

# Ouverture pour cause d'inventaire. Figures et significations de l'exhaustivité en exposition

Elitza Dulguerova

This article examines how exhaustiveness serves as a guiding principal for certain exhibitions, and particularly as a means of critiquing selection as the dominant method of promoting specific artworks, artists, and movements. It begins by outlining the possible genealogies of this attitude in the history of exhibition forms, as well as artists' experiments with these forms. It then focuses on the work of curators Michael Fehr, Véronique Souben, and Rebecca Duclos and David K. Ross, who, in different contexts, have used notions of inventory and storage to exhaustively present collections. These practices represent strategies of resistance and critique whose contemporary relevance needs to be evaluated alongside their strengths and weaknesses.

Elitza Dulguerova est maître de conférences en théorie et histoire de l'art contemporain à l'Université de Paris I-Panthéon Sorbonne, en délégation depuis 2016 comme conseillère scientifique à l'Institut national d'histoire de l'art. —elitza.dulguerova@univ-parisi.fr

Dans son acception courante et dominante, l'art désigne la production d'œuvres, d'objets ou de propositions nécessairement singuliers qui opèrent selon des critères de distinction et ne cessent en retour d'en (re)produire, à l'échelle de la société. Les institutions artistiques et le marché de l'art participent activement de cette affirmation de la singularité des œuvres et de leurs auteurs. En réaction, de nombreuses pratiques artistiques du xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècle critiquent cette norme et ses répercussions: fétichisation des œuvres, culte de la figure d'auteur, conversion de la valeur symbolique en valeur marchande, repli du champ de l'art sur lui-même.

Le désir de mettre en crise l'idéologie de la singularité n'est pas l'apanage des seuls artistes, il anime aussi le travail de certains commissaires et conservateurs. Ce texte s'intéresse à quelques situations d'exposition où l'engagement critique des organisateurs (tour à tour artistes ou commissaires) se traduit par le renoncement à opérer des choix et à mettre en valeur des œuvres, des noms d'artistes, des mouvements, au profit d'approches volontairement inclusives et potentiellement exhaustives. Ce parti pris est paradoxal, puisque l'acte de choisir est constitutif du pouvoir discursif que déploient les expositions. En sélectionnant, l'exposition émet une opinion, attribue aux objets choisis une valeur d'exception, de rareté, ou au contraire d'accessibilité, de banalité. Elle les inscrit dans un régime temporel hors du temps quotidien (l'éternité<sup>1</sup>) ou au contraire les ancre dans un contexte historique (étroitement) défini. Par le choix et la mise ensemble d'œuvres ou d'objets, l'exposition écrit des récits historiques, privilégie un axe chronologique, thématique ou par médium, isole un sens de lecture nationale, voire nationaliste.

Face à l'omnipotence de l'acte de choisir,<sup>2</sup> la figure de l'exhaustivité en exposition revient de manière curieusement récurrente. Je propose, dans un premier temps, d'en esquisser quelques généalogies possibles, d'abord dans l'histoire des formes d'exposition et de leurs usages, puis dans les expériences qu'en firent certains artistes. Dans un second temps, mon propos se recentre sur le travail de trois commissaires qui, agissant à titre d'intervenants indépendants ou de directeurs d'institution de type muséal,<sup>3</sup> tentent d'exposer de manière temporaire l'intégralité d'une collection donnée, que ce soit en adoptant la règle archivistique de l'inventaire ou en reprenant l'organisation spatiale de l'entrepôt. Dans les propositions de Michael Fehr, Véronique Souben et du duo Rebecca Duclos et David K. Ross s'affrontent deux principes en apparence contradictoires: celui, précaire, de l'exposition, dont l'efficacité exige

1. Sur la tentation muséale de l'atemporalité, voir Brian O'Doherty, *Inside the white cube. The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica, Lapis Press, 1986.

2. Sur la tyrannie du choix, voir Dorothea von Hantelmann, «The Curatorial Paradigm», *The Exhibitionist*, n° 4, juin 2011, p. 6–12.

3. Du point de vue adopté ici, cette distinction n'apparaît pas pertinente car il ne s'agit pas de

d'être articulée autour d'un sujet clairement circonscrit et celui, durable, de la collection comprise comme accumulation étendue dans le temps (inventaire chronologique) et dans l'espace (agencement de l'entrepôt). L'opération critique qui rend cette rencontre possible tient au parti pris, absurde et intenable, de l'exhaustivité. Ce pari fait exploser les règles de l'exposition et son exigence du choix singulier, tout comme l'ambiguïté des collections, qui souvent ne donnent à voir qu'une sélection du fonds disponible, représentative mais fortement partielle.

Contrairement au sujet dont il traite, cet article ne vise pas l'exhaustivité. Les exemples cités appartiennent à des contextes historiques discontinus. Ils sont l'œuvre d'artistes ou de commissaires spécialisés. Le renoncement au choix concerne parfois une collection en tant qu'ensemble d'œuvres d'art, parfois une manifestation en tant qu'ensemble d'artistes participants. Mais ce glissement entre œuvres et personnes, entre ordre esthétique et social, n'est pas arbitraire. Il tient au fonctionnement même des expositions, situations publiques qui génèrent des représentations tout à la fois esthétiques, éthiques, sociales, voire politiques. Ainsi, l'inclusion de toutes les œuvres d'une collection peut-elle avoir des résonances sociales, tout comme l'ouverture à tout artiste peut remettre en jeu les limites de l'art et la notion d'œuvre.

La dialectique entre inclusion et sélection apparaît dès les premières structures d'exposition publique. En France, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle le Salon d'État oscille, dans ses usages et dans sa définition institutionnelle, entre deux modèles d'exposition qui correspondent à deux conceptions de l'espace social.<sup>4</sup> S'ouvrant dès 1791 à la présentation de toute œuvre qui ne heurte pas les mœurs, le Salon adopte le modèle représentatif démocratique et offre à un nombre grandissant de peintres le droit d'exposer publiquement leurs productions, tout en soutenant une conception marchande des œuvres, désormais destinées à circuler dans l'espace d'échange capitaliste. Cette ouverture qui s'accompagne par une croissance exponentielle du nombre d'œuvres exposées ne cesse de rencontrer les réticences de ceux qui souhaitent rétablir le modèle électif, aristocratique du Salon de l'Académie des beaux-arts et restreindre le droit de participation au privilège d'être «élu» par un jury, tout en défendant une conception didactique de réception des œuvres au nom de l'édification morale par le regard. Les débats autour de ces deux modèles croisent les changements de régime politique en France sans pour autant en être le reflet direct et engagé nombre d'artistes à imaginer un système d'exposition double alternant entre un Salon inclusif annuel et des expositions sélectives biennales ou décennales. S'y dessine de manière sensible la question délicate des valeurs symboliques que la société attribue aux œuvres d'art. Aucun modèle n'était exempt de ses contradictions internes, comme en témoigne cette réflexion de Jean-Auguste-Dominique Ingres:

Et d'abord, faudra-t-il tout recevoir (excepté cependant les objets contraires aux mœurs), par la raison qu'on n'a pas le droit de refuser l'œuvre d'un citoyen français, souvent père de famille, vivant de son état, et à qui ce refus ferait tort auprès de sa clientèle? Au point où en sont venues les choses, et à supposer que le Salon doive être maintenu, je serais presque tenté d'avoir cette opinion. Faudra-t-il au contraire n'admettre que certains travaux triés par un jury? Mais trouvez donc un jury en communauté suffisante d'idées et de principes pour savoir exactement à quels choix s'arrêter, pour ne pas être tiraillé en tous

positionnement stratégique, mais bien de réflexions spécifiques, approfondies et accompagnées de recherches, sur l'état d'une collection donnée. Pour une différenciation des commissaires selon leur statut, voir Jérôme Glicenstein, *L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, 2015, p. 10–12.

4. Pour tout le développement qui suit, voir Patricia Mainardi, *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1993, p. 9–35.

sens par la difficulté de l'entente, par la crainte de la lutte ou par l'exemple de l'extrême indulgence?<sup>5</sup>

En 1917, la traduction anglaise de ces propos d'Ingres dans un texte d'Henri-Pierre Roché, quelque peu modifiée, aura contribué à l'une des plus grandes mystifications de l'art au xx<sup>e</sup> siècle:

Ingres said, over sixty years ago: "A jury, whatever be the means adopted for its formation, will always work badly. The need of our time is for unlimited admission... I consider unjust and immoral any restriction tending to prevent a man from living from the product of his work."<sup>6</sup>

L'article de Roché s'intitule «The Blind Man» et paraît dans le premier numéro de la revue éponyme, en avril 1917. Le numéro suivant consacre plusieurs pages à la très célèbre non-exposition de *Fountain* de Richard Mutt, alter ego de Marcel Duchamp, refusé lors de la première exposition de l'Independent Society à New York.<sup>7</sup> La mystification est bien connue. Il convient néanmoins de rappeler que l'envoi de *Fountain* et son rejet consécutif n'auraient pas eu lieu si au préalable Duchamp, ensemble avec Roché, n'avaient rédigé les Statuts de l'Independent Society qui posaient comme règle d'exposition l'absence de tout jury, de toute discrimination ou sélection.<sup>8</sup> Selon ces Statuts, que cite Roché dans son article inaugural lorsqu'il fait référence à Ingres, était acceptée comme artiste participant toute personne ayant acquitté les frais d'inscription, peu importe le jugement esthétique que ses œuvres pouvaient susciter, la présence ou pas de formation artistique, la maîtrise ou non d'un «métier».

Il est instructif de comparer les Statuts de l'Independent Society avec ceux, presque contemporains, de la Première exposition d'État libre tenue à Petrograd en 1919, qui réitère les mêmes *topoi*: gratuité, absence de jury, absence de jugement, acceptation de toute proposition quelles que soient ses caractéristiques, éducation par la vue. Libre, gratuite et égalitaire, ouvrant la possibilité d'exposer et de voir l'art à tout un chacun, et en particulier aux classes jusqu'à défavorisées, l'exposition de Petrograd se définissait comme une alternative inédite à l'histoire des pratiques expositionnelles bourgeoises.<sup>9</sup> Les motivations politiques dans ces premières années après la révolution bolchévique de 1917 diffèrent certes de celles de Duchamp et de Roché. Mais l'on y trouve une volonté partagée de mettre face à ses limites un système de production de l'art basé sur l'appréciation individuelle et marchande et sur la spécialisation d'une profession «artiste» sélective, voire élitiste: de manière militante à Petrograd, beaucoup plus ironique à New York. Non sans contradiction, ils affichent aussi la croyance en le pouvoir révélateur, au sens propre, de l'art, en l'efficacité des œuvres libérées non seulement des contraintes pragmatiques d'exposition, mais aussi de l'appareil critique du jugement.

Si la dialectique entre exposition inclusive et sélective témoigne de l'importance symbolique que représente l'exposition comme espace public, comme outil de construction sociale, ainsi que l'illustrent malgré leurs dissimilitudes les exemples historiques cités plus haut, elle devient également un enjeu dans la pensée sur les collections et leur monstration. Les premiers gestes de commissaires à forte teneur critique sont dus à des artistes, qui adoptent la forme temporaire d'une exposition pour exploser les limites d'une collection. Tel est le cas de l'exposition *Raid the Icebox 1 with Andy Warhol* tenue en 1970, réponse

5. Ingres cité par Vicomte Henri Delaborde, *Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du Maître*, Paris, Henri Plon, 1870, p. 371.

6. Henri-Pierre Roché, *The Blind Man*, n° 1, avril 1917, p. 3–6.

7. *The Blind Man*, n° 2, mai 1917.

8. Thierry de Duve, «Étant donné le cas Richard Mutt», dans *Résonances du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, p. 67–124.

9. «Položenie ob ustrojstve hudožestvennoj vystavki v Petrograde» [Disposition relative à l'organisation d'une exposition artistique à Petrograd], *Iskusstvo*, n° 4 (8), octobre 1918, p. 30–31. Voir Elitza Dulguerova, «Changer les pratiques d'exposition pour transformer la notion d'art? Le contexte russe postrévolutionnaire (1918–1921)», dans Bernadette Dufrière et Jérôme Glicenstein, dir., *Histoire(s) d'exposition(s)*, Paris, Hermann, 2016, p. 55–65.

warholienne au souhait du directeur du Musée d'art de la Rhode Island School of Design à Providence, De Ménil, de raviver l'intérêt pour son musée et sa collection auprès du jeune public. Comme le résume Yve-Alain Bois, «The matter, as always with [Warhol], was choosing the nonchoice»,<sup>10</sup> soit: déplacer de l'entrepôt vers la salle la collection intégrale de 193 paires de chausures, dont plusieurs doublons, avec ses placards, la collection intégrale de chaises Windsor, conservées essentiellement dans le but d'offrir des pièces de rechange et, ainsi que le veut la légende, un amas de tableaux dans l'état dans lequel ils étaient gardés, empilés les uns contre les autres, soutenus en position verticale par des sacs de sable.<sup>11</sup> En «dévalisant le congélateur» muséal, en présentant dans leur intégralité et redondance des objets appartenant à des ordres différents (utilitaire, rituel, artistique), en insistant non pas sur la valeur unique des objets, mais au contraire sur leur caractère sériel et répétitif, sur l'hétérogénéité, la banalité, le chaos et l'absence de hiérarchie au sein d'une collection, Warhol mettait en évidence, par opposition, les limites de l'approche sélective de l'art privilégiée par les musées et leurs collections, l'illusion d'atemporalité, unicité et immatériabilité des œuvres.

En 1996, Hans Haacke réitéra un geste similaire, moins parodique mais tout aussi critique des institutions artistiques, lorsqu'en réponse à l'invitation du Musée Boijmans van Beuningen à Rotterdam il déplaça des entrepôts vers les salles d'exposition les grilles entières de conservation de tableaux. Le titre de l'exposition, *ViewingMatters: Upstairs*, faisait référence au rôle dominant qu'a joué historiquement la vue dans la réception de l'art, mais aussi au regard comme biais, filtre, point de vue sur les sujets et matières (*matters*) qui se donnent à voir et qui, ce faisant, produisent du sens (le verbe *matter*). Haacke justifia le parti pris de ce renversement du bas (*downstairs*, l'entrepôt) vers le haut (*upstairs*, les salles de musée) dans ces termes: «presenting the collection as it is housed downstairs: according to how best to save space, irrespective of medium, period, monetary value and historical or aesthetic significance». <sup>12</sup> Plutôt que de considérer la collection comme une entité cohérente, Haacke en dissèque les usages et les fonctions. Le titre fait une allusion ironique à l'ascension symbolique des œuvres vers l'espace de visibilité et de valorisation muséal et, par extension, à l'élévation sociale qu'elles procurent à leurs acquéreurs et aux artistes concernés. Au contraire, le maintien des œuvres à l'état de matière brute, non classée, entassée selon les principes d'efficacité, met en évidence tant la duplicité du système de différenciation binaire (haut/bas), en art comme en société, que la perméabilité de l'œuvre au contexte, à l'usage, au regard. Si Haacke n'expose pas l'intégralité des entrepôts, et s'il alterne la présentation des grilles de stockage avec d'autres types plus traditionnels d'accrochage,<sup>13</sup> la radicalité de ce geste met en évidence le jeu de sélection et d'interprétation qu'opère une exposition: «I meant to demonstrate that every presentation of works from the collection is inevitably a highly selective choice – as was mine». <sup>14</sup>

Les trois propositions de commissaires d'exposition qui suivent réitérent à leur tour l'opération oxymorique de «choisir le non-choix»: présenter au public le contenu presque exhaustif d'une collection publique donnée sans parti pris esthétique. S'apparentant aux pratiques conceptuelles, elles

10. Yve-Alain Bois, «Moves: Museum Boijmans van Beuningen», *Artforum*, vol. 36, n° 4, décembre 1997, p. 114–115.

11. *Raid the Icebox 1 with Andy Warhol: an exhibition selected from the vaults of the Museum of Art, Rhode Island School of Design*, catalogue d'exposition, Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design, 1969. Voir Ingrid Schaffner et Matthias Winzen, dir., *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*, Munich/New York, Prestel, 1998 et, plus récemment: Julie Bawin, *L'artiste commissaire*, Paris, Archives Contemporaines, 2014, p. 141–143; Anthony Huberman, «Andy Warhol, Raid the Icebox I, with Andy Warhol, 1969», *The Artist as Curator*, n° 7, Mousse n° 48, 2015, p. 1–20; Geneviève Chevalier, «"Raid the Icebox 1, with Andy Warhol" et critique institutionnelle: les origines de la carte blanche», *Marges*, n° 22, 2016, p. 136–153.

12. «Molly Nesbit in conversation with Hans Haacke», dans Walter Grasskamp, Molly Nesbit et Jon Bird, dir., *Hans Haacke*, London/New York, Phaidon, 2004, p. 15; voir Hans Haacke, *AnsichtsSachen/ViewingMatters*, catalogue d'exposition, Düsseldorf/Rotterdam, Richter/Museum Boijmans Van Beuningen, 1999.

13. Un accrochage à part présentait un choix d'œuvres suivant cinq thèmes: *Artists, Reception, Power/Work, Alone/Together/Against Each Other, Seeing*.

14. «Molly Nesbit in conversation with Hans Haacke», *op. cit.*, p. 15.

accordent une importance première à la procédure qui régit la mise en exposition, tient lieu d'auteur et se substitue à l'arbitraire subjectif du commissaire. Dans deux des cas, la procédure repose sur la notion d'inventaire archivistique, et donc sur l'ordre historique des acquisitions au sein d'une collection; dans le troisième, sur l'organisation spatiale de l'entrepôt, et donc sur l'ordre matériel de conservation. Comme dans les cas précédemment abordés, la neutralité adoptée ne se confine pas au champ esthétique, elle est mue par une volonté de repenser les fonctions sociale et idéologique des musées et de leurs collections.

#### Revision, 1988, Hagen, Musée Karl Ernst Osthaus

*Revision* est la deuxième exposition entreprise par Michael Fehr suite à sa nomination comme directeur de l'Osthaus Museum de Hagen, en 1987. Calquée sur le travail mené par tout conservateur lors de son entrée en fonction: réaliser l'inventaire des collections placées sous sa responsabilité, elle dépasse le constat et ouvre un champ d'interrogation dès lors que cet exercice, rendu public, devient le principe d'une exposition temporaire dont il adopte la durée. *Revision* initie ainsi une réflexion sur le musée hôte et sur l'histoire de sa collection dont il convient de rappeler brièvement la spécificité.

Le musée porte le nom de Karl Ernst Osthaus (1874–1921), qui fonda à Hagen en 1902 l'un des premiers musées d'art contemporain grâce à son héritage familial. Dans sa collection, les œuvres d'artistes fauves et expressionnistes côtoyaient des pièces provenant du Tibet, de la Chine, de l'Inde ou de la Polynésie, ainsi qu'un ensemble important d'artefacts scientifiques. À la mort d'Osthaus en 1921, recevant ce musée encyclopédique en legs, la ville de Hagen s'en désengagea et refusa ses conditions testamentaires. Le musée Folkwang de la ville d'Essen acquit en 1922 la collection et la fit rayonner dans les années 1920 et 1930, avant d'être saisi dans le cadre de la chasse nationale-socialiste à l'art «dégénéré». À Hagen aussi, le musée d'art fut contraint de fermer ses portes (après une brève ouverture autour de l'œuvre de l'artiste local Christian Rohlf's), pour ne les rouvrir qu'en 1945, célébrant désormais le nom de son fondateur Osthaus. Lorsque Michael Fehr prit la direction en 1987, il dut faire face à un musée dont l'histoire reposait sur la perte, le traumatisme et l'oubli: l'absence de la collection d'Osthaus, la perte des œuvres saisies durant la période nazie.<sup>15</sup>

Les deux expositions organisées par Fehr en 1988 répondent à cette situation historique. L'inaugurale, *Silence*, transpose à l'échelle du musée le concept qui avait conduit John Cage à réaliser la composition 4'33": faire taire l'usage classique de l'instrument pour entendre ce qui l'environne et accueille, soit les sons du lieu et du public.<sup>16</sup> Pendant trois jours, le Musée Karl Ernst Osthaus fut exposé au public, vide de toute œuvre ou décoration supplémentaire, mettant à nu l'architecture intérieure. | fig. 1 | Comme le rappelle Fehr, une fois passé l'effet de choc, cette expérience fit réagir la mémoire du public qui projeta ses souvenirs, faisant habiter l'espace vacant avec des représentations imaginaires des œuvres absentes. *Silence* mit également en marche le mécanisme autoréflexif de la mémoire, puisque la disparition des œuvres des murs du musée réveilla chez certains visiteurs le souvenir traumatique des précédentes disparitions de la collection.<sup>17</sup>

15. Michael Fehr, «A Museum and Its Memory. The Art of Recovering History», dans Susan A. Crane, dir., *Museums and Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2000, p. 35–59.

16. John Cage était invité pour donner un concert mais a dû se désister. Il n'est pas clair si l'exposition eût été conçue ainsi sans cette invitation. Voir *ibid.*, p. 42.

17. Fehr, «A Museum and Its Memory», *op. cit.*



**Figure 1.** *Silence*, 1988, Hagen, Osthaus Museum. Commissaire: Michael Fehr. Photo: Stephan Schraps, © Osthaus Museum Hagen.

**Figure 2.** *Revision* [vue du bureau de vérification de l'inventaire], 1988, Hagen, Osthaus Museum. Commissaire: Michael Fehr. Photo: Stephan Schraps, © Michael Fehr.



**Figure 3.** *Revision* [vue d'accrochage], Hagen, Osthaus Museum, 1988. Commissaire: Michael Fehr. Photo: Stephan Schraps, © Michael Fehr.



*Revision* fut réalisée en continuité et comme le pendant de *Silence*.<sup>18</sup> La procédure régissant l'exposition—montrer et voir la collection dans son intégralité—fut annoncée d'avance et suivie méticuleusement pendant une durée de trois semaines. Pour des raisons pratiques liées à l'espace d'exposition disponible et aux contraintes de conservation, Fehr dut restreindre le projet à l'une des deux réserves de la collection, celle comprenant la peinture et la sculpture, à l'exclusion des œuvres sur papier qui, souvent non encadrées, demandaient des conditions d'apprêtement et de présentation spécifiques.<sup>19</sup> En amont de l'événement, une ligne imaginaire correspondant à l'ordre chronologique des acquisitions fut tracée à travers les différentes galeries du musée vide. Fehr demanda ensuite à son unique collaborateur d'alors de rapporter des œuvres depuis les réserves. Pendant trois semaines, quatre heures par jour, en public, des œuvres étaient sorties de l'entrepôt, vérifiées dans les registres de l'inventaire | fig. 2 | et accrochées à l'emplacement temporel qui leur correspondait, jusqu'à remplir l'espace du musée. | fig. 3 | Si leur ordre d'arrivée en salle pouvait être arbitraire, l'accrochage suivait strictement l'ordre des numéros d'inventaire, au-dessus et au-dessous de la ligne imaginaire, les sculptures étant placées à proximité: «however the works were brought from the storage in a random way by the museum-worker, we hung them exactly according to the order given by the inventory-numbers along this line (one above, one below); sculptures were placed close by».<sup>20</sup> Une fois l'espace disponible entièrement rempli, l'exposition prit fin. Les près de mille peintures et sculptures exposées furent retirées dans la nuit, engendrant une certaine frustration auprès du public qui, n'ayant pas pris au sérieux l'annonce de la procédure, s'attendait à ce que la performance publique d'accrochage soit suivie par une exposition en bonne et due forme permettant de contempler les œuvres pendant une durée suffisante.<sup>21</sup>

Le déploiement spatial dans *Revision* traduit une étendue temporelle qui n'est ni une histoire chronologique des œuvres ni une histoire formelle des courants. Basée sur le numéro d'inventaire, indicateur archivistique de la date d'entrée des œuvres dans une collection donnée, comme «seul et unique principe d'organisation de l'exposition»,<sup>22</sup> l'histoire que déploie *Revision* au fil des jours est précisément celle des acquisitions. Elle rend visible tant les partis pris des acteurs du musée que la fluctuation du marché de l'art ou les modes artistiques au fil des années. Sans célébrer les goûts ou les choix d'un conservateur en particulier, *Revision* opère une mise à niveau littérale des œuvres selon la mémoire artificielle de l'inventaire de la collection.

Toute la richesse de *Revision* tient à la jonction qu'elle opère entre un travail critique de déstabilisation des habitudes et certitudes en matière d'art et d'histoire, et un travail constructif de production de sens qui ne fait pas table rase de l'histoire (des histoires). En ce sens, le choix de la première œuvre rapportée des réserves, choix non contrôlé par Michael Fehr, est emblématique de cette dimension constructive, historiographique et mémorielle du projet, qui complète la seule procédure de l'inventaire. En *La Forêt de pins*, œuvre de 1908 de Christian Rohlfs (1849–1938) saisie par le pouvoir national-socialiste en 1937 et rachetée par le musée en 1980, s'enchevêtrent l'histoire de l'Allemagne, avec sa part de dette, de culpabilité, de réparation; l'histoire du musée à l'époque de sa fondation (Rohlfs était un artiste proche de Karl Ernst Osthaus

18. *Silence* et *Revision* sont présentées comme un seul projet dans la liste des expositions organisées par Michael Fehr sur son site, [http://www.michaelfehr.net/index\\_A.html](http://www.michaelfehr.net/index_A.html) (consulté le 25 octobre 2017).

19. Fehr, courriel du 28 mai 2012.

20. *Ibid.*

21. Fehr, «A Museum and Its Memory», *op. cit.*

22. Fehr, courriel du 28 mai 2012.

et soutenu par lui, ce tableau était un vestige direct de sa collection<sup>23</sup>) et celle de la ville de Hagen, entre le désaveu de la collection d'Osthaus et la reprise de ses activités muséales en 1930 autour, précisément, de l'œuvre de Rohlf's.

L'aspect performatif et post-cagien de *Revision* qui avait tant surpris le public de Hagen met en évidence la temporalité de l'exposition, et non seulement ses aspects spatiaux. Délimitée par la procédure de mise en vue et d'accrochage des œuvres, la durée de l'exposition ne favorise pas leur vue simultanée et immédiate. Elle induit d'autres logiques de perception et d'interprétation que la seule contemplation: l'attente, la remémoration, la mise en série historique, la répétition, la frustration de l'impossible achèvement ou dénouement, l'oubli (qui intéresse beaucoup Fehr). Dans sa pratique de commissaire, Fehr revendique la multiplicité des lectures possibles, refusant de considérer les œuvres ou les objets exposés comme isolés ou autonomes: «There is one principle, however, that is applied to every presentation: Individual exhibits should never be displayed in isolation, but always in conjunction with other items. In the interest of dealing with this problem satisfactorily, extensive research, theoretical simulations and practical experimentation are carried out».<sup>24</sup> L'exposition, ainsi fondée sur un travail préalable de recherche, de réflexion et de mise à l'épreuve, génère des récits, des interprétations, des possibles qui déstabilisent l'instance de pouvoir du commissaire et, simultanément, le mythe de l'œuvre singulière et autosuffisante.

#### L'Inventaire, 2011–, Rouen, FRAC Haute-Normandie

L'inventaire, en tant que garde-mémoire de l'histoire des acquisitions, devient aussi procédure d'exposition dans le travail réflexif sur la collection entamé par Véronique Souben en 2011 au Fonds régional d'art contemporain Haute-Normandie. L'inscription contextuelle est encore une fois déterminante. La mission des Frac, initiés par l'administration culturelle de Jack Lang au début des années 1980, n'était pas de constituer une collection muséale et de la montrer dans sa totalité, mais de soutenir la création contemporaine et de faire circuler les œuvres acquises en région, dans des endroits publics pas nécessairement consacrés à l'art: écoles, musées de science, administrations. En raison de cette dissociation des fonctions de collection et d'exposition, les Frac étaient au début dépourvus de site d'exposition propre jusqu'à ce que leur institutionnalisation progressive les conduise à une forme de sédentarisation qui coexiste désormais avec la circulation des pièces de la collection. Le Frac Haute-Normandie est représentatif de cette tendance: créé en 1982, il dispose d'un lieu d'exposition depuis 1998. Suite à un travail antérieur sur les modalités d'exposition d'une collection,<sup>25</sup> Véronique Souben inaugure son mandat de directrice de ce Frac par un projet d'exposition exhaustive de toute la collection. Les impératifs de conservation (récolement des œuvres) y rejoignent le désir de connaître l'histoire de ce «fonds flexible»<sup>26</sup> et la curiosité de réunir ensemble des œuvres qui n'avaient jamais fait l'objet d'une présentation commune.

L'intitulé *L'Inventaire* désigne la procédure opératoire: exposer l'intégralité des œuvres collectionnées de 1983 à 2011, soit 1580 pièces, en suivant comme unique guide l'ordre des acquisitions tel qu'exprimé par les numéros d'inventaire. La durée du projet est d'abord estimée à huit, puis à dix ans, à mesure

23. Voir Karl Ernst Osthaus, «Lebenslauf», 1918; Christoph Dorsz, «Karl Ernst Osthaus (1874–1921)», 2012, documents publiés sur <http://www.osthausmuseum.de/web/de/keom/museum/karlernstosthaus/karlernstosthaus.html> (consulté le 25 octobre 2017).

24. Michael Fehr, «A Brief Description of My Ideal Museum», dans Harald Szeemann et al., (*The Museum of Museums*) Johan van Geluwe, Ghent/Amsterdam, Ludion, 2004, p. 88.

25. Véronique Souben, dir., *Fonds régional d'art contemporain de Franche-Comté. Catalogue raisonné 1984–2009. Traités, essais et méthodes d'analyses*, Besançon, Frac Franche-Comté, 2010 (édition électronique, Dijon, les Presses du réel, 2017); Elitza Dulguerova, «Exposer le temps. Dialogue avec Véronique Souben», *Intermédialités*, n° 15, printemps 2010, p. 119–141.

26. Entretien oral avec Véronique Souben, 25 mai 2012.



**Figure 4.** *L'Inventaire, vol. 1* – acquisitions de 1983 à 1984, 2011, Frac Normandie Rouen. Commissaire: Véronique Souben. Photo: Marc Damage, © Frac Normandie Rouen.



**Figure 5.** *L'Inventaire, vol. 7* – acquisitions de 1999 à 2000, 2017, Frac Normandie Rouen. Commissaire: Véronique Souben. Photo: Marc Damage, © Frac Normandie Rouen.

d'une présentation par an, chaque automne.<sup>27</sup> Un complément de titre identifie chaque édition, apparentant l'ensemble à une publication récurrente commencée en 2011 par *L'Inventaire*, vol. 1. Un sous-titre précise l'étendue temporelle qui, obéissant à la fois aux limites spatiales de la galerie et à la volonté de présenter des années complètes, varie en fonction des rythmes d'acquisition: *L'Inventaire*, vol. 2—acquisitions de l'année 1985; *L'Inventaire*, vol. 5—acquisitions de 1992 à 1996.

Le passage de l'entrepôt vers la salle d'exposition ne reproduit pas l'agencement des réserves mais bien l'ordonnement numérique de la collection, pensée comme archive et non comme espace physique. | fig. 4 | La procédure d'accrochage suit la succession des numéros d'inventaire.<sup>28</sup> Ceux-ci sont constitués de trois groupes de chiffres qui décrivent des relations entre œuvre et collection, sans mettre l'accent sur la figure de l'auteur: le premier chiffre désigne l'année d'acquisition de l'œuvre, le deuxième indique «l'ordre d'entrée de l'œuvre dans le fonds au cours de cette année», le troisième renseigne «le nombre d'œuvres de l'artiste dans la collection».<sup>29</sup> | fig. 5 | Imprimés en grand en haut des cimaises, ils forment une ligne virtuelle qui fait défiler le temps historique et oriente le parcours du visiteur.

Interrogée sur l'adoption de cette procédure contraignante et laborieuse, Véronique Souben revendique l'importance de «remettre en cause le modèle subjectif et la notion d'auteur», en calquant la présentation «sur le modèle du catalogue raisonné, avec sa neutralité, constance et absence de hiérarchie dans la présentation des œuvres». Quant aux choix subjectifs qui échappent au protocole, telle la distance entre les œuvres, la neutralité est encore de mise: «un espacement régulier [...], ni trop grand pour ne pas créer de mise en scène, ni trop petit pour ne pas créer de rapprochements».<sup>30</sup>

Le recours à l'inventaire s'avère ici, comme pour Michael Fehr, et indépendamment de lui, un outil épistémologique pour (faire) connaître l'histoire de cette collection, la part qu'y ont joué les changements de direction et des comités techniques d'achat, les contraintes politiques, les modes artistiques ou esthétiques locales et internationales. Facilitée en partie par le classement des acquisitions par médium à l'intérieur d'une année donnée, la transposition de la collection dans les salles d'exposition a permis de ressortir des tendances, des particularités et des constantes dans les pratiques d'acquisition du Frac au fil des années (ensembles significatifs autour des œuvres en verre, du livre d'artiste, du dessin) tout comme des liens avec d'autres histoires, celle de la réception de l'art contemporain international en France, par exemple.<sup>31</sup> Comme à Hagen, l'adoption de l'inventaire comme procédure n'est pas une fin en soi: si elle permet à l'institution de mieux connaître ses fonds et de les montrer sans exception ni jugement, elle exprime aussi un engagement critique à l'égard de son public, en l'amenant à historiciser et à contextualiser les pratiques artistiques. L'extension du temps d'exposition et de réflexion dans la durée longue de dix ans est également un parti pris fort à l'encontre de la dominante événementielle aujourd'hui. L'historienne de l'art Claire Bishop suggérerait récemment que, dans le contexte actuel de compressions budgétaires et de manque d'engagement des États, la collection deviendrait le véritable lieu d'expérimentation d'une contemporanéité «non-présentiste, multi-temporelle».<sup>32</sup> *L'Inventaire*, tout comme *Revision*, en font la démonstration.

27. Entretiens oraux avec Véronique Souben, 25 mai 2012 et 25 octobre 2017.

28. À quelques rares occasions, des œuvres de dimensions trop importantes sont exposées dans des lieux externes au FRAC.

29. Formules extraites de la définition du «numéro d'inventaire» imprimée sur le mur d'entrée de chaque volume de *L'Inventaire* et reprise dans les dossiers de presse respectifs.

30. Véronique Souben citée par Judicaël Lavrador, «Les fulgurances des Frac pour magnifier leurs fonds», *Libération*, n° 11320, 16 octobre 2017, p. 29.

31. *Ibid.*, et entretien oral avec Véronique Souben, 25 octobre 2017.

La figure de l'exhaustivité hante le titre de l'exposition *As much as possible given the time and space allotted*, tenue du 11 mars au 17 avril 2009 à la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia à Montréal. Pour réfléchir à sa collection plutôt disparate, constituée entre 1962 et 2003 et comptant 1700 œuvres dont 80% issues de dons privés, la critique et commissaire Rebecca Duclos et l'artiste David K. Ross établissent une procédure visant à suspendre leur autorité, «la collection jouant elle-même le rôle de “commissaire”». <sup>33</sup> Comme *Revision*, l'exposition devient performance publique, mais l'accent porte sur le travail de sa mise en œuvre: sortie des œuvres de l'entrepôt, préparation, accrochage, décrochage. À la différence aussi bien de *Revision* que de *L'Inventaire*, la procédure adoptée ne suit pas l'ordre chronologique de constitution de la collection. Évoquant plutôt les démarches de Warhol et de Haacke, elle convertit l'ordre spatial de l'entrepôt en règle d'exposition.

Conversion et non simple transposition, en raison d'abord d'une contrainte d'espace: la taille de la collection, trop grande pour être présentée intégralement dans les locaux de la galerie. L'impossibilité de tout exposer conduit les commissaires à adopter une règle qui permet tout à la fois de suivre l'organisation spatiale de l'entrepôt et de représenter la diversité des collections (tableaux, sculptures, œuvres sur papier, nombreux objets à usage quotidien ou rituel). <sup>34</sup> L'entrepôt étant ordonné par médium et en fonction de la taille des œuvres, sans considération de leur date d'acquisition, la procédure régissant l'exposition consiste à prélever systématiquement une pièce par catégorie et par support d'entreposage (grilles de peintures, meubles à tiroirs pour les œuvres sur papier, étagères pour les objets, rangées pour les sculptures et les tableaux de grand format), en suivant l'architecture de l'entrepôt dans le sens contraire des aiguilles d'une montre. Chaque pièce enlevée de l'entrepôt se voit inspectée puis déplacée dans l'espace de la galerie, respectant cette fois-ci un mouvement dans le sens des aiguilles d'une montre. L'accrochage des tableaux sur les murs, un par un, de gauche à droite, en rangées horizontales, apparenté par les commissaires au mouvement de la machine à écrire, souligne la part mécanique de la procédure, l'absence d'ajustement ou de jugement. *As much as possible given the time and space allotted* convie la double tutelle de l'art conceptuel, avec sa prédilection pour la procédure, et de l'accrochage en «tapisserie» pratiqué dans les Salons. Mais à la différence de ces derniers, il ne s'agit pas ici de respecter ni de recréer un ordre hiérarchique, ce qui explique l'absence de symétrie dans la juxtaposition des tableaux et l'accrochage plutôt aéré. | **fig. 6** | Sans implication subjective, l'accrochage répond à des contraintes ergonomiques, physiologiques et muséologiques: l'espacement entre les œuvres laisse de la place à la main du monteur, la ligne de hauteur tient compte des limites de confort du corps de celui-ci sur l'échafaudage, la distance du sol respecte les règles de conservation. <sup>35</sup> Néanmoins, le placement des œuvres a nécessité un plan d'accrochage préétabli et numériquement simulé, dont les commissaires justifient la présence par les contraintes de sécurité et de conservation que leur a imposées l'institution, restreignant ainsi leur souhait initial d'une procédure d'exposition externe à toute subjectivité. <sup>36</sup>

32. Claire Bishop, *Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Londres, Koenig Books, 2013, p. 23.

33. Rebecca Duclos, «Double contrainte», *As much as possible given the time and space allotted*, catalogue d'exposition, trad. Colette Tougas, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, 2009, n.p. Voir également <http://ellengallery.concordia.ca/exposition/as-much-as-possible-given-the-time-and-space-allotted/> (consulté le 25 octobre 2017).

34. Environ un huitième de la collection a pu être exposé. Voir Jen Hutton, «Everything, all at once», *C Magazine*, n° 103, automne 2009, p. 21.

35. *Ibid.*

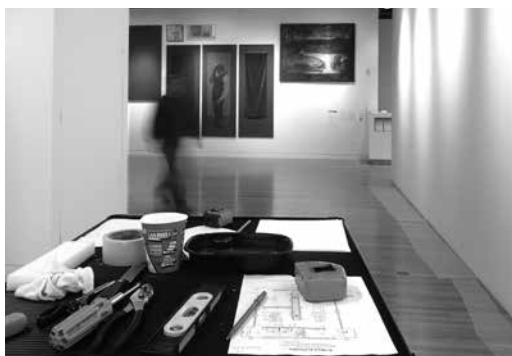
36. Voir correspondance avec l'auteur du 1er juin 2012.

**Figure 6.** *As much as possible given the time and space allotted,* 2009, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia. Commissaires: Rebecca Duclos et David K. Ross. Vue prise le 9 avril 2009. Photo: David K. Ross.



**Figure 7.** *As much as possible given the time and space allotted,* 2009, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia. Commissaires: Rebecca Duclos et David K. Ross. Vue prise le 4 avril 2009. Photo: David K. Ross.

**Figure 8.** *As much as possible given the time and space allotted,* 2009, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia. Commissaires: Rebecca Duclos et David K. Ross. Vue prise le 13 mars 2009. Photo: David K. Ross.



Si le premier défi d'*As much as possible given the time and space allotted* est d'instaurer une procédure de prélèvement arbitraire pour aboutir à une représentativité du moins statistique de la collection (199 peintures, 40 œuvres sur papier, 23 sculptures et objets ethnographiques ont été montrés), le deuxième pari de Rebecca Duclos et de David K. Ross consiste à intégrer le processus de mise à vue à même l'exposition, dans une logique performative et participative. Le montage de l'exposition—effectué par une dizaine d'étudiants de l'Université Concordia formés à l'occasion et travaillant sous la supervision d'un technicien de la galerie—s'étend du 11 au 21 mars, comme en témoigne la documentation vidéo.<sup>37</sup> Cette durée dépend des termes mêmes de l'exposition, «étant donné le temps et l'espace alloués»: l'accrochage devait être réalisé soit durant les trois premières semaines d'exposition (limite temporelle), soit jusqu'à saturation de l'espace disponible (limite spatiale).<sup>38</sup> Celle-ci étant survenue d'abord, quelques journées de pause succèdent au montage, accueillant le vernissage le 31 mars dans les salles comblées d'œuvres, avant que le démontage ne soit engagé, du 8 au 17 avril. Durant tout le processus, la galerie reste ouverte aux visiteurs et librement visible de l'extérieur pour les passants de par son emplacement au rez-de-chaussée du hall principal d'un des bâtiments de l'Université Concordia. | **fig. 7** | À l'autre bout de la galerie, l'entrepôt aussi reste visible bien qu'accessible uniquement à l'équipe de montage.

La dimension performative adoptée ici implique aussi bien une réflexion sur la temporalité et la durée de l'exposition que sur son espace public, la galerie devenant un lieu de circulation d'œuvres d'art mais aussi, ostensiblement, de corps: ceux des visiteurs comme ceux de l'équipe. L'engagement de Rebecca Duclos et de David K. Ross porte sur cet aspect «vivant» de l'exposition, espace-temps d'échange où l'équipe est invitée à discuter avec les visiteurs, où le public vient voir autant le fonctionnement d'habitude dissimulé de l'institution que le travail collectif qui le rend possible. L'attitude critique est ainsi associée à une volonté éducative de transmission et de partage. Les commissaires soulignent d'ailleurs avec fierté que près de la moitié du budget de l'exposition a été dépensé en rémunération des participants étudiants, redonnant son importance au travail. Les vues d'exposition reflètent cet engagement, représentant les monteuses à l'œuvre, leurs outils et tables de travail bien visibles, | **fig. 8** | refusant l'idéologie autonomiste des vues d'œuvres seules, dépourvues de corps.

Dans sa riche étude de cette exposition, Eduardo Ralickas souligne les paradoxes de ce désir de «générer une exposition *sans récit ni commissaire*»,<sup>39</sup> l'impossibilité d'une délégation absolue de la voix des commissaires à un système institutionnel qui ferait sa propre démonstration, où l'«œuvre» exposée serait «le processus technico-administratif lui-même, condition de possibilité matérielle de la mise en exposition de l'art».<sup>40</sup> Il montre la persistance des récits malgré l'absence d'un auteur affirmé, l'expression de la voix des commissaires à même l'espace d'exposition, y compris dans leurs impensés. En poursuivant cette analyse, l'on peut remarquer que même si la disposition des œuvres dans la salle était générée par une procédure arbitraire,<sup>41</sup> la volonté de représenter de manière équitable la diversité des collections constitue déjà en soi un parti pris esthétique et politique, un positionnement clair par rapport à d'autres récits et choix possibles. Et si, à la différence des projets de

37. Disponible sur le site de la galerie et sur <https://vimeo.com/3653139> (consulté le 25 octobre 2017).

38. Voir <http://ellengallery.concordia.ca/exposition/as-much-as-possible-given-the-time-and-space-allotted/?lang=en> (consulté le 25 octobre 2017).

39. Eduardo Ralickas, «Introduction à l'archimur», *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 31, n° 2, 2010, p. 79. Italiques de l'auteur.

40. *Ibid.*, p. 86.

41. Leigh Markopoulos considère le hasard comme principe directeur de cette exposition dans «The Accidental Exhibition: Chance as Curatorial Critique and Opportunity», *Journal of Curatorial Studies*, vol. 1, n° 1, 2011, p. 18–21.

Fehr et de Souben, l'exposition *As much as possible given the time and space allotted* ne génère aucune représentation linéaire de l'histoire, elle parle de son lieu d'énonciation: une salle d'exposition publique, dans un établissement universitaire, au Canada multiculturel du début du XXI<sup>e</sup> siècle. Le recours à l'exhaustivité comme forme de neutralité devient ici garant du bon fonctionnement de l'espace public (de l'art).

Dans ces trois projets créés en réponse à des contextes historiques, géographiques et socioculturels différents, l'exposition est pensée non seulement comme un dispositif de présentation spatial mais, par-dessus tout, comme un processus de réflexion critique qui engage de multiples instances d'énonciation, qui pose avec insistance la question de l'autorité en art, et qui transforme la notion d'«œuvre» même. Pour les commissaires, le refus du choix n'équivaut évidemment pas à un refus de prise de position. Bien au contraire: en suspendant la logique sélective, les projets de Fehr, Souben, Duclos et Ross invitent à penser l'art non pas comme produit final (de délectation, de contemplation, de consommation) mais comme *processus* de production de sens, impliquant des choix historiques plus ou moins délibérés, maîtrisés ou personnels et aussi, une série de hasards. Dans leurs projets, l'œuvre n'est pas seulement le fruit d'une subjectivité artistique singulière: elle est produite par le lieu de sa collection, par l'histoire de son acquisition et par sa situation d'exposition, par son interrelation avec un contexte historique, géoculturel, institutionnel, marchand.

Ces projets sont également critiques parce qu'ils pensent l'histoire sur deux registres complémentaires. Donnée abstraite, chronologie, durée de constitution d'une collection, elle est aussi donnée temporelle à vivre, expérience: à travers la performance, dans *Revision* et *As much as possible given the time and space allotted*, à travers la projection dans le temps long, dans *L'inventaire*.

Expérimentant une autre vision (*ré-vision*), ils exposent l'exposition en tant que système de signification, espace public, travail sur le temps. Ils exposent aussi la collection comme *potentialité* dont les ordonnancements relèvent de logiques en apparence neutres mais véritablement subversives et riches de sens dès lors qu'elles sont prises en considération et mises en avant: la logique abyssale et mémorielle de l'archive,<sup>42</sup> que traduit l'inventaire; la logique matérialiste de l'accumulation ergonomique, que traduit l'entrepôt. Fehr, Souben, Duclos et Ross actualisent cette potentialité de la collection de manière temporaire, parfois récurrente, toujours passagère, insistant sur le moment performatif de cette rencontre vécue, partielle, incomplète, inachevée, qui ouvre la collection aux multiples temporalités et contextes des œuvres. ¶

42. Voir Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995; Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir* (1969), Paris, NRF/Gallimard, 2008.

REMERCIEMENTS Je remercie Marie Fraser, Alice Ming Wai Jim et le relecteur ou la relectrice anonyme pour leurs commentaires très constructifs, ainsi que Michael Fehr, Véronique Souben, Rebecca Duclos et David K Ross pour leur grande disponibilité. Une première version de ce texte a été présentée à la journée d'étude *Voir, ne pas voir: les expositions en question* organisée par Maureen Murphy et Marie Gispert à l'INHA en juin 2012.