

Exposer l'exposition et autres activités de reconstitution en art contemporain

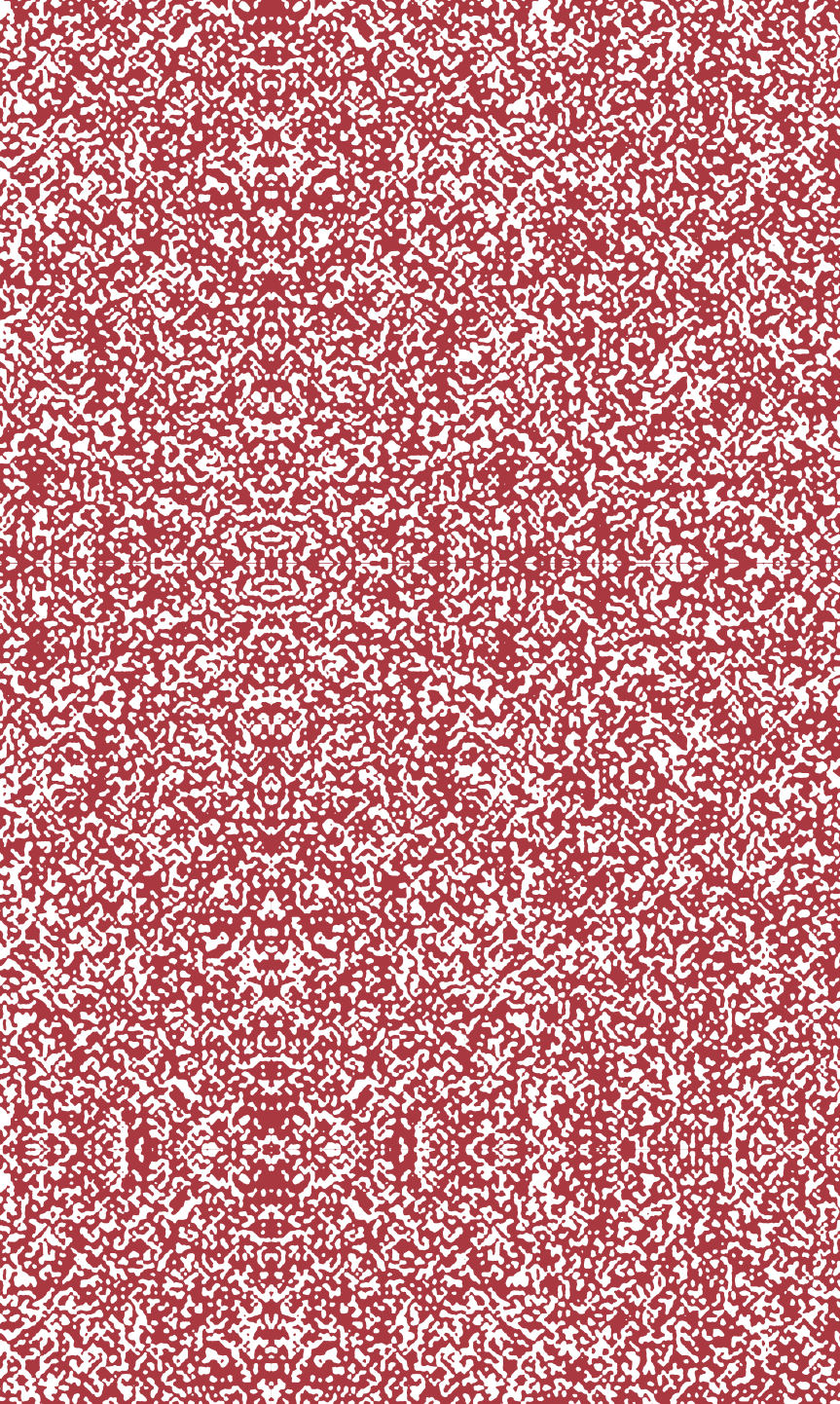
Direction

Mélanie Boucher

Marie-Hélène Leblanc



actes de colloque



Exposer l'exposition et autres activités de reconstitution en art contemporain

Direction Mélanie Boucher
 Marie-Hélène Leblanc

- 07 Introduction
Mélanie Boucher et Marie-Hélène Leblanc

Une stratégie réflexive

- 21 Reconstituer des expositions reconstituées :
The Dinner Party de Judy Chicago
Reesa Greenberg
- 39 Créer à rebours vers l'exposition :
exposé d'ensemble
Marie J. Jean
- 64 Créer à rebours vers l'exposition :
le cas de « *Montréal, plus ou moins?* »
Marie Fraser
- 89 Faire exposition
Marie-Hélène Leblanc

Une réponse performative

- 101 Les expositions comme matériaux /
La matérialité des expositions
Mathieu Copeland
- 121 De la reprise à la réponse : fragments d'une
conversation entre Sophie Bélair Clément
et Vincent Bonin
Sophie Bélair Clément et Vincent Bonin
- 133 Passer au présent, passer à la présence :
la pratique performative de Prinz Gholam
Prinz Gholam

Un cas raconté

- 167** Que fait l'archive dans l'exposition reconstituée ? Le cas Sterbak
– La robe de chair au Musée national
Mélanie Boucher
- 181** Pour nourrir la réflexion : la robe de chair de Jana Sterbak et le Musée des beaux-arts du Canada
Diana Nemiroff
- 199** *Voix de feu* et la controverse médiatique : répercussion des discours
Safa Jomaa
- 209** Exposer une robe de chair : les cas de Jana Sterbak et Lady Gaga
Jessica Ragazzini

Introduction

Mélanie Boucher et Marie-Hélène Leblanc

La reconstitution n'est pas pratique récente. La culture populaire des vingt dernières années s'en est même emparée au point d'en être imprégnée. Le tout dernier *Spider-Man* (2021) de l'empire Marvel a, par exemple, maximisé le recyclage en regroupant dans son dernier opus en titre les trois acteurs ayant, par le passé, personnifié le héros-araignée au sein d'une histoire composite, qui repose sur les précédentes en promettant bien sûr la nouveauté. S'il marque notre époque, cet agrégat de la reprise qui s'exerce à coup de pastiches, de citations, d'évocations et de clins d'œil est par ailleurs au fondement même des divertissements populaires qui émergent aux XVIII^e et XIX^e siècles, dont est issu le septième art. La formidable enquête de Martin Meisel, dans *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England* (1983), a d'ailleurs tout pour en convaincre en retraçant ces jeux de récupération au sein d'un même médium ainsi qu'entre les médiums¹. S'en dégage une prise de conscience, quant aux questionnements et usages qui distinguent alors le monde des beaux-arts dans le vaste champ culturel.

1 Meisel, Martin. *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

La modernité, qui implique une rupture féconde avec le passé dans une logique de progrès et d'autonomie, évacue de ce fait ce qui relève de la récupération. Sous cette optique, l'art moderne n'était pas apte à reconnaître l'apport de la reprise au-delà de figures emblématiques comme Manet et Duchamp, dont les œuvres réflexives et critiques sont annonciatrices de la postmodernité.

La reconstitution dans l'art contemporain et dans ses expositions gagne donc à être considérée selon l'histoire spécifique aux arts visuels, tout en reconnaissant aussi l'inscription de cette histoire et de son évolution dans un contexte social et culturel plus vaste, qui favorise peut-être depuis toujours la reproduction. À cet égard, il est révélateur que la première marque de créativité humaine ait été trouvée dans une empreinte et la reproduction d'un objet naturel². Comme le mentionne Vanessa Agnew, une différence est notable entre la démarche qui motive les arts visuels, d'une part, et, d'autre part, la reproduction (mécanique ou manuelle) et les *remakes* des divertissements populaires – films, jeux de rôle grandeur nature, séries, jeux vidéo, reconstitutions patrimoniales³. Elle tient à une volonté, critique ou du moins réflexive. Quand les artistes, les commissaires ou les galeries revisitent le passé, repositionner cette histoire pour mieux la comprendre l'emporte généralement sur l'attractivité d'une reprise se voulant fidèle à un original, et qui compte en profits le succès.

- 2 Didi-Hubermann, Georges. « Formes techniques : l'empreinte comme geste », *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de minuit, coll. : « Paradoxe », 2008, p. 27-51.
- 3 Dans Agnew, Vanessa. « Introduction: What is Reenactement », *Criticism*, vol. 46, n° 3 (été 2004), p. 327-339.

Comme son titre l'indique, l'ouvrage *Exposer l'exposition et autres activités de reconstitution en art contemporain* s'inscrit dans ce contexte de reconstitution du domaine des arts visuels. Sont proposés dans cette publication des approches et résultats variés : présentation d'archives et d'œuvres prenant pour sujet une exposition, reconstitutions misant sur le design, propositions performées, critiques ou exceptionnelles, programmes récurrents. Les variations entre les approches et les résultats servent à déterminer tant l'étendue que les limites du genre que constitue la reconstitution d'exposition, dont la désignation ne fait d'ailleurs pas consensus. Certain·es auteur·trices de cet ouvrage lui préfèrent les termes d'« expositions mémorielles », de « réexpositions » ou de « réactivations ». Chacun de ces termes s'ouvre à des significations et à des glissements de sens qui doivent être reconnus.

La première section du livre – *Une stratégie réflexive* – regroupe des textes de Reesa Greenberg, Marie-Josée Jean, Marie Fraser et Marie-Hélène Leblanc qui considèrent à partir de postures théoriques, commissariales et institutionnelles, la reconstitution d'exposition en tant que stratégie propre à enrichir le sens accordé à l'initiative originale. Les récits qui se forment en creux, ou par l'absence documentaire, ceux qui s'ajoutent et qui se déclinent et interrogent par-là l'histoire des expositions reconstituées sont reconnus par les autrices. La deuxième section – *Une réponse performative* – regroupe, pour sa part, l'usage de la reprise à des fins d'œuvres, performatives à leur façon de se déployer et d'employer l'énoncé de manière transformatrice. Que Mathieu Copeland, Sophie Bélair Clément, Vincent Bonin et le duo Prinz Gholam appuient leur démarche

créative sur l'usage de la reprise, n'est pas étranger aux liens qui lient la recherche et la création dans les projets de reconstitution. La dernière section – *Un cas raconté* – investit, pour sa part, des perspectives complémentaires de Mélanie Boucher, Diana Nemiroff, Safa Jomaa et Jessica Ragazzini sur l'exposition « Jana Sterbak : States of Being/Corps à corps » présentée en 1991 au Musée des beaux-arts du Canada, et sur sa reconstitution, montrée en 2019 à la Galerie UQO.

Pour conclure, nous tenons également à reconnaître le contexte qui a concrètement rendu possible cette publication. Sa conception s'inscrit dans la pragmatique d'une galerie universitaire créée en parallèle à la mise en place de programmes de cycles supérieurs au sein d'une école d'art. Les affinités électives, que nous entretenons, ont déterminé la volonté de mener conjointement des activités de recherche et d'enseignement dans le cadre de deux expositions et d'un colloque, dont rend compte cette publication. Chacune de nous considérons ici l'une des expositions que nous avons conjointement commissariées, tandis que le colloque *Passer à l'histoire : l'exposition et sa reconstitution*, que nous avons organisé et qui se tenait en 2019 à l'UQO, lors du Congrès de l'Acfas, a servi de matrice à cet ouvrage.

Une stratégie réflexive

Les reconstitutions d'expositions sont des réponses variées à des propositions initiales qui sont considérées comme importantes. S'ajoutent aux répliques, qui se veulent fidèles, les résultats de la recherche-crédation dont sont issues de nouvelles œuvres, et les reconstitutions qui visent une meilleure compréhension des

projets originaux dont elles offrent d'autres lectures. Des cas appartenant à ce troisième type de reconstitutions réflexives sont réunis dans cette première section. Tirées sans doute d'une volonté relativement récente de faire l'histoire de l'art par le biais de ses expositions, ces productions nouvelles revisitent le passé. S'agira-t-il de montrer à nouveau les œuvres et leur agencement ? De mettre en contexte l'exposition d'origine en considérant sa réception critique ? S'agira-t-il, encore, d'entreprendre un travail d'enquête et de la recomposer à partir de photographies ? De redéployer le catalogue qui, le plus souvent, offre une autre perspective de l'exposition dont il devrait être un témoin ? Les postures critiques adoptées, qu'elles soient féministes, de société, urbanistiques ou encore culturelles, s'expriment selon les choix qui les orientent. L'exposition sera-t-elle redéployée dans son lieu d'origine ou ailleurs ? Inscrira-t-elle de façon durable ou plus temporairement les perspectives renouvelées ?

Le premier texte, *Reconstituer des expositions reconstituées : The Dinner Party de Judy Chicago*, de Reesa Greenberg, soulève plusieurs de ces questions, notamment sur la portée de présentations critiques lorsqu'elles sont exposées en permanence. La réalisation emblématique du *Dinner Party* (1974-1979) de Judy Chicago redéployée au Centre Elizabeth A. Sackler pour l'art féministe du Brooklyn Museum interroge au sujet de ce qui, de l'installation, fait l'œuvre ou bien l'exposition. *Créer à rebours vers l'exposition : exposé d'ensemble*, de Marie-Josée Jean, questionne aussi la relation entre l'installation et l'exposition. Ce texte propose un retour sur une série d'expositions de l'histoire de l'art québécois considérées comme étant

remarquables, réactivées par VOX, centre de l'image contemporaine, entre 2016 et 2019. L'autrice met en relief, par cette expérience déclinée en projets distinctifs, le rôle du matériel à la fois disponible et absent ainsi que les options et les limites du regard prospectif sur l'exposition à refaire. Le texte suivant, de Marie Fraser, approfondit les enjeux entourant la disponibilité documentaire, dans *Créer à rebours vers l'exposition : le cas de « Montréal, plus ou moins ? »*. Cette étude de cas porte sur la réactivation de l'exposition en titre, présentée par Melvin Charney en 1972 au Musée des beaux-arts de Montréal. Le procédé méthodologique ainsi qu'heuristique qu'introduit la reconstitution dans l'étude et la pratique de l'exposition, dont traite aussi Marie Fraser, implique une reconnaissance du positionnement énonciateur. Dans le texte *Faire exposition* de Marie-Hélène Leblanc, « La Galerie UQO présente ICI : Harald Szeemann, documenta 5 » est le dernier cas à l'étude de cette section, reconnaissant lui aussi ce rapport à établir entre les contextes présents et passés, qui sont à l'œuvre dans la reconstitution. En proposant un texte en deux parties, *L'exposition en boîte* et *L'exposition comme médium*, la directrice et commissaire de la Galerie UQO approfondit comment les postures d'auteur·trice et de faiseur·euse d'expositions, abordées d'abord par Harald Szeemann, se manifestent dans les axes de recherche de la galerie.

Une réponse performative

Cette section réunit trois textes de quatre auteurs et une autrice retraçant des projets de reconstitutions dans lesquels ces artistes et commissaires interrogent la valeur performative de l'exposition reprise,

en sa capacité à être chorégraphiée et déclamée ainsi qu'autrement racontée. Ces projets questionnent aussi l'apport performatif de la reconstitution au sens qu'accorde J. L. Austin au terme « performatif », dans son ouvrage *Quand dire, c'est faire*⁴. En désignant en tant que reconstitution l'œuvre ou l'exposition, la personne énonçant ainsi ce résultat montré l'inscrit dans une séquence dont il n'est pas l'original, ce qui lui donne sa signification. Ainsi que les conçoit Austin, les énoncés performatifs produisent du sens, tout en révélant dans les cas qui sont considérés ici l'échec de la reprise à reproduire l'événement du passé. En s'attardant à la valeur des vides et aux qualités des fragments, les reconstitutions mettent de l'avant les manques, les lacunes et les incapacités d'intellectualisation ou de revivification affective, en reconnaissant la plasticité du matériau que devient l'exposition de référence ainsi qu'en relevant le caractère commémoratif de l'œuvre ou de l'exposition qui est revue.

Le premier texte, *Les expositions comme matériaux / La matérialité des expositions* du commissaire Mathieu Copeland, revisite trois projets : l'exposition « Vides. Une rétrospective », dont il était co-commissaire en 2009 au Centre Pompidou ainsi qu'à la Kunsthalle de Berne ; la série des « Reprises », amorcée en 2011, qui regroupe des conférences-performances basées sur la lecture de catalogues d'expositions passées ; et *Chorégrapheur l'exposition*, une parution de 2013 des Presses du Réel, traitant du lien entre chorégraphie et

4 Ces deux interprétations terminologiques du terme « performatif », qui renvoient à l'action corporelle ou à l'effet du langage, ont fait l'objet d'une discussion de couloir entre Sophie Bélair Clément et Mélanie Boucher, dont est tirée la réflexion sur laquelle cette deuxième section du livre s'appuie.

exposition, avec pour point de départ « Une exposition chorégraphiée », présentée en 2008 au Centre d'art contemporain La Ferme du Buisson. Ces projets ont en commun d'exploiter les paratextes des expositions sources que sont, sans s'y restreindre, les catalogues, les communiqués, les titres, les textes interprétatifs ainsi que les étiquettes. Le second texte, *De la reprise à la réponse : fragments d'une conversation entre Sophie Bélair Clément et Vincent Bonin*, s'amorce sur l'étrangeté d'une étiquette autonome, d'œuvre reconstituée pour se concentrer sur deux projets respectivement réalisés par l'artiste et le commissaire : la reconstitution de Sophie Bélair Clément, *Salle Proun : mur, bois, couleur* (2011), présentée dans le cadre de la Triennale Québécoise 2011 du Musée d'art contemporain de Montréal et basée sur une expérience et une production archivistique de *Prounen-Raum* (1923) d'El Lissitzky ; ainsi que l'exposition « D'un discours » de Vincent Bonin, réalisée en deux volets à la Galerie Leonard et Bina Ellen en 2014 et à Dazibao en 2015. Leur entretien interroge les déplacements de sens de l'original, ainsi que la perte de sens possible, par les reprises et leur cumul. Cet échange met également en exergue les relations tendues entre l'intention artistique et la visée interprétative qui unit et distancie à la fois l'approche auctoriale et institutionnelle de la reconstitution. Le dernier texte de cette section, *Passer au présent, passer à la présence : la pratique performative de Prinz Gholam*, retrace, quant à lui, un ensemble d'œuvres dans lesquelles ce duo revient sur ses enchaînements de poses et de mouvements, agencés de manière à reproduire des œuvres choisies de collections muséales et de l'histoire de l'art. Les interprétations de Prinz Gholam exécutées

en extérieur, en galeries, dans des œuvres d'autres artistes ou sur des sites patrimoniaux mettent en relief l'exigence d'une maîtrise physique et de concentration qui est ici nécessaire, non pas pour bien interpréter l'original, mais pour le libérer au contraire des discours didactiques et simplificateurs.

Un cas raconté

Les quatre textes réunis dans cette dernière section abordent diverses facettes d'une exposition et de sa reconstitution. L'exposition monographique « Jana Sterbak : States of Being/Corps à corps » présentée en 1991 au Musée des beaux-arts du Canada demeure à ce jour marquante, pour la polémique entourant la présentation d'une robe conçue avec des découpes de chair animale dans une institution nationale. En choisissant de reconstituer cette exposition et de mettre en contexte, tant les discours produits à son sujet que l'influence exercée par la robe sur la culture jusqu'à nos jours, les commissaires de la reconstitution, Mélanie Boucher et Marie-Hélène Leblanc, ont pris le parti d'adjoindre leurs voix à d'autres et d'exploiter le potentiel de la recherche et de la création au sein d'une galerie universitaire. Le premier texte de cette section, *Que fait l'archive dans l'exposition reconstituée ? Le cas Sterbak – La robe de chair au Musée national*, de Mélanie Boucher, fait un retour sur cette expérience commissariale en soulevant des particularités de la reconstitution eu égard aux expositions d'art et d'histoire. En plus de formuler les objectifs, les procédés de réalisation et les résultats de cette expérience, ce texte adopte une approche épistémologique, pour une meilleure compréhension des types d'expositions et de

leur caractère opérant. Le texte suivant, *Pour nourrir la réflexion : la robe de chair de Jana Sterbak et le Musée des beaux-arts du Canada*, offre une perspective sur l'exposition initiale de 1991, par Diana Nemiroff qui en assumait le commissariat à titre de conservatrice de l'art contemporain et moderne de l'institution. Les phases de la controverse et les différents types d'intervenantes qui se sont prononcées à partir de positions artistiques et culturelles, politiques, médiatiques et populaires y sont considérés de manière à saisir ce qui les confrontait, dans un contexte socio-économique nuisant également au partage des différences. Le texte de Safa Jomaa, *Voix de feu et la controverse médiatique : répercussion des discours*, met lui aussi en contexte cette polémique entourant la présentation d'une robe de chair, en revenant sur une autre polémique qui avait ébranlé l'année précédente le Musée des beaux-arts, dont la nouvelle architecture s'attirait l'attention politique et médiatique. L'achat, à un prix considéré trop élevé, d'une œuvre abstraite minimaliste du peintre Barnett Newman venait de faire les manchettes aux quatre coins du pays et préparait le terrain au soulèvement de nouvelles grogues. Le dernier texte, de la commissaire adjointe à la reconstitution de l'exposition à la Galerie UQO et doctorante, Jessica Ragazzini, s'intitule *Exposer une robe de chair : les cas de Jana Sterbak et Lady Gaga*. Comme son titre l'indique, ce texte établit des liens entre un vêtement de l'art contemporain (celui de Sterbak), et un vêtement de la culture populaire (celui de Lady Gaga), tous deux conçus de chair, dans une approche comparative servant à départager ce qui relève de l'art et du divertissement de masse.

Une stratégie réflexive

Reconstituer des expositions reconstituées : *The Dinner Party* de Judy Chicago

Reesa Greenberg

La reconstitution d'expositions est un genre nouveau constitué d'expositions qui reprennent des expositions passées, restituées intégralement ou en partie, et qui vise à réactiver des exemples significatifs – ou perdus – d'expérimentation, de rupture et/ou de controverse. Cependant, il peut arriver que le genre (dans les deux sens du mot) marginalise des exemples importants. Le plus souvent, les expositions par ou sur les femmes sont exclues et, dans les cas où on en discute, l'attention des commentateurs et commentatrices porte davantage sur les œuvres exposées éclipsant ainsi leur valeur d'exposition¹. Dans ce texte, à contrario, je souhaite corriger cet état, avec un cas nord-américain fort : *The Dinner Party* de Judy Chicago.

1 Comme exemples canadiens, mentionnons l'exposition « La Robe de chair au Musée national : expositions et reconstitution » organisée par Mélanie Boucher et Marie-Hélène Leblanc en 2019 à la Galerie UQO, qui reprend des aspects de la rétrospective de Jana Sterbak, « Jana Sterbak : States of Being/Corps à Corps », tenue en 1991 au Musée des beaux-arts du Canada, et qui représente une importante contribution à ce genre tout comme celle sur « Emily Carr : New Perspectives on a Canadian Icon », également présentée dans ce musée en 2006, et organisée par Ian Thom, Charles Hill et Johanne Lamoureux. Cette dernière comprend une reconstruction partielle de la première exposition de Carr en 1927 au Musée des beaux-arts du Canada, et une autre section qui s'inspire de l'exposition commémorative qui lui est consacrée en 1945.

The Dinner Party comme exposition ²

L'installation, en mars 2007, de la célèbre œuvre de Judy Chicago *The Dinner Party* (1974-1979) au Centre Elizabeth A. Sackler pour l'art féministe est considérée comme étant le point culminant des démarches de l'artiste pour donner à son œuvre monumentale un foyer permanent ³. Je souhaite soutenir l'idée que *The Dinner Party* telle qu'installée au Centre Sackler est une exposition reconstituée et que, contrairement à la plupart des exemples du genre, elle est à la fois permanente et temporaire. De ce fait, *The Dinner Party* au Centre Sackler propose un modèle différent d'exposition reconstituée, un modèle qui défie la définition du genre comme composé d'événements singuliers, éphémères, disparates, et qui démontre plutôt qu'une exposition reconstituée peut être un processus continu de reconstitution. Pour pouvoir soutenir cette hypothèse, il faut d'abord reconnaître *The Dinner Party* à la fois comme une œuvre emblématique et épique

- 2 Dans son introduction « Whose Afraid of Judy Chicago » au livre/catalogue d'exposition *Judy Chicago : New Views*, National Museum of Women in the Arts / Scala, 2019, p. 13-17, Sarah Thornton décrit *The Dinner Party* comme « une exposition totale » dans laquelle Chicago agit en tant que « conservatrice en chef ». Elle affirme également que la superproduction a été presque entièrement omise de l'histoire de la fabrication d'expositions d'après-guerre et cite à titre d'exemple *Thinking About Exhibitions*, le livre de 1996 que j'ai coédité avec Bruce Ferguson et Sandy Nairne. Thornton a été étudiante dans mes cours d'histoire de l'art dans les années 1980 et depuis, nous sommes restées de bonnes amies. Elle m'a donc envoyé son manuscrit avant la publication. J'ai été surprise d'y constater notre oubli. Lorsque j'ai vu *The Dinner Party* en 1982 au Musée d'art contemporain de Montréal, l'œuvre m'a émue et plus tard je l'ai enseignée dans le premier cours d'art et d'histoire de l'art féministe à l'Université Concordia. De plus, j'ai également enseigné l'un des premiers cours de l'histoire des expositions, et je n'ai pas envisagé, à cette époque, d'analyser *The Dinner Party* dans un contexte d'exposition. Cet essai est une réponse à cette omission.
- 3 Gerhard, Jane F. « From Controversy to Canonization: The Dinner Party's Journey to Brooklyn », *Judy Chicago, The Dinner Party: Restoring Women to History*, New York, The Monacelli Press, 2014, p. 265-275.

représentant une histoire féministe, et aussi comme une exposition organisée par une artiste, conçue pour susciter des réactions réfléchies et révérencielles tout en sensibilisant le public à cette histoire.

La littérature portant sur cette œuvre d'art est importante, mais relativement peu a été dit sur la portée historique du *Dinner Party* comme expérience extraordinairement réussie dans l'histoire des organisations d'expositions expérimentales, didactiques et performatives⁴. Dans les histoires générales de l'exposition, les discussions et analyses du *Dinner Party* comme un jalon de l'histoire des expositions sont tout simplement absentes, une étonnante lacune compte tenu de ses caractéristiques spécifiques : exposition innovante, à la fois par son contenu et par sa forme ; alternative très efficace au statu quo muséal et aux pratiques avant-gardistes de mise en exposition de l'époque ; exposition d'œuvre d'une artiste féministe la plus fréquentée à la fin des années 1970 et 1980 ; exposition *blockbuster* qui génère des records d'assistance à chaque lieu où elle est présentée⁵ ; exposition contemporaine qui parcourt quatorze villes sur trois continents en huit ans ; rare occasion de rentabilité d'une exposition dont la création de l'œuvre et la tournée sont entièrement soutenues par le financement participatif

4 Site Web de Chicago, *Through the Flower*, https://www.throughtheflower.org/projects/the_dinner_party et divers catalogues et monographies fournissent un bref historique de l'exposition relatant les difficultés d'exposition de l'œuvre tandis que l'étude importante et approfondie de Jane F. Gerhard examine le processus de financement des expositions et de leur réception. Gerhard, Jane F. *The Dinner Party: Judy Chicago and the Power of Popular Feminism, 1970-2007*, Athen, The University of Georgia Press, 2013.

5 Plus de 100 000 personnes ont vu *The Dinner Party* durant les trois mois où l'œuvre est exposée au San Francisco Museum of Modern Art en 1978-1979.

(*crowd-funding*) ; et enfin, la personne même de Chicago, l'une des premières artistes-commissaires féministes.

Le manque d'attention portée à la valeur d'exposition du *Dinner Party* et à ses reconstitutions peut être attribué à un certain nombre de facteurs, notamment :

1. Les controverses sur l'imagerie vulvaire et la vulgarité de l'œuvre, son insistance sur la pratique artisanale, son esthétique kitsch, son approche essentialiste du féminisme et sa réception négative⁶.
2. La confusion quant à savoir si *The Dinner Party* est une œuvre d'art ou une exposition, aggravée par l'utilisation du terme *installation* pour faire référence à la disposition des œuvres d'art dans un espace d'exposition et, en même temps, à une forme d'art contemporain.
3. Le mépris pour les expositions aux positions affirmées, pour les succès populaires et pour les modèles de financement entrepreneurial dans l'histoire des expositions⁷.

6 Kramer, Hilton. « Judy Chicago's Dinner Party Comes to Brooklyn Museum », *The New York Times*, 17 octobre 1980; Larson, Kay. « Under the Table: Duplicity, Alienation » *Village Voice*, 11 juin 1979; Parker, Rozsika et Griselda Pollock. *Framing Feminism: Art and the Women's Movement, 1970-1985*, Pandora Press Popular Culture London, New York, Pandora, 1987; Parker, Rozsika et Griselda Pollock. « Painted Ladies », *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*, New York, Pantheon Books, 1981, p. 127-133.

7 Par exemple, un certain nombre de caractéristiques du paradigme d'exposition de Chicago peut être lié à des précédents dans l'art américain du XIX^e siècle en particulier, les pratiques de Frederick Church, connu pour avoir créé des œuvres uniques et à grande échelle comme *Niagara*, 1857 et *The Heart of the Andes*, 1859, destinées à l'exposition publique, avec droit d'admission, attirant un large public, mettant en scène son travail dans des salles sombres avec éclairage dirigé, et sa construction d'une expérience visuelle de l'exposition avec son innovant cadre en forme de fenêtre et la disposition de sièges pour une observation prolongée. Avery, Kevin J. *Church's Great Picture: The Heart of the Andes*, New York, The Metropolitan Museum, 1993. <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15324coll10/id/47148>

4. L'exclusion du travail des femmes artistes et des femmes commissaires de l'histoire des arts et des expositions.

The Dinner Party, une installation artistique conçue comme une exposition par une femme artiste, a été victime d'un système de classification et de préjugés. En conséquence, les contributions de Chicago en tant qu'artiste-commissaire féministe, créatrice d'une exposition innovatrice, productrice de son propre audioguide, de ses catalogues et de ses programmes d'accompagnement ont été sous-évaluées. Étant donné l'absence de commentaires sur *The Dinner Party* en tant qu'exposition dans le domaine relativement nouveau de l'histoire des expositions, il en résulte que les expositions ultérieures du *Dinner Party* n'ont pas été considérées comme des reconstitutions.

Sexual Politics: Judy Chicago Dinner Party in Feminist Art History, 1996 : une reconstitution temporaire

Donald Preziosi considère l'exposition « *Sexual Politics: Judy Chicago Dinner Party in Feminist Art History* », présentée en 1996 à la University of California's Hammer Museum and Cultural Center à Los Angeles comme étant la première reconstitution de l'exposition de Chicago⁸. À l'origine, Henry Hopkins, directeur du Hammer et ancien directeur du San Francisco Museum of Modern Art, où *The Dinner Party* est présentée pour la première fois en 1979, suggère de monter une exposition documentant le débat

8 Preziosi, Donald. « 'Sexual Politics' an Important Show », *The Los Angeles Times*, 13 mai 1996, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1996-05-13-ca-3708-story.html>

politique tenu au Congrès des États-Unis en 1991 sur l'art et la pornographie. Ce débat bloque le projet de Chicago, qui souhaite, en vue d'une exposition permanente, faire don du *Dinner Party* à la University of the District of Columbia, université partiellement financée par le gouvernement fédéral. La commissaire principale du Hammer, Elizabeth Shepherd, propose alors d'exposer pour la première fois l'œuvre elle-même, *The Dinner Party*, dans la ville où elle a été créée et d'inviter Amelia Jones, historienne d'art de la UC Riverside à titre de commissaire invitée⁹.

Jones utilise la reconstitution du *Dinner Party* comme prémisse et œuvre principale de son exposition, mais « est convaincue que ceci [exposer *The Dinner Party*] ne sera utile que si l'œuvre est retirée de son isolement habituel et resituée dans le contexte plus large de la pratique et de la théorie de l'art féministe qui a permis sa réalisation et au sein duquel elle a été élaborée¹⁰ ». S'inspirant du livre de Kate Millet paru en 1970, *Sexual Politics*, « dans lequel [Millet] théorise la sexualité [...] en tant que lieu d'oppression et d'intervention politique¹¹ », Jones monte une exposition de plus de cent œuvres réalisées entre 1960 et 1995, par cinquante-six artistes dont le travail porte sur des thèmes associés à l'œuvre de Chicago. Ainsi, Jones peut présenter les deux factions du féminisme qui sont souvent opposées dans les années 1970, identité essentialiste ou identité construite.

9 Jones, Amelia. « Sexual Politics: Feminist Strategies, Feminist Conflicts, Feminist Histories », *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, University of California Press, 1996, p. 10.

10 Jones. « Sexual Politics », p. 23

11 Jones. « Sexual Politics », p. 22.

Malgré les meilleures intentions, les limitations d'espace du Hammer ne permettent pas d'exposer toutes les œuvres ensemble. *The Dinner Party* est présentée séparément des autres œuvres, dans la première partie de l'exposition, au rez-de-chaussée du musée. Cette reconstitution ressemble beaucoup à la conception initiale de Chicago d'une exposition autonome dans un cadre muséal. Tous les éléments clés sont réassemblés, à commencer par le vestibule à parois rouges orné de six bannières d'introduction brodées¹², des *Heritage panels* qui renseignent sur les personnages historiques de l'œuvre ainsi que des *Portrait panels* qui documentent la production collaborative du *Dinner Party*. Après le vestibule se trouve la pièce, sombre, éclairée de façon dramatique, ne comportant qu'une seule issue pour l'entrée et la sortie, pièce qui abrite, une table triangulaire équilatérale ouverte, surélevée, de quarante-neuf pieds, avec ses trente-neuf places formées de porcelaine peinte et de pièces de broderie, rendant hommage à des femmes importantes ayant marqué l'histoire. Le tout est posé sur le *Heritage floor*, plancher en porcelaine sur lequel sont inscrits en or les noms de 999 autres femmes. En tant que tel, l'ensemble reconstitué recrée le rituel structuré et performatif, tel que conçu par Chicago, pour son parcours chronologique d'une histoire féministe.

12 Les six bannières se lisent ainsi : (1) And she gathered all before her (Et elle rassembla tout devant elle); (2) And she made for them a sign to see (Et elle fit pour eux un signe à voir); (3) And lo they saw a vision (Et voici qu'ils eurent une vision); (4) From this day forth like to like in all things (À partir de ce jour, comme aimer en toutes choses); (5) And then all that divided them merged (Et puis tout ce qui les divisait fusionna); (6) And then everywhere was Eden once again (Et puis partout il y avait l'Eden une fois de plus). Judy Chicago, *The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage*, New York, Anchor Press, Doubleday, p. 213-214.

Au deuxième étage, une salle de lecture sert de pont, à la fois physique et conceptuel, entre les deux zones de l'exposition. À cet endroit, « une sélection de pièces de courtepoinces provenant du projet de sensibilisation de Chicago, l'International Quilting Bee, dont la tournée d'expositions a lieu de 1980 à 1988 [est] présentée parmi d'autres documents de recherche qui permettent au spectateur de se familiariser avec d'autres projets de Chicago ainsi qu'avec le travail d'autres artistes de « Sexual Politics » [...] ¹³. » Les autres œuvres de l'exposition de Jones, parmi lesquelles on en dénombre vingt-huit de Chicago – certaines liées au *Dinner Party* et d'autres non – sont exposées sur des murs blancs et sont uniformément éclairées, composant la seconde partie de l'exposition, identifiée dans le catalogue comme *The Dinner Party in Context*¹⁴. De grands panneaux de texte mettent les œuvres en contexte, organisées en sept sections et traitant des nombreuses thématiques et questions soulevées par l'imagerie et la réception du *Dinner Party* (domesticité, intimité, violence, érotisme, *herstory*, histoire patriarcale, nature, déesse(s), et diversité). Bien que les œuvres soient réalisées sur une période de trente-cinq ans, le schéma se veut intergénérationnel plutôt que chronologique. Par rapport à l'expérience de visionnement vécue au premier étage, celle du deuxième étage est plus aléatoire et moins programmée, plus intellectuelle et moins émotionnelle.

La séparation des œuvres à exposer sur deux étages, en plus des différences de contenu, de conception de

13 Larsen, Devon P. « Rethinking the Monumental: The Museum as Feminist Space in the Sexual Politics Exhibition, 1996 », mémoire de maîtrise, 2006, p. 48. <http://scholarcommons.usf.edu/etd/3882>

14 Jones. « Sexual Politics », p. 255.

l'exposition et d'expérience du public, donne lieu à ce qui peut être considéré comme un exemple paradigmatique des deux formes de reconstitution d'exposition identifiées par Elitza Dulguerova : la *réplique-reprise* qui reconstitue une exposition aussi étroitement que possible, et la *réplique-riposte* qui fonctionne comme une réponse¹⁵. Les catégories de Dulguerova sont extrêmement utiles pour distinguer deux approches méthodologiques de reproduction d'expositions passées, une qui nie le temps et une qui reconnaît que la reconstitution du passé se produit toujours dans le présent.

Je désire avancer ici l'idée que la reconstitution de Jones est à la fois une reprise et une riposte. Même si sa double stratégie découle de la nécessité imposée par l'espace, elle peut être comprise comme une réponse, nettement féministe, à la reconstitution qui, à la fois et simultanément, permet la commémoration et la remet en jeu. L'amalgame de Jones, entre hagiographie et interrogation, reproduction fidèle et contextualisation, est une alternative à l'approche masculiniste, glorificatrice, du type de reconstitution d'exposition dont « *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* »¹⁶ est l'exemple le plus marquant. Plutôt que de privilégier le génie individuel ou une exposition « chef-d'œuvre », le modèle de Jones concrétise la notion de cohabitation entre la singularité et un modèle relationnel.

15 Dulguerova, E. « L'expérience et son double. Notes sur la reconstruction d'expositions et la photographie », *Intermédialités*, n° 15, 2010, p. 53-71.

16 L'exposition qui a reconstitué à l'échelle le légendaire « *Live in Your Head. When Attitudes Become Form* » de Harald Szeemann dans le Palazzo qui abrite la branche vénitienne de la Fondation Prada a été organisée par Germano Celant, en dialogue avec l'architecte Rem Koolhaas et l'artiste Thomas Demand.

Toutefois, à l'instar de l'artiste-commissaire dont elle reprend l'exposition, celle de Jones est aussi mal accueillie. Le critique influent du *Los Angeles Times*, Christopher Knight, qualifie « Sexual Politics » de « fiasco » avec comme point central « une œuvre d'art ratée ¹⁷ ». Bien que le modèle d'exposition de Jones ne soit pas commenté dans les discussions sur les reconstitutions d'exposition, il sert toutefois d'inspiration pour la reconstitution en 2007 du *Dinner Party* au Centre Elisabeth A. Sackler pour l'art féministe.

The Dinner Party au Centre Elisabeth A. Sackler pour l'art féministe : une reconstitution « permanente »

La reconstitution au Centre Sackler diffère de la plupart des reconstitutions, et ce, de deux manières significatives. Il s'agit d'un rare exemple de reconstitution permanente et un exemple tout aussi rare de reconstitution d'une exposition reconstituée. Les reconstitutions d'expositions permanentes sont rares. Le seul autre exemple que je connaisse (grâce encore à Elitza Dulguerova) est la reconstruction d'une autre exposition populaire, « The Family of Man » de 1955 d'Edward Steichen, inaugurée au château de Clervaux au Luxembourg en 1994. Cependant, contrairement à la présentation contextualisée du *Dinner Party* au Centre Sackler, la reconstitution de « The Family of Man » ne reconstruit que l'exposition de Steichen. Le Centre Sackler va plus loin. En plus de reconstituer *The Dinner Party*, il reconstitue le concept de contextualisation inhérent à la reconstitution commissariée par Jones.

17 Knight, Christopher. « More Famine than Feast: Focussing on Flawed Dinner Party undermines "Sexual Politic" », *Los Angeles Times*, 2 mai 1996. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1996-05-02-ca-65092-story.html>

Le principe de la reconstitution relationnelle de Jones inspire à la fois le cadre théorique et architectural du Centre. Elisabeth A. Sackler, membre du conseil d'administration du Brooklyn Museum, achète et fait don du *Dinner Party* en 2002¹⁸. Elle est exposée au musée¹⁹ la même année comme prélude à la création d'un centre d'art féministe avec, comme noyau, l'œuvre de Chicago. Par la suite, le musée attribue 8300 pieds carrés situés au quatrième étage de son bâtiment de style beaux-arts du XIX^e siècle et, grâce au financement de Sackler, engage l'architecte Susan T. Rodriguez pour accueillir à la fois la reconstitution de l'exposition historique de Chicago et le nouveau rôle du *Dinner Party* comme ancrage d'un centre d'art féministe.

Rodriguez construit une galerie triangulaire avec des murs inclinés au centre de l'enveloppe spatiale plus ou moins carrée du Centre. Cette pièce intérieure fait écho, en plan et en élévation, à la forme et au symbolisme de la table de Chicago placée à l'intérieur, comme le fait le cadre triangulaire conçu par Rodriguez pour le système d'éclairage suspendu au-dessus de la table. Chicago a utilisé le triangle équilatéral comme forme de consolidation parce qu'il est un symbole ancien pour les femmes, symbole de déesse, et symbole de l'égalité d'un monde auquel aspirent les féministes²⁰. La galerie triangulaire de Rodriguez réitère à la fois la conception de la table de Chicago et le but du Centre.

18 Greenberg, Reesa. « Activist-Patron-Curators and North American Museums », *Curating and Politics Beyond the Curator: Initial Reflections*. Heidi Bale Amundsen et Gerd Elise Mørland (éd.), Hatje Kantz, 2015, p. 56-57. La Elisabeth A. Sackler Foundation soutient toujours les expositions du Centre.

19 <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/1204>

20 Commentaire de Judy Chicago. Demetrakas, Johanna. *Judy Chicago's Dinner Party: A Tour of the Exhibition*, révisé et édité en 2015. https://www.throughtheflower.org/projects/the_dinner_party

Le design de Rodriguez est une version plus simple de la proposition de Chicago, pour abriter de manière permanente *The Dinner Party*. Comme on peut le voir sur une affiche de 1979²¹, le plan de Chicago est moins rectiligne, juxtaposant les lignes droites de la table avec des murs de périmètre incurvés encastrés dans une structure à facettes, ondulante, enveloppante. Au bas de l’affiche, Chicago écrit : « J’envisage une salle en céramique dont les murs prolongent l’aspiration à la libération que les assiettes incarnent. J’imagine que la forme de l’édifice qui abriterait *The Dinner Party* deviendrait comme *The Dinner Party* elle-même – un symbole pour l’avenir²². »

Bien que le design de Rodriguez comporte plus de formes géométriques et de matériaux différents, il évoque la vision de Chicago qui s’inspire de la galerie de porcelaine du Musée Capodimonte de Naples, pièce vitrée et couverte de miroirs, datant du XVIII^e siècle. Rodriguez recouvre de verre les murs intérieurs du cœur triangulaire, créant un effet similaire de dématérialisation de l’espace. Les surfaces lumineuses, multipliant les images de l’installation donnent à l’espace de la pièce une nette expansion, rehaussant à l’infini les effets multidirectionnels, tangibles et intangibles du *Dinner Party*. Le public est entouré par les réflexions, tant de l’œuvre que des images des autres personnes participant au même rituel de visionnement. « Vous êtes conscient de vous-même et des autres par rapport à la pièce », déclare Rodriguez.

21 <https://www.throughtheflower.org/shop/product/17>

22 Notre traduction du texte de Chicago : « I envision a ceramic room whose walls extend the yearning toward liberation that the plates embody. I imagine that the shape of the building that houses *The Dinner Party* would become like *the Dinner Party* itself—a symbol for the future. »

« L'influence de cette pièce se devait d'être exprimée de façon architecturale²³. »

La conscience de la personne spectatrice dont parle Rodriguez est également intégrée dans sa conception de l'exposition par le design qui comprend l'inclusion d'ouvertures transparentes, en verre, aux coins inférieurs de la salle triangulaire. Ces « trous d'observation », à la fois relient et marquent le contraste entre deux différents types de galeries d'exposition et d'expériences d'observation. Les murs rouges et atypiques de Chicago de même que la galerie triangulaire sombre et spectaculaire sont rehaussés par rapport aux galeries standards, de type *white cube*, brillamment éclairées. De l'intérieur de la salle triangulaire, les points de vue à travers les coins ouverts permettent de voir à l'extérieur ; et ils permettent aussi, de l'extérieur de la salle de voir l'œuvre, rappelant au public le rôle central du *Dinner Party* dans la vision de l'art féministe du Centre Sackler.

L'interaction spatiale et la réflexivité mises en place par les coins vitrés sont également temporelles. *The Dinner Party*, dans son rapport à l'histoire de l'art et des expositions, est continuellement reconstituée par sa symbiose avec les différentes expositions qui l'entourent et par ce que l'on peut apercevoir par ses ouvertures. Lorsque le Centre Sackler ouvre ses portes, *The Dinner Party* de Chicago est présentée entre deux expositions qui l'encadrent de l'avant et de l'arrière. D'abord, l'exposition « Pharaohs, Queens, and

23 Pogrebin, Robin. « Ms Chicago, Party of 39? Your Table's Ready in Brooklyn », *NYT*, 1^{er} février 2007 <https://www.nytimes.com/2007/02/01/arts/design/01party.html>

Goddesses », qui met en vedette des œuvres de la collection du Brooklyn Museum, augmente la conscience de la présence des figures historiques dans l'exposition de Chicago, en particulier Hatshepsut, qui a une place à elle dans l'œuvre de Chicago, et de surcroît, propose des exemples de formes plus traditionnelles du genre du portrait. Puis, « Global Feminisms » – exposition co-commissariée par Maura Reilly du Centre Sackler et par la pionnière des historiennes de l'art féministes américaines, Linda Nochlin – présente des œuvres d'art féministe plus contemporain produites dans les années 1990 par quatre-vingts femmes travaillant dans un large éventail de médias. Ensemble, les trois expositions plaident en faveur d'une reconnaissance de l'agentivité féminine transhistorique et transgéographique et de l'importance de l'art dans la transmission des valeurs et des perspectives féministes.

En revanche, l'exposition de 2012 « Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art », organisée par Catherine Morris et Vincent Bonin pour rendre hommage à la respectée autrice et conservatrice, présente une autre pratique féministe politiquement engagée qui, plus ou moins, coïncide chronologiquement avec la production du *Dinner Party*. Le fait de relier *The Dinner Party* de Chicago avec les travaux de Lippard plaide alors pour une relecture du monde de l'art des années 1970, pour la reconnaissance des différents rôles des femmes, et pour l'importance de la recherche portant sur leurs deux projets²⁴. L'exposition de 2017, « We Wanted a

24 Joselit, David. « Exhibiting Gender », *Art in America*, janvier 1997, reproduit dans *Art in America*, 10 mars 2017. zine.com/news-features/magazines/from-the-archives-exhibiting-gender

Revolution: Black Radical Women 1965-1985 », coorganisée par Catherine Morris et Rujeko Hockley, offre une autre lecture féministe de la période, bien qu'elle soit problématique, puisqu'elle adresse la critique à Chicago et au *Dinner Party* – et, par extension au Centre Sackler – de privilégier une histoire des femmes blanches²⁵. Plutôt que d'accentuer la portée des lectures de l'histoire diachronique ou synchronique, l'exposition commémorative de 2017, « Roots of *The Dinner Party*: History in the Making », organisée par Carmen Herrero, utilise les galeries extérieures pour approfondir la compréhension de la fabrication de l'œuvre, reconnaissant ainsi l'installation de Chicago et son statut iconique, comme un point de repère important dans l'histoire de l'art féministe et dans l'histoire des expositions.

La reconstitution du *Dinner Party* elle-même ne demeure pas statique. En 2017, les lumières à l'intérieur de la galerie triangulaire sont remplacées par des ampoules DEL, un changement qui plaît à Chicago parce que les nouvelles lumières réduisent les dommages causés aux textiles exposés²⁶. Pour le public, cependant, la lumière DEL est plus blanche et plus crue, produisant une nouvelle expérience visuelle, propre au XXI^e siècle. Toutefois, une autre transformation de l'œuvre est moins satisfaisante pour Chicago. C'est la diminution du matériel accroché à l'extérieur de la galerie triangulaire. Les efforts des commissaires du Centre, pour gagner de l'espace pour leurs expositions,

25 Pour une critique perspicace, voir Black, Hannah. « We Wanted a Revolution », *4Columns*, 05, 10, 17, <http://4columns.org/black-hannah/we-wanted-a-revolution>

26 Courriel de Judy Chicago à Reesa Greenberg, 12 avril 2019.

les mènent à l'élimination de composantes considérées par Chicago comme essentielles à l'œuvre et à son exposition²⁷. Les sept *Heritage Panels*, panneaux qui expliquent les contributions historiques des femmes dont les noms sont inscrits sur le *Heritage Floor*, sont retirés, tout comme les *Portrait Panels*, panneaux affichant des photographies des personnes travaillant à l'œuvre. L'artiste est insatisfaite de l'alternative qui consiste à simplement énumérer les noms des collaboratrices sur le site Web du Centre Sackler plutôt que de les inclure, ainsi que les éléments qu'elle juge pertinents, dans l'espace même de la galerie. Chicago déplore également l'absence de documentation sur les événements de sensibilisation qu'elle a organisés et sur les nombreux événements découlant des expositions du *Dinner Party*, en particulier « The International Dinner Party » organisé par les artistes Suzanne Lacy et Linda Pruess lors de l'ouverture en 1979, ainsi que des dîners impromptus, soirées qui ont lieu dans les années subséquentes dans les diverses villes de la tournée du *Dinner Party*.

En dépit de l'élimination du matériel, qui donne une réplique moins fidèle ou moins complète, le principe de la reconstitution au Centre Sackler – un noyau stable et un environnement changeant, interconnecté, qui avance des relectures toujours différentes des deux entités – demeure constant. Le résultat est un processus continu de reconstitution qui reformule – et multiplie – l'art féministe et les histoires des expositions dans un même espace au fil du temps. Ainsi, les reconstitutions au Centre Sackler offrent une autre alternative féministe aux pratiques d'expositions

27 Courriel de Judy Chicago à Reesa Greenberg, 12 avril 2019.

reconstituées : la reprise/riposte qui est à la fois permanente et temporaire.

Contrairement à d'autres reconstitutions multiples d'expositions individuelles telles que celle de 1957 de Richard Hamilton et de Victor Passmore, « an exhibit », et celle de Harald Szeemann datant de 1969 « Live in Your Head : When Attitudes become Form », qui se produisent sporadiquement dans différents lieux à différents moments comme expositions temporaires, la présence continue du *Dinner Party* dans un espace dédié permet une reconstitution permanente/temporaire. Le coût et l'aspect pratique empêchent la répétition du modèle de reconstitution du Centre Sackler, mais d'autres versions pourraient être adaptées en adoptant son processus plutôt que l'éthos du produit. Cela dit, ancrer *The Dinner Party* dans un centre d'art féministe réduit la possibilité qu'elle puisse être physiquement reconstituée par rapport à d'autres discours d'exposition.

Reesa Greenberg est une historienne de l'art établie à Ottawa, au Canada, surtout connue pour ses recherches sur l'histoire des expositions. L'ouvrage *Thinking About Exhibitions* (coédité avec Bruce Ferguson et Sandy Nairne) est un classique dans le domaine. Les écrits de Greenberg mettent l'accent sur les politiques identitaires, les nouveaux genres d'exposition, les initiatives numériques et le traumatisme collectif dépeint dans les musées d'art et ethnographiques. Elle a publié de nombreux ouvrages en anglais, en français, en allemand, en néerlandais, en hongrois et en russe et a été consultante pour des musées au Canada, aux États-Unis et en Hollande. Ses postes d'enseignante comprennent ceux de professeure agrégée à l'Université Concordia, de professeure auxiliaire à l'Université York et à l'Université Carleton, de professeure invitée au California College of the Arts et de la Moscow State University for the Humanities.

Créer à rebours vers l'exposition : exposé d'ensemble

Marie J. Jean

Créer à rebours vers l'exposition est un projet de recherche sur l'histoire et le devenir des expositions ainsi que sur leur documentation au Québec mené à VOX, centre de l'image contemporaine, à Montréal de 2016 à 2019. Il a reposé sur la réactivation de sept expositions remarquables, bien que parfois négligées par l'histoire de l'art¹ : la « Seconde exposition des Automatistes » (1947), l'exposition « Mousseau-Riopelle chez Murielle Guilbault » (1947), « Montréal plus ou moins ? » (1972), « Périphéries » (1974), « 03 23 03 – Premières rencontres internationales d'art contemporain de Montréal » (1977), « Aurora Borealis » (1985), « Chambres avec vues » (1999). S'il est juste de mentionner que *Créer à rebours vers l'exposition* vise à constituer les archives souvent inexistantes des cas étudiés, sur le plan de l'approche, leur réexposition a varié considérablement, prenant la forme, soit d'une scène théâtrale,

1 Claudine Roger et Marie J. Jean assument le commissariat des réactivations à l'exception des expositions automatistes et de « Montréal plus ou moins ? » Les premières sont menées par l'artiste Klaus Scherübel alors que la seconde est conçue et réalisée sous la direction de Marie Fraser et d'Anne-Sophie Miclo, sous le commissariat de Sarah Cousineau, Joséphine Rivard, Jade Seguella, Marie Tissot, Camille Tremblay-Caron et en collaboration avec tout-es les étudiant-es du séminaire « Exposition, interprétation et diffusion », offert à l'Université du Québec à Montréal dans le programme conjoint de maîtrise en muséologie en 2018.

d'une installation, d'une mise en page de catalogue, d'une boîte lumineuse volumineuse, d'une *period room* ou encore d'une réactivation de performance, pour créer des expériences documentaires à la fois actives et éclairantes². Les vues d'expositions occupent une part essentielle de ce projet de recherche ayant comme objectif de soulever plusieurs questions qui lui sont corrélatives : quels sont leurs usages dans la recherche, la pratique et l'histoire des expositions ? À quel moment sont-elles apparues dans les publications ? Comment servent-elles à la réflexion autocritique des artistes ? Et comment ce matériau documentaire est-il utilisé aujourd'hui pour établir des relations historiques et narratives dans une exposition ? Le présent texte offre un exposé d'ensemble de ce projet de recherche, suivi de l'étude du cas de la « Seconde exposition des Automatistes ».

L'exposition, une pratique éphémère

En 1983, Rober Racine affirme : « Concevant et présentant une installation, l'artiste participe du même coup à un curieux phénomène : il accepte de faire partie d'une histoire de l'art imaginaire. Non pas celle du *Musée imaginaire* d'André Malraux, mais celle de ses propres œuvres qui deviennent, pour leur malheur, réellement imaginaires³ ». Cette histoire, poursuit l'artiste, prend la forme de commentaires sur les œuvres qui pourront toujours être réactualisées par le discours critique à

- 2 Les archives constituées pour chacune des expositions étudiées, incluant la majorité des documents retrouvés, sont accessibles sur le site Internet de VOX.
- 3 C'est d'ailleurs à son essai intitulé « Créer à rebours vers le récit » auquel renvoie le titre de cette série d'expositions. Il est rédigé en 1983 et publié en 1987, en version abrégée dans *Parachute*, (sept.-oct.-nov. 1987), p. 33-35.

partir de leur documentation. Car les œuvres, sous la forme d'expositions éphémères, ne seront plus que de vagues souvenirs servant de démonstration à ce discours. Elles sont ainsi réduites à performer publiquement leur propre disparition, déplore l'artiste, puisque seuls persisteront les images, les mots et les souvenirs de ce qu'elles ont été au moment de leur exposition. Ce commentaire, que publie Rober Racine dans *Parachute*, parallèlement à l'événement « Aurora Borealis », concerne aussi bien les expositions que les installations, qui sont toutes deux circonscrites dans la temporalité éphémère d'un événement⁴.

Concevoir une exposition signifie, en effet, installer des œuvres spécifiquement pour un lieu en les soumettant au régime temporel des institutions, c'est-à-dire qu'elles sont en général exposées pour une période déterminée. En plus de cette existence publique temporaire, l'exposition soumet les œuvres à des actualisations successives, nécessitant d'être réactivées en intégrant chaque fois de nouvelles variables. Donald Judd oppose aussi de la résistance à cet état de fait. Il rédige un essai, en 1982, où il défend la nécessité de conserver certaines expositions sur une base permanente : « Une bonne installation est tellement de travail, tellement coûteuse, et si l'artiste la réalise lui-même, trop personnelle pour être détruite. Les peintures, les sculptures et autres œuvres tridimensionnelles ne peuvent supporter l'installation

4 Cela dit, il faut le reconnaître, l'histoire semble contredire Rober Racine puisque, soumis aux contraintes de la conservation et de la marchandisation, les artistes puis les commissaires d'expositions ont reconstitué et réexposé des œuvres présentées lors d'« Aurora Borealis ». Aujourd'hui, *a posteriori*, nous pouvons affirmer que les installations sont réinstallées alors que – phénomène nouveau – les expositions sont réactivées.

constante, le démontage et le transport » ; il poursuit sa réflexion : « En 1966, cent vingt peintures de Reinhardt ont été exposées au Jewish Museum pour une durée plus longue qu'à l'habitude. Elles ne seront plus jamais présentées ensemble à nouveau et si elles l'étaient, ça ne serait plus pareil puisque depuis, la majorité a été endommagée et largement restaurée. En 1966, ces peintures ont été accrochées et n'auraient jamais dû être déplacées ensuite⁵ ». Imaginons dès lors que les musées ne conservent plus tant les œuvres que leur exposition, question de conserver la mise en vue d'origine conçue par l'artiste. Cette position radicale, il faut l'admettre, est utopiste bien qu'elle contienne en elle-même un enjeu qui dépasse les simples questions logistiques soulevées par Judd : en plus de leurs œuvres, les artistes conçoivent aussi des expositions et, par surcroît, ils pratiquent la réexposition sur une base continue. Cela dit, on ne peut s'empêcher d'entendre de la nostalgie dans les commentaires de Rober Racine et de Donald Judd, l'un comme l'autre manifestant leur désir de conserver pour toujours l'événement d'origine. Or, comme le rappelle Svetlana Boym, la nostalgie nous interpelle à partir d'une ambivalence implacable : « [...] elle consiste en la répétition du non répétable, en la matérialisation de l'immatériel⁶ ». On ne peut réexposer le contexte dans lequel l'exposition est apparue, mais on peut, au mieux, faire figurer des traces de ce qu'elle a été et de ce qu'elle devient. Aussi, pour

5 Judd, Donald. « On installation », *Museums by artists*, Toronto, Art Métropole, 1983, p. 198. Cet essai est publié à l'origine en 1982 sous le titre « The Importance of Permanence », *Journal: A Contemporary Art Magazine*, p. 18 à 21. [Traduction de l'autrice].

6 Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001, p. XVII.

éviter de vouer un culte aux événements d'origine ou simplement pour repenser le passé dans de nouveaux formats, il est nécessaire d'observer la temporalité à laquelle nous soumet la réactivation des expositions.

Le devenir historique des expositions

Les réactivations d'expositions, qui portent à l'origine exclusivement sur des productions de l'avant-garde moderne, sont, pour l'essentiel, introduites par des musées. Elles visent à préserver l'authenticité historique d'œuvres disparues, à soutenir l'avancement de la recherche en histoire de l'art et, parfois également, à établir une filiation esthétique avec l'émergence des pratiques de nature contextuelle. Reesa Greenberg les qualifie d'ailleurs de « Remembering Exhibitions » en référence aux approches expositionnelles qui s'offrent comme le souvenir d'expositions passées⁷. Si on désire d'abord recréer des témoignages historiques par des reconstitutions littérales, la pratique se complexifie au cours des années 1990 quand désormais on souhaite plutôt amorcer une réflexion critique sur le cadre conceptuel et historique qui a donné lieu à l'exposition d'origine. Les artistes ont, sur ce plan, pratiqué la reconstitution d'expositions historiques dans une démarche beaucoup plus audacieuse, en recourant à la critique institutionnelle, en revisitant les grands

7 L'autrice en propose d'ailleurs une typologie organisée en trois différentes catégories : la « réplique » partielle et matérielle d'expositions dans un objectif de célébration; la variation ou le détournement des expositions d'origine qui, sous le terme de « riff », fait référence au travail de mémoire et d'oubli qui les détermine; enfin, la « reprise » qui traduit l'expérience matérielle des expositions dans un format bidimensionnel, sous la forme de publications ou encore de sites Web. Greenberg, Reesa. « Remembering Exhibitions: From Point to Line to Web », *Tate Papers*, n° 12 (2009). <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/12/remembering-exhibitions-from-point-to-line-to-web>

récits de l'histoire de l'art et, surtout, en resituant le public dans une nouvelle expérience esthétique, souvent déroutante⁸. Or, face à de telles reconstitutions, on est en droit de se demander ce qui est ainsi réactivé.

En 2013, un nouveau genre de réplique d'expositions apparaît, relevant d'une véritable prouesse du point de vue matériel : la reconstitution intégrale. « Live in Your Head: When Attitudes Become Form » conçue par Germano Celant, avec la collaboration de Rem Koolhaas et de Thomas Demand, en est un cas exemplaire. En visitant la Fondation Prada à Venise, le spectateur se trouve ainsi téléporté en 1969, à Berne, où il peut alors refaire l'expérience d'œuvres processuelles, performatives, *in situ*, conceptuelles ou dans la mouvance de l'arte povera, qui y sont réexposées selon un accrochage qui se veut aussi proche que possible de l'exposition initiale. Sa reconstitution relève de l'exploit puisque, contrairement à la version imaginée par Jens Hoffman, elle ne repose pas tant sur la maquette et la documentation que sur la réplique minutieuse, à l'échelle, de l'exposition originale⁹. Si ce fac-similé architectural vise à recréer l'expérience des œuvres et de la Kunsthalle de Berne, il tend néanmoins à reposer sur une conception d'un passé fixe à exhumer à partir d'un présent considéré comme un lieu de surplomb. Cette approche affirme la supériorité de l'ancienneté

8 Leur démarche est aussi audacieuse parce que les artistes se délestent du poids que représente la recherche d'authenticité historique.

9 Jens Hoffmann a, quant à lui, réactivé sous une forme documentaire l'exposition canonique au CCA Wattis Institute for Contemporary Arts en 2012. Il est intéressant de souligner que Germano Celant considère sa reconstitution comme un « ready-made » alors que pour Ippolito Pestellini Laparelli, l'architecte derrière cette reconstitution, il s'agit plutôt d'une scène de théâtre. Selon moi, cette reconstitution s'apparente davantage à un décor monumental que l'on aurait pu croiser lors du tournage d'un film historique sur ce chapitre de l'histoire de l'art.

au détriment d'une histoire en devenir, ouverte à une pluralité de témoignages. Cette position, typiquement historienne, offre en général une circulation entre présent et passé, mais accorde peu de considération aux catégories du futur. Pourtant, il n'y a pas d'histoire déjà faite, seulement des histoires qui se font et se refont. Comment alors imaginer une reconstitution historique qui se fait dans un après-coup, tout en prenant en considération les remaniements continus de son histoire ? Sans doute en réveillant les historien·nes de l'art ou les commissaires d'exposition de leur sommeil dogmatique. Ils et elles semblent s'être assoupi·es face à « la croyance rassurante à une quelconque transparence du réel¹⁰ », laissant transparaitre une attitude fétichiste qui, à la manière d'une histoire de l'art classique, étudie le chef-d'œuvre en négligeant toutefois le contexte plus large et les récits moins héroïques qui constituent pourtant la matière première de son histoire. La réactivation d'une exposition devrait ainsi reposer sur l'actualisation des multiples récits qui constituent son histoire plutôt que sur la seule actualisation de l'événement d'origine¹¹. L'antériorité ne fait pas forcément autorité si on prend en considération que l'histoire d'une exposition s'écrit à partir des multiples récits qui séparent l'événement d'origine de ses diverses contemporanéités, à partir d'une mise en

10 Nicole Loraux citée par Dosse, François. « De l'usage raisonné de l'anachronisme », *Espaces Temps*, n° 87-88 (2005), p. 26.

11 Ainsi, par exemple, outre sa première présentation à Berne, « Live In Your Head: When Attitudes Become Form » a circulé en Allemagne et en Angleterre, ayant été « reconstituée » au Museum Haus Lange de Krefeld puis à l'Institute of Contemporary Art de Londres, du 9 mai au 15 juin 1969 puis du 28 août au 27 septembre 1969.

intrigue qui s'accomplit dans le temps¹². L'histoire se fait dans « l'après-coup » et c'est précisément à partir de cette perspective que nous avons conçu *Créer à rebours vers l'exposition*.

Avec l'objectif de rendre présent ce processus de visualisation du passé et, surtout, le processus d'historicisation qui produit de manière continue de nouveaux récits sur ce que de telles expositions deviennent, une approche a été privilégiée. Nous n'avons pas tant cherché à « reconstituer » les sept expositions étudiées à l'occasion de *Créer à rebours vers l'exposition*, nous les avons « réactivées » en tentant de retracer les moments significatifs qui ont jalonné leur histoire, dès l'instant de leur mise en vue, sans négliger les étapes de recherche qui les précèdent, jusqu'à aujourd'hui. La distinction est importante puisque reconstituer signifie « rétablir dans sa forme, dans son état d'origine » alors que notre intention vise davantage à retracer, remettre en activité pour ensuite exposer ce qu'elles ont produit, au fil des ans, tant sur les plans documentaires que discursif¹³.

12 En affirmant cela, j'adhère à l'approche métahistorique développée par Reinhart Koselleck qui reconsidère la dialectique du passé et du futur et leur relation dans le présent dans le but de repenser les structures temporelles du récit historique. C'est-à-dire, et je le cite : « cet enchevêtrement secret de passé et de futur dont on ne peut reconnaître la cohésion qu'après avoir appris à constituer l'histoire à partir de deux modes existentiels, celui de la mémoire et celui de l'espoir ». Cette idée est à la base du concept d'histoire élaboré par Koselleck, qui repose sur deux principaux modes de subjectivation à savoir l'« espace d'expérience » et l'« horizon d'attente ». Ces deux catégories permettent de considérer les significations entre les attentes de l'historien dirigé vers le futur et ses interprétations orientées vers le passé. Koselleck, Reinhart. *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, EHESS, 1990, p. 310.

13 À l'origine de cette démarche, deux projets de recherche ont déterminé notre méthodologie. Voir Jean, Marie J. (dir.) *Serge Tousignant. Exposés de recherche*, Montréal, VOX, centre de l'image contemporaine, 2018, et Jean, Marie J. (dir.). *Room 901*, Montréal, Éditions du passage, 2013.

Faire l'histoire des expositions, un document à la fois

Chacune des réactivations repose donc sur la présentification, en s'appuyant sur des preuves documentaires qui matérialisent différents moments de leur histoire. Des vues d'expositions, sous une forme photographique ou vidéographique, des correspondances, des articles de presse, des revues audiovisuelles, des publications, des procès-verbaux, des budgets ou autres documents administratifs, des plans de salle, ou divers commentaires (d'époque ou non) y sont combinés à des notes, des entretiens, des citations, des réactivations de performances et des témoignages actuels. Pour réunir ce matériel documentaire, une fouille exhaustive a été entreprise¹⁴ puisque, en ce qui concerne l'histoire des expositions, le processus d'archivage systématique des données qui les concernent est une pratique institutionnelle qui survient tardivement au Québec, seulement au milieu des années 1980. Face à cet état de fait, la production de nouvelles connaissances à propos des expositions étudiées s'effectue souvent à partir de simples indices retrouvés dans un procès-verbal ou de vues d'expositions qui constituent néanmoins les uniques preuves à partir desquelles nous fondions l'espoir de retrouver un document significatif. Cette démarche laborieuse s'apparente au modèle d'interprétation de l'historien italien Carlo Ginzburg¹⁵, défenseur de la microhistoire, qui utilise d'ailleurs les concepts de « traces » et de « paradigme

14 Notamment chez Arttexte, dans les musées ou autres institutions, dans les quotidiens et les revues, à Bibliothèque et Archives nationales du Québec, à Radio-Canada, dans les fonds des commissaires d'expositions, et surtout dans les archives photographiques des artistes.

15 Ginzburg, Carlo. « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, Vol. 6, n° 6 (1980), p. 3-44.

indiciaire » afin de montrer qu'au-delà du noyau narratif, « le matériau historique fait bel et bien signe vers une réalité¹⁶ ». Sur le plan méthodologique, il s'agissait de remonter le fil de cette réalité en suivant, à la loupe, la manière dont elle a été construite. Les documents colligés pour chaque exposition et les témoignages recueillis nous ont ainsi permis de mieux comprendre le projet d'intention de leurs organisateurs, les enjeux conceptuels et expositionnels qui les ont déterminés ainsi que la réception des artistes, des publics ou autres commentateurs, au fil du temps. C'est donc à partir de matériaux factuels que nous avons élaboré des récits augmentés à propos de la construction de l'histoire de ces expositions.

Dans le cas de *Créer à rebours vers l'exposition*, cette histoire se construit à partir de vues d'expositions généralement photographiques, bien que nous ayons aussi retrouvé des documentaires restituant le parcours des expositions ainsi que leur trame sonore¹⁷. Or, reconstituer aujourd'hui le récit de ces expositions historiques, ainsi que la disposition des œuvres dans l'espace, leur interaction, comme l'ambiance des lieux pose la question de l'accessibilité de cette documentation visuelle. À l'origine, ces vues d'expositions sont réalisées et exploitées d'abord dans un but documentaire avant de devenir une archive. Les vues réalisées par

16 Weill, Nicolas. « Non l'histoire n'est pas une fiction », *Le Monde*, 2011. https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/06/04/non-l-histoire-n-est-pas-qu-une-fiction_1531877_3260.html

17 Nous avons présenté les films inédits de Paul Gauvin documentant « Aurora Borealis » – où nous pouvions aussi entendre les installations sonores – d'Andrée Ménard sur « Périphéries », un entretien avec Melvin Charney et un reportage sur « Montréal plus ou moins ? » de Radio-Canada, une vidéo de Monique Moumblow sur « Chambres avec vues ». Enfin, il faut aussi ajouter que les performances, les conférences, les discussions publiques de « 03 23 03 » ont été filmées par Irwin Schneider.

Maurice Perron ont mis longtemps avant d'être déposées dans les archives du Musée national des beaux-arts du Québec bien que, dès l'année de leur production, en 1947, elles aient été reproduites à maintes reprises, à commencer par le manifeste *Refus global*. Aucune image de l'exposition « Périphéries » n'a été conservée dans les archives du Musée d'art contemporain de Montréal, bien qu'on en ait retrouvé quelques-unes dans certains articles de presse. Rares sont les institutions au Québec à ces époques qui manifestent de l'intérêt pour les vues d'expositions ou qui disposent d'archives photographiques. Ce sont les artistes qui, le plus souvent, ont documenté les expositions afin de conserver la trace de leur contribution, sinon, ce sont les journalistes qui, pour illustrer leur commentaire dans la presse, réalisent cette documentation. Il arrive aussi qu'un journal ou une revue engage les services d'un photographe professionnel pour documenter les expositions sur lesquelles ils publient un commentaire.

De même, il faut attendre le milieu des années 1980 avant de voir figurer dans les catalogues des vues d'expositions. En ce sens, il est souvent inapproprié de qualifier un catalogue « d'exposition » puisque, en général, il traite principalement des œuvres et est constitué d'images de celles-ci, détournées, ne présentant pas leur contexte de mise en vue. Toutefois, il y a d'heureuses exceptions, si on prend en considération le fait que le catalogue de l'événement « 03 23 03 – Premières rencontres internationales d'art contemporain de Montréal » inclue déjà en 1977, les vues de performances, alors que le catalogue d'« Aurora Borealis » reproduit les vues de l'ensemble des installations exposées. Les organisateurs d'« Aurora Borealis » nous ont

d'ailleurs confié que ces vues y figurent simplement parce que la publication a été réalisée à la suite de l'événement, en raison d'un financement confirmé postérieurement. L'artiste Pierre Dorion a aussi commandé à un photographe des vues de son exposition, qu'il a d'ailleurs utilisées comme matériau artistique : un des tableaux de « Chambres avec vues » montre, dans un effet de mise en abyme, une vue de cette même exposition.

Ces circonstances représentent un avantage puisque des photographes, en l'occurrence Pierre Boogaerts, Denis Farley et Richard-Max Tremblay, sont alors engagés afin de réaliser de véritables « reportages photographiques » des événements documentés. Cette documentation, par nature fragmentaire, repose sur un travail de découpage de l'espace, de mise en perspective, de disposition des œuvres dans l'image, en plus de devoir composer avec l'éclairage généralement ambiant, parfois d'appoint. Contrairement à ce qu'on peut imaginer d'une telle documentation, elle n'est ni neutre ni objective, mais repose sur des stratégies de composition pour mieux nous rendre attentifs à certains détails des œuvres ou des performances. Pierre Boogaerts exploite en particulier les contrastes en luminosité pour mettre en valeur les sujets performant au moment de « 03 23 03 ». Denis Farley documente en couleur chacune des installations d'« Aurora Borealis », réalisant aussi des vues remarquables en noir et blanc des galeries du centre commercial, de manière à encourager un effet de travelling et ainsi recréer une déambulation par le regard dans l'exposition. Richard-Max Tremblay mise sur la qualité des couleurs ambiantes de l'appartement où Pierre Dorion

expose sa série de tableaux, captant une vaste gamme de tons de manière à augmenter la qualité picturale de ses images. Outre le fait que cette documentation photographique représente le matériau essentiel à partir duquel s'écrit l'histoire des expositions, une étude approfondie sur la pratique et la production de ces images documentaires reste encore à faire.

Entre-temps, on peut se demander ce que nous ont révélé tous ces documents ainsi retracés. Pour mieux saisir la portée de cette question, nous proposons de conclure ce texte par l'étude d'un cas spécifique : la réactivation d'une exposition des Automatistes par l'artiste conceptuel Klaus Scherübel.

Le cas de la « Seconde exposition des Automatistes » : une intervention curatoriale et artistique de Klaus Scherübel

Ayant adopté différents rôles tout au long de sa carrière – artiste au travail, éditeur, commanditaire, producteur d'une sitcom et d'une pièce de théâtre – Klaus Scherübel examine, dans son travail artistique, le contexte et l'histoire élargie de la culture. Nous lui avons confié pour le présent projet la fonction de « conservateur ». Sa tâche a consisté à réactiver une exposition à la fois mythique et fondatrice de la modernité québécoise : la « Seconde exposition des Automatistes » (1947)¹⁸.

La « Seconde exposition des Automatistes » a lieu chez Julienne Saint-Mars Gauvreau, mère de Claude et de Pierre Gauvreau, au 75, rue Sherbrooke Ouest,

18 Cette « réactivation artistique » constitue le sixième volet du projet *Créer à rebours vers l'exposition*.

appartement no 5, du 15 février au 1^{er} mars 1947¹⁹. Il s'agit de la deuxième exposition à réunir un ensemble d'artistes québécois préoccupés par des enjeux surréalistes et psychanalytiques, artistes qu'un commentateur a alors désignés pour la première fois du nom d'« Automatistes²⁰ ». Les dizaines de photocollages et d'autres œuvres picturales, sculpturales et graphiques qui figurent dans cette exposition constituent, présentés ensemble, l'une des premières manifestations collectives d'une modernité artistique en rupture avec les valeurs dominantes de la société québécoise, alors essentiellement chrétiennes. Les vues réalisées par Maurice Perron à cette occasion, les seules qui subsistent de cet événement, révèlent que les murs de plusieurs pièces de l'appartement de la rue Sherbrooke ont été partiellement et temporairement couverts de jute pour augmenter la neutralité de cet intérieur domestique, à l'exception d'une pièce, dont les murs étaient blancs²¹. Les tableaux sont installés selon plusieurs modalités – alignés individuellement ou en grille, disposés sur des portes ou un radiateur, placés sur un chevalet, accrochés densément dans la pièce principale – alors que des sculptures sont déposées sur un bureau. À l'époque, les jeunes artistes exposent assez fréquemment dans de tels contextes – appartements, librairies, ateliers – en marge des galeries marchandes et autres institutions, qui manifestent généralement

19 L'exposition incluait des œuvres de Marcel Barbeau, Paul-Émile Borduas, Roger Fauteux, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc et Jean-Paul Mousseau.

20 Tancred Marsil Jr., journaliste et critique d'art, intitule son compte rendu de la seconde exposition du groupe « Les Automatistes. L'école Borduas », d'où le nom qu'on a ensuite attribué à ces artistes.

21 Gagnon, François-Marc. *Chronique du mouvement automatiste québécois. 1941-1954*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 1998, p. 307.

peu d'intérêt pour leurs recherches expérimentales. Pourtant, la « Seconde exposition des Automatistes » incarne, rétrospectivement, l'avènement de la modernité au Québec : à la fois en rupture avec la Grande Noirceur et à la source de la Révolution tranquille.

Depuis plus de soixante-dix ans, la « Seconde exposition des Automatistes » a été largement étudiée, dans les monographies et les anthologies, jusqu'à être aujourd'hui considérée comme un événement historique légendaire. Or, ces ouvrages, tout comme les catalogues d'exposition, façonnent notre perception des œuvres et orientent notre façon d'appréhender leur contexte d'apparition, que ce soit par la teneur des commentaires critiques ou par la qualité des documents visuels qu'ils contiennent. En général, comme nous l'avons déjà souligné, les catalogues d'exposition sont simplement constitués de reproductions d'œuvres. Ils ne montrent que très rarement le contexte dans lequel ces dernières ont été présentées²². Pourtant, dans les publications où l'on mentionne la « Seconde exposition des Automatistes », une reproduction photographique accompagne souvent les propos formulés. Elle montre des œuvres et, en arrière-plan, Paul-Émile Borduas et Madeleine Arbour, visibles dans l'embrasure d'une porte²³. Au fil du temps, cette photographie

22 Remi Parcollet rappelle d'ailleurs que les vues d'expositions font leur apparition aux alentours de 1850 et qu'« elle[s] se distingue[nt] des photographies de reproduction d'œuvres d'art, avec cette spécificité d'être datée[s] et surtout située[s] ». Parcollet, Remi (dir.). « La photographie de vues d'exposition », *Photogénie de l'exposition*, Paris, Manuella Éditions, 2018, p. 13.

23 Cette vue a d'abord été reproduite dans le manifeste *Refus global* en 1948. Une autre vue souvent reproduite montre le groupe des Automatistes devant *Sous le vent de l'île* (1947) de Paul-Émile Borduas. Il existe dix vues de la « Seconde exposition des Automatistes » dans le Fonds Maurice Perron du Musée national des beaux-arts du Québec.

s'est progressivement superposée à notre conception de cette exposition jusqu'à devenir sa référence visuelle ultime.

Comment réactiver une exposition quand nous avons perdu la trace de la majorité des œuvres qui y ont été présentées, une exposition qui ne subsiste en outre, dans la mémoire collective, que par l'intermédiaire des photographies et des commentaires publiés²⁴ ? Klaus Scherübel répond à ce questionnement non pas en constituant de nouvelles archives pour en rendre compte, ni en rassemblant les œuvres exposées, mais en rematérialisant la vue partielle de cette exposition qui s'est tenue dans le contexte intimiste d'un appartement ancien. Cherchant à faire travailler le temps « à rebours » et à réactualiser le passé en partant du présent, l'artiste utilise la vue d'exposition comme outil conceptuel : il reconstitue, en trois dimensions, cette photographie en noir et blanc qu'a captée Maurice Perron dans des circonstances devenues historiques²⁵. Par cette déroutante opération, l'image, qui est d'abord reproduite dans l'« espace du livre », s'insinue dans l'espace de la galerie et acquiert, à travers cet effet de basculement, la forme d'une exposition.

Pour ce faire, l'artiste recourt à un mode de repré-

24 À ce jour, une seule œuvre de cette vue d'exposition a pu être identifiée avec certitude. Il s'agit d'une huile sur toile de Paul-Émile Borduas intitulée *Sans titre* ou *Abstraction* ou *Construction barbare* (1947). Nous croyons que l'œuvre figurant sur la porte, dans cette vue, est aussi une huile sur toile de Borduas, bien que sa trace soit aujourd'hui perdue, que les encres visibles en arrière-plan sont de Pierre Gauvreau et que les sculptures apparaissant sur la table en avant-plan sont de Jean-Paul Mousseau.

25 Le présent projet poursuit une réflexion que Klaus Scherübel avait entreprise sur le catalogue d'exposition à l'occasion de l'exposition « Tractatus Logico-Catalogicus », exposition que l'artiste a conçue pour VOX en 2008. Elle réunit des propositions d'artistes – de 1954 à aujourd'hui – qui ont fait du catalogue l'objet ou le sujet principal de leurs œuvres. Voir, à ce sujet : <http://www.centrevox.ca/exposition/tractatus-logico-catalogicus/>



Klaus Scherübel

Sans titre (Seconde exposition des Automatistes, au 75 rue Sherbrooke Ouest, chez les Gauvreau, 1947), 2019. Annonce.

sentation emprunté à la muséographie « analogique » : la *period room*. Cette pratique, comme le souligne Raymond Montpetit, « installe une *image* du réel, une *scène de vie* qui fait référence, par ressemblance, à une situation réelle, que les visiteurs reconnaissent comme étant à l'origine de la présentation²⁶ ». Elle vise à reconstituer des intérieurs caractéristiques d'une période donnée à la manière d'arrêts sur image²⁷.

- 26 Montpetit, Raymond. « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », *Publics et Musées*, n° 9 (1996), p. 91-92.
- 27 Au cours des années 1920, Alexander Dorner conceptualise cette relation qui associe l'espace et l'image dans le contexte de l'exposition, donnant ainsi naissance au terme « *Raubild* ». Littéralement traduite par des expressions comme « image spatialisée » ou « espace d'images », cette notion réfère à la frontière ambivalente qui existe entre l'espace, le temps et l'image, entre la perception et le savoir, entre le matériel et l'immatériel. Dorner utilise aussi l'expression « salle atmosphérique » pour décrire son approche muséographique, qui cherche à produire une expérience immersive à partir de décors renvoyant au style d'une époque donnée. Voir, à ce sujet, Löscke, Sandra Karina. « Material aesthetics and agency: Alexander Dorner and the stage-managed museum », *Interstices. Journal of Architecture and Related Arts*, n° 14 (2012). <https://interstices.ac.nz/index.php/Interstices/issue/view/30>

La constitution d'une *period room* repose donc sur un agencement de composantes architecturales, de mobilier et d'objets, un assemblage qui vise à reproduire le « style » particulier d'un intérieur, souvent un espace de vie, tel qu'il était à une époque révolue. Elle suscite généralement une expérience spatiotemporelle particulière chez le spectateur et contribue ainsi à la production de nouveaux savoirs en inscrivant notamment des objets ou des œuvres d'art dans un décor et une atmosphère qui offrent un éclairage nouveau sur l'histoire et les récits qui en ont découlé. Pareil espace se construit à partir de documents historiques – inventaires, archives, témoignages, textes littéraires, plans d'architecture, œuvres picturales – et, quand cela s'avère possible, de photographies. Or, comme le rappelle Marie-Ève Marchand, « l'histoire telle que formulée dans ces diverses sources et à partir de celles-ci est déjà une représentation, c'est-à-dire une traduction de ce qui a été vécu, une composition soumise au point de vue [...] de celui qui raconte, interprète le passé et, ce faisant, construit une histoire²⁸ ». C'est précisément à partir d'une « composition » exprimant un point de vue personnel – une photographie de Maurice Perron – que Klaus Scherübel établit ici sa reconstitution. À la fois artiste photographe, signataire et éditeur du manifeste *Refus global*, Maurice Perron est un témoin privilégié des expositions et des performances automatistes, et les seules photographies du groupe connues à ce jour sont de lui. Ses images ont par conséquent indéniablement contribué à l'avance-

28 Marchand, Marie-Ève. « L'histoire de l'art mise en pièces. Analyse matérielle, spatiale et temporelle de la *period room* comme dispositif muséal », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2014, p. 116-117.

ment des recherches sur ce mouvement québécois en étant maintes fois exposées et reproduites dans des publications. Si le photographe réalise le plus souvent des vues d'expositions ou de vernissage caractérisées par une composition subjective, il lui arrive aussi de faire usage de la mise en scène et de mettre à profit les éclairages pour créer, par exemple, une ambiance plus expressionniste²⁹.

Faire la réplique minutieuse, à l'échelle, d'une exposition qui s'est tenue dans le simple contexte d'un appartement familial a incité Klaus Scherübel à poser un regard critique sur les pratiques relatives à la *period room*. D'abord, il faut préciser que la création de *period rooms*, telles qu'on les retrouve dans les musées, relève souvent d'une démarche politique et élitiste visant à représenter le contexte ou le mode de vie des classes sociales dominantes, celles-ci contribuant souvent au financement de ces mêmes institutions³⁰. Mais la reconstitution à laquelle se livre Scherübel montre plutôt la vue partielle d'un espace de vie sans faste : les Gauvreau forment une famille de libres penseurs, engagés dans le milieu culturel et littéraire, mais issus d'un contexte modeste³¹. Ensuite, en se dissociant de

- 29 D'ailleurs, l'attention du photographe est moins posée sur les œuvres que sur les individus en présence, généralement ses collègues du mouvement automatiste. C'est le cas, notamment, dans les photographies de l'exposition de Mousseau et Riopelle ayant eu lieu chez Muriel Guilbault en 1947. On retrouve ces images dans le Fonds Maurice Perron du Musée national des beaux-arts du Québec.
- 30 Ainsi, par exemple, on peut voir au Metropolitan Museum of Art à New York, sous forme de *period rooms*, de nombreux salons français, anglais, viennois et des fragments d'hôtels particuliers reflétant les goûts de la haute bourgeoisie ou de l'aristocratie, un mode d'exposition d'ailleurs privilégié dans de nombreux musées pour représenter la classe fortunée.
- 31 Julienne Saint-Mars Gauvreau, mère de Claude et de Pierre Gauvreau, a accueilli plusieurs expositions dans son appartement de la rue Sherbrooke. Mère monoparentale, elle s'intéressait aux arts et à la culture.

toute attitude de *connoisseurship* – c'est-à-dire du savoir constitué autour de l'origine, de l'originalité des objets, du mobilier et des revêtements – Scherübel se déleste des conventions d'authenticité et d'historicisme qui déterminent d'ordinaire la conception d'une *period room*³². Car cette réplique de la « Seconde exposition des Automatistes » ne reproduit pas tant les caractéristiques de l'appartement de 1947 que celles de sa documentation photographique : vue fragmentaire, cadrage serré, noir et blanc, ombre portée, vision subjective, ambiance intimiste, entre autres choses.

Pareille entreprise n'est, du reste, pas nouvelle puisque de nombreuses reconstitutions historiques ont fait usage de la vue d'exposition comme donnée reproductible. Déjà, en 1986, un certain Kazimir Malevich (Belgrade) conçoit le projet de reproduire fidèlement, dans un appartement de cette même ville, la « Dernière exposition futuriste de tableaux 0,10 » (1915) à l'aide de la seule photographie qui en a subsisté³³. Elitza Dulguerova évoque aussi cette pratique en discutant

32 Comme l'explique Marie-Ève Marchand, « [l]a notion d'authenticité élaborée à partir des pratiques du *connoisseurship* s'appuie sur un processus d'observation minutieuse et d'émission d'hypothèses dont le but est de distinguer l'original de la copie et dont l'effet est de construire la valeur d'un objet ». Marchand, Marie-Ève. « L'histoire de l'art mise en pièces », p. 15.

33 Outre la copie approximative, en couleur, des célèbres toiles exposées dans la « Dernière exposition futuriste de tableaux 0,10 », la reconstitution retraçait, de manière soi-disant autobiographique, la vie de l'artiste russe en regroupant divers documents. Voir, à ce sujet, Jean, Marie J. « Histoires de l'art : les tentations des artistes », *Journal VOX*, 2012. <http://www.centrevox.ca/exposition/histoires-de-lart/>

34 Elitza Dulguerova opère une distinction entre deux différentes attitudes. Elle oppose ainsi « le recours à ces vues documentaires favorisant plutôt une fétichisation de l'histoire » à « la posture ironique et à l'insistance sur l'inachevé qui conviaient les couplages entre référent photographique et reconstruction tridimensionnelle ». Voir Dulguerova, Elitza. « L'expérience et son double. Notes sur la reconstruction d'expositions et la photographie », *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 15, (printemps 2010), p. 64.



Klaus Scherübel

Sans titre (Seconde exposition des Automatistes, au 75 rue Sherbrooke Ouest, chez les Gauvreau, 1947), 2019. Plaque de plâtre, aluminium, bois, verre, textiles, interrupteur, porte et moulures d'époque, vinyle adhésif, peinture scénique, impressions numériques sur papier, éclairage LED. 270 x 370 x 550 cm, vue de l'installation, VOX, centre de l'image contemporaine, 2019. Photo : Michel Brunelle. © Klaus Scherübel.

d'expositions consacrées aux avant-gardes russes qui ont inclus des reconstitutions historiques comparables, elles-mêmes réalisées à partir de photographies³⁴. Le projet de Klaus Scherübel se distingue néanmoins de ces démarches, puisqu'en répliquant partiellement l'exposition des Automatistes, en noir et blanc, il nous situe explicitement dans l'espace de sa représentation photographique. De plus, l'artiste place sa réplique derrière une vitrine, produisant du même coup une mise à distance volontaire, qui contribue à faire apparaître la scène recréée comme un « décor » de cinéma. En référence à ce procédé assez communément employé dans la *period room*, Marie-Ève Marchand écrit : « la vitrine, bien qu'elle semble offrir une visibilité maximale, visibilité dont l'artificialité est d'ailleurs trahie par les reflets qu'elle provoque, est en fait la barrière la plus

hermétique qui se dresse entre la *period room* et le visiteur³⁵ ». De fait, l'illusion produite par la réactivation d'un moment révolu est ici couplée à l'expérience bien concrète du dispositif muséographique. En se dressant entre le visiteur et la vue d'exposition reconstituée, la vitrine nous situe dans le présent d'un passé remémoré. Par ailleurs, les frontières sont d'autant plus brouillées que du texte – incluant un titre, le nom de l'auteur, un numéro de volume – figure sur le verre même, ce qui implique là encore un basculement, celui-ci nous (ré)inscrivant cette fois dans l'espace du livre³⁶.

Ainsi, on pourrait soutenir que l'installation de Klaus Scherübel tient à l'intérieur des catégories du présent : elle est un lieu de mémoire qui, par ses modes opératoires conceptuels, tend à révéler quelque chose de notre présent. Elle permet de faire l'expérience, troublante, d'un lieu appartenant à un passé révolu, marqué par une histoire où s'est jouée l'une des scènes les plus importantes de la modernité québécoise, mais dont le récit est et sera toujours en élaboration³⁷. Cette opération est précisément ce qui permet au passé d'être

35 Marie-Ève Marchand qualifie également ce type de *period room* de « vignette », « dont la forme générale s'apparente à une scène de théâtre en raison du retrait de l'un des murs, généralement identifié comme le "quatrième" ». Marchand, Marie-Ève. « L'histoire de l'art mise en pièces », p. 45-51.

36 Par ailleurs, ce texte placé sur l'« image » rappelle à certains égards une affiche annonçant un événement à venir.

37 D'ailleurs, il n'est pas anodin de souligner que les vues de cette exposition sont diffusées pour la première fois lors de la publication de *Refus global* en 1948, dont la maquette se trouve au Musée national des beaux-arts de Québec, et ne sont à nouveau publiées qu'en 1971, dans le catalogue *Borduas et les Automatistes. Montréal 1942-1955*, un ouvrage placé sous la direction d'Henri Barras. Ce dernier a conçu la première exposition rétrospective des artistes automatistes, présentée aux Galeries nationales du Grand Palais à Paris (1971) et au Musée d'art contemporain à Montréal (1972). À la suite de ce retour, survenu après un intervalle de vingt-quatre ans, ces vues d'expositions apparaîtront abondamment dans les ouvrages monographiques ou anthologiques consacrés au mouvement et aux artistes automatistes.

exposé à partir d'un futur rendu présent en raison de l'expérience artistique et conceptuelle que nous en faisons. Une telle reconstitution relève vraisemblablement du « présentisme », régime d'historicité qu'a défini François Hartog, car en plus d'activer des événements passés tout en visant à susciter de nouveaux récits en prévision du futur, elle nous révèle un aspect de notre présent : le désir d'historiciser ce dernier. Le procédé des « retours à », précise Hartog, ne repose plus sur la transmission des récits du passé, mais bien sur une reconstruction qui assure leur réappropriation et leur réactivation. Comment ? Par un travail réflexif, soutient Hartog, « [e]n faisant justement du passage du passé dans le présent, de leur communication, qui caractérise le fonctionnement de la mémoire, le point de départ de son opération historiographique³⁸ ». En ce sens, le dispositif de la *period room* privilégié par Klaus Scherübel, tout comme les dispositifs documentaires imaginés par tou·tes les artistes et chercheur·euses de *Créer à rebours vers l'exposition*, contribuent ainsi à générer une expérience opératoire de l'historicité en conjuguant des temporalités complexes.

38 Hartog, François. « Temps et histoire. "Comment écrire l'histoire de France ?" », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, vol. 50, n° 6, (septembre-octobre 1995), p. 1234.

Marie J. Jean est directrice générale et artistique de VOX, centre de l'image contemporaine en plus d'enseigner l'histoire de l'art et de la muséologie à l'UQAM. Elle se consacre à la recherche portant sur la théorie et les pratiques de l'art actuel et de l'exposition. Elle a réalisé un doctorat à l'Université McGill portant sur l'exposition comme pratique réflexive : une histoire alternative des expositions d'artistes. Depuis le milieu des années 1990, elle a organisé plus d'une centaine d'expositions, lesquelles lui ont valu en 2013 le Prix de la Fondation Hnatyshyn. Toutes ces réalisations l'ont amenée à collaborer avec de nombreux·ses artistes et institutions du Canada et de l'étranger. Premières expositions individuelles à Montréal de Yael Bartana, James Benning, Maria Eichhorn, Omer Fast, David Maljković, Ján Mančuška, N.E. Thing Co. et Valie Export ; présentation des œuvres phares de John Baldessari, de Samuel Beckett, de Marcel Duchamp et de Jan Švankmajer ; travail de valorisation d'artistes québécois établis tels Raymond Gervais, Angela Grauerholz, Serge Tousignant, Irene F. Whittome. Elle a aussi conçu des expositions pour le Musée national des beaux-arts du Québec, le Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, le Neuer Berliner Kunstverein en Allemagne ainsi que pour la Villa Arson, Centre national d'art contemporain de Nice.

Créer à rebours vers l'exposition : le cas de « Montréal, plus ou moins ? »
VOX, centre de l'image contemporaine
19 avril - 30 juin 2018

Commissaires :
Sarah Cousineau
Joséphine Rivard
Jade Seguela
Marie Tissot
Camille Tremblay-Caron

Communication /
Conception
du parcours urbain :
Yasmina Ali Yahia
Marie-Ève Dion
Ania Garcia Marin

Financement :
Carla Bodo
Audray Charbonneau
Katrine Coderre
Audrey Ste-Marie

Comité scientifique /
Organisation de
la journée d'étude :
Marilie Jacob
Karina Newcombe
Daphnée Yiannaki

Logistique /
Conception
de la maquette :
Marie-Pierre Cloutier
Maude Lavoie-Payeur
Marie Ricci
Alexandre Treuil

Sous la direction artistique et scientifique de Marie Fraser assistée d'Anne-Sophie Miclo, le projet a eu lieu lors du séminaire MSL6104 de la session d'hiver 2018, « Exposition, interprétation et diffusion » offert à l'Université du Québec à Montréal, dans le cadre du programme de maîtrise en muséologie. Il a reçu l'appui des programmes d'études supérieures en muséologie de l'Université du Québec à Montréal, de Figura, centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, et de la Chaire de recherche sur la gouvernance des musées et le droit de la culture.

Les expositions d'expositions

Marie Fraser

Les musées, les commissaires et les artistes sont de plus en plus attiré·es par l'idée de faire revivre des événements passés. Les exemples sont nombreux : reconstitutions d'expositions, d'accrochages, de dispositifs ou d'environnements d'artistes, présentations d'archives ou de documents, réexpositions d'œuvres éphémères. Ces pratiques pourraient-elles être envisagées comme une approche méthodologique et critique pour réfléchir à l'écriture de l'histoire des expositions ? Quel serait alors leur rôle historiographique ? Pourrait-on y voir un lien avec l'émergence des études curatoriales, qui donnent à voir l'exposition non plus seulement comme un discours sur l'œuvre d'art, mais comme un objet d'étude et comme un espace de production de connaissance ? En 2018, j'ai voulu savoir comment ces questions interpellent le milieu universitaire et, plus particulièrement, les domaines de la muséologie et de l'histoire de l'art. Dans le cadre d'un séminaire consacré à l'exposition, avec une vingtaine d'étudiantes et d'étudiants, nous avons reconstitué « Montréal,

plus ou moins ? », une exposition conçue, en 1972, par l'artiste et architecte Melvin Charney au Musée des beaux-arts de Montréal. Présenté à VOX, dans le cadre d'une programmation d'expositions documentaires initiée par Marie-Josée Jean et Claudine Roger, ce projet participe à un chantier de réflexion sur l'histoire, la pratique et le devenir des expositions visant à dresser un inventaire de cas exemplaires au Québec. La signification historique de « Montréal plus ou moins ? » s'est ainsi imposée comme l'un des aspects fondamentaux que sa reconstitution allait mettre en évidence. Il ne s'agissait pas seulement de réaliser une exposition à partir d'une autre, mais de reconnaître qu'une telle expérimentation curatoriale participe à l'historiographie des expositions. Ce contexte me semble propice ici pour engager une réflexion plus générale sur l'écriture de l'histoire des expositions, ses méthodes, ses outils, ses modèles, ses avancées, mais surtout ses limites.

« Montréal plus ou moins ? » apparaît d'entrée de jeu comme une exposition non conventionnelle, et ce n'est pas un hasard si son organisation a été confiée à un artiste détenant une formation en architecture. Le Musée des beaux-arts de Montréal voulait s'inscrire dans un courant d'expositions thématiques interdisciplinaires consacrées à la ville, dans les années 1970, comme l'a souligné Francine Couture¹. Dans le texte du catalogue, le directeur de l'époque, David Giles Carter

1 Francine Couture aborde ce lien de « Montréal, plus ou moins ? » avec d'autres expositions thématiques sur la ville. Elle donne aussi d'autres exemples posthumes, dont « Corridart », également organisée par le Musée des beaux-arts de Montréal et Melvin Charney, en 1975. Voir Couture, Francine. *L'exposition et la ville : entre le local et l'international*, Paris, L'Harmattan, « Sociologie de l'art », 2003/1, Opus 1 & 2, p. 115-130.



Vue de l'exposition *Créer à rebours vers l'exposition : le cas « Montréal, plus ou moins ? »*, VOX, 1972-2018. Photo : Michel Brunelle

mentionne avoir eu au préalable des entretiens avec des intervenants de deux musées américains qui avaient présenté des projets similaires : « Back Bay Boston, the City as Work of Art », au Museum of Fine Arts à Boston en 1969, et « City », au Philadelphia Museum of Art. Le thème de la ville était aussi récurrent dans la programmation du Museum of Modern Art (MoMA) de New York qui, depuis les années 1950, organisait régulièrement des expositions consacrées à des architectes et à des photographes. Quelques années plus tard, c'était au tour du Centre Pompidou à Paris de mettre sur pied une série de grandes expositions, orchestrée par Pontus Hulten : « Paris – New York », en 1977, « Paris – Moscou », en 1979, et « Paris – Berlin », en 1978. Outre leur thématique commune, ces expositions partagent une vision interdisciplinaire, où se côtoient la peinture, la sculpture, la photographie, l'architecture

et le design. Elles présentent aussi deux conceptions de la ville : une locale, indissociable de questions sociales et politiques, et une autre internationale, misant sur les rapports entre les villes pour montrer les échanges culturels, artistiques et diplomatiques.

« Montréal, plus ou moins ? » figure parmi cette liste d'expositions thématiques. Mais son titre a de quoi surprendre surtout dans un contexte post-crise d'Octobre. En interpellant directement la population par une question, il invite à prendre position sur les débats culturels, sociaux et politiques qui ont cours sur l'urbanisation de la ville au début des années 1970. Dans le catalogue et des correspondances retrouvés dans les archives du MBAM, David Giles Carter endosse entièrement cette position et mentionne que le titre implique une prise de conscience collective. Il va même jusqu'à dire que l'exposition est conçue comme un « forum ² » visant à sensibiliser la population aux changements qui affectaient durement Montréal. Le Musée des beaux-arts veut donc contribuer aux débats sur l'état social et patrimonial de la ville. Le format participatif et citoyen de l'exposition est aussi caractéristique de la posture artistique – et pourrait-on dire curatoriale ³ – de Melvin Charney qui cherche à dépasser les limites de l'art et à remettre en question le musée pour toucher « un secteur de la population beaucoup plus vaste », comme il le souligne dans le texte de présentation du catalogue ⁴.

2 Voir les remerciements de David Giles Carter, dans *Montréal, plus ou moins ?*, catalogue de l'exposition édité par Melvin Charney, Musée des beaux-arts de Montréal, 1972, p. 4-7.

3 Melvin Charney est identifié comme l'organisateur de l'exposition. Le terme commissaire n'est pas encore usuel au début des années 1970, même si cette posture curatoriale est en train de s'affirmer.

4 Voir Charney, Melvin. *Montréal, plus ou moins ?*, catalogue de l'exposition, 1972, p. 12-13.

La réactivation de « Montréal, plus ou moins ? » presque 50 ans plus tard tient compte de cette conception particulière de l'exposition comme plateforme citoyenne. Cette dimension atypique, voire radicale pour l'époque, soulève plusieurs questions sur le contexte d'origine, sur la restitution d'un passé révolu et sur une approche curatoriale qui consiste à créer une exposition à partir d'une autre. Comment faire revivre un tel événement éphémère ? Comment recontextualiser sa forme participative et engagée ? Quelle place donner au contexte politique et social si important dans les années 1970 ? Faut-il remettre les débats sur la ville au devant de l'actualité ? Quelle est la pertinence de ces luttes sociales et quels sont leurs impacts ? Que signifie, aujourd'hui et pour le futur, un événement ayant eu lieu dans un contexte particulier du passé ? Reconstituer l'exposition à partir de ses traces matérielles peut-il bouleverser sa compréhension et, par conséquent, sa mémoire ? Ces questions sont déterminantes de l'approche curatoriale :

Loin de faire dans la nostalgie et sans chercher à encenser l'exposition, la réactivation de « Montréal, plus ou moins ? » tente d'en comprendre les fondements et les répercussions. Comme l'évoquent Amelia Jones et Adrian Heathfield⁵ à propos des reenactments de performances ou d'événements, la reprise d'une exposition a le devoir d'interroger les implications intrinsèques du contexte historique et politique de celle-ci. Suivant cette logique, la réactualisation de « Montréal, plus ou moins ? » veut contextualiser la pensée des artistes et des organisateurs

5 Voir Jones, Amelia et Adrian Heathfield. *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Bristol, Intellect Books, 2012.

lors d'une période trouble de l'histoire de la ville et la projeter quarante-six ans plus tard. Se déploie alors une tension dans la 'double historicité'⁶ de l'événement original et de sa reconstitution. Si l'objectif est de noter l'écart temporel, il s'agit également d'y chercher la continuité, car force est de constater l'actualité des propos des années 1970; que ce soit en matière d'aménagement urbain [...], de la politique gouvernementale [...] et évidemment de préoccupations féministes, on remarque que certains enjeux resurgissent de nos jours⁷.

Que restait-il de « Montréal, plus ou moins ? »

La recherche s'est amorcée avec la documentation photographique conservée dans les archives du Musée des beaux-arts de Montréal : des planches-contacts en noir et blanc de vues de l'exposition prises durant le vernissage. C'était une pratique courante à l'époque de documenter l'inauguration plutôt que la muséographie ou les œuvres exposées. Comme le montre cette documentation photographique, s'il y a beaucoup de gens qui assistent au vernissage, en revanche il est difficile de bien voir les œuvres présentées. Ces prises de vue témoignent de la conception particulière de l'exposition, mais ne permettent pas d'identifier et d'authentifier les œuvres.

Conçue comme un véritable forum, « Montréal plus ou moins ? » cherchait à donner la parole à divers

6 Voir Fraser, Marie et Florence-Agathe Dubé-Moreau. « Performer la collection. Comment le *reenactment* performe-t-il ce qu'il recrée ? », *Intermédialités*, n° 28-29, (automne 2016-printemps 2017). <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2016-n28-29-im03201/1041088ar/>

7 Extrait du communiqué de presse *Créer à rebours vers l'exposition : le cas de « Montréal, plus ou moins ? »*, 2018. <http://centrevox.ca/exposition/creer-a-rebours-vers-lexposition-le-cas-de-montreal-plus-ou-moins/>.



Planches-contacts de vues de l'exposition « Montréal plus ou moins? », prises durant le vernissage. Photo : MBAM.

points de vue ainsi qu'à abolir les hiérarchies artistiques et sociales. Présenter le quotidien de la rue et de la ville ainsi que les débats qui avaient cours sur la destruction du patrimoine urbain ont fait en sorte que des objets et des documents qui ne sont pas destinés à être exposés dans un contexte artistique se sont retrouvés dans

un musée des beaux-arts. Comme Melvin Charney le mentionne dans une entrevue à la télévision de Radio-Canada, l'exposition a été pensée comme un espace non hiérarchique incluant, sans les distinguer, des artistes, des photographes, des illustratrices et des illustrateurs, des poètes, des troupes de théâtre, des musicien·nes, des groupes communautaires, des activistes, des associations. Elle rassemblait de nouvelles formes artistiques éphémères et différents moyens d'expression cohabitaient : l'art conceptuel⁸, l'installation, la performance, la photographie, la bande dessinée, la caricature, l'audiovisuel, la poésie, les pratiques féministes et des œuvres que l'on qualifierait aujourd'hui de participatives. La plupart des œuvres n'existaient plus, plusieurs avaient été réalisées spécialement pour l'exposition et n'avaient pas été conservées. Des collectifs s'étaient formés pour l'occasion et n'étaient plus actifs. De plus, Melvin Charney avait donné une grande liberté aux artistes en ce qui concerne le choix de leurs œuvres et leur présentation. Des invitations avaient aussi été lancées afin de solliciter la participation des gouvernements municipal et provincial. Même si ces organisations ont décliné, leurs lettres de réponse ont été affichées dans l'exposition.

La mise en espace est tout aussi expérimentale. La présence de divers médias non traditionnels, dont le son, accentuait l'ambiance déstabilisante qui y régnait. Des documents et des photographies étaient épinglés directement au mur, on pouvait décrocher des affiches et les apporter chez soi, entrer à l'intérieur d'un

8 Étaient entre autres présentées *Route 37* de Bill Vazan, *Telephone Square* de Tom Dean, *La rue Saint-Laurent, entre Sainte-Catherine et Dorchester, le 16 novembre 1965, 4:15 pm.* de Melvin Charney.

labyrinthe et déambuler. Il y avait aussi des éléments hétéroclites : une carte du centre-ville de Montréal tracée sur le plancher, des mannequins, des panneaux de signalisation, des kiosques à journaux, une boîte aux lettres de Postes Canada, des bancs publics et des plantes vivantes « empruntées » à la ville. Les œuvres semblaient empiéter les unes sur les autres de telle sorte qu'il était difficile de les différencier. D'après les vues d'exposition et des témoignages de celles et ceux qui l'ont visitée, l'exposition cherchait à créer une sorte d'environnement total. Elle était aussi animée par des performances. Le soir du vernissage, les six femmes du Groupe Mauve⁹ se sont présentées au Musée, vêtues de robes de mariées, pour nettoyer l'entrée et les escaliers menant à l'exposition. Une sorte de logo de « Montréal » s'affichait sur la devanture extérieure pour attirer l'attention et des manifestations ont également eu lieu à d'autres endroits de la ville. Par exemple, le Groupe Mauve a présenté des performances dans des centres commerciaux et une installation intitulée *La femme et la ville* dans les vitrines du magasin Dupuis et Frères, alors situé à l'angle des rues Sainte-Catherine et Saint-Hubert. Il faut également signaler la participation d'intellectuel·les militant·es, engagé·es dans la sauvegarde du patrimoine urbain et des espaces verts, qui avaient organisé des activités citoyennes et des parcours guidés à travers la ville.

Le carton d'invitation a l'allure d'une carte postale. Le catalogue est tout aussi particulier. Il ne documente

9 Le Groupe Mauve s'était formé pour l'exposition et était composé de six femmes : Catherine Boisvert, Ghislaine Boyer, Céline Isabel, Thérèse Isabel, Lise Landry et Lucie Ménard.

pas les œuvres présentées comme un catalogue traditionnel. Il relate plutôt le processus de l'exposition, contenant des informations sur sa conception, les lettres d'invitations lancées aux gouvernements et leurs réponses, des textes d'artistes, des projets dont la finalité demeure incertaine ainsi que des photographies documentant des quartiers de la ville¹⁰.

Réactiver une exposition passée

La reconstitution s'est heurtée tant à cette complexité de l'exposition qu'à son format citoyen et participatif. S'il s'est vite avéré impossible de refaire « Montréal, plus ou moins ? » à l'identique, cette contrainte est devenue l'un des principaux leitmotifs de l'approche curatoriale, comme l'expriment les commissaires dans cet autre extrait du communiqué de presse :

Reconstituer matériellement un événement d'une telle ampleur serait impossible, tant par le nombre élevé d'œuvres, d'artistes et de collaborateurs impliqués que par le passage à l'oubli de certains artefacts. À défaut de pouvoir présenter les œuvres originales de « Montréal, plus ou moins ? », la réactivation s'est brodée autour d'une mémoire collective, celle de certains citoyens, artistes ou historiens ayant participé à l'événement en soi ou à ses récits. Cette exposition [...] propose d'adopter un regard social et humain face à notre histoire, mais également face aux possibilités offertes par un art responsable et inclusif¹¹.

10 Voir *Montréal, plus ou moins ?*, catalogue de l'exposition, 1972. Ces particularités ont également été soulignées par Francine Couture lors de sa conférence d'ouverture de la journée d'étude *Histoire d'exposition : la réactualisation par les archives*, UQAM, 27 avril 2018 [non publiée].

11 Extrait du communiqué de presse *Créer à rebours vers l'exposition : le cas de « Montréal, plus ou moins ? »*. <http://centrevox.ca/exposition/creer-a-rebours-vers-lexposition-le-cas-de-montreal-plus-ou-moins/>.

La recherche a exigé une investigation dans plusieurs fonds d'archives outre ceux du Musée des beaux-arts de Montréal : au Centre Canadien d'Architecture, où les archives de Melvin Charney sont en dépôt, à Radio-Canada, à Artexte et dans les archives privées de photographes ayant participé à « Montréal, plus ou moins ? » La documentation retrouvée restait toutefois fragmentaire. Pour combler en partie ces lacunes, il a fallu produire de nouvelles sources et retrouver certains des protagonistes afin de recueillir leur témoignage.

L'exposition de 2018 présente les traces matérielles de l'exposition de 1972 : non pas des œuvres, mais des documents qui racontent, dans le respect des différents points de vue, l'ensemble du processus, depuis la conception de « Montréal, plus ou moins ? » jusqu'à sa réception et la mémoire de ceux et celles qui l'ont vécue de près. Cette trajectoire est mise en récit à travers une soixantaine de documents, dont plusieurs sont exceptionnels et inédits : une entrevue de Joël Le Bigot avec Melvin Charney réalisée avant l'ouverture de l'exposition et un reportage couleur de Radio-Canada¹² tourné lors du montage et du vernissage, des vues d'exposition, des affiches, des photographies, le catalogue, des correspondances, les communiqués de presse, les plans approximatifs de la mise en espace, des articles de journaux, des manifestes, des lettres de

12 Entrevue de Joël Le Bigot avec Melvin Charney diffusée à la télévision de Radio-Canada à l'émission *Format 30*, le 28 mars 1972, et reportage couleur tourné durant le montage et le vernissage également diffusé à l'émission *Format 30*, le 23 juin 1972. Ce reportage a été une véritable source d'information sur l'exposition. On y retrouve des entrevues avec le directeur du musée, David Giles Carter, avec Normand Thériault, des artistes et des visiteurs de l'exposition, qui soulignent entre autres que le musée est complètement transformé. On y voit aussi les rares images du Groupe Mauve en train de nettoyer les marches extérieures et intérieures du Musée.

visiteurs, quelques documents originaux et tapuscrits présentés sous vitrine. Dans l'idée de réactiver un des dispositifs participatifs de 1972, qui conviait les gens à prendre des affiches et à les ramener chez eux, on pouvait repartir avec le plan de l'exposition actuelle et la liste des documents présentés. L'ensemble de cette matière archivistique était présenté de manière à former un « mur archives » qui se regarde et se lit comme un *story-board*, relatant l'avant, le pendant et l'après. C'est comme si on avait réécrit le scénario de l'exposition *a posteriori*. Dans une salle de lecture aménagée à proximité, cinq entrevues avec les artistes Lise Landry du Groupe Mauve, Sylvain Campeau et Roger Charbonneau du Groupe Action Photographique (AGP), François Vincent du Groupe Point Zéro, Claude Grenier et le poète André Major relatent l'atmosphère de l'époque et donnent une idée de l'approche particulière de Melvin Charney¹³.

Les commissaires ont aussi proposé la réactivation d'œuvres performatives. Le collectif d'artistes féministes Women With Kitchen Appliances (WWKA) a remis en acte la performance du Groupe Mauve et le comédien Alex Bergeron, accompagné du musicien Charles Barabé, a réinterprété le poème *Au cœur de la ville*, écrit par André Major. L'équipe responsable de la médiation a reconstitué un des parcours urbains, organisés par l'Association Espaces verts qui conviaient les citoyennes et les citoyens à visiter des sites « menacés de mort », selon l'expression utilisée à l'époque. Nous avons tous et toutes pris place dans un autobus *vintage*

13 Les cinq entrevues ont été réalisées par les commissaires, entre le 8 et le 30 mars 2018. On pouvait écouter ces entrevues dans un coin lecture aménagé dans la salle d'exposition.

de la STM (des années 1970) pour nous diriger vers quelques-uns de ces sites : certains avaient effectivement disparu, alors que d'autres avaient été conservés en partie ou en totalité grâce aux actions des groupes militants¹⁴. Ces réactivations d'œuvres et d'actions ont ouvert un espace entre 1972 et 2018 et ont interpellé à nouveau la conscience citoyenne face aux actuels développements urbains et luttes sociales.

En complément, l'équipe scientifique a organisé une journée d'étude visant, d'une part, à mettre en contexte « Montréal, plus ou moins ? » et, d'autre part, à engager une réflexion sur l'histoire des expositions et ses archives¹⁵. Le projet a, dans son ensemble, soulevé plusieurs questions sur la reconstitution qui, comme l'a souligné Reesa Greenberg dans un des premiers textes parus sur le sujet, en 2009¹⁶, est devenue un nouveau « genre » d'exposition.

- 14 Parmi les luttes qui opposaient les groupes militants tels que l'Association Espaces verts et l'administration municipale, il y avait la démolition de plusieurs quartiers et par conséquent de logements à prix abordables pour faire place à des projets immobiliers et d'infrastructure : La Cité dans Milton-Parc, la construction de l'autoroute Ville-Marie et la tour de Radio-Canada, ainsi que la destruction du quartier chinois pour faire place au Complexe Guy-Favreau. Jean-Claude Marsan, membre fondateur de l'Association Espaces verts, qui a joué un rôle important en 1972, ainsi que Martin Drouin ont participé à ce parcours reconstitué.
- 15 Ont participé à la journée d'étude *Histoire d'exposition : la réactivation par les archives* : outre les commissaires et organisatrices, Francine Couture, Marie-Josée Jean et Claudine Roger, Florence-Agathe Dubé-Moreau, Michel Hardy-Vallée, Bénédicte Ramade, Valérie Perron, Louise Pelletier, Joanne Burgess et Marie-Ève Dion.
- 16 Voir Greenberg, Reesa. « "Remembering Exhibition": From Point to Line to Web », *Tate Papers*, n° 12 (2009). www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/remembering-exhibitions-point-line-web.

L'exposition dans l'exposition

Une exposition peut-elle en contenir une autre ? À quelles conditions et sous quelles formes ? Qu'est-ce que cette mise en abyme active ? Que signifie-t-elle ? Quel est le rôle des « expositions ayant les expositions pour sujet¹⁷ » ? Qu'elles soient pratiquées par des musées, des commissaires ou des artistes, les reconstitutions permettent de documenter et, par conséquent, d'étudier des expositions passées. Leur fonction documentaire et historique est indéniable. Comme on vient de le voir, la réactivation de « Montréal, plus ou moins ? » a permis de créer une nouvelle archive, en traitant des sources de plusieurs fonds, en colligeant une documentation jusque-là fragmentaire et dispersée et en récoltant des témoignages d'artistes.

L'étude des expositions passe d'abord par leur documentation, mais ce travail d'enquête se heurte à leur nature éphémère et à des enjeux matériels qui soulèvent des questions d'ordre épistémologique et méthodologique importantes¹⁸. Leur histoire ne peut

17 L'expression est utilisée par Elitza Dulguerova, en 2010, dans « L'expérience et son double : Notes sur la reconstitution d'expositions et la photographie », *Intermédialités. Histoire et théories des arts, des lettres et des techniques*, n° 15 (printemps 2010), p. 53-71. www.erudit.org/revue/im/2010/v/n15/04467ar.pdf.

Daniel Buren utilise aussi une expression très proche du titre de cet article : « Exposition d'une exposition ». Dans un texte paru dans le catalogue de la *documenta 5*, en 1972, il dénonce le fait que le commissaire Harald Szeemann ait « plié » les œuvres à son propos et que sa posture d'organisateur ait glissé vers celle d'auteur d'exposition. Voir Buren, Daniel. « Exposition d'une exposition », Szeemann, Harald (dir.). *documenta 5*, Kassel, 1972, p. 17-29 ; et Buren, Daniel. « Where are the Artists », *The Next documenta Should Be Curated by an Artist*, (juin-novembre 2003). <https://www.e-flux.com>.

18 Ces questions épistémologiques et méthodologiques sont abordées par Rémi Parcollet et Léa-Catherine Szacka, dans « Écrire l'histoire des expositions : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné d'expositions », *Culture & Musées*, n° 22 (2013). p. 137-162. <https://doi.org/10.3406/pumus.2013.1755>.

se faire qu'« à rebours » à partir des documents qui ont été préservés et des récits qui peuvent en être faits. Force est aussi de reconnaître que la documentation des expositions étant une pratique relativement récente, tout un pan de leur histoire lointaine risque d'échapper à la recherche. Pour paraphraser Rober Racine, lorsqu'il parle de l'installation, dans « Créer à rebours vers le récit », le texte qui a inspiré le titre de la série de réactivations documentaires proposée par VOX, les expositions seraient vouées à « performer leur propre disparition¹⁹ ». Les archives jouent ainsi un rôle indispensable et la recherche documentaire s'avère une phase essentielle de leur histoire. Mais comme il n'existe pas de protocole ou de modèle documentaire pour archiver les expositions, comme il en existe pour les œuvres d'art, la documentation est souvent fragmentaire et dispersée dans différents types de fonds, musées, organisations, artistes, commissaires ou photographes. Les traces conservées dans les archives varient aussi énormément d'une exposition à une autre, d'un musée ou d'un organisme à un autre. Les vues d'exposition représentent, dans une grande majorité des cas, la seule documentation visuelle accessible pour étudier les mises en espace et comprendre les relations entre les œuvres. Les plans sont souvent approximatifs, car ils sont régulièrement modifiés en fonction de la disponibilité des œuvres et des nombreux changements qui surviennent lors d'un montage. Pour des motifs similaires, les listes d'œuvres peuvent être partielles ou déficientes. Si les catalogues représentent une source importante, ils

19 Voir Racine, Rober. « Créer à rebours vers le récit », *Parachute*, n° 48 (1987), p. 33-35.

fournissent davantage d'information sur le contenu que sur l'exposition elle-même et la démarche curatoriale ; celui de « Montréal, plus ou moins ? » fait exception ici en présentant des éléments de la conception de l'exposition au détriment des œuvres comme telles. Les cartons d'invitation et les communiqués de presse représentent des sources précieuses mais se limitent à énoncer le point de vue officiel ou institutionnel. Les revues de presse documentent la réception, mais fournissent généralement peu d'information sur les conditions de présentation préférant donner une appréciation esthétique des œuvres et commenter le choix des thématiques. Lorsqu'elles ont été conservées, les correspondances sont souvent peu accessibles et incomplètes. La question reste donc entière. Comment préserver la mémoire des expositions ?

Ces enjeux matériels me semblent paradoxalement fondamentaux. Ils montrent que l'exposition est une unité de temps et d'espace impossible à reproduire. Germano Celant, ainsi que l'architecte Rem Koolhaas et l'artiste Thomas Demand se sont confrontés à cette impossibilité malgré l'exhaustivité des archives conservées par le commissaire Harald Szeemann et malgré tous les efforts et les moyens financiers qu'ils ont pu déployer pour tenter de reproduire à l'identique « Quand les attitudes deviennent forme » (Kunsthalle, Berne, 1969) à la Fondation Prada à Venise, en 2013. Le catalogue se veut tout aussi exhaustif que l'exposition et constitue un outil incroyable pour la recherche avec ses 780 pages de photographies et d'analyse²⁰. Il

20 Voir *When Attitudes Become Form, Bern 1969/Venice 2013*, catalogue d'exposition, Fondazione Prada, 2013. L'exposition était présentée comme un événement parallèle à la 55th International Art Exhibition – La Biennale d'art de Venise.

s'ouvre d'ailleurs sur 366 pages présentant la documentation photographique de « Quand les attitudes deviennent forme » en 1969, salle par salle, avec les plans et les vues d'exposition et du montage, pour ensuite présenter la seconde version conçue par Germano Celant. C'est comme si on publiait le catalogue de l'exposition d'origine *a posteriori* dans le catalogue de sa reconstitution. La rematérialisation de « Quand les attitudes deviennent forme » ne s'est pas confrontée à une documentation lacunaire, mais à des conditions d'exposition irreproductibles quatre décennies plus tard. L'architecture des lieux était fort différente : un édifice du XX^e siècle, d'un côté, et un palais du XVIII^e à Venise, de l'autre. Certaines œuvres n'ont pas été conservées, comme c'est le cas de plusieurs installations *site-specific* qui ne pouvaient pas être recréées, comme *Splash* (1969) de Richard Serra, en raison de la toxicité de son matériau, le plomb. Des prêts de collections publiques et privées ont été refusés en raison de la fragilité des œuvres et des conditions d'exposition trop risquées, comme c'était le cas de certaines sculptures d'Eva Hesse. La reconstitution reprenait la mise en espace originale qui invitait à la déambulation à travers des œuvres installées au sol à une très grande proximité les unes des autres.

La résolution de ces conditions matérielles ne réglerait pas tout. De nombreuses critiques ont dénoncé la dimension culte de l'exposition qu'amplifie sa reconstitution dans le contexte d'un événement international majeur en art contemporain. L'étude des expositions,

de façon plus générale, suscite de telles questions historiographiques. Les deux volumes dirigés par Bruce Altshuler, *Exhibitions That Made Art History*²¹, apportent une compréhension de l'histoire des expositions en colligeant une imposante documentation sur une nomenclature d'expositions, depuis le *Salon des Refusés*, en 1863, aux biennales internationales d'art contemporain. Cette documentation s'avère essentielle à la mémoire des expositions ainsi qu'à la recherche, mais comme plusieurs l'ont dénoncé y compris Bruce Altshuler lui-même, une approche de l'histoire misant sur l'exemplarité risque de contribuer à la construction d'un canon des expositions²².

Selon cette perspective historiographique, devrait-on aborder « Montréal, plus ou moins ? » comme une exposition exemplaire ? Si tel est le cas, comment se distingue-t-elle et selon quels critères ? Est-ce parce qu'elle est radicalement atypique et qu'elle participe à la remise en question du musée, voire au courant de la critique institutionnelle ? Est-ce parce qu'elle brouille les démarcations traditionnelles de l'art ? Est-ce en raison de sa dimension participative qui repousse les frontières de l'art et de l'exposition en abolissant la séparation qu'établit le musée entre l'art et la vie, entre la contemplation passive et l'engagement

21 Altshuler, Bruce (dir.). *Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History. Vol. 2: 1962-2002*, London, Phaidon, 2013; Altshuler, Bruce (dir.). *Salon to Biennial. Exhibitions That Made Art History. Vol. I: 1863-1959*, London, Phaidon, 2009.

22 Voir Glicenstein, Jérôme. « En quête d'un canon des expositions », *esse arts + opinions*, n° 84, (printemps-été, 2015), p. 14-21. <http://id.erudit.org/iderudit/73797ac>.; Boersma, Linda et Patrick Van Rossem (dir.). « Rewriting or Reaffirming the Canon? Critical Readings of Exhibition History », *Stedelijk Studies*, n° 2, (printemps 2015). <https://stedelijkstudies.com/issue-2-exhibition-histories/>; et Altshuler, Bruce. « A Canon of Exhibitions », *Manifesta Journal* n° 11 (2011); « The Canon of Curating », p. 15.

citoyen ? Est-ce parce qu'elle se situe à l'émergence d'un nouveau type d'expositions thématiques interdisciplinaires sur la ville ou parce qu'elle a eu un impact social en contribuant à « sauver » certains sites urbains menacés ? Est-ce parce qu'elle est l'expression de ce que l'on pourrait nommer aujourd'hui une approche curatoriale critique, voire engagée ? Toutes ces caractéristiques constituent des critères d'exemplarité pour une histoire des expositions qui, pour reprendre l'expression de Bruce Altshuler, « ont fait l'histoire de l'art ».

Si la reconstitution permet d'appréhender historiquement des expositions marquantes pour les inscrire dans l'histoire, ne devrait-elle pas également réévaluer les conditions de possibilité de ces modèles historiographiques tout autant que leurs limites ? Au lieu d'aborder la reconstitution comme une façon d'exemplifier, pourquoi ne pas s'intéresser aux effets de son inexactitude sur l'histoire ainsi qu'à son potentiel critique ? Pour Reesa Greenberg, les reconstitutions ont une fonction mémorielle ou d'hommage. Ce sont pour elle des *remembering exhibitions* pouvant prendre plusieurs formes selon leur exigence d'authenticité : réplique, riff ou reprise²³. Elitza Dulguerova fait aussi ressortir leur potentiel historiographique et voit, dans la tendance à prendre en considération le contexte de présentation des œuvres d'art, une attitude critique et réflexive²⁴. Dans un ouvrage consacré au réinvestissement des collections, Claire Bishop²⁵ reconnaît cette même posture introspective. Les musées qui

23 Greenberg, Reesa. « "Remembering Exhibition": From Point to Line to Web », 2009.

24 Dulguerova, Elitza. « L'expérience et son double », 2010.

25 Bishop, Claire. *Radical Museology: Or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*, Cologne, Verlag Der Buchhandlung Walter König, 2014.

refont des environnements d'artistes, des accrochages ou des dispositifs de présentation de leurs collections sont amenés à réfléchir à leur propre histoire et à leurs propres pratiques. La reconstitution est vue comme participant à l'historicisation des expositions, mais aussi comme l'amorce d'une démarche critique et réflexive de l'exposition.

Cet aspect a notamment été démontré lors d'un des premiers exemples connus dans un musée, en 1991. Conçue par Stephanie Barron, conservatrice de l'art du XX^e siècle au Los Angeles County Museum of Art – LACMA, « “Degenerate Art”: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany » proposait une réflexion de fond sur l'exposition d'art dégénéré commandée par Hitler et présentée en 1937 dans l'Allemagne nazie²⁶. La reconstitution prolonge l'exposition d'origine en dénonçant ses conséquences dramatiques. Elle dresse en même temps un parallèle avec le contexte américain au tournant des années 1990, marqué par une remontée du conservatisme qui menace la liberté des artistes et impose la censure de plusieurs expositions et œuvres d'art. Autrement dit, elle fait résonner le passé avec le présent.

« The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany » a été réalisée à partir de la documentation photographique, de documents d'archives, d'images de films et de souvenirs de visiteurs. Elle rassemblait quelque 150 œuvres spoliées qui figuraient dans l'exposition originale. Si elle témoignait ainsi des restitutions qui ont été rendues possibles après la Deuxième Guerre

26 Voir Barron, Stephanie (dir.). *“Degenerate Art”: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles County Museum, catalogue d'exposition, Harry N. Abrams Publisher, 1991.

mondiale, elle mettait également en évidence la disparition (définitive) de plusieurs œuvres. Stephanie Barron n'a pas cherché à combler ces absences ou à dissimuler cette partie sombre de l'histoire, au contraire, elle les a révélées en laissant des espaces vides dans la reproduction exhaustive des salles dans le catalogue. La dimension critique et réflexive de cette mise en abyme ne s'arrête pas là. Une salle était consacrée à la reconstruction de la maquette et le catalogue contenait le catalogue de l'exposition de 1937, mettant ainsi en évidence son discours haineux et de propagande. Il faut dire aussi qu'une partie de « Degenerate Art » reprenait pour s'en moquer les modes de présentation avant-gardistes de « The First International Dada Fair », à Berlin en 1920.

Une des principales caractéristiques de cette reconstitution est de retracer la trajectoire de l'exposition en établissant un lien entre le passé et le présent. Dans un texte à propos de la reconstruction d'œuvres d'art, Claire Bishop décrit cet effet temporel comme étant anachronique : l'« objet » reconstitué est, pour elle, « une représentation archivistique du passé et une voix qui répond à une préoccupation actuelle²⁷ ». Ce processus anachronique met en jeu une double temporalité, voire une double historicité²⁸, qui provoque un retour critique sur le passé en même temps qu'une recontextualisation dans le présent.

27 Traduction libre de : « an archival representation of the past, and a voice that speaks to the concern of today », tirée de Bishop, Claire. « *Reconstruction Era: The Anachronic Time(s) of Installation* », Germano Celant (dir.), *When Attitudes Become Form: Bern 1969 / Venice 2013*, Milan, Progetto Prada Arte, 2013, p. 436.

28 Fraser, Marie et Florence-Agathe Dubé-Moreau. « Performer la collection », 2017.

Depuis les années 1990, la reconstitution a permis de documenter et d'étudier des expositions et d'amorcer une réflexion sur leur histoire. Pourrait-on alors l'envisager comme une méthode de recherche ? Pour conclure sur cette idée, je voudrais placer son potentiel heuristique en amont de sa dimension historique. Comme je le soulignais plus tôt, refaire une exposition c'est comme en réécrire le scénario *a posteriori*. Cette démarche favorise l'expérimentation, soit un travail sur l'exposition, dans l'exposition et à partir d'elle²⁹. L'exemple de « Montréal, plus ou moins ? », qui s'inscrit dans un contexte pédagogique, met en évidence la dimension expérimentale d'une telle démarche et souligne l'importance de la pratique pour l'étude des expositions. Il ne s'agit pas d'inscrire un événement exemplaire dans l'histoire, mais de réfléchir à ses conditions de possibilité en fonction des défis épistémologiques et méthodologiques que soulève son objet d'étude : la dimension éphémère des expositions et la précarité de leur mémoire, leur unité de temps et d'espace impossible à reproduire, leur matérialité singulière, l'absence de protocole ou de modèle documentaire, la constitution de leur archive à partir de sources fragmentaires et dispersées. C'est en ce sens qu'on peut envisager la reconstitution comme un travail sur et contre l'histoire.

29 Cette conception du curatorial s'appuie sur les réflexions de Paul O'Neil et de Beatrice von Bismark. Voir entre autres O'Neil, Paul. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge, The MIT Press, 2012; ainsi que von Bismarck, Beatrice, Jörn Schafaff et Thomas Weski (dir.). *Cultures of the Curatorial*, Berlin, Sternberg Press, 2012.

Professeure en histoire de l'art et muséologie à l'Université du Québec à Montréal, Marie Fraser est titulaire de la Chaire de recherche UQAM en études et pratiques curatoriales. Membre du centre de recherche Figura et cofondatrice du groupe de recherche et de réflexion CIÉCO, elle est impliquée dans plusieurs projets de recherche subventionnés par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) sur l'histoire, la théorie et la pratique des expositions ainsi que sur les collections : « Archiver le présent : imaginaire de l'exhaustivité dans les productions culturelles contemporaines », « La muséologie d'enquête : repenser l'histoire des expositions à travers la trajectoire des œuvres d'art » et « Des nouveaux usages des collections dans les musées d'art ». Elle a publié récemment des articles dans *Culture & Musées*, *Intermédialités*, *Muséologies*, *Plastik* et *Stedelijk Journals*, et dirigé, avec Mélanie Boucher et Johanne Lamoureux, *Réinventer la collection : l'art et le musée au temps de l'événementiel*, publié aux PUQ. En tant que commissaire, elle a créé près d'une trentaine d'expositions au Canada ainsi qu'en Europe, elle a été conservatrice en chef au Musée d'art contemporain de Montréal, de 2010 à 2013, ainsi que commissaire du pavillon du Canada à la 56^e Biennale de Venise, en 2015.

Faire exposition

Marie-Hélène Leblanc

L'histoire de la Galerie UQO débute au printemps 2015. Alors qu'il n'existait qu'un espace d'exposition vide, on m'a confié le mandat de mettre sur pied une galerie universitaire. J'ai donc été amenée à développer en simultané un mandat, une structure organisationnelle, des axes de recherche, une identité visuelle et une programmation. Le commissariat comme champ de recherche et l'exposition comme langage et comme médium se dessinaient comme des enjeux déterminants dans la fondation de cette nouvelle galerie. C'est aussi à ce moment que j'ai pris contact avec Independent Curators International (ICI) à New York, une organisation unique qui se concentre sur le rôle du commissariat en tant que force contextualisante pour l'art contemporain et qui produit, entre autres, des expositions. J'étais intéressée par l'exposition « Harald Szeemann : documenta 5 » commissariée par David Platzker et mise en circulation par ICI¹. C'est également à ce moment qu'une volonté de collaborer avec Mélanie Boucher, professeure en muséologie à l'UQO, s'est développée, considérant plusieurs intérêts de recherche communs. Ainsi, ensemble, nous nous sommes engagées à développer cette exposition de ICI à la Galerie UQO.

1 Le fait d'entreprendre la programmation avec cette exposition sur Szeemann ne visait aucunement la glorification de cet homme, mais plutôt de marquer le positionnement de la Galerie UQO dans l'exploration de l'exposition comme sujet et d'en approfondir, au cours des années à venir, les différentes postures qui en émergent, notamment, l'auteur-trice, le-la faiseur-euse et le-la raconteur.euse d'exposition.

Je m'intéresse à Szeemann à la fois pour sa posture commissariale revendiquée à titre d'acte auctorial, et, tout autant, pour ses réflexions sur les formes de l'exposition. Comme le souligne Béatrice von Bismark à propos de Szeemann, « Dès lors qu'il s'agit de la formation et des fondements du métier de « commissaire d'exposition », de la portée auctoriale de cette fonction, ou encore des changements qui ont affecté la présentation de l'art depuis les années 1960, il fait figure de référence². »

L'exposition en boîte

Mais il [Harald Szeemann] a surtout introduit une rupture dans le concept même d'exposition en inventant une position structurelle de « travailleur indépendant » : le curateur, créateur et auteur d'expositions ; lui-même se définira plus volontiers comme un faiseur d'expositions³.

L'exposition nous est arrivée au début de l'automne 2016 dans une boîte de carton et regroupait des œuvres ainsi que des documents sur la documenta 5 (d5) et ses principaux-aes intervenant-es. Cette boîte contenait plus précisément quarante éléments, dont des multiples de Joseph Beuys, de Art & Language, de Edward Ruscha et de Laurence Weiner, mais aussi le catalogue de la d5, des revues, des livres et des coupures de journaux. L'objet phare de la boîte était le catalogue

2 Von Bismarck, Beatrice. « Harald Szeemann et l'art de l'exposition », *Perspective*, 1, 2013, p. 176, mis en ligne le 30 décembre 2014, consulté le 05 avril 2022. <http://journals.openedition.org/perspective/1992> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1992>

3 Derieux, F. *Harald Szeemann, Méthodologie individuelle*, Paris, JRP Ringier, 2008, p. 8.

exhaustif publié pour la d5. Ce catalogue dense se présente sous la forme d'un cartable à deux anneaux, au format conforme aux normes européennes. Sa couverture en vinyle orange et sérigraphiée, une œuvre de Edward Ruscha, montre des fourmis regroupées de façon à former le chiffre 5. Le catalogue comprend un index des artistes, une section d'introduction ainsi que des onglets séparateurs, évoquant ainsi davantage un dossier de projet qu'un catalogue d'exposition classique. Les textes sont en allemand, en anglais et en français.

Cette boîte nous est parvenue quelques mois avant l'exposition et nous a permis d'intégrer l'analyse et l'interprétation de son contenu à deux séminaires de deuxième cycle de l'UQO, l'un intégré, *Séminaire en muséologie et pratiques des arts : l'exposition*, et l'autre, dans l'*Atelier d'études langagières*. Au matériel contenu dans la boîte, mise en circulation par ICI, s'est conséquemment greffé un apport en recherche et en création d'étudiant-es.

La mise en exposition à la Galerie UQO, développée par Mélanie Boucher et moi-même, et appuyée par le travail de design d'Alexe Houtart a été conçue à la façon du catalogue⁴. D'abord, nous avons utilisé la même typographie que Szeemann dans le catalogue de la d5, soit Helvetica. La même grille graphique que le catalogue original a été utilisée pour produire le texte

4 Le catalogue a été l'objet de recherches d'Alexe Houtart, alors étudiante en design graphique. Ses recherches l'ont menée à Bibliothèque et archives du Musée des beaux-arts du Canada afin de mieux comprendre qui, de Ruscha ou de Szeemann, était l'auteur de la forme du catalogue. Bien que Ruscha ait été l'auteur de l'œuvre sur la couverture, l'ensemble formel du catalogue est bel et bien le travail de Harald Szeemann, qui a opéré de façon similaire pour le catalogue de l'exposition « Quand les attitudes deviennent forme (Œuvres - Concepts - Processus - Situations - Information) » en 1968-1969.

d'introduction, les étiquettes allongées de chaque objet et les textes de chaque section. Nous avons aussi présenté le texte d'entrée comme une page double du catalogue sur le mur extérieur de la galerie. Lorsque le public entrait dans la galerie, c'est comme si, en quelque sorte, il entrait dans le catalogue. La construction des dispositifs de présentation des objets et des textes facilitait la lecture. Composée presque uniquement de noir et de blanc, l'exposition était ponctuée de couleur orange, emblématique du catalogue et de l'affiche de la documenta 5.

Cinq sections dialogiques, comme autant de chapitres d'un catalogue, mettaient en lumière les enjeux artistiques et sociaux soulevés dans le contexte de la d5 et les inscrivaient dans une perspective contemporaine. Ces sections portaient sur Harald Szeemann, sur la documenta 5, sur le statut de son catalogue, sur la critique de l'événement et sur l'apport de l'art et des artistes à l'événement et au débat. L'apport en recherche et en création, venant se greffer au matériel de la boîte, comporte des courtes vidéos, des livres et des images sélectionnées par Mélanie Boucher et moi-même, mais aussi l'intégration de certains projets en muséologie et en pratique des arts. Par exemple, l'énumération complète de tou-t'es les intervenant-es de la documenta 5, du projet de ICI et de l'exposition à la Galerie UQO, inscrite sous forme de liste imprimée, a été entreprise par Jean-Michel Quirion. La reconnaissance du contexte sociopolitique de l'époque, post-1968 en Allemagne, a été présentée sous forme de défilement d'images sur iPad par Laurence Buenerd, Gerardo Familiar Ferrer et Safa Jomaa.

Sous la supervision de Geneviève Has, chargée de cours au Département d'études langagières à l'UQO, les étudiant·es de ce département ont, pour leur part, traduit vers le français certains éléments de la boîte qui étaient en allemand ou en anglais. Les informations traduites ont servi à la production d'étiquettes pour chacun des objets exposés. C'était la première fois dans l'histoire de la circulation de l'exposition en boîte de ICI que des étiquettes étaient ainsi produites. Dans les itérations précédentes de l'exposition, les objets étaient, la plupart du temps, simplement posés sur des tables, sans travail de médiation.

Pour la Galerie UQO, la présentation de cette exposition était d'abord et avant tout un effort de positionnement et d'engagement envers les pratiques du commissariat et de l'exposition. En proposant une forme d'ancrage historique sur l'avènement du commissariat indépendant et en analysant la posture du ou de la commissaire comme faiseur·euse d'expositions, nous souhaitons nous situer en vue de nos futures réflexions et programmations. Ce projet aura été l'occasion de démontrer que la Galerie UQO occupe une place privilégiée dans le parcours académique des étudiant·es et permet à plusieurs champs disciplinaires de se côtoyer en prenant une part active au développement d'un réseau entre les départements de l'Université, tout en proposant une exposition résolument professionnelle et même de calibre international. L'exposition aura permis un rayonnement important de la galerie et de l'université, par sa couverture dans des ouvrages spécialisés. Elle aura également permis de reconnaître que ce type d'exposition occupe une place de choix dans

un contexte où art contemporain et recherche universitaire se côtoient. À ce jour, aucune autre exposition de la galerie n'a attiré autant de visiteurs.

L'exposition comme médium

*L'art contemporain nous parvient par le biais de l'exposition. L'histoire a montré que les autres moyens par lesquels il se manifeste deviennent rapidement obsolètes et régressifs, et ne mobilisent plus le talent, les ressources ou l'attention*⁵.

Intégrer dans les axes de recherche et de création de la Galerie UQO la notion d'exposition considérée comme médium ou langage relevait à la fois d'une posture institutionnelle et commissariale. Pour une galerie universitaire qui ne possède ni ne gère de collection, miser sur l'exploration de l'exposition comme sujet d'étude et la considérer comme un médium implique un engagement continu dans la recherche et l'expérimentation.

Si l'exposition est considérée comme langage, c'est en adoptant le rôle d'auteur·trice que le·la commissaire en définit les contours. Cette approche expositionnelle se déploie tant en racontant l'exposition, en utilisant la langue et le langage comme méthode de travail qu'en manipulant les récits et textes de l'exposition. La posture d'auteur pour Szeemann s'inscrit notamment dans l'écriture de l'exposition comme une histoire :

5 Poinso, Jean-Marc. « Large Exhibitions: A Sketch of a Typology », Greenberg, Reesa, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne. *Thinking About Exhibitions*, Londres, Routledge, 1996, p. 27. Nous traduisons librement la citation suivante « Contemporary art comes to us through the medium of the exhibition. History has shown that the other ways it makes itself manifest are fast becoming obsolete and regressive, no longer mobilizing talent, resources or attention ».

C'est vous montrer aussi que, pour moi, faire des expositions, c'est écrire des histoires toujours un peu plus compliquées. C'est cela aussi qui me sépare de beaucoup d'autres conservateurs; pour moi, l'exposition est un moyen d'expression, ce qui ne facilite pas le travail (dans les institutions existantes ou à naître dans l'immédiat) ⁶.

Pour la Galerie UQO, ce moyen consiste à réfléchir à chacun des contenus textuels et méthodologiques, à les questionner et à déjouer certaines approches plus conventionnelles.

Ceci nous conduit à considérer l'exposition comme un médium, un matériau manipulable, dont les composantes demeurent instables et mouvantes. Il n'y a rien de nouveau à considérer l'exposition comme médium, Szeemann l'ayant revendiqué au cours de sa carrière et notamment dans un entretien de 2002 avec Beti Žerovc : « Je fais ce que j'ai à faire. Je me vois fonctionner beaucoup plus comme un artiste, sans en être un - un artiste qui a choisi l'exposition comme moyen d'expression ⁷. » Dans le contexte d'une galerie d'art universitaire, où la fabrication d'expositions s'inscrit dans une démarche de recherche et de création, le fait de promouvoir la critique des stratégies traditionnelles et l'exploration de pratiques innovantes, tout en s'autorisant l'erreur, rend la conception et la réalisation d'expositions hautement vivifiantes.

6 Bernard, Christian, Otto Hahn, Catherine Millet et Jean-Yves Jouannais. *Harald Szeemann. Les grands entretiens d'artpress*, Paris, imec éditeur/artpress, 2012, p. 26.

7 Žerovc, B. *When Attitudes Become the Norm. The Contemporary Curator and Institutional Art*, Berlin, Archive Books, 2018, p. 88: « I do what I have to do. I see myself functioning much more as an artist, without being an artist - one who has chosen the exhibition as his medium of expression ».

L'exposition « Szeemann » à la Galerie UQO a provoqué une sorte de choc ; en manipulant les objets de la boîte, j'ai constaté que j'avais toujours travaillé avec des œuvres, souvent en collaboration avec les artistes créateur·trices de ces mêmes œuvres, et que l'exposition de documents représente un nouveau défi. Comment mettre en exposition, ou plutôt comment rendre *exposable*, des articles de journaux, des documents d'archives, des livres et un catalogue ? Cela ne représente pas un nouveau type de questionnement muséologique, mais d'un point de vue personnel, c'était une nouveauté. Ce fut l'occasion d'amorcer une réflexion sur la notion de langage (l'exposition comme catalogue, traduction, récit) et sur la notion de médium (la forme des cartels et des dispositifs, couleurs, matériaux).

Depuis 2015, Marie-Hélène Leblanc occupe le poste de directrice et commissaire de la Galerie UQO à l'Université du Québec en Outaouais. Au cours de sa pratique commissariale elle a produit plus d'une trentaine de projets présentés dans diverses structures d'expositions au Québec, au Canada et en Europe. Elle a occupé les postes de directrice générale du centre d'artistes Espace Virtuel à Chicoutimi (désormais BANG) et de directrice artistique du centre de production DAÏMŌN à Gatineau. Elle a aussi enseigné les arts visuels aux niveaux collégial et universitaire. Marie-Hélène Leblanc est candidate au Doctorat en Études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal. En 2018 elle recevait le Prix Relève de la Société des musées du Québec et en 2013, elle recevait la Bourse Jean-Claude Rochefort pour le commissariat d'art contemporain de la Fondation de l'UQAM.

Une
réponse
performative

Les expositions comme matériaux / La matérialité des expositions

Mathieu Copeland

Ce qui reste d'une exposition, une fois qu'elle a achevé son cours, se cristallise dans son catalogue, dans les matériaux qu'elle a engendrés et dans les souvenirs de ceux et celles qui en ont fait l'expérience. Pourtant, une exposition passée est également un matériau – égal à tout autre – et en tant que tel, peut être repris des semaines, des mois ou des années plus tard, et dans des contextes différents¹.

Avec la série « Reprises » débutée en 2011, je propose la reprise d'une exposition comme une tentative d'envisager sa mémoire, de la réinsérer dans le réel, en utilisant son catalogue comme une partition en vue d'interpréter une nouvelle exposition. Les réalités passées sont donc réappropriées et revisitées par la présentation du *bootleg*² d'une exposition. Il s'agit plus spécifiquement d'organiser une exposition sans en sélectionner aucune des œuvres. Ainsi l'exposition réinterprétée devient un écho lointain de l'originale, évoluant à partir de ce qui a été, et de ce qui est maintenant en expansion.

- 1 Dans Copeland, Mathieu. « Reprise », 2011, publiée en tant qu'ouverture pour les « Reprises ».
- 2 De l'anglais *bootleg*, originalement : faire de la contrebande de boissons alcoolisées, puis fabriquer illicitement ou vendre en contrebande. S'emploie en musique pour qualifier un disque pirate contenant l'enregistrement d'un concert sans aucune autorisation.

Par cet essai, considérant les expositions comme matériaux et la matérialité des expositions, je questionne ce qu'une exposition peut être, pour en déconstruire l'acceptation normée. En effet, nous devons combattre la nature acceptée des expositions en réinventant les formes possibles que celles-ci peuvent prendre, abordant leur matérialité inhérente. Confrontons-nous à l'entière de l'appareil qui forme leur contexte, et ainsi, redéfinissons ce qu'est le commissariat, tout en questionnant le rôle du commissaire d'exposition et les théories tacitement acceptées du commissariat d'exposition. Faire exposition consiste à affirmer une voix. Un·e commissaire d'exposition est, tour à tour et simultanément, chorégraphe, cinéaste, et écrivain·e. Un·e commissaire d'exposition construit un répertoire et affirme une approche unique de son art.

Les expositions comme matériaux

L'exposition « Vides. Une rétrospective » revisite les expositions vides depuis celle d'Yves Klein en 1958. Elle a été réalisée par un comité commissarial constitué de John Armleder, Mai-Thu Perret, Gustav Metzger, Clive Phillpot et moi-même. Comme cela se produit souvent, ce désir de se retrouver pour travailler ensemble a fait suite à une première discussion avec John Armleder et Gustav Metzger pour un autre projet : le livre qui allait faire suite à l'exposition éponyme que je réalisais alors, « Soundtrack for an Exhibition » (MAC Lyon, 2006). Mai-Thu Perret et Clive Phillpot nous ont rejoints et, tous ensemble, nous avons poursuivi ces discussions qui allaient mener à la réalisation de « Vides. Une rétrospective » au Centre Pompidou à Paris du 25 février au 23 mars 2009, puis à la Kunsthalle de Berne

du 13 septembre au 11 octobre 2009. « Vides » est une rétrospective historique qui pose autant la question de la *reproduction* ou du *reenactement* que celle de la *reprise*. S'agissant d'une rétrospective historique, il nous paraissait fondamental d'écrire ensemble cette histoire en discutant avec de nombreux·ses historien·nes, artistes, commissaires et chercheur·ses que l'on retrouve dans l'importante publication qui accompagne l'exposition et en laisse une trace pérenne.

Au Centre Pompidou, chaque pièce se composait d'une salle vide, et d'un simple panneau d'introduction à l'entrée extérieure de la salle. Des textes se trouvaient aussi dans le feuillet d'exposition et, de manière plus monumentale, sur les murs centraux des corridors hors des salles, dans les espaces communs. Pour ce qui est des salles et de leurs dimensions, la surface de chacune ne pouvait pas correspondre aux dimensions originales : les expositions vides de Stanley Brown, Bethan Huws, ou Maria Eichhorn (pour n'en citer que quelques-unes) étaient originalement conçues pour occuper l'entièreté d'un musée (respectivement : Städtisches Museum de Mönchengladbach, 1973 / Museum Haus Esters, Krefeld, 1993 / Kunsthalle, Berne, 2001). En conséquence, il nous était impossible de reconstruire ces espaces, pas plus que leur durée. Nous avons ainsi considéré les multiples expositions vides comme des partitions à interpréter. Comme nous l'écrivions dans le catalogue, « la pratique de la reconstitution des expositions est, en soi, un genre à explorer ³ ! »

3 Copeland, Mathieu. « Qualifier le vide », Armleder, John, Mathieu Copeland, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret, Clive Phillpot, *Vides. Une rétrospective*, JRP Ringier, 2009, p.171.

L'ensemble s'agençait dans un enchaînement de salles vides dans le but de faire une exposition rétrospective historique, devenant une invitation à faire aujourd'hui l'expérience de ces « vides », pour vivre les différences effectives entre les originales et les reconstitutions, tout en observant les similarités formelles. Le concept était de faire l'expérience de ces expositions dans les espaces du musée, et tel que mentionné dans le texte d'introduction du catalogue, il s'agissait « d'expositions où n'étaient montrés qu'un espace, qu'une galerie ou qu'un musée totalement vide [...]. Dans cette perspective, un ensemble d'œuvres et d'expositions vides, furent retenues avec l'idée de consacrer à chacune d'elle une salle distincte. Ces espaces servaient presque allégoriquement (à) la représentation des expositions en question. Seul un cartel définissait l'œuvre attribuée à chaque salle. Ces salles n'étaient pas modifiées et relevaient de l'architecture permanente du musée où la rétrospective avait lieu. Il n'y a donc clairement aucune intention de reconstituer les sites d'origine des œuvres exposées, aucun effort documentaire, ni aucune recherche d'authenticité matérielle dans la présentation. Dans le même esprit, aucun document d'époque, carton d'invitation ou annonce d'exposition, catalogue ou photographie n'est ajouté à l'exposition. L'idée était bien de faire face à des expositions vides. C'est évidemment une position quelque peu polémique et subjective, voire discutable, d'autant plus qu'elle n'est pas soutenue par un credo, mais par une intention pratique et critique⁴. »

4 Armleder, John, Mathieu Copeland, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret, Clive Phillpot. « Vides. Une rétrospective », *Vides. Une rétrospective*, JRP Ringier, 2009, p. 29.

L'exposition « Vides » au Centre Pompidou eut lieu en 2009, et l'architecture des salles ne fut aucunement modifiée. L'architecture du Centre transformée en *cube blanc* permanent date du début des années 1990, et va à l'encontre du plan original des architectes Renzo Piano et Richard Rogers qui considéraient les grands espaces sans cloisons et dénudés de chaque plateau comme autant d'espaces adaptatifs et protéiformes. Chaque salle de « Vides » était présentée dans ces espaces typiquement vacants des *cubes blancs*, mais n'était pas nécessairement un *cube blanc* classique. La rétrospective à la Kunsthalle de Berne en Suisse a été tenue dans un lieu où l'architecture est fondamentalement différente de celle du Centre Pompidou. L'édifice construit en 1911, par des artistes, pour des artistes, rend compte de cet héritage. Rappelons-nous que la couleur d'origine des murs de la Kunsthalle de Berne était le brun, bien que maintenant ceux-ci soient blancs. De nos jours, de facto, le blanc est la couleur du vide puisque la majorité des institutions contemporaines se base sur le même modèle du cube blanc.

Une exposition rétrospective, telle que « Vides », propose une approche de l'histoire des expositions immatérielles, et permet de retracer des sensations qui ont accompagné ces événements originaux. Faire l'expérience de ces expositions offre l'opportunité rare, même unique, de vivre le vide, sans pour autant qu'elles reproduisent ces moments d'alors. En offrant une expérience du vide, ces expositions repoussent les limites muséales ; laisser un musée vide c'est aussi *faire* exposition. Avec « Vides », le musée se met à nu, il se montre nu.

La critique qui est inhérente au cœur de « Vides » est bien celle qui fut, en tout premier, formulée par les artistes, et ainsi que nous l'écrivions dans notre introduction, « c'est en cela que, toujours, l'œuvre est une provocation⁵. » La critique institutionnelle qui émane de cette exposition est d'abord formulée par les artistes sélectionnés et plusieurs exemples en témoignent. Les membres du collectif Art & Language me le rappelaient durant nos discussions soulignant que l'œuvre *The Air Conditioning Show* (1966-1967) est bien une critique des musées européens, qui, à l'époque, n'étaient pas climatisés (contrairement à la plupart des musées d'Amérique du Nord). Laurie Parsons est aussi une artiste qui a mis en œuvre la critique institutionnelle, et sa contribution en rend compte – pour sa troisième exposition personnelle en 1990, à la Lorence-Monk Gallery de New York, l'artiste choisit de présenter un espace entièrement vide. L'exposition de Maria Eichhorn « Money » présentée à la Kunsthalle de Berne en 2001 est une critique institutionnelle exemplaire. Son exposition aborde l'occasionnelle nécessité du vide et laisse vacant l'espace du musée pour allouer l'ensemble du budget de l'exposition à sa rénovation. L'exposition est ainsi devenue un événement en soi. Avec « Vides », les expositions sont réalisées de nouveau par l'institution qui leur donne forme et corps.

Par cette rétrospective d'exposition vides nous faisons l'expérience de la rétrospective comme genre, et nous expérimentons par elle. Nous explorons les limites extrêmes de l'art, tout en nous confrontant aux attentes du public et en questionnant frontalement les

5 Armleder, John, Mathieu Copeland, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret, Clive Phillpot. « Vides. Une rétrospective », *Vides. Une rétrospective*, p. 31.

formes que peuvent prendre l'esthétique et la politique. Pour reprendre les mots d'Albert Camus qu'il laissait sur le livre d'or de l'exposition de Klein de 1958 : « Avec le Vide, les pleins pouvoirs ! » Nous convoquons dans la rétrospective « La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée ⁶ ». Cette exposition de Klein présentée à la galerie Iris Clert en 1958, fut l'incarnation de la première exposition vide ; non seulement pour les historien·nes de l'art, mais pour Klein lui-même qui faisait référence à cette exposition comme *le vide* ⁷. Le paratexte ne définit pas le texte, il l'accompagne, et l'exposition est bien, pour Klein, l'expérience de cette salle vide, imprégnée de *sensibilité picturale stabilisée*. J'oserais ainsi dire que l'œuvre n'est pas le cadre. Cela dit, quelques mois avant sa disparition le 6 juin 1962, Klein réalise son ultime vide hors cadre, en décrochant à 8 heures du matin, avant l'ouverture du musée le 26 janvier 1962, les tableaux exposés au Salon violet du Musée d'art moderne de la ville de Paris. Klein réalise alors sa contribution au *Salon Comparaisons* qui prendrait place au même endroit entre mars et avril 1962 ⁸.

Faire exposition est, de facto, composer physiquement l'installation d'une exposition – à ce terme, je privilégie celui de chorégrapheur. Pour ainsi dire, une rétrospective d'expositions vides chorégraphie les déplacements du public sans l'entrave des obstacles

6 « La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée » Galerie Iris Clert, Paris, 1958.

7 Des références au bleu Klein étaient présentes en 1958 par le drapé à l'extérieur de la galerie, le cocktail bleu offert lors du vernissage, et par un rappel de sa volonté d'éclairer en bleu l'Obélisque de la Place de la Concorde (œuvre non réalisée alors).

8 Une œuvre qui n'existe que par les photographies d'Harry Shunk reproduites dans les pages du catalogue.

habituels ! Mais, d'autre part, une rétrospective d'expositions vides génère la nécessité de ces outils que sont les supports de communication textuels (affiches, cartons, titres, cartels, etc.) et rend aussi compte des archives documentaires des expositions passées. En conséquence, les documents historiques se retrouvent aussi dans la publication, tout comme les événements qui y sont reliés, dont le symposium. Ces formes connexes (ces paratextes, ou pour reprendre la provocation de Grigely, ces prothèses d'expositions – nous y reviendrons), ne sont pas plus adaptées que la rétrospective, car il leur faut justement la provocation de l'œuvre pour que ces outils ne soient pas de pures spéculations historiques, mais bien des outils d'accompagnement d'une interprétation nouvelle d'expositions passées.

Mais rappelons-nous : « Vides. Une rétrospective » n'existe pas sans les artistes, qu'il s'agisse des propositions initiales des artistes (l'exposition) ou de sa redite par le-la commissaire (la rétrospective). Les vides sont toutes de violentes et magnifiques expositions d'artistes – des œuvres-expositions, des expositions comme œuvres. Des manifestations sur le thème du vide, des expositions où n'étaient montrés qu'un espace, qu'une galerie ou qu'un musée totalement vide.

Incarnant la répétition d'actions et de pratiques passées, il devient nécessaire de remettre en cause ces modèles curatoriaux passés. Revenons à notre introduction au catalogue de « Vides » où nous écrivions qu'« il n'y a clairement aucune intention de reconstituer les sites d'origine des pièces exposées, aucune tentative documentaire, voire d'authenticité matérielle

dans la présentation⁹. » La temporalité, la durée ou les paysages historiques sont omniprésents, mais ce sont ceux d'aujourd'hui qui sont considérés *au présent*. Ainsi, notre position *non-historiciste* fut d'allouer les salles aux artistes dans un ordre chronologique (ne pas choisir, mais attribuer impartialement). J'ai aussi poursuivi cette approche curatoriale lors de la réalisation de « Une rétrospective d'expositions fermées » à la Kunsthalle de Fribourg du 5 août au 19 novembre 2016, et proposé de diviser la durée totale de la rétrospective par le nombre d'artistes, et d'allouer ainsi une durée d'exposition de fermeture égale entre tous.

Envisageons de nouveau les salles blanches de l'exposition « Vides » au Centre Pompidou. Des murs blancs, temporaires, ne furent pas construits. L'exposition ne prit pas place au 6^e étage du Centre, où ont lieu les expositions temporaires, mais bien au 4^e étage du Centre, l'étage des collections permanentes. Pour l'exposition, les espaces furent vidés des œuvres de la collection, laissant vide l'architecture du Centre. De nouveau, notre objectif n'était pas de reconstruire des espaces vides allégoriques ou représentatifs, mais bien de faire une rétrospective d'expositions vides dans l'architecture de l'institution. Une perspective prospective assumée pour une rétrospective *faisant exposition* par le vide : vider un musée pour exposer, et ainsi, exposer le vide.

La matérialité des expositions

« Une fois qu'elle a achevé son cours, une exposition se cristallise dans son catalogue, les productions qu'elle a engendrées, dans le souvenir des personnes qui en ont fait l'expérience » – ainsi que nous l'écrivions dans le

texte de présentation des « Reprises »¹⁰ (j'aurais aussi pu dire un protocole, mais comme nous le rappelait Pierre Huyghe, le vocabulaire de la guerre n'est pas idéal) – « Le catalogue, qui met généralement à disposition le détail des travaux présentés dans l'exposition, « reproduit » les images des objets qui ont contribué à la faire exister et / ou des vues de celle-ci. Ainsi, il en est, au mieux, la mémoire ; au pire, il n'en est que la *check-list*¹¹. »

La reprise de l'exposition « Art & Language », qui a originalement eu lieu au Jeu de Paume à Paris du 9 novembre 1993 au 2 janvier 1994, s'offre comme le désir de revisiter la mémoire de cet événement autant que de lui conférer une nouvelle réalité. Sans qu'aucune œuvre ne soit montrée, la manifestation passée est envisagée de nouveau à travers la lecture de son catalogue, utilisé comme une partition. Diffusé dans les salles du Jeu de Paume du 15 octobre 2013 au 26 janvier 2014, l'enregistrement sonore (réalisé par Jonathan Reig) de l'ensemble de l'ouvrage – lu en français par Olivier Claverie et en anglais par Kate Lith – permet une appréciation nouvelle de cette exposition et de son rapport au texte. Il restitue un écho lointain de l'originale, affirmant l'exposition comme un matériau

- 10 Reprise #5, « Art & Language - Jeu de Paume (1993/2013) », Jeu de Paume, Paris, 15/10/2013 - 26/01/2014
 Reprise #4, « Exposición Internacional del Surrealismo - México (1940/2013) », Casa Maauad, México, 2013.
 Reprise #3, « PUBLICATION - Nigel Greenwood Inc Ltd (1970/2013) », Bikini, Lyon, 2013.
 Reprise #2, « Studies for a Catalogue: Cent Millions d'Étoiles - MAC Lyon (1999/2012) », Musée des Moulages, Lyon, 2012.
 Reprise #1, « Studies for a Catalogue: a Study for an Exhibition of Violence in Contemporary Art - ICA London (1964/2011) », Flat Time House, London, 24/06/2011 - 31/07/2011.
- 11 Dans Copeland, Mathieu. « Reprise », 2011, publiée en tant qu'ouverture pour les « Reprises ».

en continuelle expansion qui, en tant que tel, peut être repris des semaines, des mois ou des années plus tard, et dans des contextes différents. Par cette (re)lecture projetée, qui constitue un nouvel événement en soi, le catalogue devient ainsi le *libretto* d'une exposition en constant devenir.

02/09/2013

Cher Mathieu,

Nous apprécions l'idée du catalogue comme libretto, bien que ce puisse être tenu. Vous savez peut-être que nous avons pris part à divers projets de théorie d'installation avec le Bar Jackson Pollock. Plusieurs de nos textes théoriques ont fonctionné comme le libretto pour ce qui peut être pensé comme une performance opératique (en utilisant des techniques de playback) par des acteurs. La production vocale d'un catalogue existant pourrait bien être opératique – mais en grande pompe : un Gesamtkunstwerk, peut-être sans les horreurs qui l'accompagnent.

Toutefois, nous sommes tentés de dire, choisissez votre catalogue avec soin. (En fait, il nous semble que vous l'avez déjà fait.) Le contenu d'une proportion substantielle des catalogues d'expositions d'art contemporain est autant inepte qu'ils sont interchangeables. Peut-être cela vous confrontera-t-il à un problème intéressant : est-ce qu'une performance par la voix pourra sublimer un catalogue nul.

De toute manière, votre idée est bonne. Dites-nous ce que nous pouvons faire.

*Avec nos meilleures salutations,
Michael, Mel.¹²*

Posons-nous la question de ce qui définit les expositions ? Que peut être une exposition sans œuvres ? Et son corollaire – une exposition peut-elle être une œuvre ? Les expositions ne sont pas les œuvres qui la composent, même si les œuvres permettent aux expositions d'exister.

Je proposais avec l'ouvrage manifeste *Chorégrapheur l'exposition* une définition possible du classicisme qui imprègne la plupart des expositions comme étant un regroupement temporaire d'objets disparates dans un lieu donné. Les espaces sont interchangeables, les durées variables, les objets multiples et variés, et le nombre d'objets regroupés peut changer, ainsi que leur diversité. L'espace de l'exposition n'est pas celui de l'institution. Il ne s'agit pas de remplir un espace tridimensionnel. La matérialité de l'exposition épouse les différentes réalités des différentes institutions, et les dépasse. Comment envisager l'autonomie de l'exposition vis-à-vis de qui la fait être ? En quoi l'exposition peut-elle être autonome et se suffire à elle-même ?

- 12 Lettre personnel des membres de Art & Language, Michael Baldwin et Mel Ramsden [traduction de l'auteur].

Dear Mathieu,

We like the idea of the catalogue as 'libretto', however tenuous it might be. You may be aware that we've been involved in various 'theory installation' projects with The Jackson Pollock Bar. Various theoretical texts of ours have functioned as the 'libretto' for what might be thought of as operatic performances (by 'playback technique') by the actors. The vocal production of an actual catalogue could indeed be operatic - but on a very grand scale: the Gesamtkunstwerk, perhaps without its attendant horrors.

We are, however, tempted to say, choose your catalogue carefully. (Well, it seems you already have.) The content of a substantial proportion of the institutional catalogues of contemporary art are as vacuous as they are interchangeable. Perhaps that presents you with an interesting problem: can the performance of a voice sublimate a crappy catalogue?

Anyway, your idea is a good one. Let us know what we can do.

*With best regards,
Michael, Mel*

Distinguant sa matérialité de ses potentialités matérielles, l'exposition n'est pas un médium en soi, car l'exposition peut autant être un film, une chorégraphie, un spectacle, un livre ou encore un disque. Jouant sur la polysémie du mot, l'exposition n'est pas un médium en ce qu'elle ne lit pas l'avenir. Toutefois, une exposition *est* un médium dans lequel *nous* pouvons lire l'avenir. L'exposition est un médium d'elle-même et par elle-même. On peut chorégraphier des expositions. L'exposition n'est que temps : le temps pris à envisager l'œuvre et le temps pour saisir cet ensemble met en processus la compréhension de l'exposition, par laquelle est menée à terme la complétion de l'affect.

Les limites du paratexte

Toute exposition s'accompagne d'un ensemble de textes qui la présente et la représente, et ainsi la rend présente, pour décaler l'analyse et l'expression de Gérard Genette d'un champ (la littérature) à l'autre (l'exposition). Ces formes connexes, ces paratextes (utilisant à nouveau un terme de Genette), ou ces prothèses d'expositions (pour reprendre la dénomination provocatrice de Joseph Grigely), sont constitués de, et non limités par, le nom du·de la ou des artistes, le nom du·de la ou des commissaires, le titre, le texte en salle, la liste des œuvres, les cartels, le guide audio, etc.

Joseph Grigely questionne ainsi la réalité de l'exposition : « Où commence et où finit l'exposition ? Est-ce qu'une exposition n'est que la matérialisation d'œuvres d'art spécifiques, ou se définit-elle par – et si oui, dans quelle mesure – les conventions diverses et variées qui entrent dans sa réalisation, incluant les communiqués de presse, les cartons d'invitation, les

checklists, les catalogues, et les contenus digitaux¹³ ? ». Grigely préfère parler des prothèses d'exposition : « J'utilise le terme critique de prothèses d'expositions pour décrire l'ensemble de ces conventions, particulièrement (mais pas exclusivement) en regard des pratiques d'expositions¹⁴. »

Gérard Genette cite J. Hillis Miller qui, dans *The Critic as Host*, définit « para » comme étant « un préfixe antithétique qui désigne à la fois la proximité et la distance, la similarité et la différence, l'intériorité et l'extériorité [...], une chose qui se situe à la fois en deçà et au-delà d'une frontière, d'un seuil ou d'une marge, de statut égal et pourtant secondaire, subsidiaire, subordonné, comme un invité à son hôte, un esclave à son maître. Une chose en « para » n'est pas seulement à la fois des deux côtés de la frontière qui sépare l'intérieur et l'extérieur : elle est aussi la frontière elle-même, l'écran qui fait membrane perméable entre le dedans et le dehors. Elle opère leur confusion, laissant entrer l'extérieur et sortir l'intérieur, elle les divise et les unit¹⁵. »

Le rapport à la prothèse est l'extension, mais celle-ci est fabriquée en négatif de l'exposition, et si la matérialité de l'exposition est indécise, immatérielle et

13 Grigely, Joseph. *Exhibition Prosthetics*, Berlin: Sternberg Press, sous la direction de Zak Kyes, 2010, p. 6. « where does an exhibition begin & end? Is an exhibition just about the materialization of specific works of art, or is it also — and if so, in what ways — about the various conventions that go into the making of exhibitions, which include press releases, announcement cards, checklists, catalogues, and digital-based media? ». [traduction de l'auteur].

14 Grigely, Joseph. *Exhibition Prosthetics*, Berlin, p. 7. « I use the critical term "exhibition prosthetics" to describe an array of these conventions, particularly (but not exclusively) in relation to exhibition practices ». [traduction de l'auteur].

15 Publié dans J. Hillis Miller, *Deconstruction and Criticism*, Seabury Press, 1979.

intangibles, elle n'en est pas moins intelligible, intellectuelle et sensible, belle et émerveillante, expérimentale et expérimentielle. La prothèse peut et doit en être autant. La prothèse contribue à la complétion d'une entité brisée, d'une réalité fragmentée et incomplète. La prothèse, bien qu'attachée à l'exposition, ne lui appartient pas et toujours rappellera à son hôte qu'elle n'est que complémentaire, et n'est pas identitaire (elle contribue à l'identité comme pièce rajoutée). L'exposition en cela s'inscrit contre le site, tout contre... pour reprendre l'expression de Sacha Guitry. Mais envisageons ces occurrences où l'exposition est le paratexte, formellement, comme pour « Vides », lorsque la rétrospective se fait exposition par son paratexte – ici l'ensemble des cartels et autres textes muraux ou imprimés qui documentent les œuvres apparemment absentes et, en un sens, leur donnent corps. Ou encore, ces moments où l'exposition partage la même matérialité que les œuvres qui la composent, confondant ainsi l'apparente médiation de l'œuvre et son expérience sensible – ainsi que je pouvais le proposer en 2007 avec « Une exposition parlée (A Spoken Word Exhibition.) As Long As It Lasts », pour reprendre la pièce que Lawrence Weiner nous confiait pour cette exposition : des œuvres qui durent le temps de leur énoncé, et une exposition qui dure le temps de son écoute.

Le paratexte n'est pas une valeur distante de l'exposition. Pour Genette le *paratexte* = *péritexte* + *épitéxte*. Transposé du texte à l'exposition, le paratexte est une partie intégrante de l'exposition. Les paratextes de l'exposition sont les éléments structurels de l'architecture sensible qu'est l'exposition. Ces *paraexpositions*

sont un ensemble de tout ce qui fait l'exposition, tout en étant une partie intrinsèque, tout ce qui la présente et la représente, tout ce qui la rend visible à nos yeux.

Quels sont les lieux de l'exposition sinon le titre, les textes, et autres moments d'expressions ? L'exposition n'est pas définie par les œuvres, mais par l'espace sensible *entre* les œuvres. Cet espace « entre-deux », qu'il soit physique ou temporel, est là où se révèle la sensibilité et l'intelligence, l'expression de ce troisième esprit – *The Third Mind*¹⁶, pour abuser de l'expression de William Burroughs et Brion Gysin. Entre deux œuvres s'établit un dialogue forcé qui reflète un désir, une pensée, un essai ou une illustration. Ce qui s'en dégage, littéralement, est l'exposition, ce tout immatériel qui met de l'avant son propre fonctionnement, et qui la rend autonome, la fait être.

Plutôt que de parler de prothèse ou de paratexte, je préfère emprunter au lexique de la botanique et travailler la compréhension de boutures et de greffes, d'organismes augmentés. Au même titre, l'exposition est un organisme, répliqué, repiqué, qui se lie et ne fait qu'un. Une greffe étrangère qui s'entend avec son hôte et partage la même matérialité. Une symbiose qui trouve sa place et qui s'enracine.

Revenons aux définitions botaniques de ces termes. Le bouturage est un mode de multiplication végétative consistant à engendrer un nouvel individu à partir d'un organe ou d'un fragment d'organe isolé, et réalisé sur un substrat minéral. De même que pour le clonage, la bouture est génétiquement identique à la plante mère. Le bouturage se fait par dédifférenciation cellulaire

16 Burroughs, William et Brion Gysin, *The Third Mind*, Viking Press, 1978.

au niveau du méristème. Le greffage est, quant à lui, un mode de reproduction végétative qui consiste à implanter dans les tissus d'une plante (porte-greffe) un bourgeon ou un fragment quelconque (greffon), prélevé sur une autre plante ou de la même plante et ainsi effectuée sur un substrat végétal, pour que celui-ci continue à croître en faisant corps avec la première. Ces deux formes de multiplication végétative très proches, la dédifférenciation et la totipotence (soit la propriété d'une cellule de se différencier en n'importe quelle cellule spécialisée et de se structurer en formant un être vivant multicellulaire), sont les bases de ces multiplications.

La dyade catalogue/exposition contribue au sentiment de « tout » qu'est l'exposition. Le catalogue, la seconde génération de l'exposition pourrait-on argumenter, est trop souvent la multiplication génétique de l'exposition parente. Et si trop d'expositions sont des thèses (ou des idées, ou des intuitions) simplement mises en espace, le catalogue n'est pas pour autant la pensée originale dans sa matérialité idéale sous forme de livre : un ouvrage qui recueille des mots écrits et qui est illustré par des œuvres choisies. Il semble tellement plus intéressant d'envisager la publication connexe à l'exposition comme la greffe de l'un avec l'autre, deux entités autonomes qui se nourrissent l'une de l'autre, qui se reconnaissent tout en acceptant leurs différences, et se font croître mutuellement.

Pour conclure, envisageons de nouveau ces moments où les expositions comme matériaux et la matérialité des expositions ont une matérialité partagée. Tous contribuent au sentiment d'une exposition. La matérialité des expositions dépend des œuvres

qui la composent, et les expositions sont issues de la matérialité des œuvres qui les composent. Cela nous mène à la considération de l'exposition et de sa publication – par le biais d'une proposition nouvelle : celle de l'exposition de papier (un projet en devenir).

Commissaire d'expositions, Mathieu Copeland – né en 1977 et vivant à Londres – cultive une pratique curatoriale cherchant à subvertir le rôle traditionnel des expositions et à en renouveler nos perceptions.

Il a co-organisé, notamment « Vides. Une rétrospective » au Centre Pompidou de Paris et à la Kunsthalle de Berne (2009) et co-édité l'anthologie *VIDES*. Pour nommer quelques expositions parmi les nombreuses dont il a été commissaire, citons : « Soundtrack for an Exhibition » (2006), « Alan Vega. Infinite Mercy » (2009) et « Gustav Metzger » (2013) au Musée d'art contemporain de Lyon ; « Mandala Mental » au Museo Universitario Arte Contemporáneo de Mexico (2013) ; ou encore « Une exposition chorégraphiée » à la Kunsthalle de Saint-Gall et à La Ferme du Buisson, de Noisiel (2007-2008).

Il est à l'origine des séries « Reprises », « Expositions parlées » et « Expositions à être lues » présentées au Museum of Modern Art de New York (2013). Parmi ses plus récentes expositions, on compte « Une rétrospective d'expositions fermées » à la Kunsthalle de Fribourg (2016), « L'exposition d'un rêve » à la Fondation Calouste Gulbenkian, de Paris (2017), « Exhibition Cuttings » à la fondation Hermès de Tokyo (2021) et « Une exposition mise en scène » à la Ferme du Buisson (2021).

Commissaire invité pour la 9^e Biennale d'art contemporain de Lyon (2007-2008), au musée du Jeu de Paume, à Paris (2013-2014), et, avec Philippe Decrauzat, au Plateau – Frac Île-de-France Paris (2014-2015), il a publié l'anthologie-manifeste *Chorégrapheur l'exposition* (Les presses du réel, 2013) et réalisé *L'exposition d'un film*, une exposition comme long-métrage, en 2015. En 2017, il coédite l'anthologie radicale *The Anti-Museum* (Koenig Books) et, en 2019, l'anthologie des écrits de *Gustav Metzger* (JRP|Editions).

De la reprise à la réponse : fragments d'une conversation entre Sophie Bélair Clément et Vincent Bonin

Sophie Bélair Clément et Vincent Bonin

Vincent Bonin : Notre intérêt commun pour cette question épistémologique de la réexposition a été nourri au fil de projets individuels et collaboratifs, mais également à travers une discussion qui s'échelonne sur près de dix ans, dont nous partageons ici des fragments. En 2010, nous avons vu ensemble l'exposition « Play Van Abe - Part 2 - Time Machines », au Van Abe Museum à Eindhoven. C'est au cours de cette visite que tu as fait la découverte de la reconstitution de *Prounen-Raum* (1923) d'El Lissitzky, qui allait constituer la structure portante de ton installation *Salle Proun : mur, bois, couleur*, 1923 (1965/1971/2010), présentée lors de la Triennale Québécoise en 2011. Avant cela, tu as réalisé plusieurs œuvres qui reprennent des fragments d'une exposition, pour les repositionner dans un nouvel espace (par exemple, *Le son du projecteur*, Optica, 2009; *Salle 1, Collection d'Antiques*, Clark, 2011). Pourrais-tu discuter de la persistance de cette stratégie au sein de ta pratique, et aussi, comment dans plusieurs de ces cas de figure le prétexte de la reconstruction/réexposition découle avant tout de l'invitation institutionnelle, en devenant une réponse aux contraintes économiques, entre autres ?

Sophie Bélair Clément : Sur le cartel fixé au mur du Van Abe Museum, on pouvait lire ceci : « El Lissitzky. 1890 Potsjinok - 1941 Schodnia (RUS) Proun ruimte /Proun Space, 1923 (reconstructie 1971) beschilderd hout / painted wood cat. 634, verworven /acquired in 1971 ». En appréhendant ce texte, je me suis demandé : qu'est-ce que cela fait, sur le plan cognitif, d'intégrer cette version à la collection trente ans après la mort de son auteur, El Lissitzky ? Je me souviens de la patine de la peinture murale de l'enceinte du Van Abbe (une version reconstruite en 1971, par Jean Leering) ; du plafond plus translucide de l'espace exposé à la Berlinische Galerie (la première reconstitution, conçue par Leering, en 1965) ; de l'impression curieuse d'une voûte plus basse et d'un éclairage plus froid au MOMA (une réplique de la reconstitution de Leering interprétée par Lana Hum, pour l'exposition « On Line Drawing Through the Twentieth Century », 2010-2011). Comment expliquer l'absence de la reprise du carré sombre au sol (visible sur la lithographie qui montre *Proun* en vue axonométrique (Kestner Portfolio, Proun 6, 1923), et à partir de laquelle – entre autres – l'espace tridimensionnel fut rétabli ? Dans la brève description issue du catalogue de l'exposition de la Großen Berliner Kunstausstellung de 1923, les murs de *Prounen-Raum* sont mis au même plan que les éléments de bois peints et les plages de couleurs : *Wand, Holz, Farbe*. Si la reproduction opère en tant que lecture et projection, la réexposition implique aussi le déplacement de l'expérience sensible. Au moment de recevoir l'invitation des commissaires

de la Triennale québécoise au Musée d'art contemporain de Montréal en 2011, on m'a indiqué qu'il n'y avait pas de poste budgétaire prévu à la production. Or, une certaine enveloppe pouvait être attribuée à la construction de mobiliers de présentation. C'est en réponse à ces conditions particulières, en m'attardant aux coins de l'habitable (au sens littéral) qui semblaient avoir été négligés par les différentes reconstitutions de l'espace *Proun*, mettant en scène une soi-disant enceinte vide en tant que dispositif de perception, que le projet fut élaboré.

[...]

Dans ton énoncé à l'entrée du premier volet « D'un discours qui ne serait pas du semblant / Actors, Networks, Theories », tu rapportes une conversation avec un artiste au cours de laquelle il te demande ce que tu veux de lui (*what do you want from me?*¹). Tu lui réponds : « je souhaite rédiger un essai sur ton travail ». Comment ce désir d'écrire s'arrime-t-il à une nécessité d'exposer ?

VB Avant de me pencher sur ta question, je dois fournir quelques repères au lectorat. « D'un discours », présenté en deux volets à la Galerie Leonard et Bina Ellen en 2014, puis à Dazibao, en 2015, investissait les trajectoires diverses de la formation discursive « French Theory » au sein des milieux de l'art anglophones (américains, britanniques, canadiens) depuis la fin des années 1960. De nombreux-ses artistes que

1 Énoncé du commissaire (vinyle contrecollé) reproduit dans Bonin, Vincent. *D'un discours qui ne serait pas du semblant / Actors, Networks, Theories*, sous la direction de France Choinière et Michèle Thériault, Montréal, Dazibao et la Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, 2018, p. 54.

j'ai invité·es, organisaient ponctuellement des expositions. Certain·es d'entre eux·elles (Andrea Fraser, R.H. Quaytman, Gareth James et Jason Simon) avaient été membres de la coopérative Orchard, à New York, dont la programmation, entre 2005 et 2008, reposait en grande partie sur la réévaluation d'une histoire canonisée de la critique institutionnelle. C'est Gareth James qui m'a demandé avec humour « *what do you want from me?* » pendant une conversation. Nous discutons de la façon dont les commissaires se permettent de revendiquer un assemblage d'objets et d'énoncés hétérogènes comme « leur » texte, en donnant lieu à une « méconnaissance ». Dans ce préambule j'évoquais le désir d'écriture, car le livre *D'un discours*, dont je suis l'auteur et qui était alors en cours de rédaction, ne devait pas être confondu avec le contenu de l'exposition. Au cours de ce dialogue, James avait également soulevé la question des limites d'une proposition artistique. Par exemple, comment décrire les opérations d'ordre idéologique qui permettent de situer l'intentionnalité au-devant de l'histoire des matériaux anonymes (une réflexion qui va au-delà du ready-made) ? Pendant quelques années, James a systématiquement placé une composante d'une exposition individuelle antérieure dans celle qui lui succédait, en établissant ainsi une séquence. En 2008, il a montré à la galerie Christian Nagel, à Cologne, parmi d'autres œuvres, une bicyclette volée, dont l'existence hors la loi constituait l'événement « originaire » de la série subséquente à la galerie Elizabeth Dee, à New York, l'année suivante. James a utilisé la chambre à air en tant que graphème (ou plus petite unité de signification de l'écriture). En pliant le caoutchouc, l'une de ces

structures reproduisait les lignes d'un diagramme que le philosophe Louis Althusser avait tracé sur une ardoise pendant un séminaire. Selon les recherches de James, aucun exégète n'avait réussi à déterminer la date de ce séminaire, et le sens du diagramme. James l'a répété comme motif, ou « signifiant flottant », sous la forme de différentes configurations au cours de l'exposition suivante à la galerie Miguel Abreu, en 2011. Ce troisième volet tissait cette fois plusieurs épisodes intercalés de l'histoire de la « pensée française » entachée du crime d'Althusser (meurtrier de sa conjointe, Hélène Rytman-Legotien en 1980). [...] Dans « D'un discours », une contribution de Julie Ault, du collectif Group Material, maintenant dissous, reposait spécifiquement sur l'acte ambivalent de faire référence à une exposition quand les artistes disent « je préférerais ne pas réexposer » au ou à la commissaire. Les membres du collectif ont toujours refusé de se prêter à des reconstitutions de leurs installations des années 1980 et 1990 lorsqu'ils recevaient des invitations. J'ai longuement discuté avec Julie Ault – qui avait accepté de participer tout en émettant cette réserve –, de la meilleure façon de procéder pour montrer des traces du projet *Resistance (Anti-Baudrillard)* conçu en 1987, à la galerie White Columns, à New York, sans passer par la réexposition. À l'époque, au milieu des « Culture Wars » qui rageaient, le collectif se positionnait contre le cynisme de Baudrillard en donnant la preuve, sous la forme d'une manifestation réunissant des œuvres et de l'agit-prop de leur groupe affinitaire, que l'art politique était encore possible. Avant d'entrer dans la salle impartie à *Resistance (Anti-Baudrillard)* au sein de « D'un discours », le visiteur se trouvait devant

le multiple *Prison* réalisé en 1987 par Peter Halley, alors chantre de Baudrillard et associé au mouvement Neo-Geo (dont Jeff Koons est le représentant le plus célèbre). Halley était l'une des « cibles » de la communauté d'artistes fédérés autour de Group Material. Nous avons décidé, Julie Ault et moi, de faire agrandir des photographies de Ken Schles, qui avait documenté systématiquement tous les murs de la galerie White Columns en haute qualité. Dans le fonds d'archives du collectif acquis par la Fales Library de la New York University et intégré à la Downtown Collection, nous avons isolé l'unique résidu de l'exposition (le seul fragment qu'il était dès lors possible de montrer en respectant l'injonction de Group Material) : *Nambia in Struggle : Portable Exhibition of Photographs*. En 1987, cette chronologie de la montée de l'apartheid fut mise en circulation par The International Defence and Aid Fund for Southern Africa, basé à Londres. Lors de *Resistance (Anti-Baudrillard)*, le long document avait été épinglé sur tout un mur. Dans « D'un discours », le visiteur l'appréhendait désormais à plat, « muséifié » au sein d'une grande vitrine. Parallèlement aux vues d'exposition de Schles et à ce fragment d'archives « portable » intercalé, nous n'avons diffusé qu'un seul épisode de la série télévisée de 1976, *Six fois deux / Sur et sous la communication*, de Jean-Luc Godard et d'Anne-Marie Miéville. En 1987, les dizaines d'heures de la série avaient été montées dans un programme comprenant de nombreuses œuvres vidéo et films, défilant sur deux moniteurs. Pour Group Material, la pratique collaborative de Godard et Miéville agissait comme contre-exemple de la philosophie nihiliste de Baudrillard au sein du champ culturel « importé »

de la pensée française en traduction (la série avait été sous-titrée par la BBC). Lors de l'épisode 6a, intitulé *Avant et après*, que nous avons retenu, Godard résume toutes les émissions précédentes à l'oral, tandis qu'un collaborateur portant un casque d'écoute répète ce qu'il dit, avec un léger décalage. En privilégiant le fragment au lieu de l'exhaustivité de la restitution, certain-es artistes « D'un discours » (Julie Ault, Gareth James et plusieurs autres) se sont détaché-es du formalisme du *reenactment*, et aussi, de la logique de la canonisation des expositions elles-mêmes. Dans l'un des textes que renferme son livre *Show and Tell: An History of Group Material*, de 2010, qui rassemble une chronologie détaillée de l'existence du collectif depuis 1979, Julie Ault affirme : « Les contextes ne peuvent pas se dupliquer. Il est impossible de reproduire le climat des circonstances, les perceptions et la compréhension d'un événement ². » Au lieu d'y voir l'échec de l'entreprise historique, il faut lire dans cet énoncé une réflexion sur la difficulté de la transmission. Le bloc d'affects qui était lié à l'activisme politique lors de cette période ne peut pas être suscité de nouveau par le seul geste de présenter la même configuration de propositions artistiques, voire un récit rétrospectif.

SBC La question de l'espace posthume se trouve-t-elle au cœur du travail de Julie Ault ? Je pense à la réflexion de Jacques Derrida à ce sujet : « [...] dans la singularité de l'événement, il faut que la répétition soit déjà à l'œuvre et qu'avec la répétition,

2 Ault, Julie. « Case Reopened: Group Material », *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, sous la direction de Julie Ault, Londres, Four Corners Books, 2010, p. 211-212. (Notre traduction).

l'effacement de la première occurrence soit déjà engagé ; d'où le deuil, le posthume, la perte qui scellent le premier instant de l'événement comme originaire. [...] ³. » Si la mort est de la partie dès l'événement (inaugural), quel type d'espace génère la réexposition ? C'est en posant ces questions, sans les articuler explicitement, que j'ai travaillé pour le contexte de cette Triennale en 2011, entre autres, en demandant à Benoit Bourdeau de reconstruire un espace *Proun* à partir d'un assemblage d'images, issues des différentes reconstitutions dont j'avais fait l'expérience. Le résultat est plus près du mausolée que de l'œuvre inaugurale de Lissitzky.

VB Il s'agit d'un mausolée qui convoque la possibilité d'une absence de sens (plutôt que l'absence du corps), avant que la médiation institutionnelle ne vienne suturer de nouveau les discours et combler la béance. Je crois ainsi que, sur le plan temporel, ton œuvre signale surtout l'événement de la perte irréversible de l'expérience du contexte. Julie Ault tente de reconstituer une chronologie de Group Material, car, pendant un certain laps de temps, elle a été dépositaire de ce fonds d'archives d'abord délocalisé, accumulé par plusieurs personnes au fil de l'existence de ce collectif. Ault essaie de respecter toutes les voix, même celles qui se sont tues.

Dans *Proun Room : murs, bois, couleurs (1923, 1965, 1971, 2010)* (2011), il me semble que tu as retiré du champ visuel les éléments de la proposition d'El

3 Derrida, Jacques. « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », *Dire l'événement, est-ce possible ? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 100.

Lissitzky – ces composantes sur les murs – afin d’amplifier un bruissement, un murmure historique toujours déportés. Pour l’entendre, il fallait alors quitter les salles et se rendre à la médiathèque du Musée. Là nous attendait une masse de documents, qui relataient dans le détail ton processus de recherche sur les diverses reconstructions, donnant lieu au cube en tant que concaténation approximative de toutes les lectures justes et erronées de la première occurrence de l’œuvre. Ce dossier subsiste aujourd’hui dans la collection de la médiathèque, par ailleurs fermée au public. Comme tu le dis, ces différents registres nous font faire l’expérience d’un deuil, car, en suivant la définition de Freud⁴, il y a effectivement remplacement – pas substitution – d’une chose par une autre [...] ⁵.

Août 2020.

- 4 Freud, Sigmund. *Deuil et mélancolie*, traduit de l’allemand par Aline Weill, Paris, Payot, 2014[1917].
- 5 Au sujet de la répétition comme concept : Sabeth Buchmann, Ilse Lafer et Constanze Ruhm (dir.). *Putting Rehearsals to the Test. Practices of Rehearsal in Fine Arts, Film, Theater, Theory, and Politics*, Berlin, Sternberg Press, 2016, p. 196-210.

Vincent Bonin vit et travaille à Montréal. Avec la commissaire Catherine J. Morris, il organise une exposition sur la critique américaine Lucy R. Lippard intitulée « Materializing 'Six Years' : Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art », présentée au Elizabeth Sackler Center for Feminist Art du Brooklyn Museum en 2012-2013, dont le catalogue a été publié par MIT Press. En 2013-2014, il conçoit l'exposition en deux volets « D'un discours qui ne serait pas du semblant/Actors, Networks, Theories », à la galerie Leonard et Bina Ellen, ainsi qu'au centre d'artistes Dazibao, à Montréal, consacrée à la réception de la *French Theory* dans les milieux de l'art anglophones. La publication afférente à cette exposition a été lancée en 2018. En 2015, il organise « Passages vers l'abstraction : Geneviève Cadieux » au Musée d'art de Joliette. En 2016, il conçoit une exposition gravitant autour de l'œuvre de la philosophe française Catherine Malabou intitulée « Réponse », et présentée au Musée d'art contemporain des Laurentides, à Saint-Jérôme. Ses essais ont été publiés, entre autres, par la galerie 1700 La Poste (Montréal), la Academy of Fine Arts Vienna, le Agnes Etherington Art Centre (Kingston), Canadian Art (Toronto), Fillip (Vancouver), le Centre André Chastel (Paris), le Musée d'art contemporain de Montréal et la Vancouver Art Gallery.

Vincent Bonin et Sophie Bélaïr Clément se livrent à une conversation depuis plus de dix ans, sous la forme d'expositions collectives, de colloques universitaires ou de publications conçus en collaboration, autour de préoccupations théoriques communes.

Bélaïr Clément est artiste, autrice, docteure en littérature et en histoire et critique des arts (Université de Montréal / Université Rennes 2) et professeure à l'École multidisciplinaire de l'image de Université du Québec en Outaouais. Avec Marie Claire Forté, elle co-organise l'exposition « I'd rather something ambiguous. Mais précis à la fois » et codirige la publication éponyme (Galerie Leonard & Bina Ellen, 2017). Elle est l'autrice de *Tandis que la fleur d'une hydrangée posée sur le sous-main en cuir résiste à la décoloration* (Le Quartanier, 2020).

Passer au présent, passer à la présence : la pratique performative de Prinz Gholam

Prinz Gholam

Nous, Wolfgang Prinz et Michel Gholam, nous considérons comme un seul et même auteur, qui est aussi un couple. Nous estimons que l'union qui a créé « Prinz Gholam » nous a libérés de la rigidité de la notion personnelle et individualiste de la propriété artistique. Notre pratique repose sur notre expérience en tant qu'artistes visuels. Nos performances témoignent d'une rencontre entre une langue, qui est visuelle à son origine, et notre relation à la société actuelle dans laquelle nous vivons.

Nos performances, qu'elles soient présentées en direct ou créées pour la caméra vidéo, peuvent être décrites comme des constellations ou des séquences d'images gestuelles ou corporelles intercalées de mouvements. En tant que protagonistes de nos performances, nous internalisons des références artistiques soigneusement sélectionnées, principalement des œuvres canoniques de l'histoire de l'art, ce qui nous mène à réactiver, déplacer et négocier le soi, le corps et le monde qui nous entoure.

Certaines de ces performances sont réalisées dans le contexte d'une exposition préexistante. Dans certains cas, nous sélectionnons des œuvres de la collection du musée que nous intégrons au déroulement, d'après une image, ou encore, une situation rencontrée en cours de recherche (que nous décrivons ci-dessous). Nous considérons l'incarnation d'images dans une performance comme corpus subjectif d'œuvres ajouté au contexte muséal, mais qui, en ne s'intégrant pas tout à fait, permet d'échapper aux discours trop ouvertement didactiques. Notre champ d'intérêt vise, d'une part, à remettre en question le rôle du musée et, d'autre part, à lui en donner de nouveaux. Nos actions corporelles font appel à des qualités humaines comme l'affectivité, le désir, l'endurance physique, l'énergie et la présence.

Nous considérons l'appropriation d'une œuvre et son incarnation comme une seule et même chose. Les poses orchestrées et les constellations organisées de corps montrant des œuvres d'art agissent ainsi comme une exposition à part entière. Le public devient témoin d'un événement au cours duquel nous exposons, par le biais de nos corps contemporains, une collection hétérogène d'œuvres d'art.

Invités à participer au colloque organisé par la Galerie UQO présenté le 29 mai 2019 à l'Université du Québec en Outaouais, nous avons préféré, plutôt que de livrer une conférence, projeter une vidéo qui présente cinq de nos œuvres réalisées entre 2005 et 2017.

Ce texte est une version plus élaborée du script de la vidéo préparée pour notre contribution au colloque. À intervalles, tout au long de la vidéo, apparaissent sur des panneaux noirs des commentaires ou des légendes inscrits en lettrage blanc. À l'occasion, nous avons

choisi de narrer oralement et subjectivement des descriptions de situations ou de déclamer des citations et des extraits de notes recueillies lors du processus de création de l'œuvre.

Echo

2005

Vidéo et son, 12 minutes

Une série de tableaux captés dans un garage

Fondu d'ouverture sur un extrait de notre performance-vidéo Echo de 2005

Dans un garage du sud de l'Allemagne, tous les deux, au sol, accroupis. L'un de nous, de côté, portant un t-shirt bleu clair, tient sa main grande ouverte sur son oreille, la tête légèrement inclinée. La tête est cachée peu à peu alors qu'elle se détourne lentement. L'autre de nous est plus frontal, les jambes pliées vers l'avant, la tête rejetée en arrière.

La main gauche placée sur le genou droit. Cette main est ensuite placée sur la taille. Le revers de la main placé sur la taille, tout le bras forme un demi-cercle. Lentement et graduellement, la tête retournée s'incline vers l'avant et latéralement. Elle penche finalement vers le bas et de profil, tandis que le dos de la main gauche repose maintenant sur le sol.

Composition de gestes, constellations coordonnées de corps représentant des œuvres, par la performance nous concevons une exposition à part entière, qui prend forme au fil du temps.

Trois autres scènes d'Echo, avec nous deux, dans une incarnation des figures de la personne gisant auprès d'une autre la pleurant, tirées de l'œuvre Scène des massacres de Scio, 1824, d'Eugène Delacroix, réalisée deux ans après le massacre sur l'île de Chios par les troupes ottomanes. Dans le calme de ce garage, on peut entendre le bourdonnement de la caméra vidéo. Une scène subséquente représente une pose d'adoration saisie à l'extérieur dans une forêt verdoyante. Puis, de nouveau dans le garage, une troisième scène; l'un de nous se trouve face vers le bas dans le giron de l'autre. Légers mouvements et ajustements des positions. La figure assise se penche vers la droite. Le bras gauche s'étend, la main va toucher la cuisse de celui qui est étendu la face vers le bas.



Nous avons fortement ressenti la nécessité de dépeindre le soi comme résistant à son environnement, tout en manifestant un comportement affectif profondément enraciné dans notre être culturel collectif.

Fondu de fermeture

Fire or Revolution by Night

1^{er} juillet 2012, 16h à 17h

Performance

Kabinett der Abstrakten, Sprengel Museum Hannover,
Allemagne

Nous avons décidé de situer notre performance dans le Kabinett der Abstrakten créé par El Lissitzky pour le musée provincial en 1927.

Déplacement d'une caméra le long du mur extérieur du Kabinett der Abstrakten, jusqu'à un groupe de visiteur-euses regardant à l'intérieur du Kabinett. La caméra est détournée, suivant leur regard, et enregistre la performance.

Après la destruction de l'œuvre en 1937, pendant l'ère nationale-socialiste, l'espace a été reconstruit en 1969, sur la base des plans originaux. Il a été installé au Sprengel Museum Hannover en 1979.

Ce petit espace avec ses murs noirs, son tapis gris et sa vitrine intégrée, présente un agencement de couleurs austères et dépouillées. Nous nous déplaçons suivant des moments d'arrêt lors desquels chaque position est configurée et exécutée. La caméra qui enregistre est déplacée de temps en temps pour capter le cadre et la position.

Pendant ce temps, la voix hors-champ dit :

Fire or Revolution by Night dans le Kabinett der Abstrakten du Sprengel Museum Hannover, le 1^{er} juillet 2012.

À l'intérieur du Kabinett, nous avons placé, au milieu de l'espace, un socle en plexiglas. Des caméras vidéo de différentes résolutions et capacités d'enregistrement ainsi que de différents réglages d'angles ont été installées dans un coin. Une performance à être livrée en direct était au programme. Les membres du public ont pu l'observer, soit de l'embrasement de l'entrée du Kabinett ou par la

transmission simultanée de la vidéo projetée en format réel, sur le mur extérieur du Kabinett.

On y voyait des plans rapprochés de nous deux durant la performance alors que nous interprétions une petite Pietà sculptée, trouvée à Mergoscia, en Suisse, représentant la Vierge assise bien droite, les pieds rapprochés et tournés vers la droite. Jésus se trouve sur le sol à sa gauche, incliné sur le côté et la tête tournée vers la droite. Les bras sont encore largement ouverts, raidis par la croix. La Vierge tient les poignets de chaque main. Dans une autre position, nous incarnons une autre Pietà.

La voix hors-champ poursuit :

Le titre de l'œuvre renvoie à l'œuvre de Max Ernst, intitulée *Pietà ou La révolution la nuit*, tableau de 1923, le représentant dans les bras de son père. Notre performance a eu lieu dans une pièce reconstruite en 1969, selon des photographies de l'œuvre originale d'El Lissitzky de 1928/1929 : le Kabinett der Abstrakten. Dans le Kabinett, des peintures et des dessins, apparemment abstraits et sans référence, ont été combinés avec des éléments architecturaux, créant une œuvre d'art globale. On suggère au public visiteur d'activer les murs coulissants, de manière à occulter certaines peintures et à en révéler d'autres. Nous avons choisi d'incarner, de manière incongrue, une imagerie qui présente un large éventail d'attitudes et de poses, citant un vaste répertoire de postures physiques tirées de l'histoire de l'art et de la culture populaire du XVI^e au XX^e siècle.



Après avoir performé une troisième Pietà, ou Déploration, nous exécutons plusieurs gestes moins facilement reconnaissables, tirés d'Une semaine de bonté de Max Ernst, 1934. Nous nous penchons vers l'avant sur le socle en plexiglas transparent et nous appuyons le dessus de la tête sur le tapis gris alors que les jambes sont pliées et dans les airs. Cette torsion dynamique permet aux deux jambes et à un bras de demeurer levés, transformant la figure tombante en une sorte de sculpture cinétique sur le socle. La deuxième figure subit une contre-réaction en se couchant prestement sur son flanc droit tout en tordant le torse de manière à placer les deux bras au sol et à regarder vivement vers le côté droit de la pièce. Sa main droite repose sur l'avant-bras gauche, le pied gauche quitte le sol et appuie sur le socle.

Fondu de fermeture

Fondu d'ouverture

Un enregistrement de la performance est projeté sur une scène du Centre Pompidou, nouvellement inauguré à Metz, en France. Pour cette performance, nous avons choisi un mur sur lequel sont suspendus un tableau de Malevitch, un de Braque et un de Kupka. La réplique d'un fusil est appuyée entre les œuvres Croix noire, 1915 de Malevitch et Femme à la guitare, 1913 de George Braque. Cinq tapis de yoga surdimensionnés, de trois mètres de long et de couleurs assorties au tableau Plans verticaux I, 1912-1913 de Frantisek Kupka, sont installés au sol devant les tableaux, parallèles les uns aux autres.

Nous entrons dans le cadre de la caméra. Suivant notre partition, chacun de nous se positionne sur les tapis de yoga. Les visiteur-euses du musée circulent autour de nous.

Faces, shapes, tones, acts, places3 au 7 novembre 2010PerformanceExposition « Chefs-d'œuvre ? », 2010,Centre Pompidou Metz, France

Fondu d'un extrait du film Salò ou les 120 journées de Sodome de Pasolini, 1975. Au son de Carmina Burana de Carl Orff, la caméra de Pasolini opère un travelling sur les murs intérieurs d'une villa. Cette dernière scène du film dépeint un intérieur avec des peintures et des sculptures futuristes et cubistes, démontrant le goût raffiné des propriétaires fascistes. La caméra s'arrête sur l'image de deux jeunes hommes, chacun tenant un fusil. La musique change lorsqu'un des garçons syntonise une autre station de radio qui fait entendre une musique différente. Joue alors une musique sentimentale. Ils laissent leurs fusils pour danser ensemble de manière maladroite. Ils bougent comme s'ils suivaient davantage les pas d'une danse que la musique. Le film prend FIN sur le mot italien FINE, alors que l'enregistrement de nous deux dans la position des deux garçons s'estompe. Pas de musique, pas de son, seulement quelques commentaires aléatoires des publics du musée. Durant toute la représentation, les gardiens embauchés par le Centre Pompidou rétablissent prestement l'ordre si quelqu'un touche aux œuvres.



Au Centre Pompidou Metz, nous avons remplacé le plateau de tournage de Pasolini par la collection d'art moderne du musée national français, en y ajoutant la réplique d'un fusil appuyée au mur.

Nous amorçons une nouvelle constellation. Tous deux vus de l'arrière, l'un de nous penche sur le côté et se balance sur la jambe gauche tout en enserrant sa jambe droite autour des cuisses de l'autre. Une position de combat inspirée

des photographies de lutteurs du XIX^e siècle. Puis, un moment ultérieur de la performance devient visible : L'Ombre et la Cariatide à la pierre, avant 1893, d'après Rodin, dans l'éclairage lugubre d'un soir de novembre. Tout de suite après, nous enchaînons en une représentation de deux Ombres créées par Rodin, v.1885). Trois visiteurs sont attentifs et, souriants, ils discutent entre eux. Leurs têtes s'inclinent et leurs bras se tendent légèrement tout en s'expliquant l'un l'autre ce qu'ils voient.

Fondu de fermeture

Faces, shapes, gestures, tones, acts, places2010 - 201426 septembre 2014PerformanceExposition « Soleil politique », Museion Bolzano

La sélection, la disposition et la superposition d'œuvres de la collection du musée font déjà partie de l'action artistique qui suit.

L'enregistrement vidéo de la performance à Bolzano nous montre tous deux tenir la pose de la danse, puis revenir vers le mur et nous incliner, prenant une autre pose à côté des tableaux disposés.



Voix hors-champ :

La performance *Faces, shapes, gestures, tones, acts, places* a été réalisée à nouveau quelques années plus tard, suite à l'invitation du Museion à Bolzano, en Italie, lors d'une exposition collective intitulée « Soleil politique ».

Pour cette version de l'œuvre, nous avons tenté de reconstituer le mur représenté dans la scène finale de *Saló ou les 120 journées de Sodome* de Pasolini,

1975. Nous voulions organiser selon le même ordre les peintures disposées au mur, derrière les jeunes danseurs. Ces peintures se devaient de provenir de la collection du Museion. Nous avons consulté les archives de la collection, en considérant les relations formelles entre les peintures, et en cherchant à faire un choix qui, non seulement correspondrait formellement, mais qui aussi influencerait l'aspect global de la performance. Douze peintures ont été choisies pour reproduire le mur du plateau de tournage de Pasolini. L'installation, incluant le fusil incliné, est demeurée en place pendant toute la durée de l'exposition. Le fusil était la réplique d'un modèle datant d'avant la Première Guerre mondiale (soit, approximativement de la même période que les peintures modernistes sur les murs du plateau de *Salò*), et il rappelait les fusils que les deux jeunes hommes du film de Pasolini avaient mis de côté pour danser ensemble.

La voix hors-champ continue :

La performance est composée de 15 positions. Lors de l'exécution, nous décidions au hasard dans quel ordre nous les présenterions, n'hésitant pas à en répéter plusieurs et à expérimenter de nouvelles combinaisons en jouant avec leur ordre d'exécution. Nous décidions en alternance de la suite de l'exécution. Parfois l'un de nous quittait littéralement le cadre dans lequel nous devons performer, revenant quelques minutes plus tard pour rejoindre l'autre encore en train d'exécuter les positions. L'espace devant nous était limité en raison des éléments disposés au sol pour exposer d'autres œuvres et

nous les ressentions parfois comme des obstacles physiques. Cela a influencé notre façon de performer. Il y avait aussi une sorte de brutalité dans le rendu des positions quand nous les avons jouées dans une salle bruyante avec beaucoup de visiteur·euses, certain·es attentif·ves, et certain·es non.

Le titre est emprunté au carton textuel du prologue du film de Jean Cocteau *Le Sang d'un poète*, 1930 : « Libre de choisir les visages, les formes, les gestes, les timbres, les actes, les lieux qui lui plaisent, il compose avec eux un documentaire réaliste d'événements irréels. Le musicien soulignera les bruits et les silences¹ ».

1 Cocteau, Jean. *Le Sang d'un poète*, Monaco, Éditions du Rocher, 1930, p. 15.

My Sweet Country

2017

Vidéo et performance

Olympiéion, Temple de Zeus Olympien, documenta 14, Athènes

On voit le tableau Prise de Constantinople par les croisés (12 avril 1204), 1840 d'Eugène Delacroix, du musée du Louvre, Paris.

La recherche en tant qu'activité corporelle impliquant la réalité rencontrée sur le site à travers la pratique quotidienne.

L'estampe de Georges Rouault de la série Miserere intitulée Mon doux pays, où êtes-vous?, 1927 apparaît.

Fondu d'ouverture de la vidéo

Nos corps, en cadrage rapproché. Le bruit d'Athènes en début de soirée. Nous sommes vêtus d'un jeans et d'un chandail foncés, d'un jeans bleu clair et d'un chandail à manches longues vert, étendus sur le côté et détournés de la caméra. L'un de nous se retourne et est étendu sur le ventre. Il est dressé sur ses bras de façon à pouvoir regarder droit devant.



Voix hors-champ :

Ce sont les premières prises de vue faites sur le site à l'Olympiëon. Après de longs débats, de nombreuses réunions et des ententes prises avec le Central Archaeological Council de Grèce, nous avons obtenu l'autorisation de travailler sur le site avec une caméra vidéo, et avons ainsi pu développer une performance à être présentée plus tard en direct, lors de documenta 14. Nous avons également été autorisés à y travailler après les heures d'ouverture. Dès le départ des derniers visiteurs, nous commençons à enregistrer nos prises de vue. Il n'y avait que peu de temps avant le coucher du soleil et l'obscurité. Nous nous sommes concentrés sur les images clés que nous avions en tête afin d'explorer les possibilités de leur représentation.

Nous étions déjà conscients de la complexité de notre entreprise, et cela a été confirmé sur place, puisque nous avons immédiatement réalisé à quel point ces monuments sont oppressants, et comment leur utilisation est limitante et limitée par les institutions. Les contraintes des pressions économique et touristique et, à l'intérieur de ces paramètres restreints, le comportement humain général, étaient omniprésents. L'autorisation tant attendue de travailler et de développer une performance sur le site a été remplacée par un fort sentiment de méfiance, d'inertie et de doute. Il nous a fallu des jours pour comprendre que la réalité rencontrée sur le site pourrait nous libérer des rôles culturels généralement établis et des symboles de l'identité nationale (drapeaux de la

Grèce, d'Athènes et de la Communauté européenne dressés et agités constamment).

Chaque constellation corporelle a sa propre logique, et c'était notre tâche de suivre cette logique et de nous libérer d'idées pré-imposées. Nous avons dû abandonner nos idées préconçues sur les façons de représenter les choses. Nous avons l'impression qu'il s'agissait moins de performer, mais plutôt d'« être » et de « se comporter » selon un certain mode.

La vidéo nous montre bougeant avec hésitation pour prendre une position alors que la voix hors-champ poursuit :

Effectuant un changement lent et complexe, nous réalisons que nous adoptions une position déjà performée, près de douze ans auparavant dans un garage familial dans le sud de l'Allemagne. Tirée de l'œuvre *Scène des massacres de Scio* par Delacroix, 1824, nous incarnons, à gauche des colonnes de Zeus, la personne blessée et la personne endeuillée. Sans grâce, mais minutieux et précis dans le positionnement des membres, nous déplaçons notre poids d'une fesse à l'autre sur la terre dure et desséchée, réajustant la distance entre nous, la hauteur du coude et de l'épaule selon le bras et le genou de l'autre. L'esprit ne cesse de segmenter les parties du corps et de configurer l'espace entre nous, devant nous et derrière nous.

La vidéo capte une autre scène, saisie beaucoup plus tard, en début de soirée. Un plan plus large montre une autre vue de l'Olympiëon. En arrière-plan, le soleil est déjà couché. La Colline de l'Acropole, le drapeau grec flottant au vent et certains des bâtiments environnants sont visibles. Nous sommes au sol et nous nous éloignons l'un de l'autre. L'un de nous se lève et marche en effectuant une large courbe. L'autre, toujours au sol, tourne vers sa gauche.

Voix hors-champ :

Alors que continuent inlassablement le bruit constant de la ville avec la circulation de fin d'après-midi, le gazouillement des oiseaux et le sifflement des grandes colonies de perroquets verts, nous changeons lentement de position, prenant des décisions, détournant le visage de la caméra en regardant vers la gauche, ne cherchant pas à dissimuler que nous réfléchissons au prochain changement de position, et comprenant que l'attention et le pouls du temps qui passe enrichissent la qualité des mouvements que nous faisons, même si cela est difficilement perceptible pour le public. Le chant des oiseaux continue et devient de plus en plus fort à mesure que la lumière diminue.

Un soir, nous hissons notre caméra sur les hautes colonnes, cadrant l'Acropole en arrière-plan. Par cette vue, nous enregistrons une seule prise du coucher du soleil jusqu'au crépuscule. L'attention portée au mouvement de réorganisation et de désorganisation s'est manifestée tout au long du travail sur cette performance.

C'est déjà le crépuscule dans la vidéo. Les monuments sont maintenant des silhouettes qui semblent se découper sur un dégradé de lumière froide. Plongés dans la pénombre, nous sommes toujours en train de performer, d'ajouter, d'explorer des possibilités de variation, de suivre des impulsions, de réitérer les images que nous avons intériorisées, tout en nous livrant aux conditions présentes dans ce lieu.

Voix hors-champ pour une dernière citation :

À l'exception d'un gardien employé par l'administration de l'Olympiéion pour nous surveiller pendant notre travail, nous étions seuls sur ce grand

site, en début de soirées. Une citation étrange de *Sade, Fourier, Loyola*, 1971 de Roland Barthes est présentée :

« La clôture du lieu sadien a une autre fonction : elle fonde une autarcie sociale² ».

[...]

Prinz Gholam

Mai 2019

2 Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Editions du Seuil, 1971, p. 23

Le duo d'artistes berlinois Prinz Gholam est composé de Wolfgang Prinz (Leutkirch, Allemagne, 1969) et de Michel Gholam (Beyrouth, Liban, 1963). Ils ont tous deux étudié à l'Academy of Fine Arts Karlsruhe, en Allemagne, dans les années 1990. Travaillant ensemble depuis 2001, ils ont développé une pratique artistique basée sur des processus performatifs et collaboratifs qui conduisent à des performances en direct, des vidéos et des installations, y compris des objets, des photographies, des dessins et du texte. L'œuvre tourne souvent autour de l'imagerie iconique de l'histoire de l'art, négociant et révisant cet héritage visuel souvent statique. Ils se concentrent sur l'expression visuelle du caractère, de la situation, de la relation, de l'intimité et de l'émotion.

Chronologie des performances et des expositions (sélection) :

While Being Other (2021), Mattatoio Rome; *Hidden Histories* (2020) Palazzo Altemps Rome; *Kunsthalle Memmingen* (2020); *Dial F for Father* (2019) Art in Public Space Tyrol Austria; *Punta della Dogana* (2018) Palazzo Grassi Venice; *Fire or Revolution by Night* (2018) Kupferstichkabinett Dresden; *Speaking Of Pictures* (2018) Galerie Jocelyn Wolff; *Performance extracts* (2017) documenta 14, Athens and Kassel; *Ymages et personnage* (2016) National Gallery Prague; *Soleil politique* (2014-2015) Museion Bolzano; *Blue Times* (2014-2015) Kunsthalle Wien; *Le Mouvement, Performing the City* (2014) Swiss Sculpture Exhibition Biel/Bienne; *Die Irregulären* (2013) NGBK Berlin; *Air* (2013) Frac Pays de la Loire; *Fire or Revolution by Night Part 3* (2012) Sprengel Museum Hannover; *Palace Party* (2011) Kunsthall Charlottenborg Copenhagen; *Postures, figures, episodes, sessions* (2011) Momentum Biennial Moss; *Junge Akademie 2009/2010* (2010) Akademie der Künste Berlin; *Projet Phalanstère* (2007) Centre d'art Contemporain Brétigny; et le projet d'exposition itinérante *La Monnaie Vivante/ The Living Currency 2006-2010* (Studio Micadanses Paris, STUK Leuven, Tate Modern London, Teatr Dramatyczny Warsaw et HAU Berlin).

Un cas raconté

PLAN DE L'EXPOSITION DE 1991

- 1 Tongue
- 2 Spare Spine
- 3 Golem: Objects as Sensations
- 4 I Can Hear You Think
(Dedicated to Stephen Hawking)
- 5 Drawing Room
- 6 Seduction Couch
- 7 Sulking Room
- 8 Attitudes
- 9 Remote Control I
- 10 Remote Control II
- 11 Inside
- 12 Untitled drawings
- 13 I Want: You to Feel the Way I Do...
the Dress
- 14 Vanitas: Flesh Dress
for an Albino Anorectic
- 15 Inhabitation
- 16 Standard Lives
- 17 Measuring Tape Cones
- 18 Generic Man





RECONSTITUTION





Instructions originales
de Jana Sterbak pour
la production de la Robe

01 02 03

06 07



10 11 12

15 17



Oh, for the pun of it

NATIONAL
ART GALLERY



There's more at stake at National Gallery's show simply art with its new exhibit Jana Sterbak: *Waste of Being*. Kudos a corps. With art and art and your mouth here, gallery art show is great value. This body art piece fits in the fit.

But there's no need for a jacket about as beef does cook up criticism, qualified as a range of opinion and diversity of school. The exhibit features the concept of art and creates political work with food heads and some heavy beef with gallery and home continuing to take over most direct home work say many exhibit is taken and needs spring out.

However better not critic too often as it leads some of approval despite still being closed up and hushed ones. The most of the matter is that, even though being closed in community, it's just common for the individual. What on the basis of a moral dilemma, artist will find a range of critics and gallery themselves need not refer.

So when is the beef? The gallery's message food is an artistic, commercial meat does to off the hook. In the end, it's just a messy question with food for art.

The artist's work is a part of the art world, and it's not just the art world that is the focus. The artist's work is a part of the art world, and it's not just the art world that is the focus. The artist's work is a part of the art world, and it's not just the art world that is the focus.

There are just a few of the highlights in the exhibition, including the 'Waste of Being' series, which is a series of works that explore the concept of waste. The artist's work is a part of the art world, and it's not just the art world that is the focus.

REVIEWS

Reviews of the exhibition 'Waste of Being' by Jana Sterbak at the National Gallery. The text discusses the artist's use of food and the political implications of her work. It mentions that the exhibition is a 'messy question with food for art' and that the artist's work is a part of the art world. The reviews are written by various critics and provide a range of perspectives on the exhibition.



Références

OUVRAGES SUR JANA STERBAK

Blumh, Tereza, *Jana Sterbak*, Chicago: Museum of Contemporary Art, 1989.

Damisch, Hubert, *Jana Sterbak Waiting for High Water*, Paris: Centre culturel canadien, 2006.

Déry, Louise, *Penser tout haut / Jana Sterbak*, Montréal: Galerie de l'UQAM, 2001.

Gudmer, Giles, *Jana Sterbak: From Here to There*, Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2003.

Nemiroff, Diana, *Jana Sterbak: States of being / Corps à corps*, Ottawa: Musée des beaux-arts du Canada, 1991.

Richmond, Cindy, *Jana Sterbak*, Regina, Saskatchewan: Mackenzie Art Gallery, 1989.

Sterbak, Jana, *Jana Sterbak*, Toronto: Power Plant, 1988.

Sterbak, Jana, *Jana Sterbak: Metamorphosis*, Providence: David Winton Bell Gallery, 1997.

Sterbak, Jana, *Insights / Jana Sterbak*, Nantes, Banque Française Antoin Tapies: Musée d'art moderne Saint-Étienne, 1995.

Sterbak, Jana, *Jana Sterbak / Condition Contrainte*, Nîmes: Carré d'art / Musée d'art contemporain,

1984, *Jana Sterbak: Immaterial Object*, Mainz: J Konsthall, 2002.

Sterbak, Jana, *Jana Sterbak: Life Size*, Vienna: Verlag für Moderne Kunst, 2017.

Tannenbaum, Judith, *Performing Justice: Charles Ray, Jana Sterbak*, Philadelphia: University of Pennsylvania, 1995.

CATALOGUES D'EXPOSITION MULTIMÉDIAS

Biesenbach, Klaus, *Into Me/Out of Me*, Verlag: Hatje Cantz, 2007.

Boucher, Mélanie (dir.), *Orange / l'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe*, Saint-Hyacinthe: Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 2008.

Bournaud, Nicolas (dir.), *Cookbook*, Paris: ENSBA, 2013.

Franklin, David, *Trésors du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa: Musée des beaux-arts du Canada, et New Haven: Yale University Press, 2003.*

Fréchette, Maurice, *Hors d'œuvre / ordre et désordre de la nourriture*, Bordeaux: CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux et Page 66Rions, 2004.

Lamoignon, Johanna, *Doubleurs / Vêtements de l'art contemporain*, Québec: Musée national des beaux-arts du Québec, 2003.

Remade, Bénédicte, *REMAI, L'art de re-faire*, catalogue d'exposition, Espace EDF, Paris: Éditions Gallimard, 2010.

Thompson, Neta, *Becoming Animal: Contemporary art in the Animal Kingdom*, Mass: Moca: The MIT Press, 2005.

OUVRAGES THÉORIQUES MULTIMÉDIAS

Adams, Carol J., *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, New York: Bloombsury Academic, 2015.

Agamben, Giorgio, *L'homme et le animal*, Paris: Rivages, 2006.

Alamchet, Marie-Françoise et Biland, Joceline, *Des animaux et des hommes*, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.

Barthes, Roland, *Le système de la mode*, Paris: Éditions du Seuil, 1967.

Bataille, Georges, *La part maudite précédé de Le mot de dépense*, Paris: Éditions de Minuit, 1960.

Boucher, Mélanie, *La nourriture en art performative: son usage, de la première moitié du 20^e siècle à aujourd'hui*, Trois-Rivières: Éditions d'art le Sabord, 2014.

Carol J. Adams, *The Pornography of Meat*, New York: Lantern Books, 2015.

Châtelet, Noëlle, *Le corps à corps culinaire*, Paris: Éditions du Seuil, 1998.

Cohen, Carl, et Tom Regan, *The Animal Rights Debate*, Lanham: Rowman & Littlefield, 2001.

Coulombe, Maxime, *Imaginer le post-humain: sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*, Québec: PUL, 2009.

Deriveaux, Martine, *Les Altes en série: des Bonnies aux Pussy Riot*, Montréal: Québec: Remue-ménage, 2013.

DeMello, Margo, *Animals and Society: An Introduction to Human-Animal Studies*, New York: Columbia University Press, 2012.

Desautiers, Élie, *Je mange avec ma tête: les conséquences de nos choix alimentaires*, Montréal: Québec: Stanké, une compagnie de Québecor Média, 2011.

Desautiers, Élie, *Vache à dix mythes de l'industrie laitière*, Montréal: Stanké, 2013.

Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance informe ou le savoir selon Georges Bataille*, Paris: Macula, 1995.

Douglas, Mary, *De la souillure sur les notions de pollution, tabou*, Paris: La Découverte, 2000.

Freud, Sigmund, *Totem et Tabou*, Paris: Presses Universitaires de France, (2015)

Giedon, Sigfried, *La mécanique du pouvoir: contribution à l'analyse anonyme*, Paris: Centre Geo Pompidou/Centre de Création industrielle, 1980.

Jones, Amelia, *Body Art: Per the subject*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1980.

Joy, Melanie, *Introduction au carnisme: pourquoi aimer le manger les cochons et se vêtir de vaches*, Lausanne: L'Âge d'homme, 2013.

Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'essai sur l'abjection*, Paris: Éditions du Seuil, 2001.

Patterson, Charles, *Un éternel Frédéric*, Paris: Calmann-Lévy, 2007.

Regan, Tom, *Les droits des animaux*, Paris: Hermann, 2013 (2012).

Ricard, Matthieu, *Plaisir et punition: vers une banalisation de la viande*, Paris: Alary Éditions, 2010.

Singer, Peter, *La libération des animaux*, Paris: Payot, 2016.

Warr, Tracey, *Le corps de l'animal*, Paris: Phaidon, 2005.

L'exposition de *Vanitas : robe de chair pour albinos anorexique*, au Musée des beaux-arts du Canada, a soulevé une virulente polémique médiatique. Un flux ininterrompu d'articles a été publié sur une période approximative d'un mois, soit du 28 mars au 25 avril 1991. La *Robe de chair* a fait l'objet de discussions dans plus de 300 articles.

Près d'une centaine de journaux, la moitié ontarienne, l'autre répartie dans les neuf provinces canadiennes, ont joint leur voix à cette conversation nationale. Les opinions de politiciens, journalistes, économistes et publics amateurs intensifient l'affaire Sterbak jusqu'à la porter aux délibérations de la Chambre des communes du 10 avril 1991.

DOSSIER DE PRESSE
(sélection)

88

- ① Commissaires : Mélanie Boucher, Marie-Hélène Leblanc, commissaire adjointe : Jessica Ragazzini, « La Robe de chair au Musée national : expositions et reconstitution », Galerie UQO, 2019, plan de l'exposition de 1991. Photographie : House of Common.
- ② Commissaires : Mélanie Boucher, Marie-Hélène Leblanc, commissaire adjointe : Jessica Ragazzini, « La Robe de chair au Musée national : expositions et reconstitution », Galerie UQO, 2019, reconstitution de la conférence de presse de 1991 de Shirley Thomson et Diana Nemiroff, représentées par leur équivalent institutionnel Denis Harrison et Charmain Levy, vidéo : Lévy L Marquis. Photographie : House of Common.
- ③ Commissaires : Mélanie Boucher, Marie-Hélène Leblanc, commissaire adjointe : Jessica Ragazzini, « La Robe de chair au Musée national : expositions et reconstitution », Galerie UQO, 2019, vue d'ensemble. Photographie : House of Common.
- ④ Mélanie Boucher, Marie-Hélène Leblanc, commissaire adjointe : Jessica Ragazzini, « La Robe de chair au Musée national : expositions et reconstitution », Galerie UQO, 2019, recherche bibliographique. Photographie : House of Common.
- ⑤ Commissaires : Mélanie Boucher, Marie-Hélène Leblanc, commissaire adjointe : Jessica Ragazzini, « La Robe de chair au Musée national : expositions et reconstitution », Galerie UQO, 2019, création d'un journal à partir des articles portant sur l'exposition de 1991, publiés la même année. Photographie : House of Common.

Que fait l'archive dans l'exposition reconstituée ? Le cas Sterbak – La robe de chair au Musée national

Mélanie Boucher

L'exposition en arts visuels est d'ordinaire monographique, de groupe ou thématique. D'autres ordonnancements des choses y sont par ailleurs exploités, comme la reconstitution, sur laquelle porte cet ouvrage collectif. La reconstitution est une approche de l'exposition qui est relativement récente et qui consiste à revisiter par l'exposition des expositions mémorables, uniques et exemplaires. Les choix de reconstitutions sur lesquels Marie-Hélène Leblanc et moi nous sommes penchées à titre de commissaires à la Galerie UQO ne font pas exception à cette mise en valeur de cas marquants. Les expositions d'origine avec lesquelles nous avons travaillé ont marqué les imaginaires : la *documenta 5*, présentée en 1972 à Cassel¹, et la monographie « Jana Sterbak : States of Being/Corps à corps », présentée au Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) en 1991. Ce texte considère cette deuxième exposition, sous le prisme de la reconstitution des expositions qui s'effectue avec leurs archives.

1 La reconstitution intitulée *La Galerie UQO présente ICI : Harald Szeemann, documenta 5* était présentée à la Galerie UQO du 18 janvier au 25 février 2017. Pour plus d'informations sur ce projet, voir le texte de Marie-Hélène Leblanc publié dans cet ouvrage.

Un cas marquant en galerie universitaire

L'exposition « Jana Sterbak : States of Being/Corps à corps », de 1991, paraissait idéale à des fins de reconstitution, en étant exemplaire à maints niveaux. L'artiste est entrée dans l'histoire, tout comme son œuvre *Vanitas : robe de chair pour albinos anorexique*, 1987, qui est devenue le sujet principal de l'exposition. Aujourd'hui encore, Jana Sterbak est liée à cette sculpture installative composée de chair animale, une œuvre de jeunesse qui a propulsé sa notoriété. Avec « Jana Sterbak : States of Being/Corps à corps », le MBAC présentait sa première monographie d'artiste femme vivante en vingt ans, et la deuxième de son histoire². Cette exposition, qui marque l'histoire de l'art³ et celle du pays, a également nourri l'imaginaire populaire de plusieurs générations pour être rattachée à une polémique qui est toujours aujourd'hui sans comparable. Contrairement aux autres expositions reconstituées – qui s'inscrivent dans l'histoire des expositions⁴ pour renouveler les approches artistiques ou de l'exposition ou, encore, pour produire d'audacieux bilans – l'exposition « Sterbak » demeure

2 La première monographie était consacrée à Joyce Wieland, en 1971.

3 Lamoureux, Johanne. "Vanitas : robe de chair pour une albinos anorexique / Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic", *Espace sculpture*, n° 51 (printemps 2000), p. 14-17. ; « Felix Holtmann contre Jana Sterbak : une guerre d'expertise », *Penser l'indiscipline en art contemporain*, Montréal, Optica, 2001, p. 165-177 ; « La Robe de chair : l'allégorie par la viande », *Revue d'esthétique*, n° 40 (2001), p. 161-166.

4 Pensons, par exemple, aux expositions répertoriées dans les anthologies suivantes : Adkins, Helen, Brown, Milton, Eltz, Johanna zu, et autres [traduit de l'allemand par Denis Trierweiler], *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, Paris, Éditions du regard, 1998 [1991]; Altshuler, Bruce, *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History, Volume I: 1863-1959*, Londres, Phaidon, 2008; Altshuler, Bruce, *Biennials and Beyond – Exhibitions That Made Art History, Volume II: 1962-2002*, Londres, Phaidon, 2013; Hoffmann, Jens, *Showtime: The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*, London, Thames and Hudson, 2014.

toutefois connue et reconnue pour une seule œuvre : la fameuse *Vanitas*, la *Flesh Dress* polémique, qui a éclipsé l'ensemble exposé au Musée des beaux-arts. L'intérêt de cette exposition est par conséquent oxymoronique, ce que nous cherchions aussi à reconnaître.

Quelles étaient les principales intentions du MBAC et de sa commissaire Diana Nemiroff avec « Jana Sterbak : States of Being/Corps à corps » ? Quelles ont été les œuvres exposées, leur emplacement et le parcours en salles ? Les réponses à ces questions rendues publiques⁵, mais occultées par la polémique, ont été considérées en retraçant les principaux récits qui ont été produits autour de l'exposition et de son œuvre choc. La reconstitution à la Galerie UQO, intitulée « La Robe de chair au Musée national : expositions et reconstitution », dont on peut voir le plan de mise en espace (fig. 1), comportait à cette fin cinq sections : ① *Discours autorisés* (musée, commissaire et artiste) (fig. 2) ; ② *Tribunes médiatiques* (journalistes, citoyen·nes, politicien·nes) (fig.5) ; ③ *Contributions scientifiques* (sur l'exposition, l'artiste, la robe, la nourriture en art) (figs. 3-4) ; ④ *Données factuelles* (graphiques, plans, procédures, statistiques) ; ⑤ *Ligne du temps* (sur l'usage de la viande comme vêtement et accessoire depuis les années 1960). Les trois premières sections, qui se déployaient sur les murs de la Galerie, portaient sur les principaux types de récits qui ont été produits autour de l'exposition originale. La quatrième section, au centre, regroupait des informations factuelles sur la production de l'œuvre et son exposition tandis que la cinquième, également déployée au mur, actualisait

5 Notamment, dans le catalogue d'exposition. Nemiroff, Diana. *States of Being/Corps à corps*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1991.

l'usage de la viande dans les domaines des arts et de la culture. Ce positionnement énonciatif servait l'approche critique qui était adoptée, tout en reconnaissant le contexte universitaire du projet de reconstitution. D'ailleurs, plusieurs instances de la communauté universitaire ont contribué à sa réalisation : un groupe d'étudiant-es auquel j'ai enseigné un séminaire sur l'exposition a été amené à réaliser divers travaux dont certains ont été présentés⁶ ; le recteur et la doyenne sortants ont pris part au projet à travers un jeu de rôle ; tandis que la bibliothèque a accordé un important prêt pour la consultation.

Les reconstitutions permettent d'envisager un nouveau type d'exposition, ce dont « Sterbak » forme un exemple. Ces expositions de l'art contemporain, qui ne trouvent pas d'équivalent dans d'autres domaines du savoir ou de la pratique muséales, génèrent des perspectives jusque-là négligées de l'étude des expositions. Mais elles font bande à part dans le champ des expositions d'arts, non pas tant pour leur statut métonymique, que pour le principal type d'exposition qu'elles convoquent : communicationnel, plutôt qu'esthétique, si l'on reprend la terminologie de Davallon⁷.

6 *Le Séminaire de maîtrise en muséologie et en pratiques des arts : l'exposition*, tenu à l'automne 2018. Les étudiant-es dont les contributions furent retenues dans l'exposition sont Clara Chaleyssin, Pierre Dion-Bisson, Jessica Minier et Alice Wickert.

7 Certaines reconstitutions ont une visée esthétique, par exemple, la reprise de « *When Attitude Become Form* », 1969, par Germano Celant, en 2013 à la Fondation Prada. Mais la plupart du temps, cette approche de Celant par laquelle les œuvres sont à nouveau réunies dans de mêmes agencements n'est pas celle qui est adoptée, ce dont témoignent les cas considérés dans cet ouvrage et ce dont le texte de référence de Reesa Greenberg sur les « expositions mémorielles » se fait l'écho. Dans « 'Remembering Exhibitions' : From Point to Line to Web », *Tate Papers*, n° 12 (automne 2009) <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/remembering-exhibitions-from-point-to-line-to-web> [Consulté le 1^{er} juin 2016].

Dans *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et de médiation symbolique*, Jean Davallon détermine trois grands types d'exposition : esthétique, communicationnel ou ludique⁸. L'ouvrage publié il y a plus de vingt ans est daté, mais les trois grands types d'exposition y étant présentés demeurent utiles pour l'analyse de toute exposition. L'exposition adoptant une perspective *esthétique* cherche à faire « apparaître » l'objet mis à vue. L'exposition qui *communique* contextualise l'objet et est didactique, en visant la « compréhension », tandis que l'exposition *ludique* tend à « transporter » par l'expérience de visite, le plaisir et le dépaysement. Qu'elle soit en art ancien ou plus contemporaine, l'exposition en arts est en général esthétique, en stimulant avant tout l'observation contemplative ou intellectuelle. Les choix expographiques servent la plupart du temps à mettre en valeur les œuvres ainsi que les autres artéfacts présentés, ce qui n'est cependant pas le cas de la plupart des reconstitutions, comme je l'explore dans cet article.

Reconstituer l'exposition avec ses archives

Les reconstitutions qui visent la transmission de savoirs se distinguent au moins pour trois raisons des autres expositions en arts visuels. Elles ne reposent premièrement pas sur des œuvres – leur production, leur disponibilité, leur emprunt, leur transport, leur mise en espace –, mais sur des archives – des photos, des communiqués, des correspondances, des plans, des coupures de presses, des catalogues, etc. Ces sources

8 Davallon, Jean., *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et de médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, coll. : « Communication et Civilisation », 1999, p. 103.

avec lesquelles un passé est recomposé servent à le mettre à distance, à relever des angles morts ainsi qu'à créer de nouveaux récits. La reconstitution « Sterbak » ne fait pas exception : les archives du MBAC (de l'exposition de 1991, de sa commissaire Diana Nemiroff et de la directrice Sherley Thompson) ont été dépouillées, des entretiens ont été menés, la revue médiatique analysée et le catalogue épluché.

La deuxième raison de cette différence tient aux objets montrés : des documents, pour l'essentiel. La distinction, à priori faible entre le procédé de production (œuvres/archives) et le résultat (œuvres/documents) est importante, puisque le résultat (et non le procédé) détermine le type de l'exposition – esthétique (regarder, assumer la plasticité, reconnaître la démarche artistique) ou communicationnelle (du passé, dont le document est témoin). Contrairement aux œuvres, qui impliquent la fiction, les documents sont indicatifs et agissent à titre de preuves. Dans l'exposition « Sterbak », environ la moitié des documents d'archives sélectionnés avait été publiés, tout en demeurant peu accessibles pour n'avoir pas été numérisés. L'autre moitié, des documents d'usage internes du MBAC, avait servi à la réalisation de l'exposition ou à documenter son appréciation : statistiques de fréquentation, retranscriptions de commentaires téléphoniques ou faits sur place. L'emprunt d'une seule œuvre, à l'artiste, était intégré à la Galerie UQO : une photographie montrant une femme assise au sol, vêtue du vêtement de chair et qui est normalement présentée au côté du vêtement. L'ambiguïté du statut de la photographie (œuvre ou composante d'œuvre ?) était mise de l'avant dans le cartel.

La troisième raison de cette différence tient au contexte de la présentation. Tout en se distinguant des autres expositions en arts visuels, les reconstitutions se démarquent également des expositions d'histoire et de société prises en exemple par Davallon pour illustrer le type d'exposition qui *communiqué*. Contrairement à ces expositions d'histoires et de société, construites sur des trames narratives que soutiennent les objets, les reconstitutions sont le produit de l'art contemporain et de son rapport spécifique aux objets. Elles sont présentées dans ses salles, pour son public. Les cadres primaires de l'expérience qui structurent leur visite et qui impactent leur réception sont les siens : ses musées, ses galeries, ses centres d'art, ses événements.

Selon Erwin Goffman, les cadres primaires de l'expérience sont les principes d'organisation qui structurent les événements de l'existence et notre engagement subjectif dans les expériences qu'ils engagent. Selon cette logique, une exposition d'encan sera, par exemple, abordée selon des principes qui se distinguent des principes de l'exposition muséale. Cinq phénomènes permettent, selon Goffman, de mettre au jour l'incidence des cadres sur la manière d'appréhender et de comprendre : les phénomènes stupéfiants, les tours de force, les ratages, le fortuit et la ségrégation des cadres. La spécificité de la reconstitution au regard des expositions d'arts visuels et des expositions d'histoire et de société peut s'expliquer avec la ségrégation des cadres de l'expérience. Ce phénomène de mise à vue des principes d'organisation consiste à intégrer une composante qui n'est normalement pas associée à un cadre. Cet apport inhabituel, dans la reconstitution, est

le document d'archive. Il se superpose ici au principe « officiel », de l'exposition de l'œuvre, dans les expositions de l'art contemporain. La reconstitution qui procède par l'archive se démarque donc de l'exposition en arts visuels qui fait « apparaître », mais également de l'exposition d'histoire et de société qui vise la « compréhension » parce qu'elle implique pour l'une et l'autre des éléments ne leur étant normalement pas rattachés. Ces éléments relèvent du résultat (l'exposition), mais également de sa production (pratiques, méthodes, étapes), et de sa réception (publics, attentes).

La reconstitution tend ainsi à produire des expositions d'art contemporain qui apparaissent « sous un jour nouveau sans toutefois échapper à une certaine ambiguïté⁹ ». Sa propension à multiplier les perspectives et, par-là, à exploiter l'ambiguïté, est reconnue depuis les travaux de Reesa Greenberg¹⁰ et est centrale dans l'exposition de la Galerie UQO, en générant une modalisation des cadres primaires de l'exposition. La modalisation des cadres regroupe, selon Goffman, « l'ensemble des conventions par lesquelles une activité pourvue d'un sens, par l'application d'un cadre primaire, se transforme en une autre activité qui prend la première pour modèle mais que les participants considèrent comme sensiblement différente¹¹. » La reconstitution transforme conséquemment l'exposition d'art contemporain qu'elle prend pour modèle

9 Goffman, Erving. *Les cadres de l'expérience*, Paris, Les éditions de Minuit, 1974 [1991], p. 44.

10 Dans sa définition du « riff ». Voir « 'Remembering Exhibitions' : From Point to Line to Web », *Tate Papers*, n° 12 (automne 2009) <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/remembering-exhibitions-from-point-to-line-to-web> [Consulté le 1^{er} juin 2016].

11 Goffman, Erving. *Les cadres de l'expérience*, p. 52-53.

en offrant une expérience différente, qui participe à expliquer son importance actuelle.

Exposer le document d'archives reconstitué

En art contemporain, la reconstitution est une sorte d'exposition (mémorielle, qui réactive, qui critique¹²). Mais elle désigne également un type d'œuvre qui a pour principale caractéristique de retourner sur un passé afin d'en mieux saisir les enjeux et l'actualiser¹³. Dans le lexique de la Triennale québécoise (2011), la reconstitution est d'ailleurs définie à titre d'œuvre (et non d'exposition) : la reconstitution regroupe l'ensemble des actualisations artistiques s'éloignant « de façon significative des notions postmodernes d'appropriation et de citation¹⁴ ». Ces reprises « conséquentes de la même chose ayant déjà été effectuée¹⁵ » participent à un art de la postproduction qui « interprète, [reproduit], ré-expose ou utilise des œuvres réalisées par d'autres ou des produits de la culture disponible¹⁶ ». Lorsqu'elle est employée par l'exposition d'art contemporain à des fins d'énonciation, la reconstitution se compare ainsi à l'œuvre contemporaine.

Qu'est-ce, alors, qu'une archive reconstituée dans une reconstitution d'exposition qui expose

12 Le terme « reconstitution » ne fait pas consensus. Certain-es lui préfèrent les termes « expositions mémorielles », « réexpositions » ou « réactivations ». Tous ces termes qui impliquent un retour sur le passé s'ouvrent à des glissements de sens.

13 Agnew, Vanessa. « Introduction: What is Reenactment? », *Criticism*, vol. 3, n° 46 (2004), p. 327.

14 Fraser, Marie (et al.), *Le travail qui nous attend. La Triennale québécoise*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2011, p. 00.04.47.

15 Lageira, Jacinto. « Re-enactment : fausse évidence et dangers », *Esse arts+opinions*, n° 79, (automne 2013), p. 15.

16 Bourriaud, Nicolas. *Postproduction*, Dijon, Les presses du réel, 2003 [2009], p. 5.

essentiellement des archives ? Cette question, au cœur du projet « Sterbak », a généré des discussions nombreuses, au moins à deux niveaux. D'abord, au niveau matériel : les archives exposées n'ont pas été présentées sous leur forme originale. Les données ont été traitées graphiquement, les articles de journaux ont été édités en journal. Le plan d'exposition du Musée des beaux-arts a été agrandi pour couvrir la surface d'un mur, tandis qu'une bonne partie du contenu présenté a été imprimé sur textile ou pellicule autocollante. Ces transpositions, d'originaux en copies, désacralisaient les archives tout en favorisant l'harmonisation de l'ensemble, via un choix chromatique et de supports restreints servant l'esthétique scénographique.

Ensuite, ces discussions ont également porté sur l'actualisation des propos de l'époque, ce dont deux projets rendent compte. Le premier, élaboré par Marie-Hélène Leblanc et moi, reprenait trois textes de discours qui avaient été prononcés pour calmer le débat entourant la polémique de *Vanitas* : un texte prononcé par la directrice Shirley Thomson dans le cadre de la conférence de presse du Musée du 2 avril ainsi qu'un texte daté du 9 avril, d'une allocution de Diana Nemiroff lors de laquelle la commissaire a également lu un texte signé de Jana Sterbak. Ces trois écrits n'avaient jamais été publiés et exposaient clairement les prises de positions institutionnelles, commissariales et artistiques. En afficher le contenu textuel aux murs a été écarté, la forme écrite captant moins l'attention que la réactivation orale, qui fut privilégiée. Elle respectait, nous semblait-il, davantage la fonction d'origine des textes, servant aussi dès l'entrée en galerie l'actualisation des propos historiques. Le dialogue entre les deux

contextes spatio-temporels du Musée des beaux-arts et de l'Université trente ans plus tard était établi par le lieu de tournage (l'Université) et les interprètes. Denis Harrisson, alors recteur, et Charmaine Levy, alors la doyenne de la recherche et de la création, ont interprété les mots de leurs équivalents institutionnels. Quoique filmées à l'UQO, les images vidéo étaient en noir et blanc. Chaque interprète avait été filmé isolément et leur interprétation était diffusée tour à tour sur l'un des trois moniteurs. Le troisième écran, à droite, présentait une photographie d'archives du MBAC en extérieur, avec au mur l'imposante bannière de l'exposition « States of Being/Corps à corps ». Cette face du Musée donne sur la route qui mène au pont Alexandra, un lieu de passage entre l'Ontario et le Québec, et dans le contexte entre le Musée et l'Université.

Le second projet a été produit par l'étudiante Alice Wickert¹⁷. Interpellée par les caricatures des journaux, Alice Wickert a remarqué l'importance des jeux de mots dans les titres des articles qui couvraient la polémique. « Beefy Art that Puts Fat in the Fire¹⁸ », « Lettuce Not Criticize this Dress¹⁹ » et « Artist Outflanks Anger Critics²⁰ » sont trois exemples des 29 titres ainsi répertoriés et à partir desquels un texte critique a été rédigé. Ce texte ciblait l'abus des jeux de mots relevant d'intentions malveillantes et nuisant au développement de jugements éclairés. Il retournait contre elle l'approche

17 Ce projet s'est mérité le Prix du jury décerné dans le cadre du séminaire sur l'exposition impliqué dans l'exposition. Les membres du jury étaient Mario Beaulac (UQO), Sophie Bélair-Clément (UQO), Louis-Charles Lasnier (UQAM) et Jakub Zdebik (Université d'Ottawa).

18 Lounder, Jan. *The Toronto Sun*, Ontario (31 mars 1991).

19 *The Ottawa Sun*, Ontario (12 avril 1991).

20 Gold, William. *The Calgary Herald*, Alberta (5 avril 1991).

railleuse et stylistique adoptée par les journalistes, en constituant une reprise conséquente, mettant en perspective les documents originaux.

La reconstitution d'exposition « Sterbak » à la Galerie UQO réinvestit le document d'archive dans le champ de l'esthétique. Le statut de l'exposition et celui du document exposé y étaient tous deux interrogés par l'intégration de composantes qui revisitent les catégories traditionnelles ; les catégories de l'exposition, d'une part, dont traite Davallon et qui associent l'art contemporain à l'esthétisme ; puis les catégories de l'objet exposé, d'autre part, qui est présenté à titre de création ou parce qu'il transmet de l'information. Aux questions suivantes : *Quels changements la reconstitution opère-t-elle sur l'exposition d'art ?* et *Quels changements opère-t-elle sur la fonction communicationnelle des documents y étant exposés ?* la reconstitution Sterbak apporte des éléments de réponse. La reconstitution contribue à déconstruire les catégories établies, en générant de nouveaux liens entre esthétique et connaissance et de ce fait, entre recherche et création.

Mélanie Boucher est professeure en muséologie et en histoire de l'art à l'Université du Québec en Outaouais. Cofondatrice du groupe de recherche CIÉCO (CRSH 2014-2018), elle assume actuellement la responsabilité du troisième axe de recherche du Partenariat de CIÉCO « Des nouveaux usages des collections dans les musées d'art » (CRSH 2021-2028), qui porte sur l'élargissement des pratiques de muséalisation impulsé par l'art contemporain. Mélanie Boucher est également chercheuse principale du groupe « Origine et actualité du devenir objet du sujet : se recréer au musée, dans les expositions » (CRSH 2018-2022). Ses recherches actuelles portent plus spécifiquement sur les pratiques performatives en musées, sur l'identification à l'œuvre exposée, de même que sur les modalités de l'exposition d'art. En tant que commissaire, elle a notamment réalisé *Intrus/Intruders* (2008-2009), le premier projet canadien d'envergure de réactualisation des collections par l'art contemporain, au Musée national des beaux-arts du Québec, et contribué à la création de la triennale Orange : l'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe, dont elle a co-commissarié l'exposition et dirigé la publication de la première édition. En 2014, Mélanie Boucher publie le livre *La nourriture en art performatif. Son usage, de la première moitié du 20^e siècle à aujourd'hui*, aux Éditions d'art Le Sabord.

Pour nourrir la réflexion : la robe de chair de Jana Sterbak et le Musée des beaux-arts du Canada

Diana Nemiroff

Il a beaucoup été question du fait que l'œuvre de Jana Sterbak, *Vanitas : robe de chair pour albinos anorexique*, œuvre centrale de l'exposition « Jana Sterbak : States of Being/Corps à corps » que j'ai organisée en 1991 pour le Musée des beaux-arts du Canada, avait déjà été exposée dans plusieurs villes du Canada, d'Europe et des États-Unis sans susciter la controverse. Ceci met une emphase particulière sur l'étonnante réaction d'Ottawa – réaction qui a été largement discutée par une couverture médiatique internationale d'une durée de deux semaines, brève mais intense. Que révèle cette controverse à propos du public local, du Musée des beaux-arts du Canada, des politicien·nes municipaux·ales, du gouvernement fédéral, et même d'une fusion de toutes ces entités qui, pour plusieurs, peut résumer le sens de la dénomination « Ottawa » ? Cet article a d'abord pour but de mettre à jour les différents thèmes soulevés par la controverse dans les médias, afin d'interpréter ce qu'ils impliquent pour le musée considéré tant comme une institution sociale que culturelle

(et, par conséquent, d'en observer les implications pour la pratique curatoriale). J'y analyse aussi le rôle des médias en rapport à ce que j'appellerai la « controverse mise en spectacle ».

Les premières réponses à l'exposition se sont inscrites dans les normes habituelles des commentaires attendus par tout musée ou toute galerie : les expositions sont largement annoncées dans la presse générale ainsi que dans les médias plus spécialisés ; mais pour les expositions d'art, et particulièrement d'art contemporain, il est généralement implicite qu'il s'adresse à une partie de la population qui y est déjà sensibilisée et qui exprime son intérêt. C'est la raison pour laquelle sa couverture médiatique est souvent le fait de critiques d'art intéressé·es au monde de la culture en général, si ce n'est à chacune de ses manifestations spécifiques. Ainsi, les critiques qui ont publié les premiers commentaires sur l'exposition – il est éloquent de remarquer que ce sont toutes des femmes – ont cherché à discuter de l'exposition dans son ensemble. Elles ont considéré la *Robe de chair* en lien avec la pratique de l'artiste d'exploiter des matériaux inhabituels qui lui permettent d'exprimer ses idées de manière spectaculaire et souvent, même de manière littérale ; ou alors, elles l'ont commentée en la mettant en relation à d'autres sculptures de l'exposition qui traitent du corps et du vêtement, ou enfin, elles ont soulevé l'approche féministe du travail de Sterbak. Cependant, ces approches, relevant les thématiques propres à la pratique de l'artiste, son humour noir, son ironie et sa dérision par rapport à la condition humaine, ont été écartées dès que les membres du public, les politicien·nes locaux·ales et les médias ont introduit

de nouveaux thèmes dans la discussion sur l'œuvre, thèmes qui l'ont projetée dans l'arène publique.

La controverse commence avec la publication dans le *Ottawa Citizen*, d'une lettre de Maxine Robert Bedard, résidente de Gatineau. Elle reproche au Musée des beaux-arts du Canada d'exposer la *Robe de chair* avec la seule intention de poser un geste médiatique accrocheur pour retenir l'attention. Dans cette lettre initiale, se trouvent exprimés presque tous les thèmes qui sont ceux qui ont formé la première phase de la controverse, soit : l'offensive contre Sterbak et le Musée des beaux-arts dénonçant l'utilisation de viande dans la création d'une œuvre de musée alors que des gens souffrent de la faim et sont contraints de fréquenter les comptoirs alimentaires ; l'utilisation de fonds publics pour le financement de l'exposition de l'œuvre (un argument qui, plus tard, a pris une ampleur inattendue, créant presque un scandale, lorsqu'il a été découvert que les frais de viande pour réaliser l'œuvre ont été déboursés par le Musée plutôt que par l'artiste) ; l'absence de responsabilité publique du Musée des beaux-arts ; et, enfin, l'affront fait au goût du public. Selon Bedard, « Ce que la plupart des Canadiens demandent à l'art, sont des formes belles et sensuelles, que ce soit en peinture, en photographie, en sculpture, en musique ou en paroles¹. » Par cette déclaration et par le reproche d'absence de responsabilité publique, un autre thème important de la controverse est révélé, celui de l'élitisme de l'établissement artistique. Dans un article du *Ottawa Sun*, Peter Stockland écrit : « Cet

1 Bedard, Maxine. « Voices of ire are raised once again at Gallery; Meat is the issue ». *The Ottawa Citizen*, (30 mars 1991), B7. Traduction libre de : « What most Canadians want is art that embodies beautiful and sensuous forms either in painting, photography, statues, music, or speech ».

« art » est la *Vanitas* (*Vanité*) d'une clique artistique élitiste et privilégiée qui se croit tellement à l'abri de l'humanité ordinaire qu'elle peut se livrer à un gaspillage extravagant de ce que de nombreux membres des classes inférieures ne peuvent plus se permettre². »

La polarisation des valeurs, déjà manifeste à ce stade de la controverse, est condensée dans l'immédiate réaction du monde de l'art, qui a qualifié ces accusations de philistinisme de masse. Ce sont ces thèmes que je souhaite approfondir. Ces thèmes sont certes au cœur des réactions habituelles envers l'art contemporain en général, mais ils prennent toutefois une signification particulière dans le cadre de cette exposition. En premier lieu, l'exposition s'est déroulée en plein cœur d'une récession qui pèse lourdement sur l'économie et, en particulier, sur les personnes les plus fragilisées de la société. On a observé une augmentation de 20 à 25 % de fréquentation des banques alimentaires locales et leurs responsables préparaient le lancement de nouvelles campagnes de financement³. Toutefois, Sterbak conçoit cette œuvre alors qu'elle vit à New York durant les années qui précèdent le krach boursier d'octobre 1987. C'est alors une période de grande prospérité durant laquelle, selon les mots mêmes de Sterbak, les gens qui gagnent beaucoup d'argent sont poussés à se considérer comme des dieux. Le contexte nouveau de récession durant lequel l'exposition se déroule, affaiblit la dérision ironique de Sterbak et son traitement

2 Stockland, Peter. « Art that really stinks ». *The Ottawa Sun*, (3 avril 1991). Traduction libre de : « This 'art' is the Vanitas (Vanity) of an elitist, over-privileged artistic clique which believes itself so immune from ordinary humanity that it can indulge itself by extravagantly wasting what many in the lower orders can no longer afford ».

3 Eade, Ron. « Art or wasted food? Drying meat as sculpture infuriates area politicians and food banks ». *The Ottawa Citizen*, (1^{er} avril 1991), E3.

particulier du thème de la *vanitas*; il donne lieu à de l'incompréhension et à des interprétations biaisées.

En second lieu, si tous les musées ont une mission symbolique puisqu'ils proposent au public des métaphores de la réalité qui peuvent, à l'occasion, être contestées, dans ce cas, la position du Musée des beaux-arts du Canada qui représente l'identité culturelle nationale est, en conséquence, doublement symbolique, et donc vulnérable. La décennie 1990 est une période extrêmement complexe à l'intérieur même de nos frontières, par l'émergence de nombreux combats pour l'autodéfinition et l'autoréalisation de différentes identités nationales, soient-elles québécoises, canadiennes ou autochtones. Dans des circonstances comme celles-là, les institutions nationales sont soumises à un examen critique et minutieux. C'est d'autant plus le cas pour le Musée des beaux-arts du Canada situé dans un nouvel édifice monumental destiné, comme l'indique la transparence de sa structure et les échos architecturaux du parlement voisin, à communiquer et à transmettre le patrimoine démocratique commun de la nation.

Dans un tel contexte, la place de l'art contemporain devient fondamentalement difficile. L'art est « chose publique ». Il se doit d'être vu et c'est pourquoi il est exposé dans des lieux spécifiques comme le Musée des beaux-arts du Canada. Et pourtant, contrairement aux autres catégories de manifestations publiques, sa position dans le tissu social demeure marginale. Parmi les raisons qui peuvent expliquer ce fait, il faut comprendre que la grande majorité des œuvres d'art contemporain – la grande majorité des œuvres d'art moderne – remet en question les valeurs sociales et

culturelles et que, pour y parvenir, il explore divers moyens à sa disposition, développant ainsi un nouveau vocabulaire de formes et exploitant des matériaux toujours plus inhabituels. La société moderne en est une de spécialisation, et parallèlement, elle voit se fragmenter les valeurs qui nous unissent. Néanmoins, bien que les conflits soient tolérés sur le plan politique et dans certaines formes ritualisées comme par exemple, le sport organisé, l'art demeure généralement considéré par le public comme un terrain où des valeurs consensuelles devraient prévaloir. Comme l'indique le commentaire de Bedard, le public attend de l'art qu'il lui offre un contraste, même un répit, par rapport à la laideur de la dure réalité. Certains domaines de la culture, comme par exemple, le cinéma, répondent à ces attentes. Mais l'art contemporain propose des initiatives fortement individualisées et, en conséquence, les artistes cherchent plutôt à répondre aux attentes, non pas du grand public, mais des spécialistes de l'art – critiques, conservateur·trices, galeristes et collectionneur·euses. Considéré dans son ensemble, le monde de l'art forme une sous-culture qui n'est pas particulièrement unifiée, mais qui demeure malgré tout relativement éloignée de la perception du public et des médias. Même lorsque les musées et leurs conservateur·trices tentent d'ouvrir des voies de communication entre « les deux solitudes », ils et elles se doivent de composer avec une suspicion généralisée face aux opinions des experts, que le grand public associe de plus en plus à de l'élitisme, comme le démontre la controverse Sterbak.

La deuxième phase de la controverse, celle-ci plus complexe, commence lors de la conférence de presse donnée par le Musée des beaux-arts du Canada dans

le but de jeter la lumière sur ses propres intentions ainsi que sur celles de l'artiste. Ce faisant, de nouveaux thèmes s'ajoutent, de facto, au débat. Ces thèmes étant, soit des arguments avancés par le Musée des beaux-arts du Canada comme éléments de défense, soit des arguments puisés dans les réflexions de chroniqueur·es favorables à l'art contemporain, il n'est pas étonnant qu'ils aient projeté une image miroir des thèmes préalablement soulevés. Ainsi, le thème de la liberté artistique apparaît en réponse aux critiques concernant la responsabilité publique. Le quotidien *Brockville Recorder and Times* cite Oscar Wilde : « l'art n'exprime jamais autre chose que lui-même », alors que Claude-Sylvie Lémery, dans le journal local *Le Droit*, observe pertinemment et avec indignation : « quelle idée de penser qu'aussitôt que surgit, dans le monde vaste de la création, une incongruité que ne comprenne quelque élu, il faille museler les artistes en débattant sur la place publique des concepts qui dépassent les affaires publiques⁴ ». La directrice du Musée des beaux-arts du Canada, Dre Shirley Thomson, déclare alors sans ambages que le fait de retirer la *Robe de chair* de l'exposition équivaldrait clairement à de la censure.

De la même façon, des contre-accusations d'hypocrisie politique et de provincialisme répondent aux accusations d'élitisme, alors qu'est aussi contestée la question de l'affront au goût du public, basée sur des considérations esthétiques, et ce même par des commentateurs comme John Ibbitson, du *Ottawa Citizen*. Celui-ci affirme que même si, personnellement, il n'aime pas l'œuvre, il tient à rappeler à ses lecteur·trices

4 Lémery, Claude-Sophie. « Art inconfortable ». *Le Droit*, (3 avril 1991).

que d'autres personnes peuvent l'aimer, et que ces dernières sont des contribuables tout comme lui. Il conclue : « Il faut de tout pour faire une civilisation⁵ ». Sans surprise, la plus vigoureuse défense du pluralisme provient des femmes, qui ont parfaitement compris que l'œuvre critique, avec force et ironie, le culte de la jeunesse et de la beauté. Selon Kate Taylor, la puissance de l'œuvre réside précisément dans la variété des interprétations qu'elle suscite : « Pour certaines personnes, écrit-elle, on peut y voir le processus de décomposition de la viande comme une métaphore du vieillissement du corps. D'autres (incluant moi-même) se rappellent que la question de l'expérience de la douleur chez la femme est un thème récurrent chez Sterbak et la robe sanglante peut être perçue comme une peau retournée, la chair crue exposée⁶. »

Une autre accusation, celle selon laquelle l'utilisation de viande en tant que matériau artistique, de surcroît payée avec l'argent des contribuables, est un gaspillage injustifié dans une société durement touchée par la récession, trouve réponse dans le commentaire de l'artiste elle-même : « créer une œuvre avec de la viande ne représente pas plus de gaspillage que de créer avec de la peinture » puisque « on pourrait aussi soutenir que l'argent dépensé pour l'achat de la peinture et de la toile aurait pu être mieux utilisé en comblant les besoins

5 Ibbitson, John. « Give artists the freedom to fall flat ». *The Ottawa Citizen*, (2 avril 1991), D3. Traduction libre de : « It takes all kinds to make a civilization ».

6 Taylor, Kate, (10 avril 1991), C1. Traduction libre de « Some may see the process of decay in the work as a parallel to the ageing of the body. Other viewers (including this one) may remember that Sterbak has often addressed issues of women's experience of pain, and perceive the bleeding dress as a body turned inside out, raw flesh exposed. »

de ceux qui souffrent de la faim⁷ ». A ce sujet, Sheila Robertson, dans *The Saskatoon Star-Phoenix*, avance un commentaire percutant. Elle souligne, avec ironie, le fait que la grande majorité des artistes canadien·nes vivent sous le seuil de la pauvreté et ne s'enrichissent certainement pas par des actions provocatrices :

La récession permet à un groupe conservateur de la société de critiquer tout ce qui peut être perçu comme du gaspillage. Il est inutile de tenter de convaincre ces personnes que Voix de feu est une œuvre d'art importante [...] Il est inutile de soutenir que Vanitas soulève effectivement des questions sur la condition humaine. Les penseurs prosaïques, obsédés de responsabilité financière, n'apprécient pas le symbolisme.

Il en résulte une période d'oppression pour les artistes.

Le Musée des beaux-arts du Canada, financé par les contribuables, peut encore se permettre de prendre des risques, mais combien d'artistes et de musées ne le peuvent pas, puisque le financement de la culture est sabré aux niveaux fédéral, provincial et municipal⁸ ?

7 Sterbak, Jana. Déclaration préparée pour la conférence de presse, (2 avril 1991). Traduction libre de « making art with meat is not more wasteful than painting [since] arguably, the money expended for paint and canvas could have been better used to feed the hungry ».

8 Robertson, Sheila. « National Gallery gets raw end of this deal: Flesh dress repugnant, but it works as conceptual art ». *The Saskatoon Star-Phoenix*, (6 avril 1991). Traduction libre de « The recession has this conservative segment of society lashing out at anything perceived to waste money. It's pointless to try to convince these folks that *Voice of Fire* is a significant artwork. . . . It's pointless to argue that *Vanitas* effectively raises issues about the human condition. Concrete thinkers who are obsessed with accountability don't appreciate symbolism. What this adds up to is a stultifying period for artists. The National Gallery, funded by taxpayers, can still take some risks, but how many artists and galleries can't, as cultural funding is slashed at federal, provincial and municipal levels? »

En effet, un peu plus tôt, Felix Holtmann, président du Comité permanent des communications et de la culture de la Chambre des communes, a obligeamment fait valoir que son comité allait interroger le Musée des beaux-arts au sujet de l'exposition et que, malgré l'indépendance dont le musée bénéficie, le comité a toujours le pouvoir de recommander une réduction de son budget. Ainsi, selon ce que révèle ce débat, nous voyons qu'un autre secteur sociétal – ici le secteur culturel – soutenu financièrement par l'État, dépend des subventions gouvernementales, tout comme les personnes défavorisées du pays.

Cette réponse était-elle adéquate ? Le monde de l'art, habitué à penser en termes d'actions poétiques, de métaphores et de critiques, à estomper les frontières entre l'art et la réalité, refusait-il tout simplement d'accepter l'appropriation populaire de l'œuvre de Sterbak comme le symbole (non intentionnel) d'une autre réalité ? En tant que matériau artistique, la viande est-elle vraiment différente de la peinture et de la toile ?

Je ne crois pas que le rôle du musée soit de contrôler le sens des œuvres, et pas davantage de nourrir les nécessiteux ; mais je ne crois pas non plus qu'il puisse tout simplement refuser toute légitimité aux interprétations des œuvres par le grand public, qu'elles soient inattendues ou même qu'elles semblent inappropriées. Toutefois, la controverse autour de *Vanitas : robe de chair pour albinos anorexique* est composée de plusieurs messages sous-jacents qui vont au-delà des thèmes que je viens d'énumérer et qui, de ce fait, nécessitent d'être approfondis afin de mieux cerner le sens de l'œuvre. Dans l'essai rédigé pour le catalogue de l'exposition, je me suis efforcée de comprendre l'iconographie du

thème de la *vanitas* et d'en retracer l'historique ; j'ai aussi traité de l'utilisation de la viande en faisant le rapprochement avec l'intérêt des Surréalistes pour les matériaux incongrus et les images transgressives, comme moyens d'expression directe de l'inconscient, rejetant la rationalité. Historiquement, le corps féminin est considéré comme plus charnel et intrinsèquement moins contrôlable que celui de l'homme, en un rappel persistant de son animalité. De nos jours, même si l'on privilégie la jeunesse et la sensualité et que la mort est subtilement occultée, il demeure que l'homme vieillissant est généralement considéré comme plus attrayant que la femme vieillissante, le principe actif de l'intellect étant toujours plus étroitement associé au sexe masculin. Lors d'une discussion entre une journaliste et Jana Sterbak, cette dernière révèle que la genèse de l'œuvre se situe au moment où une discussion entre amies qui allaient avoir trente ans, a tourné à la plaisanterie, se disant devenir de vieilles sorcières. D'après ces commentaires ironiques, l'on comprend que les femmes semblent plus ou moins disposées à participer aux efforts concertés de notre société pour tenter de nier que la mort est la conséquence inévitable de notre existence humaine.

Il m'est souvent arrivé de m'interroger au sujet de la réaction du public face au matériau peu orthodoxe utilisé par Sterbak, réaction qui semble disproportionnée par rapport à la préoccupation avouée qui concerne les personnes qui souffrent de la faim. Son utilisation de viande dénote certes un geste transgressif par rapport aux convenances, mais à mon avis, ce n'est pas simplement parce que cette viande aurait dû servir de nourriture. Je crois plutôt que la réaction

est d'abord causée par une volonté de rationaliser une répulsion fondamentale face à la chair en décomposition. Le Musée des beaux-arts avait, après tout, déjà exposé des œuvres d'art qui incorporaient des denrées alimentaires, comme on le voit dans l'œuvre de Giuseppe Penone, lors de l'exposition de 1983, qui entremêle de vraies pommes de terre et des répliques en bronze. Je suis persuadée que la *Robe de chair* provoque une réaction aussi forte précisément parce que toute viande nous rappelle notre propre chair. De nombreuses personnes n'aiment pas préparer de la viande par dégoût pour ce contact avec la chair crue. De nombreuses autres refusent d'en manger. Mais la viande a une signification beaucoup plus profonde dans la culture judéo-chrétienne. L'histoire de Caïn et Abel dans la Bible, l'explique. Caïn, fermier, fait offrande à Dieu de quelques-uns des fruits de sa moisson. Abel, berger, offre, pour sa part, de larges portions de viande des premiers nés de son troupeau. Dieu rejette l'offrande de Caïn, la trouvant indigne, mais accepte celle d'Abel. Cet épisode ainsi que l'exil subséquent de Caïn, consécutif au meurtre de son frère, nous permet de comprendre que la chair est considérée comme sacrée et que le fait de substituer le sacrifice d'un animal au sacrifice humain est vu comme une étape importante pour la civilisation humaine. Ce sens du sacré lié à la chair animale persiste encore aujourd'hui dans notre inconscient collectif. Sterbak n'ignore pas le sens réel de la viande dans la vie courante, et c'est précisément cette troublante proximité entre nourriture et chair humaine qu'elle exploite en façonnant sa robe à partir de viande plutôt que d'en faire une représentation peinte.

Une grande partie du travail de Sterbak est un commentaire ironique portant sur les conventions sociales qui façonnent tant la communication que le personnage public que nous créons de nous-mêmes. En ce sens, le vêtement est une sorte d'armure qui nous couvre tout autant qu'il expose notre identité. Une robe de chair est sûrement l'artifice ultime. Elle retourne notre « seconde peau » et expose ce à quoi nous préférons ne pas avoir à faire face : la dessiccation graduelle de la chair. Si Valerie Steele, autrice d'un livre éclairant intitulé *Fashion and Eroticism*, a raison de dire que le sens sous-jacent de tout vêtement est érotique, alors, le caractère transgressif de la *Robe de chair* s'en trouve intensifié⁹. Se pourrait-il que l'une des raisons de la réaction extrême à la robe de Sterbak soit un besoin collectif de nier l'exhibition du cannibalisme du désir, que le langage, dans ses manifestations vulgaires et familières, nous révèle quotidiennement ?

Les musées peuvent tirer de nombreux enseignements d'une telle controverse. Si l'on observe le déroulement d'une polémique du début à la fin, on comprend qu'une controverse présente un arc dramatique, tant dans sa forme que dans sa substance, avec un début, un milieu et une fin. Quand l'énergie de l'histoire est libérée, l'effet est cathartique. Une controverse est une expérience partagée dont le dénouement apporte la possibilité d'un changement de perception, et peut-être aussi de valeurs. Considérée sous cet angle, on peut affirmer qu'une controverse implique un carrefour complexe où se rencontrent les récits, individuels, institutionnels et publics. Cette rencontre a pour résultat

9 Steele, Valerie. *Fashion and Eroticism: Ideals of feminine beauty from the Victorian era to the Jazz Age*, New York, Oxford University Press, 1985, p.5.

de créer un spectacle, un événement, dans lequel nous sommes à la fois spectateur·trices et participant·es, et au cours duquel le fossé entre les domaines esthétique, social ou moral, est provisoirement comblé. Aussi épuisante que puisse être la défense de sa position pour l'institution, aussi déloyaux et réducteurs que puissent être les médias, et aussi intolérante que puisse être la réponse du public, une controverse permet à l'art d'abandonner sa position habituellement marginale pour se positionner au centre de la scène.

Je considère qu'une des principales difficultés à maintenir ce nouveau statut réside dans la relative inaccessibilité au discours poétique des œuvres d'art. À une époque qui valorise la communication, l'œuvre d'art est à la fois, énigmatique et concrète, ouverte et insaisissable. De même, le musée est à la fois grand public et élitiste, en ce sens qu'il crée des récits dont la forme, et souvent le contenu, sont basés sur la discipline abstraite qu'est l'histoire de l'art, qui se met en parallèle d'une réalité vécue dont la propre forme n'est nullement unitaire. Enfin, les médias sont loin d'être aussi transparents qu'ils le prétendent souvent ; liés, par leur nature même, à l'immédiateté et à l'instantanéité de la communication, et motivés par un idéal de démocratie qui frôle parfois l'anti-intellectualisme, au mieux, peut-on dire, qu'ils offrent un espace de débat imparfait.

Au début de la controverse Sterbak, une commentatrice a souligné l'incongruité de la juxtaposition des œuvres agressivement acerbes de l'artiste et du cadre grandiose du Musée des beaux-arts, « un cadre doré, élégant et luxueux pour des œuvres d'art de grande renommée », concluant que très certainement,

« plusieurs amateurs d'art ne se remettront jamais de leur visite¹⁰. » Et à la fin, une autre autrice qualifie le Musée des beaux-arts de « cathédrale laïque pour un âge séculier » et parle du Musée en tant qu'institution publique où des questions politiques, esthétiques et morales sont soulevées. Considérée dans le contexte de la collection du Musée des beaux-arts du Canada, la *Robe de chair* de Sterbak est une œuvre qui perpétue « une tradition d'exprimer la douleur comme partie intégrante d'une identité humaine commune¹¹ ». La controverse a permis de dévoiler sa part d'opportunisme politique, de sexisme et d'indignation auto-vertueuse, mais elle a également donné au Musée des beaux-arts, et à ses sympathisant·es, l'occasion d'affirmer des valeurs telles que le pluralisme, la tolérance et la liberté artistique dont l'expression publique est essentielle à notre sens d'une identité collective.

10 Lepage, Jocelyne. *La Presse*, (23 mars 1991).

11 Baele, Nancy. « Iconoclasts challenge gallery's status as a material-age cathedral ». *The Ottawa Citizen*, (7 avril 1991), C2. Traduction libre de : « a tradition of showing pain as part of a common human identity ».

Diana Nemiroff a été conservatrice de l'art contemporain et moderne au Musée des beaux-arts du Canada (1984-2005) et directrice de la Carleton University Art Gallery (2005-2012). Au cours de sa carrière, elle organise plus d'une quarantaine d'expositions d'art canadien et international et publie de nombreux écrits sur l'art contemporain et moderne. Parmi les moments forts de sa carrière, mentionnons l'acquisition d'œuvres majeures comme celles de Louise Bourgeois, Anish Kapoor, Sol LeWitt et Nancy Spero. Le Canada a pu acquérir, grâce à elle, de nombreuses œuvres importantes, notamment celles de Betty Goodwin, Jana Sterbak et Jeff Wall. Parmi ses principales expositions, on retient une importante exposition sur l'art autochtone nord-américain contemporain, « Land, Spirit, Power: First Nations at the National Gallery of Canada. / Terre, esprit, pouvoir. Les Premières Nations au Musée des beaux-arts du Canada » (1992) et l'exposition « Traversées » (1998) qui questionne le thème du déplacement dans le travail d'artistes travaillant hors de leur pays d'origine.

Professeure adjointe à l'Université d'Ottawa et à l'Université Carleton, Diana Nemiroff est membre de la Société royale du Canada et lauréate du Prix du Gouverneur général en 2012 pour sa contribution exceptionnelle aux arts visuels et médiatiques. Elle est l'autrice de *Women at the Helm : How Jean Sutherland Boggs, Hsio-yen Shih and Shirley L. Thomson Changed the National Gallery of Canada* (McGill-Queen's University Press, 2021).

Voix de feu et la controverse médiatique : répercussion des discours

Safa Jomaa

L'acquisition audacieuse de *Voice of Fire* (*Voix de feu*), 1967, du peintre américain Barnett Newman (1905-1970) crée une grande controverse qui secoue le Musée des beaux-arts du Canada. Subséquemment, l'exposition de *Vanitas*¹, l'œuvre de l'artiste canadienne Jana Sterbak (1955-), suscite elle aussi une polémique en 1991, un an après l'affaire de Newman. La controverse autour de *Vanitas*, pour sa part, est liée à une exposition temporaire (une sculpture), d'une artiste femme canadienne. La sculpture, stylisée certes, est composée d'un matériau organique : de la viande, qui se décompose durant l'exposition.

Au-delà de leurs différences, les deux polémiques portent sur la « qualité » des œuvres (acquises ou exposées) dans des musées nationaux financés par des fonds publics. Ces histoires canadiennes qui se déroulent dans

1 *Vanitas : robe de chair pour albinos anorexique* (1987), est l'œuvre de l'artiste canadienne d'origine tchèque Jana Sterbak (1955-). La sculpture représente une robe faite de 23 kilos de viande de bœuf crue et salée, cousue à la main. L'œuvre est actuellement exposée au Centre Pompidou (Paris) qui l'a acquise en 1996.

un lieu aussi prestigieux qu'une institution culturelle nationale, nous amène à réfléchir à la rencontre inéluctable entre la philosophie des dirigeant·es culturel·les et le jugement de la sphère publique dans la création de controverses.

Cet article met en parallèle et en perspective le rapport entre ces deux controverses en considérant surtout celle qui découle de l'acquisition de *Voix de feu*, une œuvre abstraite composée de trois bandes de couleurs.

Voix de feu : acquisition et controverse

Réalisée à l'origine en 1967 pour le pavillon américain de l'Exposition universelle de Montréal, *Voix de feu* est ensuite prêtée en mai 1988 au Musée des beaux-arts du Canada par la veuve de l'artiste, Annalee Newman, afin de célébrer l'inauguration de leur tout nouveau bâtiment, rue Sussex. Un an plus tard, le Musée s'en porte officiellement acquéreur, pour la somme de 1,76 million de dollars. Ce montant représente à l'époque la moitié du budget annuel réservé aux acquisitions². L'achat et son coût sont annoncés le 7 mars 1990 dans un communiqué de presse, qui résume l'ensemble des acquisitions de l'année 1989-1990. La polémique, tant politique que médiatique, remonte à cette date³. La vaste majorité des médias écrits relaient l'information sur l'achat de *Voix de feu* non pas dans les pages artistiques (dans lesquelles elle appartenait de droit), mais dans les manchettes, à la une des quotidiens, ainsi que

2 Barber, Bruce., Guilbaut, Serge et O'Brian, John. *Voices of Fire Art, Rage, Power, and The State*, Toronto, University of Toronto Press, 1996, p. 3.

3 Normandin, Pascal. « Autopsie d'un scandale : l'acquisition de *Voice of Fire* de Barnett Newman par le Musée des beaux-arts du Canada », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1997, p.15.

dans les bulletins de nouvelles à travers le pays. *Voix de feu* devient ainsi une affaire publique, concernant l'économie et la politique du pays. Bien que l'acquisition de *Voix de feu* ait reçu l'appui de nombreux spécialistes, des voix aussi populaires que celle du *Toronto Star* la dénoncent⁴. L'acquisition est largement critiquée dans les émissions de radio et de télévision à travers le Canada⁵. Outre des caricatures satiriques, près de mille articles de journaux contestent l'achat de l'œuvre⁶.

Le problème réside, selon Pascal Normandin⁷, dans le délai estimé à sept mois entre la conclusion de la vente et l'annonce officielle de l'acquisition de l'œuvre. Ce délai a soulevé des questionnements, voire un malentendu, entre le Musée et les sphères culturelle (artistes), médiatique et politique. D'emblée, pour mieux percevoir la nature du désaccord entre ces principales instances, Pascal Normandin⁸ retrace, à travers l'historique médiatique de la controverse, les différentes dénonciations contre les représentants du Musée, en ce qui a trait à l'acquisition de *Voix de feu*. En mettant l'emphase sur les considérations financières, les médias ont orienté le public vers la piste du scandale. Le Musée, pour sa part, a donné prise à la critique à cause d'une certaine improvisation, notamment au niveau du service des relations publiques, à qui échoit la responsabilité d'établir des liens entre l'institution et la collectivité.

4 Hume, Christopher. « Voice of Fire & Voice of Ire », *The Toronto Star*, 15 avril 1990.

5 Barber, Bruce et al. *Voices of fire Art, Rage, Power*, 1996, p. 3.

6 Normandin, Pascal. *Autopsie d'un scandale*, 1997, p. 9.

7 Normandin, Pascal. *Autopsie d'un scandale*, 1997, p. 13-15.

8 Normandin, Pascal. *Autopsie d'un scandale*, 1997, p. 15-16.

Pour saisir les enjeux de la controverse, une contextualisation supplémentaire s'impose. L'acquisition de *Voix de feu* est rattachée à l'ouverture d'un nouveau bâtiment, le Musée des beaux-arts du Canada, qui a à définir ses objectifs en lien avec des impératifs qui tiennent autant du politique et du social que de l'artistique et du muséologique. Au moment de l'acquisition, le Musée vient d'emménager dans cette architecture spectaculaire, qui a coûté plus de 122 millions de dollars – une fortune pour l'époque⁹, et ce, dans une époque de crise économique, générant des restrictions budgétaires sans précédent. Le gouvernement en place peut aussi avoir joué un rôle dans la controverse. La construction du « nouveau » musée a été initiée et soutenue par le gouvernement sortant libéral de Pierre Elliot Trudeau, féroce adversaire du pouvoir en place. Nombreux·ses sont ceux et celles de la communauté artistique de l'époque qui expriment aussi leur indignation : le Musée aurait dû, selon ces personnes, avoir pour unique mandat la promotion de l'art canadien¹⁰. Cet avis trouve un écho, lourd de conséquences, auprès de membres influent·es du gouvernement. La position protectionniste, défendue par Felix Holtmann (promu comme président du Comité permanent des communications et de la culture de la Chambre des communes) et par le ministre des Finances Don Mazankowski, conduit le gouvernement à voter une résolution, proposée par les députés Larry Schneider et Felix Holtmann, de « considérer

9 Musée des-beaux-arts du Canada, « L'édifice », site officiel. <https://www.beaux-arts.ca/a-propos/ledifice>.

10 Normandin Pascal. *Autopsie d'un scandale*, 1997, p. 25-33.

l'opportunité de vendre *Voice of Fire* (*Voix de feu*) et d'affecter les profits aux arts plastiques canadiens¹¹ ». Un enregistrement d'un téléjournal de Radio Canada, datant du 10 avril 1990, montre que le premier ministre de l'époque, Brian Mulroney, a cédé sous la pression des députés qui veulent avoir un droit de regard sur les acquisitions du Musée, en avançant cet argument : « un choix peut être artistiquement bon, mais politiquement mauvais¹² ».

La tentation peut être grande, pour les politicien·nes, de se mêler des affaires des organismes culturels sous prétexte qu'ils sont financés par les fonds publics. Cette intrusion autoritaire du politique dans le culturel trouve donc sa justification dans le prix de l'œuvre. Selon la politique d'acquisition du Musée des beaux-arts du Canada, les achats de plus d'un million de dollars doivent être présentés au conseil d'administration, qui agit alors en tant que comité des acquisitions. L'acquisition de *Voix de feu* avait suivi cette procédure.

Les principaux reproches portent sur l'apparence de l'œuvre qui est pour ses détracteurs, un objet produit sans labeur apparent, qui porte atteinte au monde de l'art et dont le prix est exagéré. Pour les convaincre du bien-fondé de l'acquisition, et de la nécessité de rejeter la résolution de vente, Shirley Thomson, la directrice du musée de l'époque, prononce un discours à la Chambre des communes. Fondé sur un argumentaire solide, son discours porte sur l'importance de l'œuvre, et de son créateur Barnett Newman comme artiste philosophe et penseur. Elle y compare *Voix de feu* aux

11 « Résolution rejetée par huit voix contre cinq », *La Tribune*, 27 avril 1990, p. 6.

12 Radio-Canada, « 1,8 million \$ pour une « Voix de feu ». *Téléjournal*, Radio-Canada, 10 avril 1990. http://archives.radio-canada.ca/art_de_vivre/arts_visuels/clips/1433/.

chefs-d'œuvre des grands peintres de l'histoire de l'art comme Michel-Ange, Monet ou Renoir : « [...] lorsque fut convenu que ce chef-d'œuvre était le chef-d'œuvre du XX^e siècle à acheter, le processus d'approbation des acquisitions fut mis en branle¹³ ». La résolution de vendre l'œuvre est finalement rejetée par huit voix, contre cinq.

Voix de feu est, à travers le temps, demeurée un réel fait social, ce dont témoigne la dizaine de boîtes d'archives conservées à la bibliothèque du Musée qui servent uniquement à recenser le coup médiatique généré par l'acquisition. Ironiquement, la controverse entourant l'acquisition contribue à la popularité de l'œuvre. Aujourd'hui, nous découvrons plusieurs copies et versions détournées de *Voix de feu*, ce même dans l'industrie du vêtement¹⁴. Cette reproduction industrielle de l'image a fait « accroître son magnétisme sacré et a suscité, à l'instar du pèlerinage, le désir de voir l'original de ses propres yeux¹⁵ ». Les archives des commentaires spontanés dans les livres d'or du Musée en témoignent. Ils deviennent de plus en plus positifs avec le temps.

13 Thomson, Shirley. *Notes pour un discours prononcé par Mme Shirley Thomson, directrice du Musée des beaux-arts du Canada, devant le comité permanent des communications et de la culture de la Chambre des communes*, Ottawa, Archives du Musée des beaux-arts du Canada, 10 avril 1990, p.6.

14 De même, le monde de la mode continue encore de s'inspirer de cette œuvre, de la copier et de se l'approprier : on cite à titre d'exemple les marques Gucci et Tommy Hilfiger.

15 Bonazzoli, Francesca. « La fabrique des icônes », Bonazzoli, Francesca et Robecchi, Michele, *Ceci est une icône : du chef-d'œuvre à la culture populaire*, Milan, 5 Continents éditions, 2013, p. 14.

Voix de feu, puis Vanitas :
réflexion sur un terrain d'austérité

La controverse entourant l'œuvre de Barnett Newman s'est forcément répercutée sur la présentation de *Vanitas*, comme en témoigne l'anthologie *Voices of Fire. Art, Rage, Power and the State*¹⁶. Dans l'un des articles, intitulé « The Higher Meaning of the *Voice of Fire* and *Flesh Dress Controversies* », Bruce Barber compare les deux histoires. Parce qu'elle est encore sous le choc de l'acquisition de *Voix de feu*, la réception journalistique n'a pas su reconnaître la différence fondamentale entre la permanence d'un achat et le caractère temporaire d'une exposition. Elle a, selon Barber, sous-entendu que le Musée avait fait l'acquisition de *Vanitas*, ce qui aurait impliqué un remplacement régulier de la viande qui compose l'œuvre¹⁷. Les causes du rejet portent également sur la nature du médium : de la nourriture, qu'il ne faut bien sûr pas gaspiller. Selon Johanne Lamoureux, le prétexte économique a également joué un rôle : « on invoque le mauvais *momentum*, le *timing* malheureux, d'une œuvre qui « gaspille » de la nourriture l'année même où la clientèle des banques alimentaires vient d'augmenter de près de 20 %¹⁸ ».

- 16 Barber, Bruce et al. *Voices of Fire Art, Rage, Power*, 1996. Cette anthologie peut être considérée comme une étude de cas, fournissant à la fois un compte-rendu historique du contexte de l'achat de *Voix de feu* par le Musée, et une présentation des positions de la direction du Musée. Dans ce recueil, les auteurs abordent également le caractère singulier et paradoxal de l'art abstrait en général et les difficultés qu'il peut poser au niveau de la réception auprès du public. Dans cette étude, l'œuvre de Newman est présentée comme un point central de recherche.
- 17 Barber, Bruce. « The Higher Meaning of the *Voice of Fire* and *Flesh Dress Controversies* », Barber, Bruce et al. *Voices of Fire Art, Rage, Power*, 1996, p. 96-120.
- 18 Lamoureux, Johanne. "Vanitas : robe de chair pour une albinos anorexique / Vanitas: *Flesh Dress* for an Albino Anorectic ", *Espace sculpture*, n° 51 (printemps 2000), p. 16.

Dans le cas de l'œuvre de Newman, le médium n'est pas en cause, mais l'argument économique est, en revanche, aussi à l'avant plan, comme nous l'avons vu précédemment. Au-delà de la différence médiumnique et de celle qui distingue le permanent du temporaire, les deux œuvres ont ainsi subi le même sort tumultueux : une résistance du public et un scandale médiatique rejetant la présence de telles œuvres audacieuses dans un musée d'État financé par les fonds publics. Fait paradoxal, ce rejet a contribué à la reconnaissance des deux artistes. *Voix de feu* de Newman est devenue l'une des œuvres emblématiques du Musée des beaux-arts du Canada, qui entretient ce statut depuis maintenant plus de trente ans, dans ses communiqués, ses publications, ses outils de médiation, sa promotion. Jana Sterbak, elle, reste résolument identifiée à sa *robe de chair*.

Safa Jomaa est architecte de formation, titulaire d'une maîtrise professionnelle en architecture de l'École nationale d'architecture et d'urbanisme de Tunis et d'une maîtrise en muséologie et pratiques des arts de l'Université du Québec en Outaouais (UQO). Son travail de recherche aborde les préoccupations des professionnel·les du musée, notamment les concepteurs et les conceptrices d'exposition, visant à réussir la délicate tâche de concilier espace et objet exposé. Dans le cadre d'un stage professionnel qui a débuté en 2011 à l'Institut national du patrimoine en Tunisie, elle participe à plusieurs projets de restauration, de réhabilitation, de sauvegarde et de mise en valeur de musées et de sites archéologiques tunisiens. Son travail dans le milieu académique comme assistante de recherche (de 2014 à 2018) dans le cadre du groupe de recherche et réflexion CIÉCO (Collections et impératif évènementiel/The Convulsive Collections) l'a sensibilisée aux problématiques des stratégies événementielles déployées par les musées d'art.

Exposer une robe de chair : les cas de Jana Sterbak et de Lady Gaga

Jessica Ragazzini

En 2010, Lady Gaga choque le public lors des *MTV Video Music Awards* en s'exhibant vêtue de viande. Sa robe n'a pourtant rien d'inédit. Déjà, dans les années 1980, Ann Simonton, ancienne mannequin et fondatrice de Media Watch, protestait contre les concours de beauté¹, vêtue d'une robe ou d'un bikini faits de viande², dont la version la plus populaire est une robe courte au plongeant décolleté³. En 1982, la chanteuse Linder Sterling est également montée sur scène, couverte de viande récupérée dans les poubelles

- 1 Les archives du Santa Cruz Museum of Art and History at The McPherson Center nous apprennent également que dans les années 1920, on reprochait principalement aux femmes du concours Miss California de mettre trop d'artifices et de trop se dévêtir. Depuis les années 1960, les débats se sont tournés vers le manque de diversité et la réification que ce type de concours provoque.
<https://archives.santacruzmah.org/guides/guide-to-the-trini-contreras-photographs-miss-california-collection-1955-1985/history/>
- 2 Elle créa avec Nikki Craft « Myth California » (<https://www.youtube.com/watch?v=agyEAhrVUU2>"40 et 3'40), des « contre-défilés » dans lesquels les manifestant-es portaient des écharpes semblables à celles des défilés officiels. Des jeux de mots évocateurs tels que *Mlle Behavin* y étaient inscrits.
- 3 Une des versions de la robe de viande d'Ann Simonton fut photographiée en 1982 par Paul Schraub.

de plusieurs restaurants ⁴. La salle dans laquelle Sterling s'est produite était couverte de tampons hygiéniques, et des abats enveloppés dans des images pornographiques y ont été distribués ⁵. Dans le contexte muséal, c'est l'œuvre de Jana Sterbak qui a retenu l'attention du Canada tout entier. En 1991, l'artiste exposait *Vanitas : robe de chair pour albinos anorexique* (1987) au Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) dans le cadre de l'exposition rétrospective « Jana Sterbak : States of Being/ Corps à corps ». Présentée préalablement cinq fois sans susciter la moindre réaction ⁶, l'exposition au MBAC provoque pourtant un scandale sans précédent dans le pays. Là où l'art voyait un *momento mori*, la population jugeait cette utilisation de la nourriture comme du gaspillage ⁷.

Tandis que les utilisations de la viande par Simonton et Sterling dans les années 1980 semblent être tombées dans l'oubli, les robes de Sterbak et de Lady Gaga ont connu un autre sort, liées à une couverture médiatique hors normes ainsi qu'à leur parcours muséal. Les robes font aujourd'hui image, tant dans le champ de l'art contemporain que dans celui de la culture populaire. Cet article vise à montrer en quoi leur exposition a contribué à faire de la robe de chair une image de controverse inoubliable.

4 O'Brien, Lucy. « The woman punk made me », Sabin, Roger (éd.). *Punk Rock: So What?*, Routledge, 1999, p. 186-198.

5 La chair avait comme vocation de choquer pour faire réfléchir sur la sexualité féminine (O'Brien, Lucy « The Woman Punk Made Me », p. 197).

6 À Montréal en 1987, à Toronto en 1988, à Regina en 1989, à Boston en 1990 et à Paris en 1991.

7 À ce sujet, lire Boucher, Mélanie. *La nourriture en art performatif. Son usage, de la première moitié du 20^e siècle à aujourd'hui*, Trois-Rivières, Éditions d'art le Sabord, 2014; Boudier, Valérie et Anne-Hélène Delavigne. « De la Robe de chair de Sterbak à celle de Lady Gaga. Artistes contemporains et représentations de l'activité bouchère », *Déméter*, 2012. <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=564>

Polémique de 1991 : la robe de Sterbak

Vanitas a pour sujet la condition éphémère du corps⁸. Elle incarne une critique sociale de la recherche de l'éternelle jeunesse et de la diète perpétuelle que l'on associe principalement au genre féminin⁹.

Cette chair sculpturale, voire statuaire¹⁰, devait être performée par une jeune femme qui l'aurait revêtue et qui aurait déambulé dans le MBAC dans le cadre du vernissage de l'exposition de 1991¹¹. Dans *La nourriture en art performatif et son usage, de la première moitié du 20^e siècle à aujourd'hui* (2014), Mélanie Boucher souligne la particularité sémantique de la chair crue, qui est par deux fois liée à l'idée de survie en étant à la fois une référence au corps et une nourriture. L'art contemporain fusionne ici ces deux aspects : « la chair déplacée du contexte culinaire au contexte performatif, n'étant plus soumise à une préparation normale, mais à une sorte de rituel, paraît tout à coup être à la fois animale et humaine¹². » Comme le précise Emily Newman, la chair morte fait contraste avec la peau vivante lorsqu'elle est portée¹³. Dans les cas de Sterbak et de Lady Gaga, elle habillait une femme, jeune et séduisante, incarnant un certain idéal de beauté.

8 Conseil des arts du Canada, « Sterbak, Jana (2012), Canada Council Laureate – on *Vanitas, the meat dress* », <https://www.youtube.com/watch?v=LFbvE1crXkl>

9 Potvin, Claudine. « Féminisme et postmodernisme : la main tranchante du symbole. » *Voix et Images*, 171, 1991, p. 73-74.

10 Lamoureux, Johanne. " *Vanitas : robe de chair pour une albinos anorexique / Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* ", *Espace sculpture*, no 51 (printemps 2000), p. 15.

11 Propos de Richard Gagnier issus de la conférence « Performer l'objet n'est pas le reconstruire : *Vanitas : robe de chair pour albinos anorexique* de Jana Sterbak » présentée lors du colloque Passer à l'histoire : l'exposition et sa reconstitution dans le cadre du congrès de l'ACFAS en 2019.

12 Boucher, Mélanie. *La nourriture en art performatif*, p. 203.

13 Newman, Emily L. « Weighing the body: Female body image in contemporary art », thèse de doctorat, The City University of New York, 2012, p. 91.

Assise sur un tabouret, cheveux remontés en chignon, la jeune femme qui pose pour Sterbak revêt finalement le vêtement le temps d'une séance de photographies seulement¹⁴. Cette image accompagne *Vanitas*, suspendue à un cintre de fourreur¹⁵, pour toute la durée de l'exposition. Les critiques d'alors ont occulté le potentiel performatif de la photographie¹⁶, se limitant à considérer la viande exhibée.

Pour les expositions suivantes, deux grands changements sont apportés à la présentation de la robe. Tout d'abord, le cintre de fourreur est remplacé par un mannequin de couturier, ce qui rapproche l'œuvre du vêtement luxueux¹⁷. Ensuite, la forme même de la robe évolue, tantôt tunique souple (1987), tantôt armure épaisse (1991), pour devenir ensuite d'un format bien plus court (1996). L'espace alloué à l'exposition lui aussi change, d'abord comparable à un intérieur de boutique avec un podium de défilé de mode, tel qu'adopté au Centre Pompidou (1996)¹⁸. Sterbak abandonne finalement la photographie de 1991 pour revenir à celle d'une jeune femme aux cheveux détachés, assise

14 Propos de Richard Gagnier issus de la conférence « Performer l'objet n'est pas le reconstruire : *Vanitas : robe de chair pour albinos anorexique* de Jana Sterbak » présentée lors du colloque Passer à l'histoire : l'exposition et sa reconstitution dans le cadre du congrès de l'ACFAS en 2019.

15 Propos de Johanne Lamoureux issus de la conférence « Point de suspension. *Vanitas* mise en espace », présentée lors du colloque Passer à l'histoire : l'exposition et sa reconstitution dans le cadre du congrès de l'ACFAS en 2019.

16 La grande majorité des médias a questionné la légitimité de l'art contemporain qui expose de la viande dans un musée national, tout particulièrement durant une récession économique.

17 Lamoureux, Johanne. *Doublures. Vêtements de l'art contemporain*, catalogue d'exposition, 19 juin - 12 oct. 2003, Montréal, Musée national des beaux-arts du Québec, ABC Livres d'Art Canada, 2003, p. 14.

18 Propos de Johanne Lamoureux issus de la conférence « Point de suspension. *Vanitas* mise en espace », présentée lors du colloque Passer à l'histoire : l'exposition et sa reconstitution dans le cadre du congrès de l'ACFAS en 2019.

par terre, portant une robe aux morceaux de viande bien plus fins, qui avait été réalisée antérieurement, en 1987. Aujourd'hui, l'œuvre demeure connue grâce à la photographie officielle de 1987, qui se substitue à la chair exposée dans l'espace muséal.

En 2019, l'exposition « La Robe de chair au Musée national : expositions et reconstitution » à la Galerie UQO (2019) revenait sur l'histoire de la polémique entourant *Vanitas*. L'étiquette rédigée par Clara Chaleyssin dans ce contexte questionne le statut des deux photographies exploitées :

[...] Après l'exposition au MBAC, la version photographique de 1991 a accompagné la robe à trois reprises, seulement. C'est la version de 1987 qui a été vendue avec la robe et qui semble être demeurée la référence, reproduite sur les cartons d'invitation et dans les catalogues, devenant le symbole de l'œuvre tout entière. On peut imaginer que cette photographie est plus conceptuelle, et l'effet de drapé plus saisissant. L'autre photographie présente une robe dont l'iconographie relève moins du vêtement féminin que de l'armure. [...] La question se pose toutefois : cette photographie n'est-elle pas un référentiel de la chair plus que de la robe en tant que telle ?

De la tenue scandaleuse à la relique de musée : la robe de Lady Gaga

Au total, Lady Gaga a changé trois fois de robe au cours des *MTV Video Music Awards* (2010)¹⁹ : la première tenue signée Alexander McQueen représentait deux anges d'inspiration renaissante ; la seconde était

19 On peut voir les images des trois tenues en consultant le site de MTV : <http://www.mtv.com/photos/jll89k/vma-2010-lady-gaga-lookbook>

une robe noire, accompagnée d'un serre-tête d'Armani en forme de pointe ; la troisième est devenue la tenue de chair emblématique de la chanteuse²⁰. Les jambes, recouvertes de résille, étaient montrées sous de fins lambeaux habillant le corps. Des morceaux de viande, retenus par des cordes blanches, formaient aussi de lourdes bottes. Les bras, les mains et le cou étaient ornés de bijoux brillants et un bibi en viande était posé sur la tête. Lady Gaga portait de plus une perruque blanche et bleue, contrastant fortement avec ses lèvres rouge vif.

Lady Gaga puise régulièrement dans l'histoire de l'art, comme en témoignent la robe de McQueen, la robe de chair et les vidéoclips du nouvel album « Born This Way », qu'elle dévoile sur scène le soir même²¹. Pourtant, lorsque la journaliste Ellen Degeneres la questionne sur sa tenue²², Lady Gaga ne reconnaît pas l'emprunt, ni à l'artiste, ni à l'art, ni même à l'histoire de l'art. Grande admiratrice d'Andy Warhol, Lady Gaga confie, par ailleurs, un an plus tard dans *ArtPress*, que « la façon dont on utilise la célébrité de quelqu'un d'autre pour obtenir la sienne est intéressante²³. » Le travail artistique de Lady Gaga consiste, en partie, en citations d'œuvres ou de courants artistiques. Dans le clip de la chanson annoncée lors des *MTV Video Music Awards*, Gaga pousse le pastiche encore plus loin comme le révèle l'analyse détaillée « Deconstructing

20 En septembre 2010, Lady Gaga avait posé pour le photographe Terry Richardson en bikini de viande (*Vogue Homme Japan*). La robe de chair est du designer Franc Fernandez et du styliste Nicola Formichetti.

21 Extrait des *MTV Video Music Awards*, <https://www.youtube.com/watch?v=fVN4M-illi4>

22 Entrevue de Lady Gaga avec Ellen Degeneres, *Lady Gaga Speaks About Meat Dress On Ellen!*, 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=Kk0M54MPEqg&t=4s>

23 Céh, Yan. « Warhol vu par Lady Gaga », *artpress*, 378, 2011, p. 63

Lady Gaga's "Born This Way" Video », réalisée par la journaliste Aylin Zafar²⁴. Reprise et détournée de sa signification première, la robe de chair entre dans la culture populaire. La robe était, selon Lady Gaga, une métaphore concrète de la lutte pour que les droits de chacun ne soient pas réduits à un morceau de viande : « *I'm not a piece of meat*²⁵. » La tenue soulève pourtant de grandes réactions de la part du public et des associations de lutte pour les droits des animaux voient dans le vêtement une provocation insultante²⁶.

La muséalisation de la robe de Lady Gaga participe également à en faire une œuvre d'art. Contrairement à la robe de Sterbak, qui se dégrade et dont le propos repose sur l'idée même du vieillissement de la chair, la robe de Lady Gaga est traitée en musée telle une relique, pour qu'elle ne soit pas altérée par le temps²⁷. Plusieurs expositions ont considéré Lady Gaga comme figure phare de la chanson populaire actuelle, présentant sa robe comme un emblème. L'exposition itinérante

24 Aylin Zafar. « Deconstructing Lady Gaga's "Born This Way" Video », *The Atlantic*, 2011.

<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/03/deconstructing-lady-gagas-born-this-way-video/71924/>

25 Entretien de Lady Gaga avec Ellen Degeneres, *Lady Gaga Speaks About Meat Dress On Ellen!*, 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=Kk0M54MPEqg&t=4s>

26 À titre d'exemple, nous pouvons noter l'article de Topping, Alexandra. « Lady Gaga's meat dress angers animal rights groups », *The Guardian*, 2010, qui reprend les propos d'Ingrid Newkirk. <https://www.theguardian.com/music/2010/sep/13/lady-gaga-meat-dress-vmas>, ou les multiples pétitions qui stipulent que la viande ne doit pas être montrée comme un objet de mode : <https://www.change.org/p/tell-fernandez-meat-is-not-fashion>

27 Le site de Cleveland revient sur la conservation de la robe pour l'exposition : https://www.cleveland.com/entertainment/2015/09/lady_gagas_meat_dress_takes_ce.html

« Women Who Rock: Vision, Passion, Power »²⁸ présentée en 2012 au National Museum of Women in the Arts (Washington), la proposait sous vitrine, devant une cimaise montrant une photographie de la chanteuse la portant au *MTV Video Music Awards*. Les tons rouges et violets de la cimaise servaient particulièrement bien la robe, en évoquant la couleur de la chair. Fait à noter : la même gamme chromatique fut utilisée pour la couverture du catalogue de l'exposition de « Jana Sterbak : States of Being/Corps à corps ». Qu'il s'agisse d'une coïncidence ou non, le rapprochement, établi par l'emploi de la photographie et de la couleur entre l'exposition du vêtement de Gaga et celle de l'œuvre de Sterbak, n'en est que plus fort encore.

L'histoire de la chair exposée dans l'art et dans la culture populaire est tumultueuse comme le signifiait la Galerie UQO lors de l'exposition « La Robe de chair au Musée national : expositions et reconstitution » en 2019. Jana Sterbak et Lady Gaga demeurent les artistes les plus emblématiques à ce sujet. Dans l'histoire de l'art et des expositions, *Vanitas* réfère d'abord à la production artistique de Sterbak, puis aux débats suscités par l'exposition de 1991. Après la présentation aux *MTV*, la robe de Lady Gaga devient, quant à elle, l'attribut

28 Par trois fois, le Rock and Roll Hall of Fame l'a présentée : en 2011, dans l'exposition « Women Who Rock: Vision, Passion, Power » ; en 2015, dans l'exposition « Right Here, Right Now Exhibit », la tenue de Gaga est sur un fond bleu ; puis l'année suivante, dans l'exposition « Louder Than Words: Rock and Politics exhibit », la robe a été exposée dans une expographie qui mélangeait les propositions de 2012 et de 2015. En 2019, la robe est aussi intégrée à l'exposition « Haus of Gaga/ Las Vegas » du PARK MGM Las Vegas Resort. Cette dernière s'émancipe des précédentes en optant pour une expographie sans photographie et aux couleurs fluorescentes.

de la chanteuse et une nouvelle image de controverse, cette fois associée à la maltraitance animale. La chair qui devait être portée au MBAC et celle qui le fut par Lady Gaga forment un prolongement l'une de l'autre.

Jessica Ragazzini fut commissaire adjointe de l'exposition « La Robe de chair au Musée national : expositions et reconstitution » présentée à la Galerie UQO en 2019. Doctorante dans le cadre d'une cotutelle entre l'Université du Québec en Outaouais et l'Université Paris Nanterre sous la direction de Mélanie Boucher et de Thierry Dufrêne, elle met à profit son parcours en philosophie dans ses recherches transdisciplinaires portant sur la tension qui réside entre le corps réifié et l'objet subjectivé dans l'art, la photographie et la mode. Depuis 2018, elle est assistante de recherche pour le projet « Origine et actualité du devenir objet du sujet : se recréer au musée, dans les expositions » et assistante de recherche à la Galerie UQO. Jessica Ragazzini est également chargée de cours à l'Université du Québec en Outaouais et autrice de plusieurs articles sur la question de la confusion entre le corps et l'objet en photographie.

Édition :
Galerie UQO

Correctrices d'épreuves :
Ginette Jubinville
Jeanne Frappier

Directrices de la publication :
Mélanie Boucher
et Marie-Hélène Leblanc

Impression :
Gilmore Reproductions

Coordonnatrice de la publication :
Jessica Ragazzini

ISBN :
978-2-9819793-4-6

Auteur-trices :
Sophie Bélair Clément
Vincent Bonin
Mélanie Boucher
Mathieu Copeland
Marie Fraser
Prinz Gholam
Reesa Greenberg
Marie J. Jean
Safa Jomaa
Marie-Hélène Leblanc
Diana Nemiroff
Jessica Ragazzini

Achévé d'imprimer
en octobre 2023
à Ottawa, Canada

Bibliothèque et Archives Canada et
Bibliothèque et Archives nationales
du Québec

Galerie UQO
Université du Québec en Outaouais
Pavillon Lucien-Brault
101, rue Saint-Jean-Bosco
Local A-0115
Gatineau (Québec)
Canada J8X 3X7

Design graphique :
bureau60a

Sources des photographies :
SOCAN; Brooklyn Museum;
House of Common Studio

Réviseur-es linguistiques
et traducteur-trices :
Ginette Jubinville
Simon Brown
Käthe Roth

La publication *Exposer l'exposition et autres activités de reconstitution en art contemporain* a été réalisée grâce à l'appui de Periculum, Fondation pour l'art contemporain.

galerie uqo

UQO

PERICULUM

