

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PRATIQUE DU COMMISSARIAT SITUÉ :
L'EXPOSITION COMME DISPOSITIF GÉNÉRATEUR DE DÉBAT PUBLIC

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

PAR
GENEVIÈVE CHEVALIER

AVRIL 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier la directrice de cette thèse, la professeure Anne Bénichou, qui m'a guidée et soutenue avec dévouement, esprit critique et intelligence tout au long du travail que j'ai accompli.

Je remercie la professeure Marie Fraser pour ses généreux conseils et son accompagnement au début de mon parcours.

Je remercie les professeurs Jean-Philippe Uzel et Suzanne Paquet de m'avoir introduite respectivement à la pensée de Jacques Rancière et Hannah Arendt, et de Bruno Latour.

Je remercie Vicky Chainey Gagnon, pour son soutien, son professionnalisme et aussi pour l'invitation qu'elle m'a lancée et qui m'a permis d'évoluer dans l'univers stimulant qu'elle avait su créer à la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's.

Je remercie Aaron Levy, directeur de la Slought Foundation, pour son apport éclairé.

Merci aux artistes Raphaëlle de Groot, Christian Philipp Müller, Andreas Rutkauskas et Althea Thauberger, pour leur participation et leur engagement au sein de l'exposition *Projet Stanstead ou comment traverser la frontière*.

Merci enfin à Stéphane Gregory ainsi qu'à Denys et Murielle Chevalier pour leur constant appui.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	II
TABLE DES MATIÈRES	III
LISTE DES FIGURES	VI
LISTE DES VIDÉOS	VIII
RÉSUMÉ	IX
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIES	15
1.1 L'exposition temporaire comme dispositif de débat public : du Salon parisien à la période laboratoire des musées d'art moderne	20
1.1.1 L'art exposé au grand public	23
1.1.2 Une fenêtre de liberté : l'expérience des visiteurs au cœur du projet des premiers musées d'art moderne inspirés des avant-gardes	30
1.2 La critique institutionnelle et ses incidences sur les pratiques muséales et commissariales	38
1.2.1 La première phase de la critique institutionnelle et l'apparition de la figure du commissaire	42
1.2.2 La deuxième phase du mouvement de la critique institutionnelle	52
1.2.3 Le nouvel institutionnalisme : la réponse des institutions de petite et moyenne tailles	56
1.2.4 La troisième phase de la critique institutionnelle : vers l'extradisciplinaire	61
1.3 Les pratiques artistiques et commissariales <i>in situ</i>	67
1.3.1 L'intérêt des artistes minimalistes envers les sites d'implantation	71
1.3.2 Le Land Art et ses rapports au site	75
1.3.3 L'évolution de la pratique du commissariat <i>in situ</i>	84
1.4 Les pratiques artistiques et commissariales reposant sur une approche dialogique	96
1.4.1 Les pratiques artistiques basées sur le dialogue : de l'art conceptuel au tournant éducatif	101
1.4.2 Les pratiques commissariales et événementielles basées sur le dialogue	111
1.5 Méthodologies	117
1.5.1 L'intervention	119
1.5.2 Articulation du rapport pratique/théorie	120
1.5.3 La difficulté d'analyser l'objet <i>exposition</i>	122
1.5.4 L'analyse des trois expositions paradigmatiques du commissariat situé	125

1.5.5	Les modèles employés	129
CHAPITRE II		
L'APPROCHE SITUÉE QUI A DONNÉ LIEU À L'INTERVENTION PROJET STANSTEAD OU COMMENT TRAVERSER LA FRONTIÈRE		135
2.1.	<i>Motelisation</i>	138
2.2	<i>Projet Stanstead ou comment traverser la frontière</i>	141
2.2.1	Fondements historique et théorique du projet	142
2.2.2	<i>Projet Stanstead ou comment traverser la frontière : premier volet</i>	144
2.2.3	<i>Projet Stanstead ou comment traverser la frontière : deuxième volet</i>	155
2.3	Intentions, approches et relations entre les acteurs impliqués	163
2.3.1	La Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's	164
2.3.2	Interactions entre les artistes, la commissaire et les participants	166
2.3.3	Consultations, observations et participation du milieu	168
2.4	Formulation des caractéristiques principales d'une approche de commissariat situé	171
2.4.1	Le travail en contexte	172
2.4.2	Débat d'idées autour d'enjeux d'intérêt local et plus global	174
CHAPITRE III		
L'ÉVÉNEMENT TRANSFRONTALIER INSITE 2005 : REPENSER LA FORME DE L'EXPOSITION POUR MIEUX L'INSCRIRE À MÊME UN TERRITOIRE HAUTEMENT POLITISÉ ET PERMETTRE À DES ŒUVRES SITUÉES DE VOIR LE JOUR		177
3.1.	Description de l'événement et tout particulièrement de sa dernière édition de 2005	179
3.1.1	InSite, biennale d'art contemporain des Amériques	180
3.1.2	Les dessous d'inSite : acteurs, histoires et approches	184
3.1.3	La révolution de l'édition 2005	190
3.2.	Un événement orienté vers un noyau de sites	194
3.2.1	Le contexte de la frontière de San Diego-Tijuana comme toile de fond et enjeu d'inSite	195
3.2.2	Des enjeux comme autant de sites explorés et créés par les artistes, les commissaires et les autres praticiens	198
3.2.3	Des initiatives artistiques et commissariales qui créent de nouvelles formes de présentation publique	202
3.3	L'héritage d'inSite : un événement caractérisé par une approche située proposant une pluralité de dispositifs voués au débat public en situation	211

CHAPITRE IV	
LE DÉBAT PUBLIC FAIT ŒUVRE : ÉTUDE DU <i>PROJET DE PAIX PERPÉTUELLE</i> DE LA SLOUGHT FOUNDATION ET DE SA DYNAMIQUE DIALOGIQUE	216
4.1 La Slought Foundation et son fondateur	217
4.1.1 Une institution comme plateforme d'échange	220
4.2 L'entreprise dialogique du <i>Projet de paix perpétuelle</i>	225
4.2.1 Description du <i>Projet de paix perpétuelle</i> et de sa vision cosmopolitique	226
4.2.2 Le caractère fondamentalement dialogique de l'approche employée par la Slought Foundation	236
4.2.3 La question du décloisonnement des pratiques actuelles	239
4.3 Les perspectives offertes par le <i>Projet de paix perpétuelle</i>	241
CHAPITRE V	
L'EXPOSITION ANCRÉE DANS LES <i>CHOSSES</i> : <i>MAKING THINGS PUBLIC. ATMOSPHERES OF DEMOCRACY</i>	243
5.1. <i>Making Things Public. Atmospheres of Democracy</i> : le contexte du ZKM, l'exposition, ses deux commissaires et la publication	246
5.2. La forme matérielle et le contenu théorique de <i>Making Things Public. Atmospheres of Democracy</i> : concordance ou antagonisme ?	250
5.2.1 La scénographie de l'exposition	252
5.2.2 La mise en page de la publication	259
5.2.3 Les intentions communes des commissaires/éditeurs, des artistes et des auteurs participants de <i>Making Things Public</i>	262
5.3. L'articulation matérielle d'une pensée théorique ou <i>l'exposition comme image d'une démocratie orientée vers les choses</i>	267
CONCLUSION	272
APPENDICE A	
ENTREVUE AVEC AARON LEVY DE LA SLOUGHT FOUNDATION	282
APPENDICE B	
OPUSCULES PRODUITS À L'OCCASION DES DEUX VOLETS DE L'EXPOSITION <i>PROJET STANSTEAD OU COMMENT TRAVERSER LA FRONTIÈRE</i>	308
APPENDICE C	
DOCUMENTATION DE L'EXPOSITION <i>PROJET STANSTEAD OU COMMENT TRAVERSER LA FRONTIÈRE</i>	315
BIBLIOGRAPHIE	317

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2.1 Vue d'ensemble de l'exposition <i>Motelisation</i> , 2010	141
2.2 Vue d'ensemble de l'exposition <i>Projet Stanstead ou comment traverser la frontière</i> , 2011	145
2.3 Détails de la documentation présentée dans l'exposition <i>Projet Stanstead ou comment traverser la frontière</i> , 2011	146
2.4 Vue d'ensemble de l'exposition <i>Projet Stanstead ou comment traverser la frontière</i> , 2011	147
2.5 Andreas Rutkauskas, <i>Walk the Line</i> (détail de la vidéo), 2011	148
2.6 Christian Philipp Müller, <i>Burning Love</i> (détail) 2008 et <i>Green Border</i> (détail) 1993, <i>Projet Stanstead</i> , 2011	149
2.7 Christian Philipp Müller, <i>Burning Love</i> (détail de la vidéo), 2008	152
2.8 Althea Thauberger, <i>Msaskok</i> (détail), <i>Projet Stanstead</i> , 2012	156
2.9 Althea Thauberger, <i>Msaskok</i> (détail), <i>Projet Stanstead</i> , 2012	157
2.10 Raphaëlle de Groot, <i>Le poids des objets</i> , <i>Projet Stanstead</i> , 2012	160
2.11 Salle de lecture de la bibliothèque Haskell, Stanstead, 2012	162
2.12 Carte géographique réalisée dans le cadre d'une l'activité du Laboratoire communautaire d'art de la Galerie d'art Foreman, Stanstead, juillet 2011	170
3.1 Teddy Cruz, InfoSite de San Diego, inSite, 2005	194
3.2 Trafic à la frontière de San Ysidro	198
3.3 Althea Thauberger, <i>Murphy Canyon Choir</i> , inSite, 2005	206
3.4 Véhicule du <i>Mobile Transborder_Archive</i> , inSite, 2005	210

3.5	Carte des activités se déroulant autour du <i>Mobile Transborder_Archive</i>	211
4.1	Slought Foundation, <i>Into the Open</i> , Parson The New School, 2009	219
4.2	Slought Foundation, <i>Projet de paix perpétuelle</i> , atelier au Rwanda, 2011	226
4.3	Slought Foundation, <i>Projet de paix perpétuelle</i> , symposium aux Nations Unies	228
4.4	Slought Foundation, <i>Aréna de paix perpétuelle</i> , exposition <i>The Last Newspaper</i> , New Museum, New York, 2011	229
4.5	Slought Foundation, <i>Projet de paix perpétuelle</i> , New Museum, 2011	230
5.1	Vue d'ensemble de l'exposition <i>Making Things Public</i> , 2005	248
5.2	Bureau d'études, <i>World Government: A Synoptic Outline, Making Things Public</i> , 2005	254
5.3	Buste de Ciceron, <i>Making Things Public</i> , 2005	256
5.4	Andrew Barry, Lucy Kimbell, <i>Pindices: Demonstrating Matters of Public Concern, Making Things Public</i> , 2005	258
5.5	Page couverture, catalogue <i>Making Things Public. Atmospheres of Democracy</i>	260

LISTE DES VIDÉOS

Vidéo		Page
2.1	Documentation vidéographique de l'exposition <i>Projet Stanstead ou comment traverser la frontière</i> , 2 ^e volet, bibliothèque et salle d'opéra Haskell, Derby Line/Stanstead, juillet 2012	315

RÉSUMÉ

Cette thèse de type recherche-intervention s'appuie sur une approche comparative critique pour aborder le modèle du commissariat situé et les formes d'exposition qu'il est susceptible d'engendrer. Mon premier objectif consistait à définir l'approche du commissariat situé que l'on rencontre sur la scène internationale en art actuel. Dans le cadre du volet intervention de la thèse, j'ai réalisé une exposition en deux volets, *Projet Stanstead ou comment traverser la frontière*. Cet événement, présenté d'abord à la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's à Sherbrooke, puis dans la ville de Stanstead, a circonscrit des changements survenus aux postes frontaliers de Stanstead en réponse au 11 septembre 2001, tout en analysant la question des frontières d'un point de vue culturel, géopolitique et historique. Parallèlement, j'ai procédé à l'examen de trois expositions exemplaires : l'édition 2005 de l'événement transfrontalier inSite, le *Projet de paix perpétuelle* de la Slought Foundation, ainsi que l'exposition *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* et sa publication, orchestrées par les commissaires Bruno Latour et Peter Weibel.

Dans la thèse, j'ai examiné l'origine de l'exposition temporaire en tant qu'espace favorisant le débat public ainsi que celle des premiers musées d'art moderne, véritables laboratoires orientés vers l'éducation et la participation des membres du public; l'évolution des pratiques artistiques *in situ* et dialogiques et leur influence sur les pratiques commissariales; la succession des phases du mouvement de la critique institutionnelle et la réponse des institutions qu'incarne le nouvel institutionnalisme et finalement, la dimension potentiellement politique des expositions résultant du commissariat situé. Ma formation en arts visuels et mon expérience d'artiste, tout comme ma pratique de commissaire, ont certainement orienté les recherches. C'est d'ailleurs en tant qu'artiste que j'ai adopté une approche située au cours des dernières années, réalisant des projets qui ont pris la forme d'expositions ancrées dans un territoire particulier et considérant diverses situations liées à des enjeux de société. L'approche commissariale située repose également sur un vif intérêt pour les dynamiques de terrain, les déplacements et les rencontres, ainsi que pour les recherches historiques et actuelles. Aussi requiert-elle une sensibilité au contexte qui s'apparente à celle de l'artiste.

L'hypothèse sur laquelle repose cette thèse concerne l'approche récente du commissariat située qui cherche à réinstaurer l'exposition comme dispositif de débat public, contribuant du même coup à la réappropriation de la sphère publique par les citoyens. Cette recherche m'a permis de constater que des expositions qui sont le produit d'une telle approche de commissariat reposent nécessairement sur une *matière à discuter*. En effet, réalisées autour de *choses*, c'est-à-dire d'œuvres d'art, d'enjeux de société et de sujets de préoccupation extra-artistiques, elles concourent au débat public en offrant un espace où des idées complexes sont examinées sous plusieurs angles, à la fois par les artistes à travers les œuvres, les commissaires, l'institution et les membres du public. De plus, en tant qu'espaces publics, ces expositions réunissent et interpellent une population qui se sent concernée par les questions soulevées. Ce potentiel à

généraliser le débat public explique en partie pourquoi des institutions et des commissaires d'exposition se réclamant de l'héritage des pratiques artistiques critiques continuent de miser sur l'exposition tout en y intégrant des pratiques dialogiques, éducatives ou extradisciplinaires.

Mots clés : exposition, commissariat situé, institution, débat public, approche critique / discursive, situation, dispositif, politique, sphère et espace publics.

INTRODUCTION

Le champ de recherche qui couvre l'exposition d'art et ses histoires¹ ainsi que le commissariat est aujourd'hui en pleine expansion. D'ailleurs, la multiplication des programmes consacrés à l'apprentissage du commissariat en témoigne² et vient avec son lot de problèmes (Rand, 2007, p. 7-10). Il a été dit et redit que l'époque actuelle était celle du commissaire d'exposition. Mais qu'est-ce que cela signifie au juste? Certes, l'histoire de l'art peut difficilement aujourd'hui ignorer, comme elle l'a fait jusqu'à tout récemment, l'exposition et la part qu'a jouée celle-ci dans la conception, la production et la réception des œuvres d'art. « Peut-être faut-il alors remplacer l'idée d'une histoire de l'art — un peu chimérique et idéaliste — par une histoire des médiations de l'art comme le suggérait l'historien de l'art Hans Belting » (Glicenstein, 2009, p. 215-216). Cette prise de conscience explique en partie pourquoi une vaste entreprise de recherche s'est amorcée au cours des trente dernières années, à partir des histoires de l'exposition tant passées que présentes — on peut penser à Harald Szeemann qui a rassemblé et publié certains écrits sur son propre travail (1996); à la série de publications *Exhibitions Histories*³ dirigée par Pablo Lafuente et publiée par *Afterall*; à Bruce Altshuler qui a entrepris le recensement d'expositions jugées marquantes dans l'histoire de l'art moderne et contemporain⁴; à Jens Hoffmann qui a publié

¹ «[...] in the absence of a fixed canon, in an era in which Europe and the USA no longer hold the monopoly of knowledge production, the history of exhibitions has been immediately subject to the kind of scrutiny reserved for more mature discourses, rendering the plural — exhibition *histories* — inescapable» (Daniel et Hudek, 2009, <http://www.tate.org.uk>).

² Le titre de la publication *Raising Frankenstein: Curatorial Education and Its Discontents* (2011) du Banff International Curatorial Institute en est d'ailleurs emblématique.

³ Voir <http://www.afterall.org/books/exhibition.histories/exhibition-histories>

⁴ Voir Altshuler, B. (2013). *Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History. Volume II : 1962-2002*. New York : Phaidon Press Limited; Altshuler, B. (2009). *Salon to Biennials—Exhibitions That Made Art History. Volume I: 1863-1959*, publié par le même éditeur, ainsi qu'Altshuler, B. (2008). *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. New York : H. N. Abrams.

un répertoire d'expositions ayant provoqué des changements de paradigme⁵; à Bernd Klüser et Katharina Hegewisch qui ont dirigé une publication qui retrace 30 expositions majeures⁶; à Hans Ulrich Obrist qui cumule les entretiens avec des acteurs importants du monde de l'art⁷; à Mary Ann Staniszewski (1998) qui a publié une thèse de doctorat sur l'histoire du design d'exposition au Musée d'art moderne de New York⁸, ou encore, à certains collectifs et institutions⁹ qui rassemblent leurs propres archives et les compilent — comme l'a fait Julie Ault de Group Material avec son ouvrage *Show and Tell* (2010)¹⁰, Elena Filipovic avec *The Biennial Reader* (2010)¹¹ et *The Manifesta Decade* (2005)¹², et plus près de nous, le Centre d'art actuel Skol, par l'entremise d'appels de projets novateurs et sous la direction d'Anne Bertrand (<http://www.skol.ca>). Ces initiatives contribuent dans un premier temps à conserver dans la mémoire collective les traces d'expositions temporaires jugées incontournables par ceux qui les documentent et qui en dissertent. Elles permettent également d'expliquer l'origine et les enjeux entourant les approches de l'exposition qui nous ont été transmises par des artistes, des conservateurs de musée, des commissaires et d'autres acteurs du monde de l'art. Ces entreprises contribuent dans une grande mesure à l'analyse des expositions ainsi que des pratiques de commissariat, à la lumière des avancées de disciplines telles que la muséologie, la sociologie, la philosophie, l'histoire ou encore les

⁵ Hoffmann avait discuté de ce projet lors d'une conférence prononcée dans le cadre du colloque *L'exposition mise en œuvre* au Musée d'art contemporain de Montréal en 2011. Voir Hoffmann, J. (dir.). (2014). *Show Time: The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*. New York : D.A.P./Distributed Art Publishers Inc.

⁶ Voir Hegewisch, K., Kluser, B. (1998). *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, Paris : Éditions du Regard.

⁷ Voir, entre autres ouvrages, Obrist, H. U. (2009). *A Brief History of Curating*, Zurich et Paris : JPR|Ringier, Les Presses du réel.

⁸ Staniszewski, M. A. (1998). *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass. et Londres : MIT Press.

⁹ De nombreuses institutions ont entrepris de publier périodiques et actes de colloques : par exemple, on peut penser à la série d'actes de colloques organisés par le Banff International Curatorial Institute à partir des années 1990, les ouvrages critiques publiés par NIFCA ou encore le périodique chapeauté par Manifesta.

¹⁰ Voir Ault, J. (dir.). (2010). *Show and Tell*. Londres : Four Corner Books.

¹¹ Filipovic, E., Van Hal, M. et Ovstebo, S. (dir.). (2010). *The Biennial Reader*. Bergen : Bergen Kunsthall et Ostfildern : Hatje Cantz Verlag.

¹² Filipovic, E. et Vanderlinden, B. (2005). *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge : MIT Press.

théories liées aux arts visuels¹³. D'ailleurs, les pratiques qui touchent à l'exposition sont issues de champs disciplinaires multiples et elles requièrent en ce sens qu'on les situe dans un contexte discursif plus étendu pour mieux les comprendre. L'analyse de l'exposition et de ses approches permet par extension de révéler les rouages desquels émergent certaines œuvres. Cet examen permet également de mieux saisir la nature du travail d'interprétation, de scénographie, de médiation et d'éducation accompli par les commissaires ainsi que la place réservée à la participation des publics au sein des expositions. En 1976, Brian O'Doherty soulignait l'importance de l'accrochage et l'intérêt d'en savoir plus sur son histoire, qui est susceptible de révéler nombre d'indices sur la nature de ce que l'on présente : « L'accrochage est un exercice d'interprétation, l'énoncé de valeurs, il est, sans en avoir conscience, influencé par le goût et la mode » (p. 45-46). Reesa Greenberg, dans l'essai *MoMA and Modernism: The Frame Game*, publié en 1986 dans *Parachute*, présentait une analyse approfondie de ce que signifiaient les changements apportés à l'encadrement des œuvres de la collection du Musée d'art moderne de New York par le directeur du département de Peinture de l'époque, William Rubin. Évidemment, la scénographie n'est qu'une facette parmi la multitude des aspects que comporte la réalisation d'une exposition. Cependant, et comme le suggère O'Doherty, la mise en exposition est révélatrice d'une compréhension de l'art qui est intimement liée à son époque et à certains courants de pensée dominants. Si l'on veut être en mesure de percer les mystères de la production et de la réception de l'art, l'exposition et les pratiques de commissariat représentent certaines des clés pour y arriver.

Cette thèse de type recherche-intervention associe ma pratique de commissariat à une réflexion théorique qui s'inscrit au cœur de ce processus d'analyse de l'exposition amorcé depuis les trois dernières décennies. Dans le cadre de la thèse, je me suis appuyée sur une approche analytique et comparative pour aborder le modèle du commissariat *situé* et le

¹³ Ici, l'ouvrage collectif dirigé par Greenberg, R., Fergusson, B. et Nairne, S. (1998). *Thinking about Exhibitions*, est incontournable par le foisonnant portrait théorique qu'il dresse de l'exposition et en ce qu'il a pavé la voie à de nombreux autres ouvrages qui ont examiné à leur tour l'exposition entre autres comme médium et site d'échange.

type d'exposition qu'il est susceptible d'engendrer. Ma formation en arts visuels et mon expérience d'artiste, tout comme ma pratique de commissaire et de chercheuse universitaire ont certainement orienté les recherches. C'est d'ailleurs en tant qu'artiste que j'ai adopté une approche située au cours des dernières années, réalisant des projets qui ont pris la forme d'expositions ancrées dans un territoire particulier et examinant diverses situations liées à des enjeux de société actuels. Cette approche repose sur un vif intérêt pour les dynamiques de terrain, les déplacements et les rencontres, ainsi que pour les recherches historiques et actuelles. Jean-Philippe Uzel définit ainsi les pratiques qui découlent d'une telle approche : « [...] ces pratiques [...] s'élaborent à partir d'une situation réelle, ancrée dans l'actualité politique et sociale. L'*art situé* n'est pas dans une situation proche de la réalité (il n'est pas *en situation*), il est dans la réalité *ici et maintenant* [...] » (Uzel, 2009, p. 33). La notion de *situation* fait référence à l'ensemble des rapports qui unissent des enjeux actuels propres à un site donné. Ma pratique de commissaire s'apparente en ce sens aux approches *site-oriented* que décrit Miwon Kwon dans la généalogie qu'elle trace des pratiques artistiques *in situ* (2004), desquelles certaines pratiques de commissariat récentes puisent leur inspiration et empruntent une part de leurs méthodologies. Bien que comportant de nombreuses tâches qui sont éloignées de celles de l'artiste, la fonction de commissaire empruntant une approche *située* requiert une sensibilité au territoire ainsi qu'à des enjeux qui s'apparente à celle de l'artiste. Ces deux figures de l'artiste et du commissaire investissent une situation en multipliant les échanges, puis en ramenant au sein d'un dispositif de présentation certains éléments destinés à susciter une expérience de nature esthétique ainsi qu'une réflexion critique. Cette pratique de commissariat découle d'une triple filiation : celle du mouvement de la critique institutionnelle, des pratiques *in situ* ainsi que de l'approche dialogique¹⁴.

¹⁴ L'approche dialogique fait l'objet de l'ouvrage *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art* de Grant Kester ([2004], 2010). « [...] Il [cet ouvrage] examine l'émergence d'une pratique collaborative, engagée socialement [...] et il focalise sur un travail qui est produit en dehors du cadre institutionnel que constitue le musée, la galerie ou la biennale » (p. xv). Kester souligne qu'au sein des projets dialogiques, des praticiens issus de champs d'activité tels que l'activisme, les sciences environnementales et l'urbanisme se réunissent en tant que collaborateurs. Une ouverture ainsi qu'un désir de dialoguer avec des participants souhaitant partager une expérience caractérisent également ces pratiques (p. xvii). Il faut toutefois noter que les

Afin d'examiner l'approche commissariale que j'ai empruntée, l'intervention que j'ai menée dans le cadre de cette thèse — *Projet Stanstead ou comment traverser la frontière* — a été décortiquée et mise en parallèle avec trois cas de figure que j'ai jugés complémentaires : l'édition 2005 de l'événement transfrontalier inSite, qui s'est déroulé entre le Mexique et les États-Unis; le *Projet de paix perpétuelle* de la Slought Foundation, un organisme situé à Philadelphie ainsi que l'exposition *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*¹⁵ et la publication réalisée à l'occasion de l'événement présenté au ZKM en Allemagne par les commissaires Bruno Latour et Peter Weibel, également éditeurs de l'ouvrage. Ces trois cas de figure ont été sélectionnés d'abord parce qu'ils reposent sur une approche située, tout en empruntant chacun une forme radicalement différente les uns des autres. De façon générale, ces expositions temporaires ont en commun de prendre en compte un ou des objets de préoccupation publique dans le but d'interpeler certains visiteurs afin de générer un débat d'idées. Quant à mon intervention, elle s'est déployée en deux temps. D'abord, dans un espace dédié à l'art, à la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's à Sherbrooke en 2011, l'exposition a réuni le travail des artistes Ursula Biemann, Christian Philipp Müller et Andreas Rutkauskas, ainsi que des documents sous forme de coupures de presse disposées sur deux présentoirs conçus pour l'occasion. Le dispositif dans son ensemble cherchait à constituer un espace de réflexion sur le thème élargi des frontières locales et internationales. Puis, le second volet s'est déroulé en 2012 sur le site de la Ville de Stanstead, dans la salle d'opéra ainsi que la salle de lecture de la bibliothèque Haskell. Construit à cheval sur la frontière entre le Canada et le Vermont, le bâtiment a servi de toile de fond aux œuvres performatives des artistes Raphaëlle de Groot et Althea Thauburger qui ont abordé chacune à leur façon l'un des aspects de l'épineuse question des frontières.

Par cette entreprise de recherche-intervention, j'ai tenté de circonscrire et de mettre en acte une approche de l'exposition qui se veut d'abord *critique* à la fois du contexte que

pratiques reposant sur une approche dialogique peuvent se dérouler en tout ou en partie au sein d'un espace dédié à l'art, comme en témoigne le travail d'artistes et de commissaires évoqué plus loin dans la thèse.

¹⁵ Le titre de l'exposition a été traduit vers le français par *La chose publique*. Cependant, comme cette traduction m'apparaissait moins évocatrice que sa version originale, j'ai choisi de privilégier l'anglais.

représente l'institution, mais surtout du milieu dans lequel un événement s'inscrit — autant l'intangible monde de l'art et celui des discours, que le territoire dans ses dimensions physiques, géographiques, sociales, culturelles et historiques. Pour ce faire, je me suis basée sur la définition du caractère *critique* d'une œuvre telle que l'énonce la commissaire et chercheuse Maria Lind:

« [...] j'utilise le terme *critique* pour désigner de manière élargie des œuvres — non pas des artistes — qui emploient une forme de scepticisme qui engage, problématise, ou met au défi le *statu quo* que représentent les conditions politique, économique, sociale et psychologique, dans la mesure où elles sont acceptées par la culture de masse. Et ce caractère de l'œuvre ne relève pas nécessairement d'une intention critique de la part de l'artiste et n'a pas à se solder par un impact mesurable » (2010 [2003], p. 88).

En ce sens, l'œuvre critique est nécessairement le produit d'une approche située, et ce, quand bien même elle prendrait racine au sein de l'institution. Étant donné qu'elle repose à la base sur l'investigation d'une situation spécifique, une approche située favorise le débat public. Ici, on pourrait sans doute évoquer l'appellation *chantier d'idées*, employée par Werner Hofmann pour décrire un certain type de pratique d'exposition qui envisage un sujet dans toute sa complexité, sous plusieurs angles, complémentaires ou contradictoires (1989, p. 11). C'est donc ainsi que mon choix s'est arrêté sur le terme *situé* pour qualifier le type de commissariat qui fait l'objet de ma recherche. Cependant, j'ai souhaité élargir la définition de cette pratique afin d'y rattacher des notions de démocratie et d'espace public, le commissariat *situé* sous-tendant *de facto* une volonté d'entrer en dialogue avec le milieu concerné autour d'enjeux qui le touchent.

Dans le cadre de cette thèse, bien que mon principal intérêt se soit porté vers le commissariat *situé*, étant donné la porosité des positions rattachées au monde de l'art, et tout particulièrement la mienne, j'ai souvent dû envisager la notion de *pratique* au sens large. En effet, poursuivant un travail comme artiste en arts visuels en tout premier lieu, puis en tant que commissaire, j'ai dû tenter de réconcilier deux postures distinctes et chercher à identifier des parallèles ainsi que des recoupements dans ce qui les caractérisent. De plus, il s'avère que bon nombre de commissaires continuent de s'inspirer encore

aujourd'hui du travail des artistes afin de faire évoluer leur propre pratique et la mise en exposition — comme l'ont fait avant eux conservateurs et directeurs de musées depuis la première moitié du 20^e siècle. On observe par exemple chez des commissaires un engouement marqué pour les mouvements successifs de la critique institutionnelle laissée en héritage par l'art conceptuel. En outre, de nombreux acteurs du monde de l'art occupent plus d'une fonction en son sein, souvent par choix, mais aussi par nécessité, brouillant ainsi les pistes et rendant tout cloisonnement quasi impossible à effectuer, et surtout, peu souhaitable, car réducteur. C'est donc aux pratiques artistiques et commissariales, toujours orientées vers un ou plusieurs sites, que je me suis intéressée ici. On peut penser aux pratiques artistiques qui s'apparentent à celles décrites par Paul Ardenne dans son ouvrage *L'art contextuel* qui repose sur une terminologie empruntée à l'artiste Jan Swidzinski qui désigne l'art contextuel comme une forme d'art prenant racine hors du musée et qui : « [...] opte donc pour la mise en rapport directe de l'œuvre et de la réalité, sans intermédiaire » (Ardenne, 2002, p.12). On peut aussi évoquer les pratiques décrites dans *Situation* (2006), dirigée par Claire Doherty¹⁶; celles que définit Nicolas Bourriaud dans *Esthétique relationnelle*¹⁷; Claire Bishop dans *Participation*¹⁸; celles qui sont liées au domaine de l'architecture, à la géographie contemporaine et à d'autres types de pratiques culturelles, comme l'action culturelle ou la médiation. Cependant, au sein du monde de l'art, le terme *situé* permet de désigner de manière précise ce que partagent différentes approches actuelles, c'est-à-dire un positionnement complexe par rapport à une réalité qui l'est tout autant et une volonté d'aborder, à travers l'art, des sujets et des objets qui se situent en

¹⁶ Claire Doherty est à la tête du groupe de recherche *Situations*, rattaché à l'Université West of England à Bristol en Angleterre. Elle a dirigé le recueil *Situation* (2006), Cambridge, Mass. : The MIT Press et Londres : Whitechapel Gallery.

¹⁷ En effet, l'art relationnel a exercé une influence sur les pratiques de commissariat, ne serait-ce que parce que, comme l'art dialogique et participatif, il passe par l'échange, la discussion, tout en misant sur le déroulement d'un processus collaboratif. Cependant, certains, comme Claire Bishop, se sont interrogés sur la qualité des relations (conviviales) au sein de l'esthétique relationnelle, soulignant l'importance de la friction inhérente à tout processus démocratique ou dialogue politique (Beech, 2010, p. 49). Voir Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel.

¹⁸ Bishop, C. (dir.). (2006). *Participation. Documents on Contemporary Art*. Cambridge, Mass. : The MIT Press et Londres : Whitechapel Gallery.

dehors de la seule discipline artistique et qui touchent le milieu au sein duquel s'inscrit une œuvre — ou une exposition. Le premier chapitre aborde cette vaste question plus en détail.

La création d'un espace susceptible de générer un débat public se trouve au cœur de ma pratique artistique et commissariale et nécessairement de la thèse. La sélection des cas de figure a été de ce fait motivée par un désir d'examiner en quoi d'autres expositions contribuent au débat public. L'espace ouvert à la discussion qui est généré par des expositions résultant d'une approche située dépasse en quelque sorte le champ de l'art pour s'étendre à l'univers sociopolitique, car il s'appuie sur des actions et une prise de parole menées dans la sphère publique¹⁹. L'adoption d'une position critique précède d'ailleurs nécessairement l'instigation de tels projets, position à laquelle sont souvent rattachées des valeurs comme celles de l'égalité et de la liberté. En ce sens, le commissariat situé repose sur un désir d'ouverture et de publicité; une préoccupation pour des situations qui posent problème et qui ont été observées sur le terrain; ainsi qu'une définition élargie de ce qu'est le commissariat d'exposition, le rôle des artistes et celui de l'institution d'art. Ce type d'approche s'appuie souvent sur une volonté de faire appel à la participation en passant par le dialogue et donc en s'adressant à des publics qui sont susceptibles de se sentir concernés par les questions soulevées dans le cadre de l'exposition, qui agit alors comme un dispositif de médiation entre les publics, les sites et les œuvres.

Inévitablement, l'aspect politique de l'exposition est ici soulevé à travers la notion d'espace public. En effet, l'exposition constitue de fait un espace public — ne serait-ce que parce qu'elle est accessible en théorie à tous et aussi parce qu'elle constitue un lieu de visibilité. La même chose peut être dite de tout musée ou centre d'exposition, et ce, même dans le

¹⁹ Jürgen Habermas définit la sphère publique comme se constituant au sein d'un dialogue. D'après son analyse, le principe de sphère publique est lié à l'émergence d'une pensée critique et a évolué à partir des Grecs, jusqu'à l'arrivée de la bourgeoisie qui en a fait : « [...] la sphère des personnes privées rassemblées en un public. Celles-ci revendiquent cette sphère publique réglementée par l'autorité, mais directement contre le pouvoir lui-même, afin d'être en mesure de discuter avec lui des règles générales de l'échange, sur le terrain de l'échange des marchandises et du travail social — domaine qui reste essentiellement privé, mais dont l'importance est désormais d'ordre public. Le médium de cette opposition entre la sphère publique et le pouvoir est original et sans précédent dans l'histoire : c'est l'usage public du raisonnement » ([1962] 2010), p. 38).

cas où ces lieux appartiennent à des intérêts privés, comme le précise Krzysztof Pomian qui soutient à propos du caractère public du musée : « [...] il se répercute sur tous les aspects de son organisation interne : sur le choix des objets, sur la manière de les exposer, sur l'organisation du parcours, sans même parler des problèmes techniques [...] » (1989, p. 5). Arendt décrit d'ailleurs l'espace public comme étant un espace d'apparence : « [...] tout ce qui paraît en public peut être vu et entendu de tous [...] » (1994 [1958], p. 89). Pour la philosophe : « [...] la présence des autres voyant ce que nous voyons, entendant ce que nous entendons, nous assure de la réalité du monde et de nous-mêmes [...] » (1994 [1958], p. 89). Cet espace est d'abord et avant tout incarné et requiert pour exister un lieu physique au sein duquel des gens peuvent converger afin d'exercer leur esprit critique les uns face aux autres. Se dessine alors le caractère potentiellement politique de l'exposition qui permettrait à des membres du public — de toute provenance — de s'assembler autour d'une matière à discuter, afin d'en débattre, et ce, indépendamment du point de vue qu'ils ont à défendre ou de leur statut social. C'est en ce sens que je me suis appuyée sur la définition du politique de Jacques Rancière :

« [...] [L]e politique est la rencontre de deux processus hétérogènes. Le premier est celui du gouvernement. Il consiste à organiser le rassemblement des hommes en communauté et leur consentement et repose sur la distribution hiérarchique des places et des fonctions. Je donnerai à ce processus le nom de police. Le second est celui de l'égalité. Il consiste dans le jeu des pratiques guidées par la présupposition de l'égalité de n'importe qui avec n'importe qui et par le souci de la vérifier. Le nom le plus propre à désigner ce jeu est celui d'émancipation » (1998, p. 112).

En définissant le politique comme se situant quelque part entre deux processus distincts, l'exercice du pouvoir et la lutte pour l'émancipation, Rancière met l'accent sur le caractère instable du politique et sur le fait que cette rencontre ne va pas nécessairement de soi — en effet, les citoyens doivent continuellement renouveler leur engagement afin que subsiste l'égalité et que chacun d'entre eux puisse avoir une part à jouer pour ainsi devenir des *sujets politiques*. En ce sens, l'exposition s'aventure sur le terrain du politique, d'abord parce qu'elle constitue un espace où se négocient les places occupées par chacun des acteurs participants : les artistes, les commissaires, autant que les membres du public. Également, les œuvres qu'elle rassemble sont issues de provenances diverses, c'est-à-dire

d'époques présentes et passées et d'artistes dont les intentions sont variées. Ces œuvres d'art sont le reflet d'un éventail de subjectivités et elles constituent le produit d'un vaste échantillon de préoccupations. L'exposition leur dédie un espace relativement équivalent au sein duquel les membres du public pourront voir chacune d'entre elles et s'exprimer à propos de leurs qualités esthétiques ou encore des enjeux que ces œuvres soulèvent. D'ailleurs, selon Jürgen Habermas, le musée était à l'origine un lieu où était favorisé le débat rationnel d'idées, sous la forme de critiques. En cherchant à institutionnaliser, en quelque sorte, le jugement critique, le musée a contribué à maintenir un véritable espace public (Ward, F., 1995, p. 72)²⁰. Reste que nombre d'intellectuels ont soulevé au cours des dernières années des problèmes entourant l'état de notre sphère publique. Certains vont même jusqu'à affirmer qu'elle a déjà disparu, ayant été remplacée par un espace à la solde d'intérêts privés. Pour Uzel, « [...] la réflexion sur les rapports entre l'art et la citoyenneté doit partir de ce constat désabusé : l'espace civique est aujourd'hui totalement annexé par les pouvoirs privés de l'économie et par l'activité instrumentale de la politique étatique [...] » (2003, p. 14). Cette sombre perspective se trouve toutefois atténuée par les initiatives critiques qui continuent d'être répétées par des artistes, des commissaires et des institutions visant la réactivation de la sphère publique et l'émancipation. Ainsi, les expositions qui, en réponse au climat actuel, abordent ces questions et qui s'emploient à créer non pas une, mais *des* sphères publiques — notamment en favorisant le débat public — m'ont semblé particulièrement pertinentes.

²⁰ Ward s'est penché dans son essai *The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity* (1995) sur le modèle procédural du sujet qui se définit à travers les échanges communicationnels rationnels critiques de Habermas : « This model describes the subject of the museum, considered as an institution of bourgeois publicity » (p. 74). Bien sûr le modèle communicationnel d'Habermas a été maintes fois attaqué depuis pour son idéalisme ainsi que pour le sujet abstrait et désincarné qu'il dépeint. En effet, selon Habermas, la sphère publique telle qu'elle a été instituée par la bourgeoisie, s'appuie sur une sorte d'idéal : « Une fois développée, la sphère publique bourgeoise repose sur l'identité fictive des deux rôles joués par les personnes privées constituant le public : le rôle de propriétaire et celui de pur et simple être humain » (Habermas, p. 66). Cependant, comme le souligne Ward, les pratiques artistiques liées à la critique institutionnelle, qui tentent de redéfinir le musée comme un site d'échange, ont en quelque sorte ramené cette dimension abstraite du sujet qui est peut-être après tout incontournable, surtout lorsqu'on constate l'échec de la 'guerre des cultures' (p.75).

L'hypothèse sur laquelle repose cette recherche concerne certaines approches récentes de l'exposition qui s'inscrivent dans la lignée des pratiques situées et qui cherchent à générer un contexte propice au débat d'idées afin d'ultimement contribuer à ranimer la sphère publique ou, à tout le moins, favoriser sa réappropriation par les citoyens, réinstaurant de ce fait l'exposition comme site de débat public. L'émergence au sein du monde de l'art d'une pluralité de positions qui sont occupées tour à tour par des artistes, des commissaires, des organisateurs d'événements — souvent chercheurs universitaires — ainsi que des institutions, laisse croire que les pratiques se fondent de plus en plus les unes dans les autres et que les acteurs qui y évoluent pourraient, jusqu'à un certain point, partager une même cause. D'ailleurs, les positions d'artiste, de critique et de commissaire n'ont pas nécessairement à être distinctes (Bryan-Wilson, 2003, p. 91). Depuis quelques années, des voix s'élèvent contre l'appellation *d'art contemporain*, qui ne conviendrait plus pour qualifier des pratiques hybrides qui se déroulent en marge²¹. En ce sens, doit-on s'étonner si des institutions ou des commissaires d'exposition se réclamant de l'héritage des pratiques artistiques critiques, souhaitent aujourd'hui prendre une distance par rapport à la présentation de l'art contemporain²², pour aller vers des pratiques dialogiques, éducatives ou encore vers le champ plus étendu de la *culture publique*²³, délaissant parfois même un peu la chose artistique? Étant donné que l'exposition agit comme un dispositif de médiation de l'art, que se passe-t-il quand ce dernier se confond de plus en plus avec d'autres types de stratégies d'apparition, tels que l'activisme²⁴ ou encore, comme l'énonce Aaron Levy,

²¹ Pour Liam Gillick, un projet comme l'*unitednationsplaza*, piloté par Anton Vidokle, constituerait ce qu'il décrit ainsi : « [...] un amalgame de commissariat, d'artistique et de dialectique qui tend vers la création d'une série de scénarios discursifs qui met au défi non pas la commodification de l'art, mais l'absorption de toute chose au sein de la tolérance autoritaire de la production contemporaine » (2010, p. 03-07). Des parcours *autres* semblent occuper de plus en plus d'espace dans le champ de l'art en tentant de passer par des formes différentes de celles rattachées au mouvement d'art contemporain, qui, toujours selon Gillick, couvrirait la période historique de 1973 à 2008. Voir la section 1.2.4 du premier chapitre de la thèse portant sur la troisième phase de la critique institutionnelle, *l'extradisciplinaire* (p. 59-64).

²² Voir le recueil O'Neil, P. et Wilson, M. (dir.). (2010). *Curating and the Educational Turn*.

²³ Voir en annexe l'entrevue réalisée avec Aaron Levy de la Slought Foundation en octobre 2011.

²⁴ Voir Raunig, G. (2007). La critique institutionnelle. *Multitudes*, 28(1) 57-70. Consulté à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2007-1-page-57.htm> à propos de la pratique instituante.

fondateur de la Slought Foundation, le *partage de connaissances* :

« [...] it [advocacy] has a very fluid identity that can encompass activism, but can also just mean knowledge sharing. It can broadly be defined, as we were talking about how art can be extensively defined. In this process, both for us and the idea of the institution itself, I think that relationship is constantly being negotiated »²⁵.

En ce sens, cette recherche vise en partie à explorer les stratégies actuelles employées par des artistes, des commissaires et d'autres organisateurs d'exposition afin de présenter aux publics des projets orientés vers des sujets de préoccupation extraartistiques, ramenant par le fait même l'exposition au cœur des débats publics et des préoccupations sociopolitiques actuelles.

Le caractère dual du processus de type recherche-intervention que j'ai mené dans le cadre du programme de doctorat en Études et pratiques des arts a commandé une approche pouvant être qualifiée, dans une certaine mesure, d'expérimentale, car liée de près à la réalisation d'événements ainsi qu'à l'analyse comparée de cas de figure. C'est d'abord à partir d'une approche située que j'ai entrepris de réaliser l'intervention commissariale, l'emphase ayant été portée vers les recherches de terrain, les rencontres avec différents acteurs locaux ainsi que le dialogue avec des artistes dont le travail a examiné la question des frontières géopolitiques. La production de deux événements distincts — en galerie, puis à Stanstead — ainsi que d'une série d'activités de médiation a généré de nombreux échanges et permis la réflexion critique. Parallèlement à l'intervention, j'ai mis sur pied une méthode de recherche qui m'a d'abord permis de récolter des données de nature parfois diverse et de procéder ensuite à leur analyse. La réalité du monde de l'art, tout comme la nature de l'exposition, m'a poussée à me pencher non seulement sur la scénographie et la situation d'ancrage, mais également sur les acteurs impliqués et leurs relations avec l'environnement. J'ai choisi de prendre en compte leur formation, leur parcours, les liens qu'ils entretiennent avec l'institution et leurs approches. La question de la composition des publics et de la création de débats d'idées ou d'échanges a également été examinée, malgré la difficulté de récolter des données systématiques à propos de ces deux phénomènes, et

²⁵ Voir entrevue avec Aaron Levy à l'appendice A.

ce, pour des raisons qui seront abordées plus en détail au premier chapitre. Les conditions de la recherche que j'ai menée comportent des limites que j'ai tenté d'explicitier et qui ont restreint, dans une certaine mesure, la portée des analyses effectuées. Cependant, le constant aller-retour entre le travail de terrain, l'analyse de cas de figure et les recherches théoriques m'ont permis de mettre à l'épreuve quelques pistes conceptuelles ainsi que certaines intuitions, et finalement, de mieux définir l'approche commissariale qui constitue l'ultime objet de ma recherche. Également, cette double position de chercheuse et de praticienne m'a procuré un accès privilégié, lors de la réalisation de l'intervention, à un grand nombre de données qui autrement, auraient été perdues.

L'objectif du premier chapitre de la thèse a été de présenter la pratique de commissariat située comme étant issue des pratiques artistiques liées au minimalisme, au Land art, à l'art *in situ*, à l'art conceptuel, à la critique institutionnelle ainsi qu'aux pratiques dialogiques et participatives. En s'ouvrant sur un survol historique de l'exposition temporaire comme dispositif de débat public — des salons parisiens où se sont mêlées diverses classes sociales autour d'œuvres d'art lors de la période prérévolutionnaire, au modèle expérimental des premiers musées d'art moderne —, l'exposition y apparaît comme un espace public destiné à activer la parole autour de questions esthétiques, d'enjeux propres à la discipline, mais aussi à ouvrir la discussion sur le monde, vers des sujets de préoccupation de toute sorte. Ayant réalisé l'intervention commissariale en collaboration avec la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's, j'ai pu bénéficier du contexte intellectuel foisonnant généré par son personnel engagé dans une approche critique de l'exposition. Quant aux méthodologies sur lesquelles je me suis appuyée, elles sont examinées dans la dernière section du premier chapitre. Puis, les quatre chapitres suivants présentent tour à tour chacun des cas à l'étude, ainsi que l'intervention commissariale réalisée entre 2011 et 2012. Dans le deuxième chapitre, en plus de situer l'origine de ma pratique, j'examine en détail le contexte de la région de Stanstead et la question du renforcement de la sécurité à sa frontière — une situation qui a donné lieu à l'intervention. J'y aborde également le cadre offert par la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's, le travail réalisé par les artistes participants de

l'exposition ainsi que la réponse du public lors des activités de médiation. Puis, l'événement transfrontalier inSite et sa dernière édition font l'objet du troisième chapitre. Des parallèles y sont établis avec mon intervention et certaines distinctions évoquées. L'approche singulière de l'organisme responsable de la mise sur pied et de la réalisation d'inSite y est analysée. De plus, des conclusions sont tirées quant à la pertinence de l'événement dans le paysage des expositions récurrentes d'envergure. Le quatrième chapitre porte sur le *Projet de paix perpétuelle* de la Slought Foundation, une initiative qui s'apparente à une entreprise de médiation, délaissant la chose artistique pour laisser place à un espace voué au dialogue. Entité hybride qui semble inspirée à la fois des pratiques artistiques, commissariales et universitaires récentes, le *Projet de paix perpétuelle* propose une forme qui se veut une alternative face à l'exposition en salle ou encore à l'événement *in situ*. Finalement, le cinquième chapitre aborde l'exposition *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, réalisée au ZKM par les commissaires Bruno Latour et Peter Weibel. L'exposition qu'accompagne une publication substantielle examine en profondeur la question de la représentation parlementaire des objets de préoccupation en démocratie, ainsi que les formes d'assemblées que l'on retrouve en société, à travers une scénographie traditionnelle et des œuvres se déployant en salle. L'ensemble de ces quatre projets d'exposition peut sembler à première vue hétérogène. Pourtant, ils réactivent tous, chacun à leur manière, l'exposition comme un dispositif générant le débat d'idées et susceptible d'activer la sphère publique.

CHAPITRE I

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIES

Ce premier chapitre aborde l'exposition temporaire comme un dispositif générant un débat public et comme un produit de la pratique du commissariat situé. Étant donné mon hypothèse de départ selon laquelle la pratique du commissariat situé cherche à réhabiliter l'exposition comme un espace de débat public au sein duquel des enjeux de société peuvent être abordés, l'un des objectifs de ce chapitre théorique est de faire la démonstration que dans le passé, tout comme aujourd'hui, l'exposition a tenu et continue de tenir ce rôle : à l'époque des Salons parisiens, par exemple, ou encore à celle des premiers musées modernes de New York, Paris et Stockholm. En somme, en procédant à ce retour vers le passé de l'exposition temporaire vue comme un dispositif ayant le potentiel de susciter le débat, j'ai cherché à confirmer une intuition provenant de ma propre pratique à la fois d'artiste et de commissaire et qui associe l'exposition au débat d'idées. Afin de mieux définir l'approche située, j'ai effectué, dans ce chapitre, une rapide généalogie des pratiques artistiques et commissariales que j'ai jugé être à sa base. Ce premier chapitre comprend donc, en plus d'une section portant sur l'histoire de l'exposition temporaire comme espace de débat public auquel les visiteurs sont invités à prendre part, quatre sections distinctes. La première d'entre elles examine la succession des mouvements de la critique institutionnelle qui a provoqué des bouleversements au sein d'institutions de moyenne et de petite taille — comme la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's, avec laquelle j'ai collaboré. Ces transformations, qu'incarne le nouvel institutionnalisme, ont notamment contribué à rapprocher les institutions de leur milieu. La section suivante étudie la question des pratiques artistiques *in situ*, c'est-à-dire leur origine et leur évolution au sein de l'art minimaliste, du Land Art, puis leurs échos auprès des pratiques commissariales et

institutionnelles. C'est là que la question de l'importance du contexte au sein de l'approche du commissariat situé a été analysée plus en détail. Ensuite, à la quatrième section du chapitre, je me suis attardée au développement des pratiques artistiques qui reposent sur le dialogue et la participation, toujours parce qu'une parenté avait été pressentie entre ces pratiques et celle du commissariat situé, qui, en plus de comporter une dimension critique, se déploie dans l'espace créé entre les objets exposés et les publics, souvent à travers des échanges. La cinquième et dernière section du chapitre est consacrée aux méthodologies qui ont été employées pour l'ensemble du programme de recherche-intervention auquel je me suis livrée. D'abord, j'y examine la réalisation du projet de commissariat, pour ensuite tisser des liens entre ma pratique et la recherche qui s'est déroulée en parallèle. C'est là que je tente d'articuler la logique qui a guidé l'élaboration de cette thèse ainsi que les choix que j'ai faits et qui découlent d'une pratique de terrain. Toutes les filiations que j'ai considérées tour à tour se trouvent à la base de ma pratique et de celles d'autres commissaires. Trois cas de figure ont ainsi été sélectionnés afin de faire un survol de quelques-unes des formes que peut engendrer cette pratique singulière — l'intervention et ces exemples font l'objet des quatre chapitres subséquents.

Dans l'intervention commissariale faisant l'objet de cette thèse, *Projet Stanstead ou comment traverser la frontière*, tout comme dans les analyses et les recherches que j'ai menées, l'apport potentiel de l'exposition au débat public a été considéré. Certains auteurs ont déjà envisagé l'exposition en tant qu'*événement discursif* (Greenberg, 1995, p. 120), *fiction* (Perret, 2007, p. 188), *énoncé contextuel* (Glicenstein, 2009, p. 216), ou *syntaxe* (Bal, 2009, p. 13). Le modèle d'*événement discursif*, tel que proposé par Reesa Greenberg, met l'accent sur le caractère événementiel de l'exposition et sur les débats générés à l'intérieur et autour de celle-ci :

« Et si un autre modèle verbal était pris en considération, un modèle qui positionne l'exposition moins comme une entité et davantage comme un événement, moins comme quelque chose de fini et de fixe et plus comme un phénomène fluide, moins comme une construction insulaire et plus comme une structure relationnelle avec ses connexions internes et externes, moins comme une allocution et plus comme une

conversation — en d'autres mots, une exposition vue comme un événement discursif? » (1995, p. 120).

Cette description laisse entrevoir la multitude de glissements de sens que peut provoquer une exposition — et Greenberg le précise, les discussions engendrées le sont de façon parfois intentionnelle ou non — dont le caractère premier serait de générer des discussions qui, potentiellement, échappent à toute anticipation. Ce modèle ouvre une fenêtre sur une approche de l'exposition susceptible de proposer un espace de communication et d'échange qui mettrait en relief les spécificités de l'art qui, entre autres, privilégie la divergence de sensibilités. Pour ma part, parce qu'elle repose sur l'acte de se réunir autour de *choses* concrètes et de *causes* qui divisent [d'une matière à discussion] (Latour, 2005, p. 14-23), j'ai envisagé d'emblée l'exposition comme étant politique. Elle l'est, selon moi, parce que l'on s'y présente, tout comme y sont présentés les autres ainsi que les *choses* exposées. Lieu commun d'apparence, l'exposition s'incarne à la fois dans l'expérience vécue par les visiteurs déambulant, observant et discutant et dans l'articulation d'objets d'art entre eux et entre les éléments visuels qui participent de la médiation. Comme l'a souligné Hubert Damisch, « [...] l'idée d'exposition va également de pair avec celle de publicité, au sens étymologique du terme : exposer, c'est en appeler au public, faire passer l'espace privé de l'atelier ou de la collection à l'espace commun de l'exposition [...] » (1989, p. 83). La rencontre physique d'objets disponibles au regard et de visiteurs posant sur eux un jugement dans un lieu physique donné détermine le caractère public de l'exposition, qui s'apparente à celui de la *polis* :

« [...] l'action et la parole créent entre les participants un espace qui peut trouver sa localisation juste presque n'importe où. C'est l'espace du paraître au sens le plus large : l'espace où j'apparais aux autres comme les autres m'apparaissent, où les hommes n'existent pas simplement comme d'autres objets vivants ou inanimés, mais font explicitement leur apparition » (Arendt, p. 258).

L'action et la parole représentent chez Arendt des modes sous lesquels les hommes apparaissent les uns aux autres et font du même coup leur entrée dans l'univers du politique. Ce caractère politique de l'accession aux *choses publiques* ou encore au *monde*

commun fait l'objet de certains des ouvrages récents de Jacques Rancière. Pour le philosophe :

« La première question politique est de savoir quels objets et quels sujets sont concernés par ces institutions et ces lois, quelles formes de relations définissent proprement une communauté politique, quels objets ces relations concernent, quels sujets sont aptes à désigner ces objets et à en discuter. La politique est l'activité qui reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent des objets communs » (2008, p.66).

Ici repose peut-être l'un des éléments de réponse à la question soulevée par Simon Sheikh (2004) qui s'interroge sur le type de sphère publique qui pourra remplacer la sphère bourgeoise telle qu'elle a été décrite et analysée par Habermas (2010 [1962]) et qui soutient une séparation étanche entre le domaine public et privé ainsi qu'une unicité qui, selon Sheikh, ne correspond aucunement à la diversité qui caractérise nos sociétés contemporaines. À la lumière de l'analyse d'Oskar Negt et d'Alexander Kluger (2004)²⁶, qui préconise la fragmentation des sphères publiques ainsi que la création de contre-publics, l'auteur évoque la nécessité d'envisager la sphère publique comme quelque chose de fragmenté, théâtre d'oppositions et d'aspirations de divers publics qui sont liés entre eux malgré tout, reprenant ainsi les propos de Chantal Mouffe et de son concept de *consensus conflictuel*²⁷. Pour Rancière, une entreprise qui se voudrait politique devrait nécessairement reconfigurer les cadres sensibles, c'est-à-dire ne plus uniquement passer par les valeurs d'une même classe sociale (ici, la bourgeoisie, qui a donné naissance au système de l'art comme on le connaît encore aujourd'hui), pour élargir le tir et inclure une pluralité, pour créer *des* sphères publiques. En ce sens, la forme de l'exposition devrait-elle également être repensée afin de ne pas consister en un simple outil de la bourgeoisie, destinée uniquement à cette classe sociale et proposant des œuvres ainsi que des discours qui ne font que la concerner tout en excluant les autres?

²⁶ Negt et Kluger soulignent l'importance de l'expérience dans l'accession à la sphère publique ainsi que de l'inégalité de cette accession. Ils proposent une sphère sociale prolétarienne, pour remplacer la sphère sociale bourgeoise. Voir Negt, O. et Kluger, A. (1993 [1972]). *Public Sphere and Experience — Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

²⁷ Voir Mouffe, C. (2000). *The Democratic Paradox*. Londres : Verso.

Il va sans dire que l'objectif de cette thèse n'est pas de remettre en question le champ de la critique d'art, ni de porter un jugement critique sur des œuvres, mais bien plutôt d'examiner une pratique du commissariat qui, jusqu'à un certain point, a également suivi le tournant éthique et politique amorcé par des artistes rattachés aux pratiques situées. Je tiens cependant à préciser que je suis demeurée sensible à la dimension esthétique non seulement des œuvres, mais également des expositions qui proposent des espaces différents de ceux qui sont sous la gouverne de l'idéologie dominante qui ramène toute chose à ses dimensions économiques et fonctionnelles et donc à ses *effets* ou *impacts*. Selon Claire Bishop, les pratiques artistiques participatives²⁸ ont une histoire qui remonte à celle des avant-gardes et qui emprunte davantage au domaine du théâtre qu'à celui de la peinture ou des ready-made (2012, p. 41). Afin de mettre en évidence la généalogie d'un art actuel qui se positionne comme étant engagé et qui est issu de pratiques plus anciennes qui rejetaient en grande partie l'esthétique, Bishop a revisité le futurisme italien, le mouvement dada et le théâtre prolétaire russe. Elle s'appuie sur la pensée de Rancière pour souligner l'importance de reconsidérer les œuvres participatives non pas seulement pour leur possible efficacité d'un point de vue social, mais bien pour leurs qualités esthétiques. Le piège que décrit Bishop et dans lequel seraient tombés, selon elle, nombre de critiques et de commissaires — dont Grant Kester²⁹, Charles Esche et Maria Lind, entre autres — est de privilégier l'*efficacité* des pratiques participatives d'un point de vue sociologique, rendant ainsi abscons — et peut-être même suspect, car associé au commerce de l'art — tout commentaire relié aux qualités esthétiques. Selon Rancière, l'efficacité de l'art viendrait justement de la rupture qu'a effectuée le régime esthétique par rapport aux autres régimes

²⁸ Bishop incorpore, sous l'appellation d'art participatif, l'ensemble des pratiques postatelier : l'art socialement engagé, l'art communautaire, les communautés expérimentales, l'art dialogique, l'art littoral (une terminologie employée par Bruce Barber pour désigner l'art qui se déroule hors les murs), l'art interventionniste, l'art participatif, l'art collaboratif, l'art contextuel et (plus récemment) la pratique sociale (2012, p. 1).

²⁹ En retour, Kester a vivement reproché à Bishop la rigidité de son modèle d'analyse qui reposerait sur une conception binaire cartographiant d'un côté les projets *esthétiques*, que Bishop décrit comme étant *provoquants*, *inconfortables* et *multidimensionnels*, et d'un autre côté, les œuvres d'artistes, qui seraient selon elle *prévisibles*, *bien intentionnées* et, au final, *inefficaces*. Kester dénonce la prise de position de Bishop qui affirme que pour être politiques, les œuvres ne doivent l'être qu'indirectement, sans ouvertement référer à un enjeu, cherchant plutôt à exposer les limites et contradictions du discours politique (2009, p. 28-29).

de sensorialité (2008, p.65). Cette distance qui porte en elle la possibilité d'une efficacité repose sur : « [...] la suspension de toute relation déterminable entre l'intention d'un artiste, une forme sensible présentée dans un lieu d'art, le regard d'un spectateur et un état de la communauté » (p. 65). En ce sens, il apparaît que la logique intrinsèque à l'œuvre et la mise en rapport des éléments au sein de l'exposition sont potentiellement à la base de l'émergence d'une pensée critique ou de l'apparition d'un mode d'appréhension du monde qui soit singulier et porteur de changement. La nature fondamentalement *dissensuelle* de l'art, au sens où l'entend Jacques Rancière, fait en sorte qu'il chemine au-delà des enjeux examinés dans le cadre d'une exposition et qu'il tire son potentiel politique du fait d'objets s'offrant au regard et de la différence dans la façon dont on y appréhende le monde. En effet, pour Rancière, la politique se caractérise en premier lieu par le *dissensus* : « Ce que j'entends par dissensus n'est pas le conflit des idées ou des sentiments. C'est le conflit de plusieurs régimes de sensorialité. C'est par là que l'art, dans le régime de séparation esthétique, se trouve toucher à la politique » (2008, p.66). Et, l'exposition, en se faisant le théâtre d'un processus hétérogène où se combinent les sensibilités, s'inscrit au cœur du politique — car on y trouve réunies idées, œuvres et personnes, dans un grand rassemblement.

1.1 L'exposition temporaire comme espace de débat public : du Salon parisien à la période laboratoire des premiers musées d'art moderne

En envisageant dans cette thèse l'exposition en tant qu'espace public, j'ai été amenée à considérer — du moins dans ses grandes lignes — la question de la démocratie, qui est liée de près à celle de l'espace public. En effet, en tant qu'artiste et commissaire œuvrant à même des contextes singuliers, mon travail m'amène à examiner diverses situations rattachées à des territoires donnés et aux communautés qui y vivent. L'approche que je développe sur le terrain me conduit à rencontrer des gens et à discuter avec eux afin de partager des connaissances pour mieux ramener dans

l'exposition un propos nuancé et étayé. C'est ainsi que la question de la démocratie comme système d'organisation politique est apparue comme essentielle, car ce système se caractérise à la base par la présence du *peuple* :

« [...] [S]i la démocratie, à son éveil, pouvait se définir, *stricto sensu*, comme le *pouvoir du peuple*, les démocraties que nous connaissons aujourd'hui sont plutôt des régimes dans lesquels la volonté (ou le consentement) du peuple est la source du pouvoir. En d'autres termes, les démocraties d'antan étaient directes; les démocraties actuelles ont besoin de la médiation de représentants. Il reste que, en toute démocratie, le *peuple* est le premier moteur du mode de gouvernement » (Goyard-Fabre, 1998, p. 36-37).

Il va sans dire que toute démocratie est tributaire du maintien d'une véritable sphère publique politisée qui nécessairement doit être soutenue par un système de droit. Ancrée dans le développement des activités marchandes, la sphère publique bourgeoise qui a gagné en importance, notamment avec la Révolution française, s'est traduite par la mise en place d'un système législatif lié au concept de *publicité* — concept que l'on retrouve d'ailleurs chez Kant (2010 [1795], p. 54) et sur lequel repose le *Projet de paix perpétuelle* abordé au quatrième chapitre. Historiquement, la notion d'*usage de la raison* a été étroitement liée à la constitution de la bourgeoisie en une sphère publique politisée agissant en contrepoids au pouvoir absolu du roi³⁰. Cette sphère publique : « [...] correspond à l'ensemble des individus exerçant publiquement leur propre raison critique et revendiquant la discussion des questions d'intérêt général » (Berdoulay, 1997, p. 304). Si l'on considère, comme le fait Habermas, la sphère publique actuelle comme héritière de la sphère publique bourgeoise, se pourrait-il que des espaces soi-disant publics ne le soient en fait pas, car uniquement au service d'intérêts privés? En effet, jusqu'à quel point peut-on envisager comme étant public un espace composé en premier lieu de consommateurs et non pas de citoyens?

Dans le contexte du monde de l'art, le Salon avait, et ce, dès la fin du 17^e siècle, permis à une sphère publique politisée de se déployer à travers les débats qui avaient cours entre les

³⁰ Voir l'analyse approfondie de Habermas sur la question dans l'ouvrage *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. (2010 [1962]).

critiques d'art et les membres du public autour des œuvres présentées. L'exposition participait alors pleinement à la constitution d'un espace public, étant donné son accessibilité à tous et sa vocation. Martha Ward considère cependant comme une évidence que dès la fin du 19^e siècle : « [...] avec l'arrivée à maturité du marché de l'art et de la culture de consommation, le concept d'*exposition* avait perdu toute la spécificité qu'il avait déjà pu avoir en tant que forme citoyenne ou d'arène publique » (1996, p. 455). L'auteur cite en exemple le phénomène des galeristes qui commençaient alors à ouvrir leur propre appartement pour exposer des tableaux et l'inconfort des critiques face au caractère privé de l'environnement qui semblait nier le discours public de la critique (p. 456). Toujours selon Ward, l'un des enjeux qui faisaient l'objet de tensions concernait : « [...] le désir que les expositions signifient quelque chose de plus qu'une occasion de regarder de l'art » (p. 456). Les tensions d'alors illustrent l'importance de la dimension publique des expositions en tant que lieu de visibilité au sein duquel non seulement des œuvres sont exposées, mais où les publics se rencontrent. À l'ère de la privatisation massive que nous connaissons depuis les dernières décennies, la sphère publique tend à s'amenuiser de plus en plus, au fur et à mesure que *culture* rime avec *divertissement* :

« [...] comparée à l'époque qui l'a vue naître, la sphère publique, sa composition et ses visées, sont aujourd'hui beaucoup moins transparentes. Pour l'exprimer franchement, c'est une arène commercialisée au sein de laquelle le débat se distingue avec peine du divertissement. Il s'agit d'un espace qui, contrairement à son modeste ancêtre, n'offre pas d'opportunité croissante pour des débats de fond, mais constitue plutôt une sorte de panneau publicitaire en perpétuelle expansion à la surface duquel des intérêts économiques et partisans se disputent les habitus privés des individus » (Hannay, 2005, p. 45).

D'ailleurs, pour Habermas, la commercialisation du contenu de la culture est au cœur du glissement qui s'est produit avec l'instauration du système de l'art tel que nous le connaissons.

« [...] [D'] un public actif, éduqué, ou formé pour le débat culturel, nous sommes passés à un public passif, sans lumière, friand de consommer la culture. C'est ce retournement des choses au sein de la culture de masse qui a donné lieu de nouveau à une féodalisation de la sphère publique, faisant en sorte que la publicité a été 'générée d'en haut... afin de créer un aura de bonnes intentions pour certaines positions' » (Ward, F., 1995, p. 77-78).

L'exposition temporaire d'aujourd'hui tire en partie ses origines des premiers Salons tenus dans le Palais du Louvre à Paris au 18^e siècle et qui se sont poursuivis au 19^e siècle. On peut affirmer que ce sont ces événements qui, les premiers, ont véritablement donné lieu à des joutes oratoires et littéraires enflammées, portées par la critique et encouragées d'un grand public nouvellement constitué, autour de l'art qu'on y présentait. Haut lieu de débats, le Salon marque le début d'une histoire de l'exposition comme espace public au sein duquel chacun peut donner libre cours à son jugement de goût. C'est donc avec la période qui incarne l'esprit flamboyant des Lumières que j'ai choisi d'ouvrir la réflexion autour de l'exposition comme dispositif générateur d'un débat public.

1.1.1 L'art exposé au grand public

La démocratisation de l'accès aux œuvres d'art s'est véritablement enclenchée à partir du 18^e siècle avec l'ouverture concomitante des premiers salons et des collections jusqu'alors conservées hors de la portée du grand public, car maintenues au sein d'univers privés, tels que celui de la royauté et de la noblesse³¹. En France, certaines collections ont à cette époque été transférées dans leur entièreté aux musées révolutionnaires nouvellement créés qui s'appuyaient en partie sur l'organisation chronologique de collections récupérées afin de construire leur propre système de mise en scène, comme le montrait à ses débuts la Grande Galerie du Musée du Louvre³². L'Allemagne, l'Angleterre et la France ont développé

³¹ En France, la « [...] fondation des musées nationaux, initiée largement par la Révolution française, fait ensuite du droit d'entrer au musée un droit du citoyen, en même temps qu'une nécessité pour l'identité et la reproduction de la communauté imaginaire nouvelle » (Poulot, 2005, p. 39). Poulot précise que la tradition des grands musées nationaux est propre au pays. En Angleterre, de grands collectionneurs sont parvenus à obtenir un statut quasi public pour leur collection privée, en permettant les prêts (p.48).

³² « Contrairement aux musées d'art d'aujourd'hui pour lesquels les expositions temporaires semblent désormais le principal enjeu, les premiers musées publics sont pensés à partir de leurs collections » (Lamoureux, 2007, p. 26). L'origine de la pratique de collectionnement qui s'est répandue aux 16^e et 17^e siècles remonte au Moyen-Âge et à la Pré-Renaissance et a pavé la voie aux musées qui ont été créés au début de la période Moderne (Findlen, 2012, p. 25). Pour en connaître davantage sur l'histoire des collections et des musées, voir : Cantarel-Besson, Y. (1981). *La Naissance du Louvre. La politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des musées nationaux*. Paris : Réunion des musées nationaux; Falguières, P. (2003). *Les chambres des merveilles*. Paris : Bayard; Impey, O. et MacGregor, A. (dir.). (1985). *The Origins of Museums*. Oxford : Clarendon Press; Lugli,

des institutions ancrées dans une tradition nationale distincte et qui sont devenues par la suite des modèles pour d'autres pays désirant s'inscrire dans la Modernité (Poulot, 2005, p. 44-50). Au même moment, le Salon parisien s'imposait comme un événement incontournable dans la présentation de l'art académique au grand public³³. Bien qu'issues d'un contexte politique autoritaire, ces premières expositions temporaires rendaient accessible le travail des artistes les plus en vue de la nation, créant ainsi un engouement hors du commun. Attirant les plus importantes foules de l'époque, le Salon donnait lieu à des échanges d'idées non seulement entre critiques et journalistes, mais également entre membres du public, qui se voyaient libres de s'exprimer sur des questions d'ordre esthétique. C'est d'ailleurs en 1791 que Kant publiait l'essai *Critique de la faculté de juger* qui aborde la question de la subjectivité du jugement de goût et paradoxalement, de son objectivité. « Le Salon n'était pas un spectacle pour les regardeurs passifs, mais représentait une opportunité pour la participation et la mise en œuvre du jugement actif de la part du public » (Crow, 1985, p. 101). Au sein d'une société aristocratique qui vivait ses dernières heures, l'exposition représentait un îlot de vie démocratique que certains ont considéré comme étant précurseur des changements à venir.

C'est ainsi que la distinction entre le musée et l'exposition temporaire s'est appuyée sur le fait que contrairement à l'expérience offerte par le musée, qui, historiquement, s'est constitué autour d'une collection permanente et qui est porteur d'un discours patrimonial et parfois nationaliste, celle de l'exposition temporaire a convié le spectateur à découvrir un assemblage d'œuvres et d'objets réunis pour l'occasion seulement. La démocratisation de l'usage du terme *exposition* (v. 1119, *esposiciun*) qui est issu du latin *expositio* et qui signifie *explication, présentation*, s'est développé après 1848 dans deux directions : les

A. (1998). *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*. Paris : Société nouvelle Adam Biro; Poulot, D. (2005). *Musée et muséologie*. Paris : La Découverte; Wittlin, A. S. (1949). *The Museum. Its History and its Tasks in Education*. Londres : Routledge et Kegan Paul limited.

³³ À cette époque, pour les artistes, exposer dans l'espace public était chose ardue, car les restrictions étaient nombreuses et les façons de faire bien encadrées. Voir l'ouvrage de référence sur la question des salons parisiens par Crow, T. E. (1985). *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. New Haven et Londres : Yale University Press ainsi qu'Haskell, F. (2000). *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*. New Haven et Londres : Yale University Press.

présentations à visées économiques (expositions nationales, universelles [1855], coloniales, etc.), et les présentations d'œuvres d'art, distinctes des musées, et des galeries, en ce qu'elles sont temporaires (Rey, 2006). Damisch souligne :

« [...] *exposer* présuppose un passage de l'ombre qui est celle de l'atelier, de l'armoire ou du cachot, à la lumière qui fait la condition de visibilité : on dira d'un tableau qu'il est bien ou mal exposé, selon qu'il bénéficiera d'un éclairage adéquat ou que la vue en sera, au contraire, contrariée par des effets malencontreux : ce qui renvoie à un autre sens du mot, qui n'a plus rapport à une forme institutionnelle et où interviennent les notions de position, de situation ou d'orientation » (1989, p. 89).

Dans la langue anglaise, l'usage d'*exhibition* s'est répandu plus tôt, au cours des 17^e et 18^e siècles, pour désigner la présentation publique de différentes choses, dont les objets d'art. Le verbe *exhibit* a quant à lui fait son entrée au dictionnaire Oxford English en 1797 (Lind, 2011 [2002], p. 143). Au sein de l'exposition temporaire se trouve un assemblage d'œuvres offertes au public et qui répondent à certains critères du moment et en ce sens, sont tributaires à la fois du contexte social qui les voit naître et de celui qui les reçoit. Au Salon, l'Académie royale de peinture et de sculpture³⁴ exerçait ses pleins pouvoirs sur la composition de l'exposition, en sélectionnant, par le biais d'un jury, les œuvres qu'on présentait et les artistes qu'on réunissait³⁵.

« La fonction principale du jury dans l'enceinte des expositions de l'Académie au XVIII^e siècle avait été de veiller à la moralité des œuvres exposées. Désormais [au XIX^e], il devait juger de leur mérite. Par la suite, cette fonction proclamée fut de plus en plus difficile à tenir, le jury se trouvant aux prises avec un nombre croissant d'œuvres et ayant pour tâche de contenir dans une certaine limite le nombre des œuvres exposées » (White et White, 1991, p. 47).

Parmi les artistes sélectionnés, on comptait les Académiciens eux-mêmes, ainsi que des artistes agréés, c'est-à-dire qui avaient les faveurs de la royauté et de la noblesse. Cette

³⁴ L'Académie royale de peinture et de sculpture a été fondée en 1648 par des artistes rattachés à la cour du roi et qui tentaient alors de se différencier des artisans de l'époque. Les Académiciens ont organisé ce qui est considéré comme le premier Salon, sous Louis XIV, en 1667, au Palais Royal. « En tant qu'outil de l'État et un objet du patronat aristocratique, l'Académie a contrôlé l'exposition de la peinture et de la sculpture française jusqu'à la Révolution » (Altshuler, 2008, p. 12).

³⁵ L'historien Albert Boime évoque la dénomination de *l'art du juste milieu*, en provenance de la Monarchie de Juillet, pour désigner la production artistique propre à l'académisme, mais qui témoignait des avancées de l'avant-garde, notamment du romantisme. Thomas Couture est évoqué comme l'un de ces peintres dont le travail était à la fois empreint de valeurs conservatrices, mais aussi sensible aux demandes du moment, comme l'avaient été Paul Delaroche, Horace Vernet et de nombreux autres (Boime, 1969, p. 48).

proximité historique que le Salon entretenait entre pouvoir politique et art officiel était visible dans les œuvres exposées qui prenaient en grande partie la forme de portraits et de scènes destinées aux appartements des grands hôtels parisiens. Bien que l'on puisse considérer à certains égards le Salon comme offrant un avant-goût de démocratie, reste qu'il s'appuyait sur des valeurs issues de l'aristocratie. Celles-ci étaient l'objet de la production artistique de l'époque qui témoignait des goûts de la noblesse. C'est ainsi que le Salon constituait paradoxalement un espace hautement contrôlé et autoritaire : le grand public y était convié à être témoin de la puissance de la classe sociale dominante. Crow rapporte, par l'entremise de textes d'auteurs de l'époque³⁶, que la plus grande partie du public ne se reconnaissait aucunement dans les portraits de marquises ou de baronnes qui dominaient en nombre l'exposition. Ce même public n'avait pas non plus accès au contenu de la plupart des scènes représentées, les artistes officiels ne s'adressant tout simplement pas à lui, mais bien à ceux qui commandaient les tableaux. Et c'est d'ailleurs cette proximité que cherchaient à dénoncer des critiques qui étaient, jusqu'à la Révolution, rapidement discrédités dans la presse officielle³⁷.

L'une des caractéristiques propres au Salon relevait de la mixité, à la fois des publics qui s'y croisaient et des œuvres qu'on y présentait. En effet, au cours des semaines lors desquelles se tenait l'événement, des gens en provenance de tous les horizons sociaux s'y rencontraient afin de regarder les tableaux accrochés côte à côte du plancher jusqu'au plafond³⁸. C'est ainsi que la plus utopique des rencontres avait alors lieu entre les classes sociales :

« Comme toutes les théories libérales de démocratie pluraliste, cette image [la critique de 1785 de l'auteur et critique Louis de Carmontelle qui décrit le public du

³⁶ Louis de Carmontelle, Louis-Sébastien Mercier, Pisandat de Mairobert ou encore, un certain nombre d'auteurs anonymes (p. 11-22).

³⁷ Par exemple, Crow mentionne le cas des textes publiés par Louis de Carmontelle aujourd'hui tombés dans l'oubli. De son vivant, le critique avait fait l'objet de nombreuses caricatures parce qu'il avait, dans une critique pourtant généralement favorable envers le Salon, émis un commentaire négatif à propos du travail du peintre Boucher.

³⁸ Pour plus de détails concernant l'accrochage aux salons, voir l'ouvrage d'Isabelle Pichet (2013), *Les Tapisseries et les Dispositifs discursifs au salon (1750-1789)*, publié à Paris chez Hermann.

Salon] reconnaît le caractère inévitablement fracturé et conflictuel de son objet, tout en présentant ce caractère hétérogène comme un moyen permettant d'atteindre la cohérence ultime et l'harmonie. En effet, bien avant que ce libéralisme puisse être mis en pratique dans l'arène de la vie politique, l'espace de l'exposition a offert un modèle temporaire en microcosme, un modèle qui a fasciné les opposants de l'absolutisme (le pré-révolutionnaire Marat par exemple) » (Crow, p. 18).

Avec la Révolution française, l'instauration de mesures concrètes, comme celles de la *propriété* artistique et littéraire³⁹ et la promotion de la liberté de chacun à s'exprimer, avait consolidé un accès plus démocratique à l'art. D'autre part, l'entrée en jeu d'un marché alimenté par la bourgeoisie montante, résultat de cette même Révolution, créait une demande pour de nouveaux styles et genres en peinture (Altshuler, 2009, p. 11-16). L'avènement de l'art moderne, à partir de la seconde moitié du 19^e siècle, était en quelque sorte le produit de cette étonnante conjoncture. En effet, les failles du système académique — qui ne pouvait tout simplement pas répondre aux pressions des quelque 3000 peintres qui cherchaient à exposer à partir du 19^e siècle (White et White, 1991 [1965], p. 61) — ont été en partie comblées par un nouveau système, celui-là même qu'orchestraient les marchands et les critiques de l'époque⁴⁰. Ce nouveau *système marchand-critique* a davantage été en mesure de répondre aux besoins économiques des peintres qui cherchaient à tirer des revenus réguliers de leur production artistique, tout comme il a été en mesure de mettre en relation les nouveaux collectionneurs (d'abord avant tout européens, puis également étatsuniens) issus de la bourgeoisie et la multitude des artistes qui affluaient vers Paris, alors capitale culturelle internationale. Et, c'est ce même système qui a permis une plus grande souplesse en matière de contenu et de style des œuvres — un contenu qui représenterait mieux la nouvelle classe dominante que constituait la bourgeoisie.

L'art moderne a souvent prêté flanc aux critiques les plus acerbes formulées à l'encontre de certaines œuvres présentées ou refusées par l'Académie — ce fut le cas pour les œuvres de

³⁹ La *propriété de la production de génie*, terminologie employée par Lakanal, sous la Révolution française, a été formulée dans un rapport de 1793 (Latournerie, 2001).

⁴⁰ Pour plus de détails, voir White et White (1991 [1965]). *La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*. Paris : Flammarion.

Courbet et Manet⁴¹, qui ont été parmi les premiers à présenter officiellement leur travail de façon indépendante. En 1863, alors que le jury de l'Académie avait refusé plus de 4000 des œuvres soumises pour le grand salon, Napoléon III avait pris la décision de montrer au Palais de l'Industrie l'ensemble de ces œuvres rejetées, dans le cadre de ce qui allait devenir le *Salon des refusés*. Cette exposition compte parmi les événements qui ont marqué de façon significative l'avènement de l'art moderne⁴². En effet, c'est lors de cette grande exposition que les artistes ainsi que les membres du public ont pu relever les points communs d'une partie des œuvres refusées qui ont été par la suite identifiées comme faisant partie des écoles naturaliste et réaliste. Alors que les œuvres rassemblées par le jury de l'Académie étaient associées au classicisme et au conservatisme⁴³, le *Salon des refusés* montrait des œuvres comportant des caractéristiques communes qui étaient tout autres :

« Le public a été mis en contact [au *Salon des refusés* de 1863] avec un répertoire alternatif aux tendances classiques et romantiques moribondes sanctionnées jusque-là par l'Académie et la plupart des représentants officiels. C'est ainsi que l'Académisme a été perçu comme étant en opposition, ou, à tout le moins, il a été relativisé comme un style alternatif parmi d'autres » (Boime, hiver 1969, p. 414).

Le Déjeuner sur l'herbe d'Édouard Manet (intitulé *Le Bain* au moment de son exposition au Salon) ainsi que la *Dame Blanche* — plus tard intitulée *Symphony in White No. 1* — de James McNeil Whistler, faisaient partie de la multitude d'œuvres affublées du ridicule d'être présentées dans le contexte du *Salon des refusés*. Elles contribuèrent cependant à la popularité de leurs auteurs par la suite, Manet (ou peut-être plutôt Cézanne comme l'ont prétendu certains) faisant par exemple l'objet de *L'Œuvre* d'Émile Zola — tout comme le

⁴¹ Pour une revue de quelques-unes des expositions qui ont marqué l'histoire de l'art moderne, voir *Salon to Biennial – Exhibitions that made art history. Volume I : 1863-1959* de Bruce Altshuler. O'Doherty mentionne que Courbet a probablement été le premier artiste à avoir pensé le contexte de présentation de son œuvre, en organisant lui-même son propre salon personnel, le Pavillon du Réalisme, en marge de l'Exposition universelle de Paris, en 1855 (1976, p. 46).

⁴² Trois de ces *Salons des refusés* se sont tenus au 19^e siècle : en 1863, 1864 et 1873 (Boime, hiver 1969, p. 411).

⁴³ Théophile Thoré avait formulé la conclusion suivante suite à sa visite au Salon des refusés : « On peut ... s'apercevoir... malgré l'indifférence actuelle pour les arts, qu'il y a en peinture, deux courants hostiles, qui perpétueront, en d'autres termes, la lutte ardente des Classiques et des Romantiques, ou si l'on veut, des conservateurs et des novateurs, de la tradition et de l'originalité » (Thoré cité dans Boime, hiver 1969, p. 414).

Salon des refusés auquel participait le héros du roman :

« Il fallut faire le coup de poing à la porte de la dernière salle, pour entrer. Mais Claude, resté en arrière, entendait toujours monter les rires, une clameur grandissante, le roulement d'une marée qui allait battre son plein. Et, comme il pénétrait enfin dans la salle, il vit une masse énorme, grouillante, confuse, en tas, qui s'écrasait devant son tableau. Tous les rires s'enflaient, s'épanouissaient, aboutissaient là. C'était de son tableau qu'on riait » (1886, p.160-161).

Altshuler souligne que l'importance de l'événement repose en grande partie sur le fait qu'il marque le début de l'attribution du rôle de juge au public. En effet, en faisant voir aux visiteurs les œuvres que le jury de l'Académie avait refusées, l'Empereur laissait le public libre d'apprécier ou non ces œuvres, retirant par le fait même une part de son autorité à l'institution (2008, p. 23). *L'Olympia* de Manet, qui représentait une courtisane étendue à la manière de la *Vénus d'Urbino* du Titien, avait donné lieu à de virulents échanges qui allaient de la moquerie jusqu'à l'incompréhension la plus complète lorsqu'elle avait été montrée au Salon de 1865. On s'était alors interrogé : « Que signifie cette peinture? » (Clark, 1984, p. 92). Les critiques qui avaient été publiées dans les journaux de l'époque témoignaient, selon Clark, des transformations profondes de la société qui était en voie d'industrialisation et d'urbanisation. De nouvelles valeurs dominaient, l'ordre établi changeait et surtout, les classes sociales avaient été reconfigurées. Ces bouleversements commençaient alors à poindre dans l'art, à travers l'instauration du nouveau système marchand-critique, parallèlement à la fin d'un genre — celui du nu — pressenti à travers la courtisane dépeinte par Manet (Clark, 1984, p. 79-146).

Parmi les artistes réfractaires au dogme imposé par l'Académie, certains avaient choisi, surtout à partir de 1874⁴⁴, de prendre en charge les conditions de présentation et de

⁴⁴ La *Première Exposition Impressionniste* de la Société anonyme coopérative des artistes-peintres, sculpteurs, graveurs, etc. de 1874 constitue la première des huit expositions du genre à se dérouler à Paris dans la décennie suivante. Un grand nombre d'artistes rattachés au mouvement impressionniste y participaient, parmi lesquels on compte Degas, Monet, Pissarro et Renoir. Organisé par les artistes eux-mêmes, l'événement s'est poursuivi jusqu'en 1886 et a permis à ceux-ci d'exposer leur travail dans des conditions qui leur semblaient plus acceptables quant à la mise en espace (on critiquait l'accrochage du Salon qui faisait en sorte que des œuvres se retrouvaient hors des regards, installées jusqu'au plafond) et à la durée. L'accès se trouvait ainsi facilité pour les collectionneurs et marchands d'art potentiels (Altshuler, 2009, p. 35-46). C'est ainsi que les expositions qui ont

réception de leur travail — une indépendance qui s'est ensuite consolidée dans les décennies suivantes. La *Première Exposition Impressionniste* marque en effet l'intérêt des artistes à s'impliquer dans la mise sur pied d'expositions tournées vers le marché de l'art bourgeois, contribuant du même coup à l'essor du nouveau système marchand-critique qui s'appuyait sur le mythe de l'artiste et l'ensemble de sa production, plutôt que sur des œuvres considérées individuellement. Cette conjoncture propre au 19^e siècle réunissait plusieurs circonstances : « [...] l'essor du marché et des marchands, l'augmentation du nombre de journaux et de critiques, certaines variantes nouvelles de l'idéologie, l'action directe de la masse croissante des peintres, par exemple lorsqu'ils organisent des expositions de groupe, etc. » (White et White, p. 159). À travers la série des expositions indépendantes qui se sont succédé, les modes de présentation ont évolué. D'ailleurs : « [...] du dix-neuvième siècle au début des années 1900, l'exposition temporaire s'est articulée graduellement en un discours ou une science de l'installation qui a produit de nouveaux modèles pour construire notre regard » (Martin, 2010, p. 64-65). Parmi ces modèles, des alternatives à l'accrochage de type salon ont émergé, menant aux expérimentations propres au mouvement des avant-gardes — un phénomène lié de près au commerce de l'art. En s'incarnant dans la concomitance de l'œuvre et du spectateur au sein d'un même espace, les dimensions événementielle ainsi que matérielle de l'exposition prenaient une importance de premier ordre.

1.1.2 Une fenêtre de liberté : l'expérience des visiteurs au cœur du projet des premiers musées d'art moderne inspirés des avant-gardes

À partir du 20^e siècle, la question de la scénographie a véritablement commencé à se poser, laissant deviner une préoccupation de plus en plus marquée envers l'expérience du public au sein de l'exposition et la portée éducative de cette dernière. C'est alors seulement que l'installation d'exposition a été considérée en tant que véritable sujet d'intérêt pour les

suivi se sont rapprochées de plus en plus de l'univers bourgeois, occupant par exemple de luxueux appartements, afin de faire naître le désir chez de potentiels acheteurs bien nantis (Altshuler, p. 35).

professionnels de l'art (Ward, M., 1996, p. 453-454). En matière d'histoire des expositions, il apparaît nécessaire, selon Ward, d'établir une distinction entre la période qui précède 1914 et celle qui l'a suivie et pendant laquelle le milieu de l'art est devenu plus sensible aux effets de l'installation sur le public (p. 454). L'importance de la contribution de certains artistes au développement des procédés scénographiques sur lesquels se sont appuyées les premières institutions d'art moderne par la suite est sans conteste. Ces procédés s'inscrivaient dans un contexte d'innovation technique et de prolifération des médias de masse destinés à rejoindre le plus grand nombre, tels que le cinéma, la presse illustrée, la publicité, la radio et le théâtre. Les artistes, designers et architectes issus du mouvement des avant-gardes, tels qu'Herbert Bayer, Frederick Kiesler, Lilly Reich, El Lissitzky et Giuseppe Terragni cherchaient à interpeler le grand public à travers le design d'exposition qui leur apparaissait alors être au confluent de l'art et de la communication de masse (Staniszewski, 1998, p. 3). « Tout comme l'espace de la page imprimée [...] l'espace public de l'exposition était fondamental pour la pratique des avant-gardes. On peut affirmer que les avant-gardes internationales de la première moitié du vingtième siècle se sont manifestées par leurs expositions » (1998, 14). C'est d'ailleurs à travers ces *environnements totaux*, notamment, que les avant-gardes souhaitaient abolir la séparation de l'art et de la vie. « Les méthodes d'installation de Bayer, Kiesler, Lissitzky et Moholy-Nagy témoignent de leur rejet d'une vision idéaliste de l'esthétique et conception autonome de la culture, pour mieux envisager l'exposition en tant qu'expérience liée à l'histoire et dont la signification est façonnée par sa réception » (p. 27). Pour ces artistes, tout comme pour les conservateurs des premiers musées d'art moderne⁴⁵, l'expérience de l'art, pour le public — à une époque où le régime politique de la démocratie était mis à rude épreuve —, se devait d'être démocratique et, jusqu'à un certain point, émancipatrice. En ce sens, les stratégies scénographiques adoptées étaient destinées à engager l'ensemble des membres du public par le biais de la communication d'informations reliées aux grandes thématiques structurant les expositions. En requérant la

⁴⁵ Certains de ces directeurs et conservateurs avaient d'ailleurs la fibre artistique. On peut penser à Willem Sandberg, directeur du Musée Stedelijk d'Amsterdam de 1945 à 1962 et qui était à la base un artiste pratiquant la typographie. Tout au long de sa carrière de directeur de musée, il a été responsable du graphisme des affiches et des catalogues produits par l'institution (Peterson, 2007).

participation des visiteurs, et ce, sans distinction, ces événements laissaient sous-entendre que chacun avait un rôle à jouer.

Le design d'exposition s'est avéré être une discipline d'intérêt au sein des mouvements constructiviste et productiviste russes, De Stijl⁴⁶ et également du Bauhaus, où il figurait à un cursus scolaire orienté vers le design et l'architecture, en plus de la publicité et de l'impression, de la scène, du textile, de la peinture murale et de la sculpture (Droste, 2006, p. 19)⁴⁷. C'est là qu'enseignait Herbert Bayer, qui avait signé par la suite quelques-unes des expositions phares produites par le Musée d'art moderne de New York (MoMA)⁴⁸. Bayer avait développé ce qu'il appelait la *théorie du champ de vision* qu'il avait représentée sous forme de diagramme et sur laquelle il s'appuyait pour réaliser la scénographie de chacune de ses expositions. Les principes de cette théorie lui permettaient de concevoir des mises en espace qui laissaient le regard du visiteur embrasser d'un seul coup d'œil l'environnement et ses composantes⁴⁹.

« L'un des principes fondamentaux de Bayer est de traiter la galerie comme un espace dynamique, défini par le temps et traversé par des individus se déplaçant à travers l'exposition. L'installation dans son entièreté, des murs et planchers aux objets et images, était modelée selon les limites physiques, les mouvements et les capacités visuelles d'un être humain actif. Des motifs de circulation, des signes graphiques, et des dispositifs interactifs servaient à guider et à engager le visiteur » (Staniszewski, 1998, p. 220).

⁴⁶ Voir Dulguerova, E. (2006). *L'exposition d'avant-garde comme utopie de l'espace public*. (thèse de doctorat, Université de Montréal).

⁴⁷ Le design d'exposition était l'une des disciplines mises de l'avant au cursus du New Bauhaus de Chicago, fondé en 1937 par Moholy-Nagy. L'institution avait été par la suite restructurée en School of Design, en 1939 et est ensuite devenue l'Institute of Design, en 1944 (Staniszewski, 1998, p. 44).

⁴⁸ On peut citer en exemple l'exposition *Bauhaus 1919-1938, 1938-1939* dont l'accueil avait été mitigé, mais dont la scénographie était audacieuse. Pour en connaître davantage sur le design d'installation au MoMA, voir Staniszewski, M. A. (1998). *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge et Londres : The MIT Press. Pour en savoir plus sur l'histoire de l'institution, voir Lorente, J. Pedro (2009 [2008]). *Les musées d'art moderne et contemporain : une exploration conceptuelle et historique*. Paris : L'Harmattan.

⁴⁹ La théorie du *champ de vision* mise au point par Bayer avait été appliquée à *Building Workers' Unions Exhibition* réalisée en 1935 par Bayer, Gropius et Moholy-Nagy. La scénographie de cette exposition était composée de gros plans dramatiques et de perspectives à vol d'oiseau caractéristiques de la *Nouvelle Vision* photographique développée par Moholy-Nagy au Bauhaus. La technique de Bayer y avait été employée avec l'objectif d'accroître les perspectives qu'offrait la *Nouvelle Vision* (Staniszewski, 1998, p. 44).

Lissitzky avait aussi conçu des dispositifs scénographiques reposant sur l'aménagement de parcours et sur l'action directe de visiteurs invités à interagir avec les composantes de l'environnement, et ce, dès les années 1920⁵⁰. En 1927, Alexander Dorner, alors conservateur du Musée du Land de Hanovre, avait fait appel à l'artiste russe pour réaliser la scénographie de *l'Espace des abstraits*, une petite salle d'exposition située à la fin d'un programme didactique mis en œuvre sous forme de parcours chronologique au sein du musée (Nobis, 1998, p. 145-157)⁵¹. Dorner, qui avait l'esprit d'avant-garde, envisageait le musée comme une sorte de *powerhouse*, c'est-à-dire une institution vivante au sein de laquelle l'art du moment avait sa place et la mise en exposition occupait une fonction pédagogique. Pour lui, tout comme pour Lissitzky, l'art avait un rôle social à jouer. Lissitzky, supporter de la révolution d'Octobre⁵², cherchait à mettre en place, à travers ses œuvres scénographiques, des conditions telles que le visiteur — à l'image de l'homme *libre et responsable* — puisse avoir une réelle emprise sur le cours des choses, dressant ainsi une sorte de parallèle entre l'expérience du musée et celle de l'ère nouvelle que proposait la révolution marxiste-léniniste (1998, p. 146). On pourrait penser que, pour l'artiste, l'espace d'exposition ainsi créé devenait la métaphore d'un espace public que l'ensemble des citoyens, sans distinction, était appelé à constituer par sa présence et ses actes. C'est en ce sens que l'installation qu'il avait produite pour Dorner reposait littéralement sur la participation des membres du public qui devaient déplacer certains éléments afin de regarder la totalité des œuvres présentées :

« Des murs disparaissent par des effets de rotation, les tableaux peuvent être recouverts ou découverts, un miroir élargit le champ du regard. [...] Devant les cases, courant sur des rails, des panneaux noirs initialement prévus en jalousie métallique perforée recouvrent l'un des tableaux auxquels ils se superposent. Le spectateur est

⁵⁰ En 1923, Lissitzky réalisait *l'Espace Proun*, « une œuvre qui peut être parcourue », pour l'Exposition d'art de Berlin. L'œuvre est aujourd'hui installée de façon permanente au musée d'Eindhoven (Nobis, 1997, p. 146).

⁵¹ Voir Bois, Y.-A. (automne 1989). Exposition : Esthétique de la distraction, espace de démonstration. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Supplément catalogue 5, 29, 57-79 ainsi que Staniszewski, 1998, p. 16-20, pour une documentation des transformations subies au Landesmuseum sous Dorner.

⁵² Pour les artistes rattachés au constructivisme russe, tels que Lissitzky, « [...] l'art doit pénétrer la totalité de l'environnement, plutôt que de demeurer l'apanage d'une petite classe d'individus aisés. Ces préoccupations rendent le groupe constructiviste sympathique au nouveau gouvernement bolchévique » (Lucie-Smith, 1999, p. 96).

invité à faire coulisser ces panneaux. Ainsi, il peut lui-même couvrir ou découvrir les œuvres afin de créer, de se faire son image » (1998, p. 145).

Ce type de dispositif, tout comme ceux que Frederick Kiesler avait conçus pour l'exposition semi-permanente de la Galerie de Peggy Guggenheim — *Art of This Century* — a contribué à l'évolution du design d'exposition qui caractérisait alors toutes sortes d'événements à visées tant artistiques que commerciales ou industrielles. L'une des particularités sur lesquelles s'appuyaient ces dispositifs relevait de leur interactivité, c'est-à-dire de la position dans laquelle ils plaçaient le spectateur qui devenait partie prenante de l'installation.

Parmi les premiers musées à présenter l'art moderne, certains espaces ont été qualifiés, comme l'a été le MoMA, de véritables laboratoires⁵³ voués à l'expérimentation et à l'entrecroisement des disciplines par le biais de l'exposition temporaire. C'est un peu comme si le projet de tout un pan des avant-gardes avait infiltré l'institution qui s'était alors modelée en partie sur ses idéaux progressistes. Pour son premier directeur, Alfred H. Barr Jr., grand admirateur du Bauhaus, le propre des œuvres d'art moderne, en 1934, était d'être « [...] de caractère original et progressiste » (Lorente, 2009, p. 186). L'une des approches préconisées sous Barr Jr. par Steichen, Bayer, Rudolph et leurs collègues consistait à mettre sur pied de grandes expositions thématiques à caractère didactique et documentaire, afin de convier le grand public à découvrir autant les œuvres et les objets présentés que l'environnement pensé spécifiquement pour lui ainsi que les informations extraartistiques qu'on y articulait⁵⁴ : « Ces premières expositions — composées de photographies, de textes, de panneaux didactiques, de diagrammes et de documents statistiques — étaient des produits de la fonction pédagogique du musée; elles étaient des expérimentations installatives destinées à donner de l'information aux visiteurs » (Staniszewski, 1998, p. 280). À la base de ces expositions se trouvait une volonté d'éducation, d'expérimentation et

⁵³ Alfred H. Barr Jr. cherchait à créer un modèle de musée basé sur celui du laboratoire — un terme que lui-même privilégiait —, c'est-à-dire, qui était tourné vers la découverte et l'exploration (Lorente, 2009, p. 184).

⁵⁴ Parmi les grandes expositions qui ont marqué cette époque dite laboratoire du MoMA, ont compte *Machine Art*, réalisée en 1934 par Philip Johnson autour du design industriel, la série des expositions *Useful Objects*, organisées pour la première fois en 1938 et dont l'édition de 1947 avait été scénographiée par Mies van der Rohe, *Indian Art of the United States*, réalisée en 1941 par René d'Harnoncourt ou encore *Airway to Peace*, scénographiée par Bayer en 1943.

d'interdisciplinarité. « Tout comme les objets et les images exposées, les installations étaient perçues comme des créations motivées par certains objectifs et idées et qui impliquaient la politique, l'histoire, le capitalisme, le commerce, le banal et, bien entendu, l'esthétique » (p. 258).

C'est ainsi que le MoMA a fait figure de chef de file, à partir de son inauguration en 1929, en contribuant à définir l'art moderne comme étant une *tradition de la nouveauté* ancrée dans une logique historique. L'une des innovations principales de son jeune directeur a été d'intégrer au sein de différents départements la photographie, le cinéma, les arts appliqués et le design, la gravure, l'architecture et la typographie, transformant ainsi le musée en véritable centre de recherche pluridisciplinaire. Toutefois, et comme l'ont relevé certains auteurs, c'était un récit souvent trop simplifié qu'illustraient les expositions du musée⁵⁵. Son étiquette de laboratoire et d'espace démocratique peut également sembler paradoxale, et ce, pour des raisons qui concernent, entre autres, la composition de son conseil d'administration, ou de son *board of trustees*, en particulier; l'histoire de sa fondation qui est liée de près à celle des plus riches familles du pays; son financement ainsi que la composition de ses collections léguées en bonne partie par ses membres. En fait, son organisation interne ne différait en rien de celle des autres musées occidentaux alors existant ou de ceux à venir. On peut aussi s'interroger sur la rhétorique du progrès qui y était privilégiée; sur la proximité qui existait entre le musée et certains départements d'État en période de guerre; sur la vision parfois condescendante que quelques-uns de ses acteurs entretenaient quant au public⁵⁶ et le caractère qu'on a qualifié d'*antimonumental* de son aménagement intérieur reposant sur le modèle des appartements privés de riches bourgeois⁵⁷.

⁵⁵ Voir Duncan, C. (1989). *The MoMA's Hot Mamas* pour une analyse féministe de la collection et des œuvres présentées par le MoMA.

⁵⁶ Voir Lorente, J. P. (2009). *Les musées d'art moderne et contemporain : une exploration conceptuelle et historique*.

⁵⁷ Voir O'Doherty, B. (2008). *White cube : L'Espace de la galerie et son idéologie* et Poinot, J.-M. (2008). *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés (nouvelle édition revue et augmentée)*.

Après la Deuxième Guerre mondiale, de nombreux projets de musées d'art moderne ont vu le jour un peu partout en Europe et en Scandinavie, s'appuyant sur une vision expérimentale inspirée des avant-gardes, comme l'avait fait le MoMA jusque-là et qui plaçait la curiosité et la participation des visiteurs au cœur de l'expérience offerte. En France, bien que le Musée national d'art moderne ait été créé en 1947, tout comme le Musée du Jeu de Paume, ce n'est qu'en 1977 que le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, situé sur le Plateau Beaubourg à Paris, a ouvert ses portes. L'institution reprenait, là où Barr Jr. l'avait laissé, le projet de centre de recherche pluridisciplinaire du MoMA (en plus du musée, Beaubourg regroupait une fondation pour la musique, un espace pour les spectacles vivants, une bibliothèque spécialisée dans l'information documentaire et une médiathèque ainsi qu'un Centre de création industrielle); celui de projet démocratique et de musée ouvert mené par Wilhem Sandberg au Stedelijk; et, de laboratoire et lieu de rencontre du Moderna Museet de Stockholm (Dufrêne, 2000, p. 71-99). D'ailleurs, telle que formulée par De Gaulle, la période d'après-68 avait pour mot d'ordre la participation citoyenne (Dufrêne, p. 37). En Suède, le Moderna Museet avait connu une période d'incubation, entre 1958 et 1973, sous la direction de Pontus Hulten, fondateur de l'institution qui avait suivi les traces de Barr Jr. et de Sandberg. Hulten raconte qu'il avait été inspiré par le travail de Marcel Duchamp et de Max Ernst et particulièrement par l'interdisciplinarité de leur approche qui passait par le film et le théâtre (cité dans Obrist, 2009, p. 36). Il évoquait l'époque de Stockholm comme un moment effervescent : une soif de culture animait alors la population; le public était assidu; le musée présentait des nouveautés quotidiennement sous la forme d'événements; le milieu artistique était en ébullition; l'institution, bien que possédant peu de moyens, incarnait la flexibilité et l'expérimentation (2009, p.37). L'une des expositions qu'avait réalisées Hulten et qui reflète parfaitement le bouillonnement qui caractérisait alors le Moderna Museet avait été *Utopistes et Visionnaires 1871-1981*, qui s'ouvrait avec la Commune de Paris et se terminait avec des utopies contemporaines et dans laquelle les visiteurs pouvaient participer à une

série d'activités autour de la thématique :

« *Utopistes et Visionnaires* était la première exposition en plein air de son genre. Une de ses sections était une célébration du 100^e anniversaire de la Commune de Paris, dans laquelle les éléments étaient regroupés en cinq catégories — travail, argent, école, la presse et la vie communautaire. Il y avait un service d'impression au musée — les gens étaient invités à produire leurs propres affiches et impressions. Des photos et des tableaux étaient installés dans les arbres. Il y avait aussi une école de musique dirigée par le musicien de jazz Don Cherry, le père de Neneh Cherry. Nous avons construit un dôme géodésique de Buckminster Fuller dans l'un des nos ateliers et nous avons eu du bon temps. Un télex permettait aux visiteurs de poser des questions à des habitants de Bombay, Tokyo et New York. Chaque participant devait décrire sa vision du futur, de ce que le monde serait en 1981 » (p. 44-45).

Nommé comme premier directeur du département d'Arts plastiques de Beaubourg, Hulten a alors pu mettre en œuvre à plus grande échelle sa conception de l'exposition comme *critique de la vie* et son approche somme toute expérimentale :

« Le corollaire de cette vision dynamique et engagée de l'art est, dans le domaine de l'exposition, une pensée de la complexité : la tâche de l'homme de musée sera de pressentir et de donner une forme aux multiples interactions possibles dans un musée conçu comme lieu de communication entre artistes et publics, musée-forum plutôt que musée-sanctuaire. Faire une exposition qui soit la *critique de la vie*, c'est d'abord donner un espace public à la critique de la vie qu'opèrent les artistes et par là même y participer. » (Hulten cité dans Dufrêne, 2000, p. 89).

Cette proximité que le conservateur a entretenue autant avec les artistes qu'avec le public, par le biais des expositions, a contribué à faire de Beaubourg un succès populaire et à confirmer la possibilité d'un musée comme lieu vivant et ouvert au sein duquel des informations complexes⁵⁸ étaient présentées et où la réflexion critique était favorisée. Les scénographies envisagées par Hulten étaient destinées à laisser les visiteurs libres de faire l'expérience des œuvres sans trop d'interférence, tout en cherchant à contextualiser ces dernières en leur communiquant certaines informations grâce, entre autres, à la documentation.

⁵⁸ Il s'agissait par exemple d'expositions thématiques qui abordaient de grandes questions sociales et culturelles, telle que la série des trois expositions réalisées autour de trois métropoles occidentales dans leur rapport avec Paris, *Paris-Berlin*, *Paris-Moscou* et *Paris-New York*, où étaient rassemblés non seulement des œuvres d'art, mais également des objets issus de la culture populaire, comme des films, des affiches ainsi que des reconstitutions d'expositions, comme le salon de Gertrude Stein (Obrist, 2009, p. 32).

1.2 La critique institutionnelle et ses incidences sur les pratiques muséales et commissariales

L'élan expérimental qui avait propulsé les musées d'art moderne jusque dans les années 1960 et 1970, faisant d'eux des espaces publics où l'échange et la rencontre étaient privilégiés, s'est perdu alors qu'un peu partout en Occident les pouvoirs politiques mettaient un frein au projet utopique du musée-laboratoire (Obrist, p. 73-74). Au cours de la décennie des années 1970, le MoMA a finalement décidé de mettre un terme à sa période d'expérimentation. Ce retournement des choses s'est cristallisé dans la mise en place d'un code de présentation rigide et standardisé de l'art moderne, qu'O'Doherty a nommé *white cube*⁵⁹ : « [...] la fiction sous-jacente de cet espace blanc n'est pas seulement qu'il aurait été soi-disant dépourvu d'idéologie, mais aussi que les œuvres d'art autonomes qu'il contenait ne véhiculaient leur sens qu'en termes esthétiques » (Filipovic, 2005, p. 63). Calqué sur le modèle de la galerie d'art commerciale qui tirait son organisation visuelle à la fois des appartements de riches collectionneurs et des vitrines de grands magasins, l'espace de la présentation de l'art est devenu un site coupé du reste du monde, véritable lieu de culte voué à l'art moderne. Plusieurs institutions ont alors adopté cette tangente, dont le Musée des beaux-arts de Boston, sous la direction de Benjamin Ives Gilman. « L'une des initiatives de Gilman consista à isoler au maximum les œuvres, afin de mettre en valeur l'exclusivité de l'expérience esthétique » (Glicenstein, 2009, p. 127). Ce vide omniprésent occupant désormais l'espace entre les œuvres accrochées au mur ou posées sur des socles ne venait que renforcer l'ambiance éthérée de la galerie aux murs peints en blanc, aux fenêtres condamnées et dont on avait écarté tout référent au monde extérieur. Les spectateurs y déambulaient silencieusement, comme à la recherche de marchandises de luxe, leur rôle dans l'exposition passant en quelque sorte de citoyens, à celui de

⁵⁹ Brian O'Doherty a employé pour la première fois le terme *white cube* dans une série d'essais publié dans *Art Forum* à partir de 1976 pour désigner le modèle alors répandu de la galerie d'art moderne avec ses murs blancs immaculés, croisement entre la galerie marchande et l'appartement bourgeois (O'Doherty, B. (2008). *White cube : L'espace de la galerie et son idéologie*, Paris et Zurich : La Maison rouge et JRP|Ringier).

consommateurs.

« La galerie idéale retranche de l'œuvre d'art tous les signaux interférant avec le fait qu'il s'agit d'art. L'œuvre est isolée de tout ce qui pourrait nuire à son auto-évaluation. Cela donne à cet espace une présence qui est le propre des espaces où les conventions sont préservées par la répétition d'un système de valeurs clos » (O'Doherty, p. 36).

Poinsot aborde la prise de position muséographique du MoMA dans son essai *Quand l'œuvre a lieu* où il revisite les propos de William Rubin, directeur du département de Peinture à partir des années 1970. Pour ce dernier, l'art moderne, en plus d'être autonome, est « [...] plus individualiste, moins collectif, moins institutionnel » (tel que cité par Poinsot, 1987, p. 70) et donc, requiert un musée qui témoigne de l'adresse privée de l'art et de son absence de fonction sociale (p. 70). Cette vision qui a donné lieu au concept du *non-lieu* est déconstruite par Poinsot qui relève les nombreuses incohérences d'un modèle d'analyse qui est loin de rendre compte de la pluralité des pratiques rattachées à cette période de l'histoire et encore moins des revendications de certains artistes. C'est d'ailleurs au cours de cette même décennie que la critique d'art, auteure, commissaire et artiste Lucy R. Lippard a rejoint l'*Art Workers Coalition*⁶⁰ qui prenait parti contre le MoMA et dénonçait son manque de respect envers ses employés ainsi que les droits des artistes et particulièrement ceux des femmes. Plusieurs artistes ne trouvant alors pas dans les musées publics et les galeries commerciales un contexte acceptable pour la présentation de leur travail ont contribué à mettre sur pied un réseau de lieux d'exposition alternatifs⁶¹.

⁶⁰ Parmi les membres du regroupement, on comptait également Hans Haacke, Joseph Kosuth et plusieurs autres qui feraient partie du mouvement par la suite identifié comme celui de la critique institutionnelle. La AWC déposa en 1969 auprès de l'administration du MoMA une série de recommandations dont peu ont été adoptées par la suite par l'institution et qui concernaient les droits d'entrée, les droits d'auteurs, la présence d'artistes au sein du comité de conservateurs, une plus grande représentation des femmes et des artistes alternatifs au musée. Le 30 mars de la même année, 300 artistes ont occupé le jardin du musée pour faire entendre leur voix (Lorente, 2009, p. 269).

⁶¹ Voir à ce sujet Nairne, S. (1994). *The Institutionalization of Dissent*. Dans R. Greenberg, B. W. Ferguson et S. Nairne. (dir.). (1996). *Thinking About Exhibitions*. New York : Routledge. (p. 387-410); Bonin, V. et Thériault, M. (2010). *Protocoles documentaires : (1967-1975)*. Montréal : Galerie Leonard et Bina Ellen; Khonsary, J., Podesva, K. L. (dir.) (2012). *Institutions by Artists*. Vancouver : Phillip Editions / Pacific Association of Artist Run Centres.

C'est ainsi que les musées d'art moderne ont essuyé de nombreuses critiques à partir des années 1960 et 1970. Ils furent désignés par ce qui fut plus tard appelé la critique institutionnelle⁶² comme se situant à l'intersection d'intérêts idéologiques, politiques et économiques (Alberro, 2009, p. 7). À cette époque, le débat amorcé par des artistes issus en grande partie des mouvements de l'art minimaliste et conceptuel⁶³ portait principalement sur des notions de représentation, d'exclusion, d'hégémonie et de pouvoir et cherchait à rendre visible ce qui avait été jusqu'alors implicite dans l'exposition. Ces artistes revisitaient la promesse radicale faite par les Lumières (la production d'échanges *publics* au sein d'une sphère *publique* par des sujets *publics*) — un moment de l'histoire de France où, faut-il le rappeler, avaient été créés les premiers musées publics. En clamant que les institutions n'étaient pas suffisamment dédiées à la poursuite de la publicité⁶⁴ qui les avait fait naître en premier lieu, ces artistes réaffirmaient l'importance du débat d'idées au sein du monde de l'art : « Ce geste de négation [...] positionnait l'esthétique au sein du monde de l'art comme existant dans l'échange critique, dans le débat » (Alberro, p.3). Dialectique par nature, le

⁶² Voir Alberro, A. et Stimson, B. (dir.). (2009). *Institutional Critique. An anthology of artists' writings*. Mass. et Londres : MIT Press, ainsi que Welchman, J. C. (dir.). (2006). *Institutional Critique and after*. Southern California Consortium of Art Schools [SoCCAS] symposia. Zurich : JPR | Ringier.

L'expression *critique institutionnelle* est apparue pour la première fois par écrit en 1975 dans le texte de Mel Ramsden *On Practice*. Ce dernier était membre du collectif Art & Language et critiquait dans son essai l'instrumentalisation dont faisait l'objet l'art et particulièrement, dénonçait la domination du monde de l'art new-yorkais (Alberro, 2009, p. 8). Dans son essai *Dead End, Sophisticated Endgame Strategy, Or a Third Way? Institutional Critique's Academic Paradoxes and Their Consequences* (2012), David Tomas a dénoncé l'absence de toute critique envers l'institution que représente l'université et l'importance du rôle qu'occupe celle-ci dans les pratiques actuelles du monde de l'art. L'auteur souligne d'ailleurs que bien que les deux anthologies d'Alberro, Stimson et Welchman sont issues de ce même univers, aucune d'entre elles ne présente de critique du monde universitaire, remettant ainsi en question leur pertinence en tant qu'ouvrages couvrant les pratiques récentes de critiques des institutions... « Le premier et plus important contexte pour le développement de stratégies et de tactiques reliées à l'analyse et à la critique des institutions qui sous-tendent la production de l'art et sa réception, les économies qui les relient entre eux ainsi qu'à la société en général, n'est plus le musée ou la galerie d'art [...] Le nouveau contexte est l'université parce qu'il sert de site pour la production des artistes, des historiens de l'art et des critiques, leurs travaux visuels, leurs pratiques, théories, histoires, manuscrits et articles » (p. 25).

⁶³ Voir la section suivante de ce chapitre pour une analyse plus approfondie de l'art minimaliste et conceptuel dans leur relation au site.

⁶⁴ Frazer Ward énumère une série d'exemples de publicité, dont la propagande de l'état, les expositions muséales, l'art conceptuel, les publications universitaires, etc. (1995, p. 72). Cette notion de publicité, sur laquelle repose son argumentaire, représente le médium par lequel l'ensemble des pratiques culturelles est rendu visible et sert de cadre destiné à la formation de publics.

geste posé par le mouvement de la critique institutionnelle avait pour intention d'intervenir de manière critique dans l'ordre établi des choses, afin de produire un véritable changement dans les relations de pouvoir qui ultimement mènerait à une réconciliation réelle avec l'institution (p. 3).

C'est dans cette optique que le musée est apparu comme un dispositif de transmission des valeurs du pouvoir en place, notamment par le biais de son conseil d'administration, composé d'individus le plus souvent issus de la classe dirigeante. Les expositions paraissaient alors comme servant à dynamiser l'ordre des choses au sein de ce que Tony Bennett a nommé et défini comme le *complexe d'exposition*, s'appuyant sur le concept d'hégémonie d'Antonio Gramsci selon lequel la bourgeoisie domine par la force, mais aussi, paradoxalement, par le consentement :

« En tant que telles, les institutions qui le composent [le complexe d'exposition] ont renversé les orientations des appareils disciplinaires traditionnels en cherchant à rendre visibles à la population — transformée, ici, en peuple et en citoyens — les forces et principes du pouvoir, plutôt que l'inverse. [...] [E]n offrant des démonstrations concrètes en matière de pouvoir — le pouvoir de commander et d'ordonner les objets et les corps pour la présentation publique — elles cherchaient à permettre au peuple, et en masse plutôt qu'individuellement, de savoir plutôt que d'être su, de devenir des sujets plutôt que des objets de connaissance. Encore, idéalement, elles cherchaient aussi à permettre au peuple de savoir et de s'autoréguler; de devenir, en se voyant eux-mêmes à partir de la position du pouvoir, en tant que sujets et objets de connaissance, sachant à la fois le pouvoir et ce que le pouvoir sait, et sachant qu'eux-mêmes étant connus du pouvoir, intériorisant son regard comme un principe d'autosurveillance et, ultimement, d'autorégulation » (Bennett, 2009 [1996], p. 62-63).

Par conséquent, et pour citer Barbara Steiner, l'institution d'art en tant que cas de figure et site a alors été examinée, remise en question, mise en relation avec d'autres sphères sociales et attaquée. La critique a parfois pris la forme de boycottage d'expositions, de rencontres publiques, de *sit-in*, de distributions de tracts, de production de fausses cartes d'identité afin de permettre le libre accès aux musées (Art Workers Coalition); de performances et de manifestations qui cherchaient à transformer radicalement les

institutions d'art dominantes (Guerrilla Art Action Group)⁶⁵. La critique institutionnelle a scruté à la loupe la production de l'institution de l'art qu'elle jugeait dominée par des pouvoirs économiques et politiques. La perte découlant du détournement de cette institution démocratique faisait également l'objet de toute une série d'œuvres dont certaines sont devenues de véritables canons de l'histoire de l'art.

1.2.1 La première phase de la critique institutionnelle et l'apparition de la figure du commissaire d'exposition

Avec l'avènement de l'art moderne, le dispositif du *white cube*, ainsi nommé et analysé par l'artiste conceptuel et critique d'art d'origine irlandaise Brian O'Doherty, s'était répandu et avait été adopté par une majorité de galeries et de musées. Dans la série des quatre essais qu'il avait fait paraître dans la revue *Artforum* entre 1972 et 1981, sous le titre *Inside the White Cube*, O'Doherty soulignait le caractère idéologique du cube blanc, « [...] déploiement tout à la fois commercial, esthétique et technologique » (2008 [1976], p. 109), qui témoignait de l'aspect politique du monde de l'art :

« [...] beaucoup d'entre nous, lorsqu'ils déambulent dans l'espace de la galerie, persistent à en ressentir les mauvaises vibrations. L'esthétique s'y mue en une sorte d'élitisme social. — l'espace de la galerie est *exclusif* [...]. Jamais espace conçu pour valider les préjugés de la bourgeoisie et confronter l'image qu'elle a d'elle-même ne fut plus efficacement codifié » (O'Doherty cité dans Falguières, 2008, p. 15).

En retranchant tout signe en provenance du monde extérieur, en préservant les œuvres d'art de l'effervescence de la sphère sociale, le cube blanc constituait une création emblématique d'un pouvoir dont la main invisible contrôlait le monde de l'art et dont certains artistes dénonçaient l'emprise. O'Doherty présentait ce cube blanc comme l'emblème par excellence de l'art moderne — en fait, pour lui, cette forme était directement issue de son processus évolutif et il n'existait aucune véritable alternative à la domination de cet espace dédié à la *technologie de l'esthétique*. L'analyse faite par

⁶⁵ Voir Lippard, Lucy R. (1984). « The Dilemma ». Dans *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*. New York : E. P. Dutton Inc., p. 4-10.

O'Doherty démontrait la progression qui avait mené l'art moderne à s'affranchir peu à peu du cadre et des règles de la perspective (illusionnisme), pour se tourner vers l'espace immaculé de la galerie qui en était finalement venu à passer du statut de *contenant* à celui de *contenu*. Ces deux histoires du tableau moderniste et de l'espace d'exposition s'étaient déroulées en parallèle, dans l'Allemagne de Weimar et aux États-Unis :

« [...] [L']accréditation de l'art moderne s'y était faite au même rythme que l'élaboration du cube blanc, des expérimentations pionnières d'Alexander Dorner à Hanovre, Heinrich Tessenow à Dresde et de Karl Osthaus à Essen dans les années 1920, aux innovations sans retour imposées par Alfred Barr, à partir des années 1930, à l'institut qu'il avait lui-même créé, le Museum of Modern Art de New York : neutralisation des murs par un revêtement de coulis beige, accrochage des tableaux en ligne à hauteur d'œil, autonomisation des œuvres pour une appréhension individualisée, etc. » (Falguières, 2008, p. 8).

Puissance *transfiguratrice* capable de faire de l'art avec toute chose, le cube blanc neutralise, en quelque sorte, toute tentative d'y faire entrer le monde extérieur (Falguière, 2008, p. 19). Son immense popularité s'explique d'ailleurs en grande partie par le fait que le dispositif permet d'exposer le contexte qu'il constitue lui-même.

La parution des écrits d'O'Doherty concordait avec l'effervescence des pratiques critiques alors développées par des artistes conceptuels tels que Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke et Michael Asher qui poursuivaient en quelque sorte le projet de remise en cause de l'institution de l'art amorcé par les Dadaïstes, les Surréalistes et plus tard, les Situationnistes. En reprenant l'analyse d'Alberro et Stimson, Vincent Bonin⁶⁶ souligne : « [...] Buren, Haacke, et Asher utilisent ainsi des stratégies de contre-publicité dans l'objectif de troubler l'expérience esthétique et d'illuminer les mécanismes par lesquels le musée occulte (ou naturalise) les modalités de construction et de reproduction du sujet bourgeois » (2012, p. 302). En ce sens, et comme le souligne Patricia Falguières, O'Doherty et ces artistes ont marqué tout un pan de la pratique artistique qui a été désignée comme étant la *critique institutionnelle* : « [...] une investigation collective, menée par les artistes autant que par les

⁶⁶ Voir Bonin, V. (2012). « Ici, les mauvaises nouvelles nous parviennent toujours trop tard : la critique des institutions au Canada (1967-2012) ». Dans J. Khonsary et K. L. Podesva. *Institutions by Artists*. Vancouver : Fillip Editions / Pacific Association of Artist Run Centres. p. 49-79.

théoriciens, sur les déterminations sociales et institutionnelles de la pratique artistique » (p. 16). Ceux-ci « [...] ont tous à leur façon compris le site d'exposition non seulement en termes physique et spatial, mais comme cadre *culturel* défini par les institutions d'art » (Kwon, 2004, p.13). Ils ont cherché à rendre visibles les conditions d'exposition définies par l'institution. Pour ce faire, ces artistes ont utilisé les lieux traditionnels de la présentation de l'art, mais en cherchant à les exposer, à en montrer le fonctionnement, à en faire le sujet de l'œuvre :

« C'est peut-être Haacke, par-dessus tout, qui évoque le caractère héroïque de la critique institutionnelle, qui ne craint pas de dire ses quatre vérités au pouvoir — d'autant plus que son travail a fait l'objet de vandalisme, de censure, et a été malmené au parlement. Cependant, tous ceux qui sont familiers avec son travail doivent reconnaître que, loin de chercher à abattre le musée, le projet d'Haacke représente une tentative de *défendre* l'institution de l'art contre son instrumentalisation par des intérêts politiques et économiques » (Fraser, 2006, p. 132).

Court-circuitant l'argument selon lequel l'institution de l'art ne ferait pas vraiment partie de la *réalité* ou du *réel*, les artistes de la critique institutionnelle ont sauté dans l'arène et ont nommé ceux qui, par exemple, siégeaient sur les conseils d'administration des grands musées, tout en fournissant les armes utilisées lors de la Guerre du Vietnam... L'intérêt pour le site physique de la galerie se portait ainsi vers l'intangible lieu du monde de l'art et la critique visait sans détour le pouvoir politique.

L'intérêt de plusieurs acteurs du monde de l'art s'était ainsi tourné vers la frontière avec la sphère sociale, dans un souci d'intégrer cette dernière comme principal enjeu de l'art — une préoccupation qui remontait d'ailleurs aux avant-gardes historiques :

« L'art est devenu critique de son propre détachement de la vie sociale et des façons dont le cadre bourgeois de l'art avait détaché celui-ci de ses fonctions sociales. Plusieurs artistes de cette période [des années vingt et trente] avaient commencé à employer l'exposition comme un véhicule à travers lequel mener un examen autocritique de la séparation de l'art, en remettant en question le prestige et le statut social de l'art offert par la culture bourgeoise » (O'Neil, 2012, p. 10).

Les artistes rattachés à la mouvance surréaliste s'étaient déjà préoccupés de l'importance du contexte de présentation dans le processus de transformation du statut d'un objet en

œuvre d'art. Les interventions de Marcel Duchamp lors d'expositions collectives en sont de bons exemples. Lors de l'*Exposition Internationale du Surréalisme* présentée à Paris en 1938, Duchamp avait agi à titre de *générateur-arbitre*⁶⁷, réalisant une scénographie d'exposition intitulée *1200 sacs de charbon*, dont l'ensemble des éléments était suspendu au plafond, s'inscrivant dans une volonté de mise en scène totale, convoquant l'entièreté de l'espace de la galerie, dont les portes et les fenêtres avaient également été revisitées (Schneede, 1998, p. 173-187) :

« En exhibant l'effet du contexte de l'art sur l'art, l'effet du contenant sur le contenu, Duchamp mit au jour une aire artistique jusqu'alors inexplorée. Cette invention du contexte est à l'origine d'une succession de gestes qui vont exploiter l'idée de la galerie comme entité homogène offerte aux manipulations, à la mise esthétique » (O'Doherty, 1976, p. 99).

Des interventions comme celles de Duchamp soulevaient la question de la nature du système de l'art alors en place. Dans des propos tenus quelques années après l'exposition, André Breton réaffirmait la volonté de ceux impliqués dans le projet de 1938 de critiquer l'institution et particulièrement le cadre de présentation soi-disant neutre de la galerie d'art moderne (Schneede, 1998, p. 182). L'*Exposition Internationale du Surréalisme* et la scénographie de Duchamp cherchaient à éveiller le public aux conditions dans lesquelles les œuvres étaient présentées ainsi qu'à rendre plus intelligibles les rouages de la présentation publique de l'art. L'exposition devenait ainsi un dispositif positionnant le visiteur en son centre, et faisant appel à son sens critique.

En cherchant à déconstruire et à exposer de *l'intérieur* le système de l'art et en particulier les mécanismes propres à l'exposition, les artistes de la critique institutionnelle ont créé une série de nouveaux procédés de décryptage du langage de l'exposition et du monde de l'art que les commissaires d'exposition ont employés par la suite, eux qui aussi souhaitaient remettre en question certaines manières de faire. O'Doherty allait d'ailleurs lui-même réaliser en 1967 l'une des premières expositions d'art conceptuel avec le numéro 5+6 d'*Aspen: The Magazine in a Box*. Considéré par l'artiste comme son *mini musée*, produit en

⁶⁷ Il s'était lui-même affublé de ce titre qui était en fait équivalent à celui d'*artiste-commissaire* aujourd'hui.

masse, le numéro double de la revue allait donner lieu à l'un des moments clés du développement des pratiques conceptuelles et minimalistes :

« [...] rassemblant des films par Hans Richter, László Moholy-Nagy, Robert Morris et Robert Rauschenberg; des disques de musique de John Cage et Morton Feldman; des textes et enregistrements par Samuel Beckett, Naum Gabo, William S. Burroughs, Alain Robbe-Grillet, Richard Huelsenbeck et Marcel Duchamp; une entrevue avec Merce Cunningham; des projets imprimés d'artistes par O'Doherty, Dan Graham, Sol LeWitt, Mel Bochner et Tony Smith; des essais critiques par Susan Sontag, George Kubler et Roland Barthes, dont l'essai *La mort de l'auteur* [*The Death of the Author*, à l'origine], était publié pour la première fois spécialement pour cette occasion » (Allen, 2011, p. 49).

Prenant la forme de deux boîtes blanches superposées aux allures de sculptures minimalistes et annonçant la série d'essais à venir dans *Artforum*, *Aspen 5+6* s'inspirait de la *Boîte-en-valise* de Duchamp et renfermait un enregistrement de ce dernier lisant *The Creative Act* et *À l'infinifif* (Allen, p. 53). L'initiative révélait l'une des préoccupations premières d'O'Doherty :

« [...] comment faire en sorte que l'art puisse échapper aux restrictions imposées par l'architecture et l'institution que représente la galerie traditionnelle. Plutôt que de compartimenter l'art et la vie quotidienne, la revue relâchait celui-ci dans le monde, court-circuitant l'expérience hors du temps et contemplative du musée moderne pour mieux privilégier une expérience temporelle distincte et interactive » (Allen, p. 52).

D'ailleurs, O'Doherty a cherché de toute sorte de manière à échapper à la rigidité du monde de l'art, en travaillant entre autres sous le couvert de divers pseudonymes, comme celui de Sigmund Bode (qui avait signé le texte d'ouverture d'*Aspen 5+6*), de William Maginn et de la critique Mary Josephson; puis, à partir de 1972, celui de Patrick Ireland, en réponse aux événements du *Bloody Sunday* (Falguières, 2008, p. 24).

Certains des artistes associés au mouvement de la critique institutionnelle de la première heure étaient en réaction par rapport à la figure du commissaire qui, selon eux, monopolisait une partie du capital créatif de l'exposition, tout en occupant une position d'autorité qu'ils rejetaient. Anne Bénichou souligne qu'il est cependant paradoxal que ce

soit à l'occasion de la *Documenta 5* que dirigeait Szeemann⁶⁸ que nombre de ces artistes, tels que Buren et Smithson, aient publié des textes phares dénonçant l'institution (2008, p. 389). Bien que Szeemann ait souvent fait figure de cavalier seul en tant qu'organisateur d'exposition indépendant au cours de la période des années 1970 à 1980, sa vision d'un musée vivant telle qu'il l'avait proposée lors de la *Documenta 5* rejoignait celle qu'Alexander Dorner avait mise en œuvre au Musée de Hanovre (Bénichou, p. 390). À l'occasion de l'exposition, Szeemann avait conçu la section *Musées des artistes* dans laquelle étaient regroupées les œuvres critiques de Marcel Broodthaers (*Département des Aigles*), Herbert Distel (*Museum of Drawers*), Marcel Duchamp (*Boîte-en-valise*), Claes Oldenburg (*Maus Museum*) et Bén Vautier (*L'Armoire*) (Derieux, 2007, p. 107). Pour Szeemann, l'art du moment était bien un art de musée, l'institution étant perçue comme « [...] un espace d'expérimentation et de liberté » (Bénichou, p. 390). D'ailleurs, l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme — œuvres — concepts — processus — situations — informations. Vivre dans sa tête*, réalisée en 1969, apparaît comme l'exposition par excellence qui confirme la transformation du musée en laboratoire : 69 artistes avaient alors pris d'assaut la Kunsthalle de Berne et réalisé diverses actions et interventions, le conservateur leur laissant toute la latitude nécessaire afin que le processus employé s'exprime dans la forme, l'exposition reflétant en ce sens la tendance du moment.

Au sein de la profession de conservateur, les bouleversements liés aux années 1960 ont provoqué une remise en question de certaines manières de faire, notamment de *l'effacement de la personne*. Comme le soulignent Nathalie Heinich et Michael Pollak, la dépersonnalisation propre au métier de conservateur s'expliquait alors en partie par les

⁶⁸ Szeemann est vraisemblablement devenu le premier commissaire d'exposition indépendant en se détachant de l'institution afin d'exercer sa profession de manière à réaliser des expositions à partir de ses propres préoccupations, à titre d'auteur, comme l'ont souligné certains. Au sujet du travail de Szeemann, voir entre autres Szeemann, H. (1996). *Écrire les expositions*. Bruxelles : La lettre volée; Heinich, N. (2000). *Un cas singulier*. Paris : L'Échoppe ; ainsi que Derieux, F. (dir.) (2007). *Harald Szeeman. Individual Methodology*. Zurich : JPR|Ringier.

risques liés aux acquisitions⁶⁹. En effet,

« [...] tout se passe comme si le risque et l'inconfort [...] tendaient à renforcer le penchant à l'effacement de la personne derrière son poste, seule attitude susceptible de minimiser l'effet du risque d'erreur, profondément inscrit, on vient de le voir, dans cette profession vouée à la gestion matérielle et symbolique de ces valeurs à la fois hautement instables et profondément investies que sont les valeurs artistiques » (p. 32).

En plus des risques qui lui sont associés, la profession de conservateur se trouve liée à une série d'impératifs qui lui commandent l'*abnégation* et le *dévouement* : « [...] institutionnellement, dans la tradition du *devoir de réserve* [...]; psychologiquement, dans les qualités de *réserve*, de *modestie*, de *discrétion* volontiers affichées comme étant celles par excellence du conservateur; et financièrement, dans la faiblesse des rémunérations [...] » (Heinich et Pollak, p. 32). Jusque dans les années 1960, le conservateur, chargé de remplir plusieurs tâches reliées à la sauvegarde, l'analyse et l'enrichissement du patrimoine, avait eu à s'occuper de la présentation des expositions et de l'accrochage des œuvres. Cette dernière tâche apparaissait comme l'une parmi tant d'autres et était même souvent négligée par le conservateur qu'on accusait de se désintéresser de la question des publics. Avec la multiplication des expositions temporaires; la diversification des domaines couverts par l'activité d'exposition (artistique et scientifique, technique et industrielle) et la spécialisation accrue des expositions issues des institutions culturelles (monographiques, historiques, géographiques, thématiques et encyclopédiques), le développement de la fonction de présentation des œuvres avait été favorisé (Heinich et Pollak, 1998, p.35). Cette position étant accessible à un plus grand nombre de professionnels issus de champs disciplinaires diversifiés, la porte s'est ouverte à la *singularisation*. C'est alors que la fonction de commissaire d'exposition a véritablement émergé, parallèlement aux balbutiements de l'art contemporain. D'ailleurs, ce contexte de multiplication des expositions temporaires :

« [...] a renforcé le rôle et la spécificité de la fonction de commissaire par rapport au poste de conservateur : il ne se contente plus en effet de sélectionner, d'obtenir et d'accrocher des œuvres, comme le faisait traditionnellement le conservateur chargé d'une exposition, mais il doit aussi accomplir un travail de documentation élargi et approfondi, déterminer des axes conceptuels, choisir des collaborateurs spécialistes

⁶⁹ Le cas classique étant celui du legs de Gustave Caillebotte.

des différentes disciplines, diriger des équipes, dialoguer avec un architecte, adopter des partis pris formels de présentation, organiser l'édition d'un catalogue encyclopédique, etc. (p. 35).

C'est aussi lors de cette même période qu'est apparue (d'abord uniquement avec Szeemann) une distinction entre le commissaire rattaché à une institution (conservateur, directeur de musée) et celui agissant à titre indépendant.

Il faut souligner que la terminologie qui décrit la mise en exposition demeure aujourd'hui encore limitée⁷⁰. En français, bien que l'emploi du terme *commissaire* pour désigner la personne chargée de veiller à l'organisation et au déroulement d'une manifestation (bal ou exposition) remonte à 1845 et que l'utilisation de *commissariat* comme étant lié à une exposition remonte à 1939 (Rey, 2006), on constate que leur usage courant pour désigner l'organisateur et l'organisation d'expositions temporaires est plutôt récent (tout comme l'ampleur qu'a pris le phénomène lui-même). Ceci pourrait expliquer certaines lacunes de la langue française — par exemple, l'absence de verbe pour traduire l'action de mettre sur pied une exposition, qu'on pourrait désigner par *commissarier*. Paul O'Neil souligne que c'est à partir de la fin des années 1960 que les termes *Ausstellungsmacher* en allemand et *faiseur d'expositions* en français sont apparus,

« [...] chacun désignant une figure intellectuelle agissant à contre-courant du musée, organisant des expositions d'art contemporain à grand déploiement, de manière indépendante et qui était perçue comme ayant passé beaucoup de temps au sein du monde de l'art, habituellement sans être attachée à un poste au sein d'une institution et qui était en position d'influencer les opinions par le biais de ses expositions » (2012, p. 14).

Au Québec, ce n'est qu'au milieu des années 1980 qu'apparaît véritablement la fonction de commissaire indépendant, que l'on nomme alors *conservateur-invité* ou *conservateur indépendant*, même si aucune collection n'est rattachée à la fonction (Ninacs, 2006, p. 8). Quant à l'anglais, il utilise aujourd'hui le terme *curator* (tout comme le fait d'ailleurs de plus en plus le français, particulièrement en France), et ce, sans distinction, pour décrire des

⁷⁰ Paul O'Neil rappelle que ce n'est qu'en 1990 que la profession est devenue suffisamment présente pour que l'usage du verbe *to curate* se répande dans la langue anglaise, sans toutefois paraître au dictionnaire Oxford English ou encore au Microsoft spell-check (2007, p. 13).

activités que le français associe tantôt comme étant celles du commissaire, tantôt du conservateur, dans le contexte de l'art. Dès 1661, le terme désignait l'officier responsable d'un musée ou d'une bibliothèque. Un lien étroit existe entre la création des premiers musées et l'apparition de la figure du conservateur ou du *curator*, dont la fonction première était de veiller à la bonne gestion des collections (Harper, 2001-2012). Dérivé de *soin* et en provenance du grec *cura ae f, curatio onis f* (Centre national de recherche scientifique, 2005), le verbe anglais *curate* signifie : « c.1340, du latin médiéval *curatus* celui qui a la charge de prendre soin des âmes » (Harper, 2001-2012). *Le commissariat*, dont l'équivalent en anglais est *the curatorial*, est défini par Maria Lind⁷¹ comme une méthodologie performative (c'est-à-dire, un mode qui se déroule dans l'action, avec des contraintes de temps et d'espace, à la manière de l'art de la performance) empruntant tantôt à la chorégraphie, tantôt à l'orchestration ou à la logistique administrative (2012, p. 12) :

« *The curatorial* goes further, implying a methodology that takes art as its starting point but then situates it in relation to specific contexts, times, and questions in order to challenge the status quo. And it does so from various positions, such as that of a curator, an editor, an educator, a communications person, and so on. This means that the curatorial can be employed, or performed, by people in a number of different capacities within the ecosystem of art. For me there is a qualitative difference between curating and the curatorial » (Lind dans Lind et Hoffmann, 2011).

L'analyse qu'effectue Lind du commissariat (*the curatorial*) l'amène à dresser certains parallèles entre cette approche propre aux commissaires et celle employée par d'autres acteurs du monde de l'art : « Le commissariat est comparable à la méthodologie employée par les artistes qui sont spécialisés dans les approches de postproduction — c'est-à-dire les principes de montage, employant des images disparates, des objets et d'autres phénomènes matériels et immatériels au sein d'un espace-temps déterminé » (Lind, p. 12). De plus, la fonction qui englobe des activités multidimensionnelles de critique, d'édition, d'éducation et de financement requiert une grande polyvalence.

⁷¹ Voir Lind, M. (dir.). (2012). *Performing the Curatorial: Within and Beyond Art*. Berlin : Sternberg Press. *Performing the Curatorial* est également le nom d'un projet de recherche qu'a dirigé Lind à l'Université de Gothenburg entre 2010 et 2011 et qui portait sur la question du commissariat dans le champ de l'art et à travers les disciplines.

Cette nouvelle fonction de commissaire est, en quelque sorte, celle d'un intermédiaire entre l'artiste, l'institution ainsi que les publics et les tâches qui lui sont rattachées constituent à la fois un acte d'interprétation et de théorisation, de communication et de médiation.

« [...] [L]e commissaire — quelle que soit son activité d'origine — va de plus en plus s'impliquer dans le contenu de ce qui est montré et dans l'accompagnement de la production des œuvres. C'est à ce moment-là qu'une ambiguïté va commencer à se développer à propos de la nature de son travail » (Glicenstein, 2009, p. 66).

Le commissaire a ainsi acquis un statut d'auteur, étant donné la nature du travail qu'il exerce et qui l'amène à formuler des propositions originales et à jeter un regard singulier sur un ensemble d'œuvres. L'exercice interprétatif auquel il se livre continue cependant de choquer certains artistes depuis les années 1960⁷². De plus en plus, son nom ainsi que la qualité de son travail font l'objet de critiques et d'études, au même titre que la production des artistes, et ce, bien que la nature de leur travail diffère :

« [...] cette position de *concepteur* d'exposition, ainsi soumise au soupçon tant qu'on l'évalue selon les critères traditionnels du professionnalisme muséologique [...], est en même temps susceptible d'une valorisation produite selon d'autres critères, propres cette fois au champ élargi des producteurs intellectuels et artistiques : c'est, alors, au nom du privilège accordé à l'invention et à la création, à la singularité de l'individu créateur d'une œuvre propre, à sa capacité d'innovation face à une tradition solidifiée dans les institutions, que pourra être jugé le travail original de combinaisons d'œuvres et de documents que constitue aussi une exposition. [...] » (Heinich et Pollack, p. 38).

Au final, les pratiques issues de l'art conceptuel et associées à la critique institutionnelle n'en sont jamais venues à renverser ni le commissaire d'exposition, ni le cube blanc et sa domination. Plutôt, elles ont été accueillies à bras ouverts par les commissaires cherchant à développer une approche critique de l'exposition, ainsi que par l'institution mise à mal et en quête de légitimité. La dématérialisation propre à l'art conceptuel s'était pourtant manifestée dans divers espaces alternatifs, plusieurs de ces artistes étant critiques de

⁷² On peut penser à Daniel Buren ou Robert Smithson et, plus récemment, à Anton Vidokle, qui, dans sa critique virulente du projet d'exposition itinérante *Curating Degree Zero* et de la *Documenta XII*, reprend exactement les mêmes arguments que ceux employés par Buren et Smithson trente-cinq ans plus tôt, comme le souligne Jean-Philippe Uzel (2009, p. 22).

l'orientation des espaces d'exposition établis. Agissant à la manière d'un commissaire d'exposition avant l'heure, O'Doherty, devenu éditeur en chef, dressait dans *Aspen 5+6* un portrait d'une grande complexité, présentant les pratiques artistiques contemporaines de son époque, en soulignant l'influence des avant-gardes (Duchamp, Richter et Moholy-Nagy) sur le foisonnement d'idées et l'esprit critique propre à l'art minimaliste et conceptuel qui se reflétait dans la profusion des éléments rassemblés au sein de la boîte blanche. Le spectateur, transformé en un lecteur-participant, y était pleinement libre de prendre connaissance, dans l'ordre qu'il le souhaitait, au moment où il le voulait, et dans le lieu de son choix, des œuvres rassemblées pour lui. Ici, on ne faisait plus simplement appel à l'œil de ce dernier, mais à son entièreté, afin qu'il se livre à une interprétation pleine de promesses. Dans la postface qui accompagnait la réédition de ses écrits en 1986, O'Doherty effectuait un bilan, à la lumière des développements de l'art new-yorkais des années 1980. L'auteur y déplorait alors : « Qu'est-ce qui a été enseveli? L'un des efforts les plus louables jamais déployés par la communauté artistique : la mise en question, concertée par toute une génération à travers un foisonnement de styles, d'idées, de mouvements plus ou moins ébauchés, du contexte de son activité » (1986, p. 146). En effet, la peinture avait opéré un retour en force dans les années 1980 et le travail d'analyse et de critique qu'avaient amorcé les artistes pratiquant entre 1964 et 1976, dont plusieurs étaient rattachés à l'art minimaliste et conceptuel, semblait désormais tombé dans l'oubli.

1.2.2 La deuxième phase du mouvement de la critique institutionnelle

Les artistes qui ont pris part à ce qui deviendrait la deuxième vague du mouvement de la critique institutionnelle à partir des années 1980, tels que Mark Dion, Andrea Fraser, Renée Green, Christian Philip Müller et Fred Wilson, sont rapidement devenus à la fois témoins et parties prenantes de la consolidation qui s'opérait autour de leur pratique. En effet, de plus en plus de textes théoriques sont alors parus, dont ceux de Benjamin Buchloh, ou encore

dans le contexte d'ouvrages collectifs tels que *Museum's by Artists* d'AA Bronson et Peggy Gale, autour des pratiques qui portaient alors un regard critique sur l'institution de l'art. Au même moment, certains textes rédigés par des artistes rattachés à la première vague du mouvement étaient réédités. Cette seconde vague du mouvement se caractérisait également par un enthousiasme grandissant de la part des grandes institutions envers ces pratiques critiques, enthousiasme duquel a découlé ce que certains ont alors perçu comme *l'institutionnalisation* du mouvement de la critique institutionnelle. Alors que le travail des artistes se cristallisait déjà à travers l'histoire de l'art, celui-ci se trouvait de plus en plus abondamment présenté par les grandes institutions, légitimant ces dernières au passage, glorifiant leur ouverture à la critique.

Dans un essai paru suite au symposium *Institutions by Artists* organisé par la Pacific Association of Artist Run Centres (PAARC) et le magazine *Fillip*, Vincent Bonin⁷³ (2012) a effectué un survol des processus de théorisation, de critique et d'historicisation du mouvement de la critique institutionnelle, de 1967 à aujourd'hui. Adoptant une perspective canadienne, Bonin y rapporte une succession d'événements s'étant déroulés en sol canadien (d'où a émergé un réseau national de centres d'artistes autogérés, en phase avec la critique des institutions), en léger décalage par rapport au milieu de l'art étatsunien (d'où proviennent l'essentiel des canons). Le chercheur dénote certaines contradictions, omissions et raccourcis dans la littérature entourant les pratiques de la critique institutionnelle et de l'engouement qu'elles ont finalement suscité au sein des institutions. Il constate : « À quelques exceptions près, l'historicisation de ces pratiques n'a pas fait l'objet d'un examen systématique. La définition d'un canon découle d'une occultation de décisions plus ou moins arbitraires, qui trahissent elles-mêmes des partis pris » (Bonin, 2012, p. 301). En outre, il s'avère quasi impossible de résumer dans toute sa complexité et

⁷³ Bonin a pris part en tant que commissaire à l'exposition pancanadienne *Trafic : l'art conceptuel au Canada 1965-1980*, une coproduction de la Galerie Leonard et Bina Ellen de l'Université Concordia, la Vancouver Art Gallery, l'Art Gallery of Alberta, la Justina M. Barnicke Gallery (Hart House, Université de Toronto) et d'Halifax INK, qui est présentement en circulation. Il a également commissarié, en collaboration avec Catherine Morris, l'exposition *Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art* présentée au Brooklyn Museum en 2012.

ses contradictions l'ensemble de la mouvance désormais étiquetée de *critique institutionnelle*. Il faut cependant souligner que l'un des raccourcis les plus récurrents est celui de son inévitable cooptation par les institutions cherchant à désamorcer son discours critique. En effet, pour ses détracteurs, l'entreprise a inévitablement été récupérée par l'institution capitaliste. Décrite par Andrea Fraser dans son essai *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique* (2005), cette analyse du phénomène d'institutionnalisation du mouvement de la critique institutionnelle est associée par l'auteur à une incompréhension des intentions des artistes et une fausse perception de la nature de leur travail. Pour Fraser, l'approche liée à la critique institutionnelle est fondamentalement située, critique et réflexive, l'ensemble des artistes rattachés à la critique institutionnelle ayant un intérêt pour des sites pris comme autant de vecteurs discursifs, s'intéressant à des débats qui sont à l'ordre du jour, à des enjeux sociaux ainsi qu'à des notions théoriques (Kwon, 1997, p. 85-97). Pour décrire leur mode d'action, l'usage de nouveaux verbes a été requis : « [...] négocier, coordonner, faire des compromis, des recherches, de la promotion, organiser, interviewer [...] maintenant, il/elle [l'artiste] est un facilitateur, éducateur, coordonnateur et bureaucrate » (Kwon, 2004, p. 51). Ainsi, pour Fraser, l'approche qui caractérise le mouvement doit nécessairement être développée de l'intérieur de l'institution de l'art. Dès lors qu'ils reconnaissent faire partie intégrante de l'institution de l'art dont ils examinent la structure de pouvoir et le fonctionnement, ces artistes s'engagent dans la voie de l'*autocritique*, réaffirmant leur désir de construire une institution *de la critique* dans le but de s'assurer des valeurs véhiculées par celle-ci (Fraser, 2006, p. 123-135).

Sorte de bilan phare qui témoigne de la deuxième phase du mouvement, l'essai de Fraser publié en 2006 se veut à la fois lucide par rapport aux intentions des artistes, tout en justifiant parfois maladroitement ce que certains — tels que Gerard Raunig et Brian Holmes — considèrent comme étant de la complaisance de la part de l'auteur et de ses contemporains et de la récupération du travail des artistes par les institutions. Et pourtant, Fraser n'a fait que réitérer le constat selon lequel aucune critique n'est possible en dehors

de l'institution de l'art, et ce, parce que les joueurs qui s'y engagent en font d'emblée partie, comme tout ce qui fait l'objet d'un discours artistique. S'appuyant sur les écrits d'Asher, elle affirme à propos de l'institution de l'art :

« Elle est aussi internalisée, incarnée, et performée par les gens. Elle est internalisée dans les compétences, les modèles conceptuels et les modes de perception qui nous permettent de produire, écrire et comprendre l'art, ou simplement de reconnaître l'art comme tel, en tant qu'artistes, critiques, commissaires, historiens, marchands, collectionneurs ou visiteurs de musées. Et, de surcroît, elle existe dans les champs d'intérêt, les aspirations, et les critères de valeur qui orientent nos actions et définissent notre sens de ce qui vaut quelque chose. Ces compétences et ces dispositions déterminent notre propre institutionnalisation en tant que membres du champ de l'art. Elles constituent ce que Pierre Bourdieu appelle *l'habitus* : le 'social fait corps', l'institution faite esprit » (Fraser, 2000, p. 130).

Plus loin, elle continue en expliquant que pour ceux qui cherchent à s'inscrire dans le champ de l'art, à jouer le jeu, il est impensable de se trouver en dehors de l'institution. C'est ainsi reconnaître comme étant illusoire toute entreprise artistique menée par-delà l'institution et consistant à créer d'autres formes de stratégies critiques. Ce faisant, Fraser appuie indéniablement la posture qu'elle-même et ses collègues défendent :

« Ce que nous sommes en dehors du champ de l'art, dans la mesure où cela reste en dehors du champ, ne peut avoir d'effet sur celui-ci. Alors s'il ne peut y avoir d'extérieur pour nous, ce n'est pas parce que l'institution est parfaitement étanche, ou qu'elle n'est qu'un instrument dans une 'société totalement administrée', ou qu'elle a atteint une taille et une portée globale. C'est parce que l'institution est en nous et que nous ne pouvons nous trouver en dehors de nous même » (p. 131).

Pour Fraser, la critique institutionnelle se distingue ainsi des autres héritages laissés par les avant-gardes historiques, justement parce qu'elle reconnaît une fois pour toutes être partie prenante de l'institution. En reprenant l'argument de Duchamp à propos de l'omnipotence du regard de l'artiste et de son pouvoir illimité d'incorporation de toute chose au sein de l'institution de l'art, l'auteur cherche à légitimer la critique institutionnelle et à faire taire ses détracteurs en leur démontrant que fuir l'institution revient à étendre sa portée de plus en plus, à y faire entrer davantage du monde. Son constat est sans appel : étant donné que nul ne peut faire de l'art en dehors de l'institution de l'art, alors il faut chercher à rendre l'institution meilleure et à transformer ses visées. En d'autres termes, Fraser affirme que l'objectif devrait être de construire une *institution de la critique* (2000, p. 134). La portée de

cette analyse autocritique menée *de l'intérieur* par Fraser a laissé de glace ceux qui envisagent la situation d'une manière plus large et considère l'institution de l'art comme faisant partie d'un système global et mondialisé. Ceux-ci se sont davantage manifestés à partir des années 2000, proposant la *fuite* hors de l'institution comme moyen de résistance.

1.2.3 Le nouvel institutionnalisme : la réponse des institutions de petite et moyenne tailles

Le mode opératoire propre aux artistes rattachés aux deux premières phases de la critique institutionnelle a été intégré par de nombreuses institutions et acteurs du monde de l'art comme une méthode⁷⁴ susceptible de mener au renouvellement des structures organisationnelles et des approches, et ce, à partir de la fin des années 1980. C'est en ce sens que l'une des tendances marquantes issues du début des années 1990 est celle du *nouvel institutionnalisme*⁷⁵, un courant en provenance de la sphère des sciences sociales et plus particulièrement des sciences politiques. Cette école de pensée tire son origine de la méfiance qui s'était développée envers les institutions dans les années 1960 et 1970 particulièrement aux États-Unis, mais aussi dans tout l'Occident. Comme l'explique André Lecours,

« [...] le fait de focaliser sur les institutions était perçu comme étant contraire à l'étude scientifique de la politique. En réponse à cette orthodoxie des sciences politiques étatsuniennes, le mouvement du nouvel institutionnalisme a émergé et, par conséquent, a suscité un intérêt particulièrement chez les chercheurs étatsuniens » (2005, p. 3).

Contrairement à l'Europe où le nouvel institutionnalisme est venu s'inscrire en continuité — car on n'avait pas rejeté l'État et ses institutions —, aux États-Unis, ce nouveau mouvement témoignait d'un regain d'intérêt pour ces mêmes institutions. C'est dans cette mouvance que des penseurs issus de divers champs disciplinaires ont positionné les institutions au cœur des dynamiques qui sont à la base des comportements individuels. Dans le domaine

⁷⁴ Nina Möntmann décrit ce phénomène dans des essais rassemblés dans l'ouvrage *Art and its Institutions. Current Conflicts Critiques and Collaborations* (2006), qu'elle dirige.

⁷⁵ Voir Ekeberg, J. (dir.). (2003). *New Institutionalism. Verksted*. no. 1. Oslo : Office for contemporary art Norway.

des sciences politiques, le nouvel institutionnalisme, comme l'explique Lecours, pose un certain nombre de questions qui portent entre autres sur la définition des institutions; sur la façon dont celles-ci sont créées et se transforment; leurs impacts sur l'action ainsi que les postures méthodologiques et épistémologiques qui sont les plus propices à leur analyse (p. 4). Selon l'auteur, en plus de poser ces questions, les tenants du nouvel institutionnalisme formulent des réponses qui sont souvent originales.

Dans la foulée du nouvel institutionnalisme, certains acteurs du monde de l'art ont tenté de redéfinir ce que doit être une institution pour les publics, le milieu et les artistes, adoptant par le fait même une posture autocritique. Émergeant de Scandinavie, d'Europe du Nord ainsi que d'Amérique du Nord, des initiatives ont laissé poindre une volonté de plus en plus pressante de répondre à la critique institutionnelle, comme le décrivait Nina Möntmann, alors directrice de NIFCA :

« [...] il n'est plus de mise d'employer la critique afin de déconstruire l'institution. Plutôt, une certaine *opacité*⁷⁶ — qui a été l'objet de critiques en ce qui a trait au travail des grands musées — est utile pour les plus petites institutions et les groupes, afin de mettre à l'essai de nouvelles formes de collaborations entre différentes positions dans le monde de l'art (artistes, commissaires, chercheurs universitaires ou activistes); pour passer par d'autres champs disciplinaires et finalement formuler des objectifs alternatifs pour le travail institutionnel » (2006, p. 101).

À la tête de ces nouvelles institutions, des commissaires, ayant souvent travaillé de manière indépendante ou en provenance de sphères alternatives, engagés envers leur communauté immédiate et portés par un désir de changement social, ont été de plus en plus appelés à tenir un rôle de premier plan. La pratique du commissariat situé tire une partie de ses origines de cette mouvance. En effet, à la manière des artistes rattachés au mouvement de la critique institutionnelle qui ont souhaité établir un nouveau rapport de force avec l'institution, les commissaires œuvrant de manière située rêvent de transformer celle-ci de

⁷⁶ « Brian Holmes a parlé d'une certaine 'nécessité tactique de disparition' [...]. Le projet *Opacity* a été développé [entre plusieurs pays européens et scandinaves] en collaboration avec différents artistes et des commissaires d'exposition. Ainsi, plusieurs ateliers ont été programmés. Des concepts d'autonomie, de liberté, de processus interne et d'incertitude y ont été discutés en relation avec l'*opacité*, ainsi qu'en relation avec l'histoire du travail critique et affirmatif au sein des institutions » (Möntmann, 2006, p. 101).

l'intérieur, pour mieux la faire correspondre à certains idéaux démocratiques. Le commissariat situé s'appuie sur une approche complexe qui s'apparente à celle employée par les artistes de la critique institutionnelle et qui repose sur une investigation du contexte de présentation du travail dont l'un des objectifs premiers est la sortie du paradigme de l'art autonome tracé par l'idéologie moderniste. Comme nous le verrons dans les sections suivantes de ce chapitre, cette pratique du commissariat tire également ses origines de l'art *in situ* et dialogique. En effet, l'approche actuelle et spécifique du commissariat situé va dans le sens de la définition qu'en offre Maria Lind et qui repose sur des pratiques sensibles au contexte — ou situées :

« J'imagine le commissariat en tant que mode de pensée basé sur les interconnexions : reliant objets, images, processus, gens, emplacements, histoires et discours dans un espace physique comme un catalyseur qui génère tournants, revers et tensions. Voici une approche de commissariat qui doit beaucoup aux pratiques *in situ*, et encore davantage au travail sensible à un contexte et aux différentes traditions issues de la critique institutionnelle — chacun encourageant à penser à partir de l'œuvre d'art, avec celle-ci, mais aussi à prendre ses distances » (2010, p. 63).

Le commissaire Jens Hoffmann a souligné que le développement des pratiques commissariales, tel qu'il s'est opéré depuis les dernières décennies, repose en grande partie sur des percées conceptuelles effectuées par des artistes. Et nombreux sont les commissaires qui ont ouvertement ancré leur pratique dans le modèle artistique de la critique institutionnelle :

« Au cœur de ce tournant, les conditions institutionnelles et les paramètres fondamentaux des expositions sont devenus matière première conceptuelle du travail commissarial et de la programmation institutionnelle. Une telle application des stratégies des artistes par les commissaires a créé une relation rapprochée entre ceux-ci et une implication plus visible des artistes dans les pratiques commissariales, dont la résultante a été que des artistes ont eux-mêmes commissarié des expositions » (Hoffmann, 2006, p. 324-325).

Dans son essai *The Curatorialization of the Institutional Critique* (2006), Jens Hoffmann présente trois commissaires opérant selon un mode hérité de la critique institutionnelle : Sabine Breitweiser, directrice de la Fondation Generali à Vienne; Maria Lind, commissaire

ayant travaillé à redéfinir un nombre impressionnant d'organismes afin de les transformer en de véritables *plateformes discursives*; la commissaire, professeur et chercheuse Ute Meta Bauer, rattachée jusqu'à tout récemment au MIT. Toutes trois ont développé des approches commissariales autoréflexives et ont travaillé de manière collaborative avec des artistes partageant un même objectif qu'elles. La Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's, sous la direction de Vicky Chainey Gagnon entre 2004 et 2014⁷⁷, a délibérément emprunté une voie similaire, à partir de 2008. Sa programmation a pris un tournant plus critique et un volet éducatif⁷⁸ y a été implanté par la directrice. Multipliant les projets dans la communauté grâce à un programme d'activités ciblé dans le cadre duquel la population locale était invitée à intervenir, la Galerie d'art Foreman s'est forgé une place bien à elle, à la fois au sein de sa communauté immédiate et celle du monde de l'art, rappelant qu'il est possible de cultiver des rapports de proximité avec la population locale tout en maintenant une programmation qui s'inscrit dans l'actualité des pratiques artistiques et commissariales. D'ailleurs, le travail effectué par Chainey Gagnon à la Galerie d'art Foreman a reposé sur une volonté de contribuer au développement des pratiques critiques. Ayant moi-même rejoint l'équipe de la galerie à titre de conservatrice adjointe à partir de 2007, puis de co-conservatrice à partir de 2009, j'y ai trouvé une communauté d'affinités au sein de laquelle j'ai pu développer un travail de commissariat reposant sur des méthodologies issues de ma pratique artistique située tout en bénéficiant du contexte autoréflexif propre à l'institution.

⁷⁷ Après avoir commissarié en mai 2014 la 7e édition de la Manif d'art — la biennale de la Ville de Québec (intitulée *Résistance. Et puis, nous avons créé de nouvelles formes*)—, Vicky Chainey Gagnon est devenue la nouvelle conservatrice en chef de la Galerie d'art du centre culturel The Rooms à Saint-Jean de Terre-Neuve.

⁷⁸ Le Laboratoire communautaire d'art (ou, *Community Art Lab*) a vu le jour en 2008. En 2009, la venue de Yaël Filipovic en tant que conservatrice à l'action culturelle et à l'éducation a renforcé la tangente participative du Laboratoire, jusqu'à son départ en 2012. Consulté à l'adresse : <http://www.foreman.ubishops.ca>.

L'adoption d'une posture autoréflexive s'est particulièrement fait sentir au sein d'institutions de petite taille⁷⁹ — telle que la Galerie d'art Foreman —, une taille qui importe d'ailleurs, comme le souligne Maria Lind, car, les méga musées comme la Tate Modern ou encore le MoMA ont un fonctionnement qui se rapproche davantage des grandes corporations médiatiques que de celui de plus petits organismes dont le profil est plutôt déterminé par le personnel à la direction que par une tradition (Buerger, R. M., Franke, A., Lind, M., Möntmann, N., 2006, p. 39). Les institutions ayant intégré les stratégies issues de la critique institutionnelle font désormais partie du nouvel institutionnalisme et sont théorisées comme telle. Selon Bishop, ces institutions consistent en « [...] des organisations qui mettent autant l'accent sur leurs publications, les résidences, les archives, les symposiums que sur la présentation temporaire de l'art visuel » (2008, p. 26). Il s'agit en partie de confronter le modèle imposé par le néolibéralisme, en délaissant, par exemple, la recherche du plus grand nombre d'entrées, pour aller vers une plus grande diversité de publics. En effet, de manière générale, on peut affirmer qu'en Occident, les grands musées ont de plus en plus tendance à ressembler à des entreprises⁸⁰ — ils font partie de ce que Charles W. Haxthausen appelle la *service industry* — où sont multipliées des expositions temporaires destinées à attirer les gens en grand nombre pour financer le musée. Ainsi, la notion de diversité devient la pierre angulaire pour un nouveau modèle d'institutions qui souhaitent s'adresser à ceux qui ne correspondent pas nécessairement au profil type. Dans ce contexte, le rôle de l'exposition est sans cesse remis en question, tout comme la fonction et le statut du commissaire et de l'artiste. Ces institutions, ces collectifs et ces commissaires qui opèrent de façon *différente* souhaitent créer un espace au sein duquel des enjeux de société peuvent être abordés et, jusqu'à un certain point, discutés. Pourtant, force est de constater que plusieurs des initiatives amorcées dans le courant du nouvel institutionnalisme n'ont pu perdurer, souffrant d'un manque de financement chronique.

⁷⁹ Qu'on pense à Witte de With et à de Appel aux Pays-Bas ainsi qu'à la Slought Foundation aux États-Unis. Menée par un collectif multidisciplinaire porté par un désir de changement social, la Slought passe par le dialogue, la participation et l'engagement du public pour réaliser ses projets.

⁸⁰ Andrea Fraser aborde cette problématique dans l'essai *A Museum is Not a Business. It is Run in a Business-like Fashion*, 2000.

Quelques-unes de ces institutions ont cessé leurs activités alors que d'autres ont été intégrées à des structures de taille plus importante. C'est le sombre constat que fait Nina Möntmann, une année seulement après la publication de l'ouvrage collectif *Art and its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaboration* (2006) :

« Le Rooseum est devenu une branche du Moderna Museet en pleine expansion à Stockholm; le Musée d'art contemporain d'Oslo a été fusionné avec d'autres musées nationaux à Oslo sous l'appellation des Musées nationaux d'art contemporain, d'architecture et de design; Vilnius souffre de sévères coupes budgétaires; dans de nombreux endroits des conservateurs et directeurs ont été remplacés, ce qui a eu d'énormes impacts sur l'approche programmatique des institutions, et dans le cas de NIFCA, l'institution a fermé ses portes » (Möntmann dans Bonin, 2012, p. 304).

1.2.4 La troisième phase de la critique institutionnelle : vers l'*extradisciplinaire*

Philosophe rattaché à l'Institut européen de politiques culturelles en devenir (eipcp) et coordonnateur du projet de recherche *transform*⁸¹, Gerard Raunig a publié des ouvrages portant sur la théorie de l'art, l'esthétique politique et la politique culturelle. Dans le contexte des recherches menées au sein de *transform*, il a développé une analyse politique qui emprunte à Arendt⁸², Guattari⁸³ et Negri⁸⁴; au concept deleuzien des *lignes de fuite*⁸⁵ et à celui plus récent d'*exode* de Virno et Negri⁸⁶ afin d'entamer une refonte de l'assise

⁸¹ Le projet *transform* a eu cours de 2005 à 2008 et son objectif premier était d'examiner les pratiques artistiques et culturelles liées à la critique institutionnelle. Dans le contexte de *transform*, des conférences, des expositions et des publications ont vu le jour, dont le journal en ligne *transversal* (Raunig et Ray, 2008, p. xiii).

⁸² Particulièrement son étude de la révolution et du pouvoir constituant qui en émerge. Voir Arendt, H. (1985 [1967]). *Essai sur la révolution*. Paris : Gallimard.

⁸³ Notamment ses analyses institutionnelles qui révèlent une tendance à la structuration. Voir Guattari, F. (2003). *Machines et structures. Psychanalyse et transversalité*. Paris : La Découverte.

⁸⁴ Voir Negri, A. (1997). *Le pouvoir constituant. Essai sur les alternatives à la modernité*. Paris : PUF.

⁸⁵ Voir Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Milles Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit.

⁸⁶ Pour Virno, « [...] l'exode constitue la forme suprême de la subversion des rapports capitalistes de production postfordistes qui se manifeste par l'institution d'une sphère publique non étatique. Elle permet d'appréhender de manière radicalement nouvelle la question de la démocratie en se fondant sur les traits marquants de l'expérience postfordiste que sont la virtuosité servile, la valorisation du langage, la relation inévitable avec la présence d'autrui, etc. Aussi, Paolo Virno propose-t-il de faire défection en mettant en avant l'exode en contrepoint du pouvoir d'État, mais aussi des organisations du mouvement social [...] » (Blondeau et Allard, 2007, p. 23). Voir Virno, P. (1995). *Miracle, virtuosité et déjà vu. Trois essais sur l'idée de monde*. Paris : L'Éclat; Hardt, M. et Negri, T. (2004). *Multitude : guerre et démocratie à l'époque de l'Empire*. Paris : La Découverte.

conceptuelle de la critique institutionnelle reposant sur l'idée d'une échappatoire et d'une fuite possibles destinées à dénicher des moyens de lutte et de résistance (2007, p.2). Dans le monde de l'art, la notion de *fuite* avait déjà été évoquée dans le passé⁸⁷, entre autres par Robert Smithson, dans une entrevue qu'il avait accordée à Bruce Kurtz, en 1972. L'artiste avait alors affirmé que le musée était un lieu de contrôle des artistes et qu'il était vain de lutter contre un système qui absorbe et réintègre toute contestation :

« Il [Smithson] semble suggérer que la seule façon pour l'artiste de sortir de cette logique consiste à intervenir dans le monde réel, afin de reprendre possession de ses moyens de production (ce qu'il tentera sans succès jusqu'à sa mort accidentelle l'année suivante en proposant de nombreux projets de réaffectation de sites industriels en sculptures pour tous) (Penders, 1999, t. 2, p. 88).

Bien que Smithson ait déjà pressenti l'impossibilité pour les artistes de fonctionner au sein du système de l'art sans en adopter les valeurs intrinsèques — bien que souvent ce soit malgré eux, ou en toute naïveté —, ce n'est que récemment que l'on a observé une véritable volonté de la part d'artistes et de groupuscules de s'affranchir sans réserve du monde de l'art.

La première parmi la série des hypothèses énoncées par les chercheurs et praticiens impliqués dans *transform* concerne l'émergence d'une troisième phase du mouvement de la critique institutionnelle dont les visées iraient bien au-delà du monde de l'art, englobant la sphère sociale et même politique. Déterminés à en finir avec un héritage perçu comme trop limité⁸⁸, les tenants de cette troisième vague de la critique institutionnelle — souvent liés au milieu de l'activisme et du militantisme — sont passés du champ de l'art à la politique, l'économie, la finance, l'architecture, la géographie, les biotechnologies, et vice versa, pour mieux transformer leur discipline respective, rompre leur isolement et envisager une

⁸⁷ On peut penser aux *sorties* du musée et de la galerie qu'avaient opérées les Futuristes, Dada et les Situationnistes.

⁸⁸ Andrea Fraser, dans son essai *From the Critique of Institution to an Institution of Critique* (2006, p. 123-135), a affirmé que les acteurs du monde de l'art *étaient* littéralement l'institution et qu'il n'existait pas pour eux d'extérieur à cette institution.

alternative aux institutions issues du système néolibéral :

« Les formes d'expression, d'intervention publique, de représentation critique et de réflexivité, développées par ceux qui ont cessé d'être simplement 'des artistes' — mais aussi d'être simplement 'des chercheurs', 'des philosophes', 'des thérapeutes', 'des militants', 'des critiques', etc. — peuvent très bien s'appeler extradisciplinaires, sans fétichiser le mot aux dépens de l'horizon qu'il essaie d'indiquer » (Raunig, 2007, hiver-printemps, p. 3).

Les analyses de Raunig et de ses collègues de *transform* ont été déterminées par le travail de nombreux praticiens qui échappent aux catégories définies par les deux premières phases de la critique institutionnelle. Ces praticiens, en passant d'un champ disciplinaire à un autre et en travaillant de manière collaborative, élargissent leur périmètre d'action. Les méthodologies propres au champ de l'art sont ainsi propulsées dans des sphères connexes où elles peuvent contribuer à repenser la critique des institutions afin, ultimement, d'inventer de nouvelles formes :

« Donc, si la critique institutionnelle n'est pas fixe et paralysée comme quelque chose d'établi uniquement au sein du champ de l'art et contrainte par ses règles, alors elle doit continuer de changer et de se développer au sein d'une société changeante. Elle doit se lier à d'autres formes de critiques à l'intérieur et à l'extérieur du champ de l'art — que ces formes émergent en opposition aux conditions existantes ou qu'elles aient été la résistance qui a provoqué ces conditions en premier lieu. Dans le contexte de ce type d'échange transversal entre des formes de critique — mais aussi sans imaginer naïvement des espaces libres de dominations et d'institutions — la critique institutionnelle a besoin d'être repensée en tant qu'attitude critique et ce que j'appelle une *pratique instituante* » (Raunig, 2008, p. 3-4).

C'est ainsi que la notion de *pouvoir constituant* d'Antonio Negri a été intégrée aujourd'hui à une analyse qui tend à se construire autour de l'idée de la *pratique instituante* afin d'examiner le phénomène de l'association des pratiques artistiques, militantes et politiques. Toute cette réflexion a pour ultime objectif d'ouvrir l'horizon de l'héritage conceptuel de la critique institutionnelle :

« Plutôt, la *pratique instituante* en tant que processus et concaténation d'événements instituants signifie un concept absolu dépassant la simple opposition aux institutions : elle n'oppose pas l'institution, mais elle fuit l'institutionnalisation et la structuralisation. Mais tout en fuyant, la pratique instituante cherche une arme. Introduisant des monstres au sein des institutions existantes, elle donne naissance à

de nouvelles formes d'institutions, des institutions monstres⁸⁹ » (Raunig et Ray, 2008, p. xvii).

Brian Holmes, qui a effectué des recherches dans le contexte du projet *transform*, a employé le terme *extradisciplinaire* pour désigner le phénomène *transversal* à s'être constitué après le 11 septembre 2001 :

« [...] un nouveau tropisme, mais aussi une nouvelle réflexivité, impliquant des artistes aussi bien que des théoriciens, des ingénieurs et des militants dans un passage au-delà des limites traditionnellement assignées à leur activité, dans le but exprès d'en venir aux prises avec les évolutions d'une société complexe. Si le mot tropisme exprime bien le besoin ou le désir de se tourner vers quelque chose d'autre, vers une discipline extérieure, la notion de réflexivité indique le retour critique au point de départ, qui cherche à transformer la discipline initiale, à la désenclaver, à ouvrir de nouvelles possibilités d'expression, d'analyse, de coopération et d'engagement en son sein. C'est cette circulation à double sens, ou plutôt cette spirale transformatrice, que l'on peut appeler l'*extradisciplinaire* » (2007, p.13).

Le groupe s'est ainsi penché sur les stratégies à adopter pour résister aux attaques des politiques culturelles répressives et populistes caractérisant les nouveaux régimes européens rattachés à la droite⁹⁰. D'ailleurs, le constat est aujourd'hui brutal : l'effritement constaté du modèle de l'État providence en Occident au profit d'un système néolibéral a de multiples effets sur l'ensemble des sociétés, étant donné l'état de mondialisation avancé des économies de la planète. Depuis la crise financière mondiale qui a frappé en 2008, de nombreux pays se sont appauvris suite à l'imposition de mesures drastiques par des instances extérieures aux États, telles que le Fonds monétaire international et la Banque mondiale. La montée en popularité de la mouvance populiste et d'idéologies d'extrême droite accompagne cette crise qui perdure encore en 2014. Paul Chan et Sven Lütticken, qui

⁸⁹ Le collectif Universidad Nómada, rattaché au projet *transform*, qualifie de *monstrueux* les dispositifs : « [...] qui apparaissent d'abord être prépolitiques ou simplement non-politiques dans leur forme, mais qui, par leur accélération et accumulation, telles que décrites plus haut, doivent générer une densité et une série de possibilités en matière de créativité intellectuelle et d'action politique collective qui contribueront à inventer d'autres politiques ». (2008, mai, consulté à l'adresse <http://transform.eipcp.net>).

⁹⁰ Voir Raunig, G. et Ray, G. (2009). Preface. Dans (dir.), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. Londres : MayFlyBooks. p. xiii-xiv.

ont dirigé en janvier 2011⁹¹ un numéro thématique du journal *e-flux* sur la question du populisme, rendent compte du succès rencontré par les mouvements d'extrême droite un peu partout en Europe et aux États-Unis, où, au nom d'une soi-disant volonté de préserver les avantages de la classe moyenne, on démantèle l'État, on s'attaque aux minorités, aux chômeurs et aux immigrants, tout en maintenant les privilèges de l'élite économique et financière. Les impacts du populisme sur la culture et l'art se font sentir, car dans un tel contexte : « L'art est défini comme étranger à la culture *authentique*, étant donné qu'il n'exprime pas explicitement les valeurs incarnées par le pays » (Chan et Lütticken, 2011, p. 1). Dans l'essai qui accompagne le dossier thématique d'*e-flux*, Claire Bishop entreprend une analyse de la situation récente vécue au Royaume-Uni où la prise du pouvoir par une coalition dirigée par les conservateurs a eu des effets marqués non seulement sur le financement de la culture, mais sur l'ensemble des programmes sociaux. Les chiffres sont d'ailleurs alarmants : en 2010 seulement, l'entité gouvernementale responsable de la culture et des arts, le Département de la Culture, des Médias et du Sport (DCMS), a imposé des coupures de 29.6 % au Conseil des arts du pays, qui déjà souffrait d'un manque de fonds depuis le tournant néolibéral entrepris par le gouvernement de Margaret Thatcher aussi tôt que dans les années 1980 (Bishop, 2011, p. 1/11).

Évidemment, les impacts varient selon qu'on aborde un modèle plutôt qu'un autre. Aux États-Unis, où l'entreprise privée a contribué à la mise en place du réseau des musées à partir du 19^e siècle, l'État a toujours occupé une place secondaire dans le financement des arts. Les effets de ce modèle sur les institutions sont multiples, comme le soulignait déjà Jean-Michel Tobelem en 1990, qui évoquait entre autres la multiplicité des intermédiaires qui constituent le réseau et avec lesquels les musées doivent traiter ainsi que l'instabilité qui découle d'un financement qui n'est pas permanent (1990, p. 18-19). Lors de l'enquête qu'il a menée aux États-Unis pour le compte du ministère français des Affaires étrangères, Tobelem a noté une accentuation du phénomène des ingérences commises de la part des

⁹¹ De nombreux auteurs tels que Claire Bishop, Hito Steyerl, Brian Holmes ou encore Renée Green dressent dans ce numéro thématique un portrait des plus inquiétants de la montée du racisme un peu partout en Europe et aux États-Unis et qu'accompagne un vent de populisme, outil privilégié des mouvements d'extrême droite.

commanditaires envers la direction des grands musées. Bishop fait un constat similaire lorsqu'elle affirme: « [...] mon expérience du financement de la culture à New York a démontré que les projets expérimentaux sont rarement soutenus, alors que les commandites privées encouragent l'autocensure et le triomphe des impératifs du marché » (2011, p. 5). Si au Québec la tradition veut que le fardeau du financement repose en majeure partie sur l'État (une tradition qui nous vient de la France), on relève une tendance de la part des deux paliers de gouvernement à se retirer peu à peu pour laisser place à une plus grande diversification des sources de financement. Cette réorientation a des effets insidieux sur le choix des approches qui sont privilégiées par les organismes et sur le type de projets qu'ils vont réaliser. Dans les pays européens, comme c'est le cas aux Pays-Bas ou encore en Autriche, la montée en force de l'extrême droite va de pair avec des diminutions drastiques dans le financement des institutions, comme l'a souligné Ann Demeester, directrice du Centre d'art de Appel, lors d'une conférence prononcée sur le phénomène au Banff International Curatorial Institute en 2010.

Paradoxalement, depuis la crise de 2008, on constate un engouement sans précédent pour l'art contemporain dans l'économie spéculative. Cet art contemporain dont la valeur explose sur les marchés est devenu une sorte d'emblème des forces abstraites de la finance qui menacent les économies nationales (Chan et Lütticken, p. 3). Et, le modèle de l'artiste génial sert de miroir aux nouveaux riches qui ont bénéficié de la récente spéculation et du mouvement généralisé de privatisation qui a cours depuis la crise (Steyerl, 2010, p. 2/6). Alors que le marché de l'art se nourrit d'une redistribution tordue des richesses⁹², nombreux sont les acteurs du monde de l'art qui cherchent à profiter de la manne. L'ampleur des transformations en cours a certainement des impacts sur le développement des pratiques artistiques. Les décennies 1990 et 2000 ont été les témoins d'une multiplication des pratiques de type participatif et situationnel et d'un regain d'intérêt pour le mouvement de la critique institutionnelle. On perçoit un malaise de plus en plus grand chez certains par rapport à la culture des grands musées modelée sur celle de la nouvelle

⁹² Voir Harvey, D. (2005). *A Brief History of Neoliberalism*. Orford : University Press.

économie⁹³. En ce sens, il est intéressant de noter que des artistes et des commissaires positionnent leur pratique par rapport à ce phénomène. Ils agissent ainsi en réponse à un climat politique qui est défavorable à leur pratique et qui la pervertit. Serait-il possible que cette attitude critique partagée par bon nombre de professionnels des arts soit récupérée, jusqu'à un certain point, depuis les dernières décennies, par le marché de l'art, miroir du capitalisme et qui carbure à la nouveauté et à la dissension⁹⁴?

1.3 Les pratiques artistiques et commissariales *in situ*

J'ai tenté de démontrer jusqu'ici le rôle joué par les artistes rattachés au mouvement de la critique institutionnelle dans le décryptage du langage de l'exposition ainsi que des rouages et orientations idéologiques de l'institution de l'art. Leur apport au développement qui a marqué les pratiques commissariales et institutionnelles est, en ce sens, substantiel. Le nouvel institutionnalisme, en cherchant à renouveler les rapports de proximité entre les publics et l'institution; en favorisant le déploiement d'un espace de réflexion critique et en misant sur la collaboration entre praticiens, est lié de près à la critique institutionnelle. Idem pour le commissariat situé qui tire une partie de sa méthodologie critique de ce courant artistique. Il me faut toutefois remonter ici plus loin dans la généalogie des pratiques pour examiner l'origine des approches *in situ*⁹⁵ desquelles est issue la critique institutionnelle et desquelles s'inspire également le commissariat situé qui y puise sa sensibilité envers le contexte. En effet, héritière de l'art *in situ*, ou *site-specific*⁹⁶ en anglais, la critique

⁹³ Voir Sennett, R. (2006). *The Culture of the New Capitalism*.

⁹⁴ Voir Boltanski, L. et Chiapello, È. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris : Gallimard.

⁹⁵ Jean-Marc Poinot définit ainsi la notion d'*in situ*, en ouverture de l'essai *L'in situ et la circonstance de sa mise en vue* : « L'*in situ* est une des formes les plus caractéristiques d'intégration dans l'œuvre de sa circonstance d'apparition » (2008, p. 96). Il ajoute plus loin : « La première utilisation de la locution *in situ* relative à une œuvre contemporaine semble être due à Barbara Rose dans sa monographie sur Claes Oldenbergh. Il s'agit d'une légende sous la photographie d'une œuvre : 'Lipstick Monument in situ at Yale University, 1969' » (p. 97).

⁹⁶ Poinot établit une distinction entre les pratiques *in situ* et *site-specific* : « On peut donc, à la suite de Daniel Buren, considérer que la première caractéristique de l'œuvre *in situ* consiste à opacifier, et rendre ainsi visible, la circonstance de sa mise en vue et non son seul lieu. La notion d'*in situ* se distingue sur ce point de la notion parallèle de *site specificity* élaborée aux États-Unis pour rendre compte des travaux de Heizer, de Maria,

institutionnelle, telle qu'esquissée dans la section précédente, a vu le jour au moment où des artistes, dont plusieurs étaient issus de la mouvance minimaliste new-yorkaise⁹⁷, ont développé une critique du système de l'art plus radicale que leurs autres collègues minimalistes⁹⁸ :

« Dans les formes naissantes de la critique institutionnelle, en fait, la condition physique de l'espace d'exposition est demeurée le point de départ de ce dévoilement. Par exemple, dans des œuvres telles que *Condensation Cube* (1963-1965) de Hans Haacke, la série *Measurement* (1969) de Mel Bochner, les découpes murales (1968) de Lawrence Weiner et *Within and Beyond the Frame* (1973) de Daniel Buren, la tâche d'exposer ces aspects dissimulés par l'institution était performée littéralement en relation à l'architecture de l'espace d'exposition — mettre en évidence le niveau d'humidité de la galerie en permettant à la moisissure de s'installer sur l'objet d'art minimaliste immaculé (une configuration mimétique de l'espace de la galerie); insister sur la matérialité des murs de la galerie en tant que dispositifs *encadrants*, en inscrivant les dimensions des murs directement sur ceux-ci; enlever des pans de mur afin de révéler la réalité basique qui se cache derrière la neutralité du cube blanc; et dépasser les frontières physiques de la galerie en réalisant des œuvres qui littéralement sortent par les fenêtres, afin d'*encadrer* le cadre institutionnel » (Kwon, 2004, p. 17-18).

Parmi les artistes dont la pratique reposait sur une approche *in situ* au cours des années 1960 et 1970, certains ont mené leur travail critique *de l'intérieur*, faisant ainsi de

Smithson, Serra. Smithson a introduit le terme de site en pensant autant à des salles de musée qu'à des sites géologiques » (2008, p. 101). Soi-dit en passant, j'ai privilégié dans cette section de la thèse l'expression *in situ*, pour désigner un ensemble d'approches orienté vers un site d'implantation et qui se préoccupe jusqu'à un certain point, du contexte de présentation. J'ai ainsi en quelque sorte nivelé les distinctions entre *in situ* et *site-specific*, ne souhaitant pas davantage entrer dans une analyse terminologique, et ce, bien que je me sois attardée à l'approche des artistes étatsuniens. Voir l'essai *Redefining Site Specificity* (1995), de Douglas Crimp; le premier chapitre de l'ouvrage *One Place After Another. Site-specific and Locational Identity* (2004, p. 11-32) de Miwon Kwon; ou encore *The Functional Site; or, the Transformation of Site Specificity* (2000), de James Meyer.

⁹⁷ Dans *Six Years*, Lucy R. Lippard remonte aux origines de l'art conceptuel et tisse ses filiations avec, entre autres, l'art minimaliste tel qu'il avait alors pris racine, au sein de la communauté du quartier Bowery, dont elle-même faisait partie, tout comme Sol Le Witt, qui l'avait initiée au travail de Dan Graham, Robert Smithson, Hanne Darboven, Art & Language, Hilla et Bern Becher, Joseph Kosuth et Mel Bochner (1973, xvii-xxii).

⁹⁸ Daniel Buren, dans un texte publié en 1971, en se référant à la reconstitution de l'atelier Brancusi au Musée d'art Moderne de Paris, décrivait la complicité des artistes fabriquant des œuvres *stéréotypées*, car pensées pour une série de lieux muséaux également *stéréotypés*. Il avait alors lui-même adopté une approche picturale réductiviste pour occuper divers sites urbains puis d'exposition, le caractère éphémère de ses installations soulignant l'aspect *in situ* de l'approche (1971, p.61-68). Basant ses analyses sur les écrits de Marx, Buren avait formulé, peu après les événements de Mai 68, l'importance du contexte social et politique : « Et l'art a changé ses traditions, ses académismes, ses tabous, ses écoles, etc. au moins une centaine de fois, parce que c'est la vocation de ce qui est à la surface de changer, sans cesse, aussi longtemps que l'on ne touche pas la base, rien, de toute évidence, n'est fondamentalement, *essentiellement*, changé » (Buren cité dans Crimp, 1993, p. 156).

l'institution l'une de leurs premières préoccupations. Ces artistes de la critique institutionnelle ont envisagé la notion de *site* d'une manière élargie. En effet, pour eux, l'œuvre ne devait pas nécessairement aborder la question des paramètres physiques d'un lieu et de l'expérience du spectateur, mais plutôt, elle devait cibler la nature *fonctionnelle* du site. Pour James Meyer

« [...] le site *fonctionnel* est un processus, une opération se déroulant entre plusieurs sites, une cartographie des affiliations institutionnelles et textuelles et les corps se déplaçant entre eux (l'artiste par-dessus tout). C'est un site informel, un palimpseste de textes, de photographies et d'enregistrements vidéo, de lieux physiques et de choses » (2000, p. 24).

La pratique *in situ* englobant le site *fonctionnel* témoignait d'une prise de conscience du contexte dans lequel l'artiste évoluait, de l'espace qu'il devait occuper et du monde de l'art auquel il appartenait. « [...] [L'] œuvre fonctionnelle refuse l'intransigeance d'un *in situ* littéral. C'est une chose temporaire, un mouvement, une chaîne de significations et d'histoires imbriquées : un lieu marqué et rapidement abandonné » (Meyer, p.25). Hans Haacke, Michael Asher, Robert Smithson, Lawrence Weiner, Richard Serra et plusieurs autres, ont éventuellement adopté une tangente critique non plus uniquement des conditions physiques d'exposition, mais du système capitaliste qui sous-tend l'art contemporain, et ce, souvent envers et contre tous : « Leurs contributions à une critique matérialiste de l'art, leur résistance à la 'désintégration de la culture dans la consommation' étaient fragmentaires et provisoires, les conséquences limitées, systématiquement opposées et mystifiées et ultimement renversées » (Crimp, 1993, p. 154-155). Dans les années 1990, Douglas Crimp qui publiait un essai-bilan portant sur l'art *in situ* — et par le fait même, les balbutiements de la critique institutionnelle — ne pouvait peut-être pas encore entrevoir quel serait l'impact du legs de la critique institutionnelle. Il ne pouvait que constater, un peu comme l'avait fait O'Doherty avant lui, dans les années 1980, le peu d'écho qu'avaient alors eu les interventions critiques de ces artistes...

En remontant aux sources de la critique institutionnelle, on constate que c'est une attitude par rapport au *site* qui s'était d'abord manifestée chez les artistes minimalistes : une prise

de conscience du fait que l'intérêt de l'art ne venait pas essentiellement des paramètres intrinsèques à l'œuvre, mais bien des relations entre cette dernière, le site et les membres du public.

« L'art *in situ* se définit par rapport à son site d'accueil et d'exposition, pour lequel il est créé spécifiquement. En général éphémère, il constitue moins un élément de décor qu'une proposition esthétique de nature critique. Il se développe à grande échelle à compter des années 1960 avec l'art minimal ou encore à travers l'œuvre d'artistes tels que Daniel Buren, Lothar Baumgarten ou le courant néo-conceptuel (années 1980-90, dans le sillage de l'art conceptuel originel, plus intéressé en son temps par l'autoréflexivité, l'analyse du statut de l'art et de son rapport à l'institution, au musée, à la critique et au marché) » (Ardenne, 2002, p. 16).

Jean-Marc Poinso, quant à lui, évoque l'origine archéologique de la locution *in situ* pour souligner l'importance du lien qui unit dès éléments (objets trouvés, dans le cas de l'archéologie) à leur situation (2008, p. 98). Ce faisant, il examine la pratique de Daniel Buren et l'usage qu'a fait ce dernier du terme *in situ* dans sa pratique à partir de l'Exposition Internationale du musée Guggenheim à New York en 1971.

« Dans cette première utilisation d'*in situ*, Daniel Buren insistait donc sur le fait que l'œuvre ne pouvait avoir d'autre réalité que mise en place et cela dans les circonstances pour lesquelles elle avait été prévue, c'est-à-dire qu'il n'y avait pas l'œuvre, d'une part, et ses circonstances, même hautement significatives, d'autre part » (Poinso, 2008, p. 100).

L'œuvre de Buren ne peut en effet être dissociée de son site de réalisation et de présentation. L'artiste prend d'ailleurs en considération toute une série de paramètres lors de la conception d'une œuvre *in situ*. C'est à partir de ceux-ci qu'il avait constitué une liste pour les trois catalogues *Ici/Maintenant/Ailleurs* (Amsterdam, Otterlo, Eindhoven) qui comprenait, entre autres :

« [...] l'architecture de chaque musée; la situation géographique et l'utilisation simultanée de chacun des trois musées; les pièces de leurs collections qui 'impliquent un poids culturel (référentiel) par rapport à tout ce qui s'y montre' ou l'histoire des expositions précédentes; la proposition d'une exposition itinérante que Buren a transformée en 'trois expositions faites spécialement et suivant un itinéraire passant — entre autres — par trois musées' » (cité dans Poinso, 2008, p. 100-101).

Cet intérêt marqué pour le site d'exposition — et éventuellement, pour le *contexte*⁹⁹ —, propre à Buren et aux artistes minimalistes, s'est incarné dans des projets artistiques qui ont pris racine dans des lieux de diffusion de l'art, mais aussi au sein du paysage avec le *Land art*¹⁰⁰ et dans l'espace public des milieux urbanisés :

« Soit dans le cube blanc ou dans le désert du Nevada, soit orienté vers l'architecture ou le paysage, l'art *in situ* a initialement considéré le site comme un véritable emplacement, une réalité tangible, son identité composée d'une combinaison unique d'éléments physiques : la longueur, la profondeur, la hauteur, la texture, et la forme des murs et de pièces; l'échelle et la proportion des places, des édifices ou des parcs; les conditions existantes d'éclairage, de ventilation, les motifs du trafic; les caractéristiques topographiques distinctives et ainsi de suite » (Kwon, 2004, p. 11).

1.3.1 L'intérêt des artistes minimalistes envers les sites d'implantation

Les minimalistes qui ont développé les premiers des œuvres *in situ* étaient en réaction face à l'idéologie du modernisme qui proclamait la plus complète autonomie de l'œuvre par rapport à son lieu de présentation :

« À travers le fétichisme de son socle, la sculpture tend vers le bas pour ramener son piédestal en elle-même et ainsi s'éloigner de l'emplacement où elle se tient; et à travers la représentation de ses matériaux ou son processus de fabrication, la sculpture dépeint son autonomie » (Krauss, 1983, p. 34).

Allant à l'encontre des diktats de Clément Greenberg¹⁰¹, pour qui la *pureté* du médium était essentielle, les minimalistes outrepassaient les paramètres de la sculpture pour mieux l'envisager dans sa relation au site¹⁰². C'est à travers des œuvres sérielles et géométriques

⁹⁹ Paul Ardenne définit la notion de contexte comme quelque chose de plus élargi que le simple *site* en tant qu'emplacement : « Le *contexte* — venons-y — désigne pour sa part l'ensemble des circonstances dans lesquelles s'insère un fait', circonstances qui sont elles-mêmes en situation d'interaction (le *contexte*, étymologiquement, c'est *l'assemblage*, du bas latin *contextus*, de *contextere*, *tisser avec*). Un art dit *contextuel* regroupe toutes les créations qui s'ancrent dans les circonstances et se révèlent soucieuses de *tisser avec* la réalité. (2002, p. 17).

¹⁰⁰ Voir *En chemin, le land art* (1999), d'Anne-Françoise Penders ou *Land Art* (1995) de Gilles A. Tiberghien.

¹⁰¹ Voir Greenberg, C. (1961). *Modernist Painting*. Dans J. O'Brian (1993). (dir.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism vol. 4*. Chicago : University of Chicago Press. p. 85-93.

¹⁰² La critique moderniste valorisait la spécialisation et le retranchement de chaque forme d'art, c'est-à-dire de la peinture et de la sculpture, dans leur univers de compétence respectif. « À l'extérieur ou *entre* la peinture et la

au fini industriel qu'ils ont exprimé leur rejet de la perspective figée de Greenberg, certains allant même jusqu'à se pencher sur le contexte sociologique de l'art (Harrison, 1991, p. 40). Jusque-là, le modernisme avait été synonyme d'autoréférentialité, de la perte du site, du nomadisme de l'œuvre ainsi que de son indifférence la plus complète face à l'endroit où on l'exposait :

« L'idéalisme de l'art moderniste, au sein duquel l'objet d'art *en soi* était perçu comme ayant une signification fixe et transhistorique, déterminait le fait que l'objet devait être sans port d'attache, qu'il n'appartenait à aucun lieu en particulier, un non-lieu qui était en réalité le musée — le véritable musée ainsi que le musée en tant que représentation du système institutionnel de circulation qui englobait l'atelier de l'artiste, la galerie commerciale, la maison du collectionneur, le jardin du sculpteur, la place publique, le hall d'entrée des grandes entreprises, la voûte de la banque... L'art *in situ* s'est opposé à cet idéalisme — et a révélé le système matériel qu'il camouflait — par son refus de la mobilité circulatoire, son appartenance à un site spécifique » (Crimp, 1995, p. 17).

Adoptant une attitude réflexive et jusqu'à un certain point critique du contexte d'exposition de leur travail, les minimalistes se positionnaient à contre-courant de la vision autonomiste de l'art que prescrivait le modernisme. Ce faisant, un bouleversement dans les façons de faire chez les artistes s'est enclenché et les œuvres sont devenues *in situ*, faisant parfois presque corps avec le site de présentation, allant même jusqu'à en devenir inséparables.

Une forme d'engagement reprenait vie chez ces artistes, après Dada et Fluxus — un engagement envers le caractère tangible et matériel de la galerie, mais aussi envers ce qui se trouvait au-delà de cet espace clos, dans la vie quotidienne, jusqu'au sein des paysages naturels.

Comme l'ont souligné Douglas Crimp et Rosalind Krauss, les artistes qui œuvraient de manière *in situ* au cours de la période des années 1960 étaient d'abord en réaction quant à la vision de l'art véhiculée par le modernisme. Les œuvres produites et exposées par les minimalistes entre 1965 et 1967¹⁰³ se sont détournées de la logique autonomiste associée

sculpture se trouvait la probabilité d'une détérioration esthétique et la certitude d'une marginalisation du canon moderniste » (Harrison, 1991, p. 31).

¹⁰³ Harrison souligne que dès 1967, des minimalistes tels que Morris, Andre, Le Witt et Smithson, bien qu'ils aient continué à produire des œuvres géométriques, se sont intéressés davantage à la question des systèmes, ou

au modernisme pour aller à la rencontre du spectateur, et ce, au sein d'un lieu spécifique et non plus générique :

« Les coordonnées de la perception ont été établies comme existant non seulement entre le spectateur et l'œuvre, mais entre le spectateur, l'œuvre et le lieu habité par ces derniers. Ceci a été accompli en éliminant l'ensemble des rapports internes de l'œuvre ou encore en faisant en sorte que ces rapports deviennent fonction d'une simple répétition structurelle, une *chose après l'autre*. Peu importe la relation à être désormais perçue, elle serait contingente du déplacement temporel du visiteur dans l'espace partagé avec l'objet. Ainsi l'œuvre appartient à son site; si son site est appelé à changer, alors les rapports entre l'objet, le contexte et le visiteur aussi » (Crimp, 1993, p. 154).

L'ensemble des questions liées à la perception de l'*objet* (l'œuvre) par un *sujet* (le spectateur) ainsi que celle de la *présence* de l'œuvre dans un *lieu* était centrale pour l'art minimaliste. Le champ de l'art s'appropriait de ce fait les termes *in situ*, ou *site-specific*, pour désigner, dans un premier temps, une pratique ou un type d'œuvre lié à un lieu physique, bien réel et matériel. L'œuvre *in situ* était ainsi, à ses débuts, entièrement connectée à ce lieu — que James Meyer décrivait comme étant *littéral* — dans lequel elle s'inscrivait et où le spectateur venait à sa rencontre. Comme le décrit Kwon, un éventail de motivations poussait alors les artistes à *littéralement* intégrer le contexte au sein de l'œuvre qui y prenait place :

« L'aspiration esthétique (néo-avant-gardiste) de dépasser les limites des médiums traditionnels, comme la peinture et la sculpture, ainsi que leur cadre institutionnel; le défi épistémologique que constituait le transfert d'une signification intrinsèque à l'objet à la contingence de son contexte; la restructuration radicale du sujet d'un ancien modèle cartésien à un modèle phénoménologique lié à l'expérience vécue par le corps; et le désir de résister aux forces capitalistes de l'économie de marché qui déplacent les œuvres d'art en tant que biens transportables et échangeables — tous ces impératifs ont été réunis au sein du nouvel attachement de l'art pour l'actualité du site » (Kwon, 2004, p. 12).

Crimp a toutefois affirmé dans son essai *Redefining Site Specificity* (1993) que la critique de l'idéalisme de la sculpture moderne initiée par le minimalisme est demeurée somme toute

• tournés vers l'art processuel, l'abstraction informelle ou le Land Art. À ce moment déjà, l'utilisation du langage dans l'art était répandue (1991, p. 44).

incomplète. Dans une tentative de prendre en compte le site d'exposition, le minimalisme a, selon Crimp, envisagé le site uniquement en termes formels, en tant que lieu *physique* et non pas idéologique ou culturel¹⁰⁴ — en d'autres termes, Crimp a reproché aux minimalistes de ne pas avoir produit de véritable *critique matérialiste* de l'idéalisme moderne :

« L'incorporation du lieu au sein du domaine de la perception de l'œuvre a atteint son objectif seulement en ce qu'elle a élargi l'idéalisme de l'art au site environnant. Le site a été envisagé comme étant spécifique au sens strictement formel du terme; il a été perçu comme une entité abstraite et a été esthétisé » (Crimp, p. 154-155).

Cette critique a toutefois été nuancée par Crimp lui-même, notamment lorsqu'il a analysé le travail de Richard Serra qui, à partir du début des années 1970, a produit des œuvres qui non seulement ne cherchaient pas à épouser les formes de l'espace de la galerie (contrairement à plusieurs œuvres minimalistes de l'époque), mais plutôt à travailler *contre* cet espace (Crimp, p. 160). De *portée publique*, ces œuvres réalisées sur les lieux de leur présentation étaient le fruit du travail d'une main-d'œuvre spécialisée utilisant des procédés et des matériaux industriels liés à la production (de l'acier Corten notamment) (Crimp, p. 159-160). Ces œuvres ne nécessitaient plus le travail de l'artiste en atelier et requéraient la collaboration d'ouvriers, Serra tournant ainsi le dos à l'image romantique de l'artiste¹⁰⁵. Mais surtout, ces œuvres révélaient au grand jour les limites physiques des espaces dédiés à l'art et leur parenté à l'intérieur bourgeois (Crimp, p. 160). S'inspirant du registre propre à la sculpture publique, Serra a littéralement mis à mal l'espace de la galerie à travers des œuvres qui, par leur présence imposante, ont bousculé le visiteur dans ses

¹⁰⁴ Crimp cite en exemple Carl Andre qui avait affirmé à propos de la possibilité de déplacer ses œuvres : « Je ne me sens pas obsédé par la singularité des lieux. Je ne pense pas que les espaces sont si singuliers. Je pense qu'il existe des classes génériques d'espaces pour lesquels vous travaillez. Donc, la question de savoir où une œuvre se retrouvera exactement n'est pas un véritable problème » (cité dans Crimp, 1993, p. 155). Parmi ces espaces auxquels il se réfère, Andre avait nommé : « Les espaces intérieurs des galeries, l'intérieur des espaces d'habitations privées, à l'intérieur des espaces muséaux, à l'intérieur des grands espaces publics, et dans les espaces extérieurs de différents types » (p. 155).

¹⁰⁵ Crimp cite Serra qui s'exprime à propos de ce qui, dans son travail, échappe à la personnalisation — une logique qui, pour lui, se trouve à la base de l'activité muséale qui tend à conserver et à présenter au public la trajectoire des grands maîtres : « Dans l'ensemble de mon travail, le processus de fabrication est révélé. Les décisions matérielles, formelles, contextuelles sont laissées visibles. Le fait que le processus technologique est révélé dépersonnalise et démythifie l'idéalisation du travail de sculpture. Le travail n'entre pas dans la réalité fictive du *maître* » (dans Crimp, 1993, p. 164).

habitudes.

« Ce faisant, le visiteur de galerie ([l'œuvre] *Marilyn Monroe—Greta Garbo* est substituée *A Sculpture for Gallery Goers*) prend conscience, de manière douloureuse, des limitations de la galerie et du pouvoir qu'elle exerce sur l'expérience de l'art. En inversant les rôles, faire de la galerie l'otage de la sculpture, Serra a mis au défi l'autorité de celle-ci, et l'a déclaré un site de luttes (Crimp, p. 162).

1.3.2. Le Land Art et ses rapports au site

Au cours de la période des années 1960 et 1970, l'étape la plus radicale à être franchie par les artistes a été celle de la sortie du musée et de la galerie¹⁰⁶, pour aller vers la rue, dans la vie quotidienne (Steiner, 2007, p.15). L'espace que prescrivait le modernisme se trouvait ainsi bouleversé : « [...] [l'] espace de modernismes dominants a été radicalement déplacé par la matérialité du paysage naturel ou l'impur et ordinaire espace du quotidien. Et l'espace de l'art n'était ainsi plus perçu comme une page blanche, une *tabula rasa*, mais un lieu bien réel » (Kwon, 2004, p. 11). Cherchant à ébranler un monde de l'art reposant sur des codes (de production et de présentation) jugés rigides et coupé en grande partie du monde extérieur (quoiqu'étant son pur produit et le reflet de son organisation), des artistes minimalistes, bientôt rejoints par des artistes conceptuels, tentaient de fuir la *prison culturelle* que représentaient pour eux le musée et la galerie traditionnelle : « Une œuvre d'art, lorsque placée dans une galerie, perd sa charge, et devient un objet portatif ou une surface désengagée du monde extérieur » (Smithson dans Alberro, 2009, p. 140)¹⁰⁷. L'intérêt

¹⁰⁶ Avant eux, les dadaïstes avaient déjà pratiqué le défilé et la fête dans les années 1920 et les situationnistes, dès le début des années 1950, s'étaient tournés vers des propositions telles que la psychogéographie et le détournement, qui étaient axées vers l'urbanisme et au cœur desquelles se trouvait la participation citoyenne. « Bien des artistes, dès l'orée du XX^e siècle, rejettent en bloc ces supports ou ces expédients [tableaux, sculptures, objets ordinaires]. Nous étions conviés à contempler l'art dans des lieux identifiés, emblèmes du pouvoir économique ou symbolique, tels que la galerie d'art ou le musée. Bien des artistes vont désertier ces périmètres sacrés de la médiation artistique pour présenter leurs œuvres, qui dans la rue, dans les espaces publics ou la campagne, qui dans les médias ou quelque autre lieu permettant d'échapper aux structures instituées » (Ardenne, 2002, p. 10).

¹⁰⁷ Smithson avait publié le texte *Cultural Confinement* pour la première fois dans le catalogue de la Documenta 5 (1972), commissariée par Harald Szeemann. Le texte tenait lieu d'œuvre dans l'exposition, Smithson ayant refusé de contribuer par une œuvre en salle.

de la percée opérée par ces artistes repose sur leur remise en cause du modernisme et des moyens qu'ils ont employés pour en sortir. D'ailleurs, cette prise de conscience de l'emprise de l'espace de la salle d'exposition sur les œuvres — comme en témoigne le corpus de Serra — a poussé les artistes du Land Art¹⁰⁸ à travailler à l'extérieur, à même des lieux naturels. C'est dans ce contexte que Robert Smithson a élaboré son système du site / non-site¹⁰⁹ pour concevoir les relations existant entre l'œuvre, le site extérieur sur lequel elle repose ainsi que la galerie où elle retourne : « Selon Smithson en effet, un non-site est tout à la fois une œuvre d'art élaborée pour être exposée en institution et un ensemble de pièces documentaires décrivant ou référant à un lieu, le site, qui lui est extérieur » (Paquet, 2010, p. 111)¹¹⁰. En quittant la galerie perçue comme un *non-site* et en allant travailler sur le terrain, Smithson, tout comme Donald Judd ou Robert Morris, cherchait principalement à se libérer de l'architecture institutionnelle et des limites qu'elle lui imposait :

« La *sculpture*, quand elle n'est pas figurative, est aussi conditionnée par les détails architecturaux. Les sols, les murs, les fenêtres et les plafonds définissent les limites de la sculpture intérieure. Beaucoup de nouvelles sculptures gagnent en échelle dans une grande pièce [...]. Il faut que les murs des musées modernes n'existent plus comme murs, avec leurs défauts propres. Les artistes pourraient plutôt penser

¹⁰⁸ Gilles Tiberghien apporte quelques précisions quant aux origines de la terminologie employée : « Pas un artiste d'ailleurs, hormis Walter De Maria, ne s'est réclamé du *Land Art*, et, faute de savoir ce que ce terme recouvre, on lui a souvent préféré des dénominations encore plus vagues, constituant en tout cas des ensembles beaucoup plus vastes, telles qu'*art processuel*, *art environnemental*, *art écologique*, *art total*, etc. » (1995, p. 13). Plus loin, il ajoute : « Que le terme [*Land Art*] ait été choisi par De Maria est déjà en soi une recommandation, car il est sans doute le premier, dès le début des années 1960, à avoir conçu, sinon réalisé, des œuvres relevant du *Land Art*. [...] C'est seulement en 1970 que Smithson réalisera son premier véritable *earthworks*, *Partially Buried Woodshed*. Un projet antérieur, de 1966, *Tar Pool and Gravel Pit*, qui alliait une esthétique minimaliste à des références aux premiers âges géologiques, était resté à l'état de maquette » (1995, p. 13).

¹⁰⁹ « Smithson exprimera par écrit sa théorie des *site/non-site* tout en procédant parallèlement à leur réalisation. Dans *A Sedimentation of the Mind : Earth Projects* (1968) il déclare que chaque œuvre appartient à une entité plus large, le site. L'intérieur appartient toujours à un extérieur. De cette façon, il réaffirme son intérêt pour le questionnement des relations intérieur / extérieur, symbole de la dialectique œuvre d'art / lieu (de création, d'exposition). L'extérieur précède l'intérieur, le lieu précède l'art. Ainsi le site est-il toujours antérieur au non-site. À chaque instant, l'œuvre sera à la fois présente et absente, l'intérieur se confondant avec l'extérieur [...] » (Penders, 1999, t. 1, p. 31-32).

¹¹⁰ Paquet a examiné, dans un essai traitant du principe de site / non-site développé par Smithson, ce qu'elle a désigné d'*effet non-site*. Car, en qualifiant sans distinction de non-site à la fois les œuvres et les documents qu'il produisait à partir des sites extérieurs, Smithson a du même coup ouvert la porte à ce que ces mêmes documents obtiennent le statut d'œuvre d'art : photographies, négatifs, éléments naturels tirés des sites en question, etc. Ainsi, ces documents ont acquis une importante valeur marchande (2010).

l'espace d'exposition comme un réseau de surfaces et de lignes » (Smithson cité dans Tiberghien, 1995, p. 63).

Le renversement effectué par le Land Art a peut-être alors consisté à faire prendre conscience aux acteurs du monde de l'art eux-mêmes de la portée des contraintes imposées jusqu'ici aux artistes par les espaces génériques qu'on leur avait affectés. Ce qui a fait dire à William Rubin, alors conservateur au MoMA :

« Pourquoi un musée serait-il le bon, voire le meilleur environnement pour tout objet d'art? Je trouve que les questions posées par certaines œuvres postminimales transcendent la notion même de musée » (cité dans Tiberghien, 1995, p. 63).

Cependant, comme le précise Anne-Françoise Penders, ce n'est pas à proprement parler un rejet de l'institution qu'il faut comprendre des initiatives entourant le Land Art : « Je me demande en outre s'il ne faut pas plutôt prendre en considération (et on a trop souvent tendance à l'oublier) qu'avant de *sortir* de la galerie (pour autant qu'il y ait réellement eu *sortie*) les artistes remirent en question le lieu de création, l'atelier » (Penders, 1999, t. 1, p. 15). Pour Penders, ce serait plutôt une question d'espace qui aurait motivé les artistes associés au Land Art à soulever la question du lieu de création et à sortir de leur atelier pour aller à la rencontre du monde *réel*. Par la suite seulement auraient-ils réexaminé le lieu d'exposition de leur travail, renouvelant ainsi le regard porté sur l'espace des galeries et des musées :

« La sortie de l'atelier [...] possède ce caractère d'acte primordial qui permet à ces artistes d'ouvrir une porte sur le monde, de laisser celui-ci pénétrer à l'intérieur, mais surtout de franchir une *limite*, de se déplacer vers/dans ce monde *réel* alors en proie à toutes les contestations. Il y a chez eux une nécessité impérieuse, héritée entre autres de Fluxus et probablement influencée par la lecture de Merleau-Ponty, de faire l'expérience de la réalité du monde, de s'en nourrir, de l'intégrer à l'œuvre, voire de la transformer en œuvre. Cette même nécessité a conduit les artistes à intégrer le processus créateur à l'œuvre elle-même et à refuser que l'art — le leur comme celui de ceux qui les ont précédés — soit séparé de son contexte — et l'on doit ici comprendre ce *contexte* autant comme environnement direct de l'œuvre que comme le temps/lieu qui l'a vu naître » (Penders, 1999, t. 1, p. 247-248).

La sortie de l'atelier opérée par les artistes du Land Art a fait souffler un vent de liberté sur l'art. En effet, ceux-ci se sont ainsi donné les moyens d'engager le monde extérieur en sortant de l'univers somme toute clos de l'atelier pour littéralement partir à la découverte

du territoire et de ses spécificités, révélant par le fait même la dichotomie entre lieux intérieur (de l'art) et extérieur (du monde).

Les pratiques associées au Land Art et l'ensemble des *earthworks*¹¹¹ témoignent de ce désir qu'avaient les artistes de positionner leur pratique comme une activité déterminée par un ensemble de paramètres en provenance du lieu investi par l'œuvre et devenant par le fait même *site*. Contrairement à Krauss qui avait théorisé la *perte du site* propre à la sculpture moderne et envisagé son remplacement par la *mise en relation de l'architecture et du paysage*, Penders a affirmé que ce n'était pas parce que l'œuvre moderne avait gagné en autonomie qu'elle avait nécessairement perdu en situation, situation qu'elle allait soi-disant retrouver avec l'œuvre postmoderne (1999, t. 1, p. 29-30). Pour Penders, le site est plutôt un concept dont il faut envisager l'absence de matérialité : « Le site serait alors cette idée comprise comme lieu de l'œuvre et *suspendue* entre deux lieux, celui de la création et celui de l'exposition » (p. 30). C'est une transformation du site qui se serait opérée du modernisme au postmodernisme, le site n'ayant pas besoin d'une matérialité pour posséder une force symbolique.

« La fusion du site, comme idée, en un concept n'est pas réductrice — encore moins utopique —, mais témoigne au contraire d'une progression : elle est cette abstraction positive qui s'inscrit parfaitement dans l'évolution de notre société et de l'art qu'elle produit, à l'heure où l'espace devient virtuel ou cybernétique » (p. 31).

Cette réflexion, inspirée de la dialectique développée par Smithson entre le *site* et le *non-site* repose sur la relation (et non pas l'opposition) entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'œuvre d'art et lieu (de création/d'exposition) et entrevoit le site comme étant l'œuvre et l'œuvre comme étant le site. L'analyse de Penders permet également d'entrevoir la complexité des sites que concernent désormais les pratiques situées et qui sont d'ordre discursif, politique, social, historique ou culturel, comme le souligne d'ailleurs Miwon Kwon.

¹¹¹ Terme employé par Robert Smithson pour désigner ses œuvres réalisées à même le paysage.

Confrontés à l'immensité du territoire à traverser — l'infinité du monde —, les artistes du Land Art ont abordé dans leurs œuvres des notions de paysage¹¹², de temporalité et surtout, de *déplacement*. Penders considère d'ailleurs la notion du déplacement comme centrale à l'élaboration de ces pratiques — déplacement non seulement de l'artiste, mais aussi du spectateur et du matériau qui modifient l'ensemble des rapports au lieu. « Ainsi le déplacement prendra-t-il de plus en plus part à l'œuvre elle-même, jusqu'à intervenir comme concept fondateur. Il pourra alors devenir œuvre en soi » (1999, t. 1, p. 22). Elle donne en exemple le travail de Richard Long et David Tremlett, d'Irma de Vries, Franz Erhard Walther et Dennis Oppenheim, pour évoquer la sortie de l'atelier vers le monde extérieur, leur déplacement devenant par moment partie intégrante de l'œuvre, l'atelier se situant partout où la route les mène. « Par la place que l'un et l'autre [Oppenheim et Smithson] accordent tout de suite au déplacement dans l'œuvre, ils sortiront non seulement de l'atelier, mais ouvriront aussi de nouvelles voies au processus créateur (en matière d'espace et de relation au spectateur) » (Penders, 1999, t. 1, p. 43). Situées en dehors des sentiers battus et témoignant de divers phénomènes naturels, les œuvres rattachées au Land Art ont tantôt pris la forme d'interventions minimales pouvant passer inaperçues, tantôt de réalisations monumentales perpétrées à même des sites naturels éloignés, postindustriels, ou simplement périphériques, comme le désert ou la banlieue, toujours choisis pour leurs caractéristiques propres. Par exemple, le site de la *Spiral Jetty* de Smithson, réalisée dans le Grand Lac Salé en Utah, était jonché de débris de toutes sortes et de fossiles, faisant étrangement écho aux sites postindustriels des banlieues du New Jersey que connaissait bien Smithson : « La simple vue des fragments de ferraille et des déchets emprisonnés nous transportait à l'intérieur d'un monde de préhistoire moderne [...] Un immense plaisir naquit de la vue de toutes ces structures incohérentes » (Smithson dans Penders, 1999, t. 1, p. 54).

¹¹² Pour une analyse approfondie des rapports entretenus par le Land Art avec la photographie et le paysage, voir Paquet, S. (2009). *Le paysage façonné. Les territoires postindustriels, l'art et l'usage*, ainsi que Cauquelin, A. (2002). *Le site et le paysage*. Suzanne Paquet nous rappelle d'ailleurs : « C'est d'abord par l'art, la majorité des théoriciens en conviennent, que s'inventent les paysages. S'agissant de décrire des lieux de manière qu'ils soient dignes d'intérêt, les poètes et les peintres s'occupent à rendre remarquables des territoires qui auparavant inspiraient l'horreur ou la crainte. La montagne est le premier paysage à apparaître ainsi [...] » (2009, p. 14).

Parfois produites à l'aide de machinerie lourde (par exemple, les œuvres *Asphalt Rundown* (1969), *Concrete Pour* (1969) et *Spiral Jetty* (1970) de Smithson; *Double Negative* (1969-1970), l'œuvre en trois parties *Displaced/Replaced Mass* (1969) et *Complex* (1972-1974) de Michael Heizer), certaines œuvres du Land Art se sont littéralement mesurées à des constructions millénaires dont les proportions gigantesques sont parvenues jusqu'à nous. Tiberghien rapporte d'ailleurs qu'Heizer avait accompagné, tout jeune, son père ethnologue et archéologue jusqu'en Amérique centrale, sur la piste des grands monuments historiques (1993, p. 70). Cette propension à la démesure continue d'en étonner plus d'un, encore aujourd'hui, bien qu'elle fut en phase avec l'étendue des paysages de l'ouest des États-Unis. L'envergure qui se reflète dans nombre des interventions associées au Land Art, et surtout les moyens employés par ces artistes, n'auraient d'ailleurs pas été sans choquer les sensibilités écologistes de l'époque... Les artistes du Land Art se formalisant certes peu de questions environnementales¹¹³, envisageant plutôt les sites extérieurs qu'ils occupaient comme autant de paysages et d'extensions du monde de l'art, du musée et de la galerie : « Je pense que nous considérons tous le paysage comme étant coextensif à la galerie. Je ne crois pas que nous envisagions la question en matière de retour à la nature. Pour moi, le monde est un musée » (Smithson cité dans Tiberghien, 1995, p.217)¹¹⁴. Pour ces artistes, comme Smithson, Heizer et Morris, le site manipulé et transformé à grande échelle était devenu le matériau constitutif de l'œuvre. « Étrangement, le questionnement du lieu de création/exposition donnera naissance ici au développement d'une nouvelle forme architecturale non plus lieu de création ou d'exposition, mais bien œuvre » (Penders, 1999, t. 1, p. 45).

C'est donc à dire qu'en opérant momentanément une sortie de l'espace de la galerie, il ne s'agissait aucunement de s'affranchir du système de l'art, ni d'abandonner le musée et la

¹¹³ Paquet rapporte les déboires environnementaux de Smithson, notamment lors de l'exposition *955,000* commissariée par Lippard à Vancouver, où son projet de recouvrir Miami Islet de cent tonnes de verre cassé avait été annulé sous la pression des environmentalistes. Smithson a toujours décrié de son vivant les actions des écologistes, bien qu'il ait cherché à se faire médiateur entre la grande industrie et ces groupes de pression (2009, p. 97-130).

¹¹⁴ Smithson était alors en conversation avec ses collègues Oppenheim et Heizer.

galerie comme lieu d'exposition pour leurs travaux, quoiqu'aient bien pu en dire certains artistes. Plutôt, comme l'explique Penders, si ces artistes sont sortis de leur atelier pour travailler à même des sites extérieurs et ainsi réaliser des œuvres dans le monde *réel*, ils sont revenus montrer ce travail dans les lieux dédiés à la diffusion : « [...] à travers le retour, l'artiste remet d'abord en cause ce qui est présenté (*l'objet d'art*) plus que l'outil de sa présentation (la galerie, le musée) [...] » (1999, t. 2, p. 13). Cette propension à revenir dans l'espace de la galerie, que Craig Owens attribue à un désir d'allégorie, a nécessairement été accompagnée d'une multitude de stratégies telles que le récit ou le témoignage, incarnée à travers la documentation, la représentation, l'artefact ou le film.

« Car où d'autre est-ce que la *Jetty* existe si ce n'est dans le film qu'en a fait Smithson, le récit qu'il en a publié, les photographies qui accompagnaient le récit, ainsi que les cartes, diagrammes, dessins, etc. qu'il en avait tirés? Inintelligible à courte distance, la forme en spirale de la *Jetty* est complètement saisissable à une certaine distance, et cette distance se réalise le plus souvent en imposant un texte entre le spectateur et l'œuvre » (Owens, 1992, p. 37).

Pour Owens, en opérant ce retour dans la galerie à travers le film, la photographie et les artefacts, Smithson et les autres ont provoqué un déplacement du point de vue qui est passé d'une position physique dans l'espace à un mode de confrontation (par le biais de documents) avec l'œuvre exposée en galerie (p. 37). Documentation photographique montrant les œuvres extérieures, sculptures conçues spécialement pour la galerie et autres artefacts ou traces comme des échantillons récupérés sur le terrain (la série des *Nonsites*¹¹⁵ de Smithson, par exemple), des cartes géographiques et topographiques, les œuvres montrées par les artistes du Land Art évoquaient des sites extérieurs et faisaient ainsi écho au monde réel (Tiberghien, 1995, p. 235). Présentées dans le cadre de nombreuses expositions consacrées aux artistes du Land Art, les œuvres réalisées sur le terrain trouvaient une place dans les salles des galeries, au même titre que les œuvres qui jusque-là avaient été réalisées en atelier et déplacées pour l'exposition (Penders, 1999, t. 2, p. 14-15). Le Land Art a, en ce sens, cultivé un intérêt marqué pour la photographie ainsi que le film

¹¹⁵ « Si certains non-sites se présentent comme le seul contenant à minéraux, la plupart sont toutefois plus complexes, comprenant des cartes géographiques ou topographiques, des photographies, de courts textes. Tous ces éléments conjugués constituent l'œuvre, qui est une invite au déplacement, une exhortation à (re)faire le parcours effectué par l'artiste, *vers le site* » (Paquet, 2009, p. 61).

qu'il a associés à ses réalisations de terrain. « La photographie intervient alors comme un moyen, comme un outil qui sert le processus créateur, mais ne lui appartient pas. Elle témoigne de l'existence de l'œuvre et de son interaction avec le lieu » (Penders, 1999, t. 1, p. 41). Pour certains artistes, comme Dennis Oppenheim, les photographies ont toujours été considérées uniquement pour leur qualité de documents qui renvoie à l'importance de ce qui se trouve sur le terrain, hors de la galerie et hors de la portée du visiteur, ainsi appelé à se rendre sur le lieu véritable de l'œuvre. Pour d'autres, comme Hamish Fulton ou Richard Long, le travail de terrain a été délibérément orienté en fonction de la prise de vue, qui a ainsi acquis un statut d'œuvre, maintenant par le fait même la pertinence de sa présence dans la salle d'exposition: Pour Michael Heizer, les earthworks n'étaient peut-être pas réalisés dans le but d'être photographiés, mais, comme le souligne Penders, les photographies qui en ont été prises l'ont été dans le but d'être exposées: « [...] si cette photographie [*Dissipate 2*] se veut toujours *documentation*, d'une œuvre réalisée ailleurs, elle se distingue cependant de celles d'Oppenheim tant par sa taille imposante que par sa forme soignée, ce qui a facilité son appréhension en tant qu'*art* par le spectateur » (1999, t.2, p. 21). Les manifestations en salle qui entretenaient des liens étroits avec des sites extérieurs cherchaient même à y pousser les visiteurs en leur fournissant les outils cartographiques et topographiques nécessaires. Penders souligne que pour Smithson, l'espace de la galerie est l'un des paramètres essentiels à l'*espace mental* où se situent ses œuvres qui s'appuyaient en bonne partie sur la dialectique de l'intérieur/extérieur: « Les *non-sites* [...] s'affirmant comme œuvre, ils ne remettent, me semble-t-il, que partiellement en cause le lieu d'exposition. Il s'agit donc ici d'un questionnement sur le lieu de création et sur le lieu de l'œuvre — puisque, sur le site, le non-site est absent et que, dans la galerie, le site n'est que *représenté* » (1999, t. 1, p. 43). L'analyse sociologique effectuée par Suzanne Paquet permet d'ailleurs de mesurer l'appui considérable qu'a prêté le milieu aux artistes du Land Art dès les années 1960 — un appui qui s'est concrétisé dans l'organisation de nombreux événements, symposiums, *street works* et expositions¹¹⁶ ainsi que la création de

¹¹⁶ *Primary Structure* (1966), au Jewish Museum, New York (exposition à laquelle pris part Tony Smith qui a été une influence marquante pour les artistes rattachés au Land Art); *Earthworks* (1968), à la Dwan Gallery, New

la revue *Avalanche* en 1970. Mais surtout, au cours des premières années, c'est l'appui financier de mécènes qui a rendu possible la réalisation des œuvres monumentales (Paquet, 2009, p.97-160).

Par leur travail, les artistes associés au Land Art ont transformé les rapports entretenus avec les publics et les institutions. En sortant des espaces dédiés à l'art pour aller sur le terrain, ils s'éloignaient physiquement, du moins pour un temps, des publics habitués à fréquenter les galeries et les musées. Les œuvres *in situ* comme *Spiral Jetty* de Smithson ou encore *To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted* de Serra, réalisée dans un cul-de-sac reculé du Bronx, ont soulevé l'épineuse question de leur diffusion, étant donné la difficulté de leur accès. En effet, situées à des kilomètres de leurs publics, souvent éphémères ou hors de portée, elles ont essentiellement circulé sous forme de documents, réduisant ainsi l'expérience du spectateur à une *lecture d'image*, en bonne partie détachée de l'expérience sur les lieux de leur réalisation (Crimp, 1993, p. 167) :

« Si vous réduisez la sculpture au plan en aplat de la photographie, vous ne faites que survoler une sorte de résidu de vos préoccupations. Vous reniez l'expérience temporaire de l'œuvre. Vous réduisez non seulement la sculpture à une autre échelle pour seules fins commerciales, mais également, vous reniez le contenu réel de l'œuvre. Au moins pour la plupart des sculptures, l'expérience de l'œuvre est inséparable du lieu dans lequel l'œuvre se tient. Si cette condition n'est pas remplie, toute autre expérience de l'œuvre est une déception » (Serra dans Crimp, p. 167).

Non seulement les artistes œuvrant en dehors des lieux voués à la diffusion ont-ils été confrontés à cette question de la nature de l'expérience faite par les spectateurs, mais aussi à celle de la nature du contexte investi par l'œuvre. En effet, ils ont rapidement eu à composer avec toute une gamme de nouveaux paramètres et d'enjeux propres aux espaces qu'ils cherchaient à occuper. Par exemple, en milieu urbain, l'architecture s'est imposée non pas comme un simple arrière-plan neutre, mais comme un environnement hautement

York; *Earth Art* (1969), au White Museum de la Cornell University; *Places and Process* (1969), à la Edmonton Art Gallery d'Alberta et plusieurs autres (Tiberghien, 1995, p. 13-59; Paquet, 2009, p.97-160). Il faut également souligner les expositions phares réalisées par Seth Siegelaub (*January 5-31, 1969* et *July-August-September, 1969*) et Lucy R. Lippard (la série des expositions dont le titre évoque le nombre d'habitants des agglomérations, *557, 087* (à Seattle); *995,000* (à Vancouver); *2,972, 453* (à Buenos Aires)) (Paquet, 2009, p.103-104).

connoté avec lequel il fallait nécessairement entrer en dialogue. Comme l'a soulevé Serra, la difficulté de subvertir ces contextes [urbains] est restée ardue (Crimp, p.169). S'ils ont parcouru le territoire, tous ont également maintenu un lien avec l'institution qui assurait l'entière légitimité de leur pratique. « Je ne pense pas que l'on puisse échapper à la primauté du rectangle [...]. Il n'y a pas de sortie, pas de route vers l'utopie, pas de merveilleux au-delà en termes d'espace d'exposition » (Smithson, cité dans Penders, 1999, t. 2, p. 27).

1.3.3 L'évolution de la pratique du commissariat *in situ*

Les pratiques artistiques *in situ*, et particulièrement celles associées au Land Art, ont requis, de la part des institutions, un remodelage de certaines modalités d'opération, parce que désormais, bon nombre d'artistes ne se contentaient plus d'installer des œuvres dans des lieux génériques, mais prenaient en considération l'espace d'exposition intérieur et extérieur, envisageant même le contexte élargi de l'exposition. Ces artistes occupaient dorénavant la galerie à la manière d'un atelier, considéraient celle-ci à la fois comme site de l'œuvre et son espace d'exposition (Penders, 1999, t. 2, p. 32), poussant ainsi les institutions à s'ouvrir, c'est-à-dire à permettre un accès qui allait au-delà des frontières physiques des édifices, jusqu'aux trottoirs, aux parcs et aux terrains attenants, etc. D'ailleurs, c'était un véritable réseau composé d'artistes et de leurs galeristes supportant les pratiques *in situ* et celles du Land Art qui s'était formé entre l'Europe et les États-Unis, et ce, depuis les années soixante¹¹⁷. C'est ainsi qu'Harald Szeemann avait entrepris une tournée européenne et étatsunienne, rencontrant des artistes recommandés par d'autres artistes et galeristes, afin de réaliser l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme*. Pour lui, une véritable révolution était en branle à travers ces nouvelles pratiques artistiques — et

¹¹⁷ Voir le tome 2 de l'étude de Penders pour un portrait étoffé des acteurs (galeristes, mécènes, collectionneurs, commissaires et artistes) du monde de l'art européen et étatsunien collaborant à la production et à la présentation des œuvres du Land Art (1999, p. 65-99).

institutionnelles :

« [...] ce n'était plus une institution qui mettait son espace à disposition, mais le conservateur qui permettait aux artistes de réaliser des œuvres spécifiques [...]. Par exemple, on n'a jamais reproché à Beuys d'avoir mis de la graisse dans les salles, mais on me l'a reproché à moi. Du point de vue méthodologique, c'était une révolution » (Szeemann cité dans Penders, 1999, t. 2, p. 75).

Avec les pratiques *in situ*, l'exposition tenait un nouveau rôle, en ce sens qu'elle devenait le *site* des œuvres réalisées sur les lieux et spécifiquement pour l'occasion. Szeemann a affirmé que ces transformations dans les pratiques artistiques et commissariales ont poussé le musée à adopter « [...] une attitude plus critique vis-à-vis de l'art et de lui-même » (dans Penders, p. 77). En effet, l'institution devait être en mesure d'accueillir les nouvelles pratiques, de les soutenir et de les présenter, quitte à se remettre en question. Pour Poinot, « *Quand les attitudes deviennent forme* annonçait de façon programmatique toutes les adaptations que l'institution devait engager pour servir cet art [...] » (1990, p. 30). L'analyse qu'a fait Reesa Greenberg des transformations dans l'architecture et l'emplacement des musées et des galeries au cours des dernières décennies du XX^e siècle révèle que celles-ci découlaient principalement d'un glissement dans la perception de l'œuvre, d'abord envisagée comme objet fini, puis, comme processus de fabrication, l'œuvre étant de plus en plus désignée par le terme *travail* (*work* en anglais) (1996, p. 350). « Entre les années 60 et 90, il y a eu un changement de paradigme dans les types d'espaces utilisés pour les expositions d'art contemporain qui peut être caractérisé par un éloignement de la structure de type domestique vers des bâtiments associés au commerce et à l'industrie » (Greenberg, 1996, p. 350). Par exemple, l'historienne de l'art note le changement qui avait marqué les espaces réservés pour s'asseoir : en effet, alors qu'auparavant des fauteuils étaient disposés dans les salles afin que les membres du public se sentent à l'aise pour contempler les œuvres exposées, l'expérience du visiteur était devenue plus physique à partir des années soixante, lorsqu'on avait retiré les chaises et qu'on avait préconisé un regard en déplacement, le visiteur mobile marchant à travers les salles, les galeries d'art se faisant de plus en plus nombreuses et le temps alloué pour chaque visite plus court (p. 350-351).

Les pratiques d'exposition *in situ* se sont souvent incarnées dans des événements extérieurs ayant une certaine envergure et au sein desquels des artistes travaillant de manière *in situ* étaient conviés à réaliser une œuvre sculpturale en lien avec un site extérieur suggéré par les organisateurs. On peut penser à *Sonsbeek buiten de Perken*, commissarié par Win Beeren — un commissaire qui avait été rattaché au Stedelijk Museum — à Arnhem, Sonsbeek Park, en 1971; à *Artpark: The Program in Visual Arts*, à Lewiston, New York, Artpark, en 1976; à *Skulptur Ausstellung in Münster*, à Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, en 1977; *Skulptur Projekte in Münster, 1987*, à Köln, DuMont Buchverlag, en 1987. Ces événements avaient en commun une préoccupation première pour l'espace et les relations qu'y entretenaient les œuvres conçues spécifiquement pour l'occasion par les artistes invités. Beeren expliquait en 1971 en quoi Sonsbeek différait des autres expositions en plein air :

« [...] nous avons délaissé l'ancienne procédure qui consistait à collectionner des sculptures et à planifier leur arrangement. Tous les artistes [...] ont vu le parc et ont choisi leur emplacement avant de concevoir le design de leur œuvre [...]. Ce mode de travail ainsi que notre conscience de la nécessité d'une telle méthode a donné sa thématique à l'exposition : relations spatiales » (Beeren, 1971, p. 192).

La commissaire étatsunienne Mary Jane Jacob s'est approprié l'approche *in situ* dès la fin des années 1980, consciente d'inscrire ses efforts dans une lignée d'expositions ayant eu lieu dans l'espace public. Elle évoquait d'ailleurs la généalogie de cette approche de l'exposition dans le texte qu'elle avait signé pour le catalogue *Places with a Past: New Site-specific Art at Charleston's Spoleto Festival*, en 1991. Cet événement constituait le premier en son genre à s'être déroulé en sol étatsunien. Comme son titre l'indiquait, l'exposition de Jacob faisait partie de la version étatsunienne du festival Spoleto dédié aux arts et qui avait été fondé en Italie en 1958 par Carlo Menotti. Pour son édition de 1962, l'exposition *Sculture nella Citta* avait été l'occasion pour une dizaine de sculpteurs invités par le commissaire Giovanni Carandente de réaliser des œuvres en profitant des installations de fonderies locales. En tout, une centaine d'œuvres sculpturales avaient été installées à travers la ville médiévale :

« Le fait que les œuvres aient été commandées, et la ville perçue comme un musée de sculpture moderne, avec des œuvres placées dans des lieux ordinaires, utilitaires,

sans prétention, et non pas seulement des places publiques, met en relation cet événement avec ceux des années 1980 : l'exposition avait créé un précédent longtemps avant que ce nouveau genre émerge véritablement » (Jacob, 1991, p. 15).

Parmi les événements d'envergure marquants invitant des artistes à développer des projets dans l'espace public selon un mode *in situ* (la plupart du temps, des sculptures), Jacob retrace d'abord *Skulptur Projekte in Münster*. Celle qui emploie le terme *site exhibition* pour désigner le type d'exposition qu'elle-même organise, précise que Kasper Koenig et Klaus Bussmann, les deux commissaires de l'événement, avaient introduit le terme *projet*¹¹⁸ pour définir la forme artistique qui demande à l'artiste de sortir de l'atelier et de la galerie pour considérer un site, son contexte historique et socioculturel ainsi que les enjeux qui l'animent (Jacob, 1991, p.13). D'ailleurs, comme l'indique Jacob, avec *Skulptur Projekte*, on dépassait enfin les simples rapports formels pour s'intéresser au contexte de façon plus large : « L'implication des artistes dans la planification de projets pour *Münster* a mené à l'examen d'un contexte plutôt que d'un caractère formel et en a résulté des installations, et d'autres interventions artistiques, qui ont tiré leur signification du site choisi » (Jacob, 1991, p. 16). Pour Jacob, cet événement particulier annonçait un tournant dans la façon que l'on avait de concevoir l'art public. Un an avant *Münster 1987*, en 1986, *Chambres d'amis*, commissariée par Jan Hoet à Ghent pour le musée van Hedendaagse Kunst, avait également proposé une *site exhibition*. Quelques cinquante-et-une maisons, situées à travers la ville, avaient alors ouvert leur porte au public invité à voir les œuvres réalisées dans des pièces privées. Comme le souligne Bishop, les liens tissés entre les propriétaires des appartements et les visiteurs ne faisaient pas partie du projet, bien que le commissaire ait mentionné la cordialité des relations à s'y être établies. Plutôt, la majorité des œuvres avaient été créées en réponse à l'architecture et au décor résidentiel, sans soulever autrement de questions. En contrepartie, *Projet Unité*, mis en branle en 1991 dans l'Unité d'Habitation de Le

¹¹⁸ Claire Bishop (2012) définit ainsi le terme *projet* tel qu'il s'est appliqué à des œuvres produites après 1989 : « [...] aspire à remplacer l'œuvre d'art en tant qu'objet fini par une finalité ouverte, postatelier, basée sur la recherche, le processus social, se déroulant et se transformant dans le temps » (p. 194). Elle associe également les termes suivants à la définition : « [...] présence, possibilité, ouverture au changement et à la contamination, un espace de production, un temps et un espace illimités, un dialogue avec le social afin de rejoindre des audiences au-delà de l'art » (p. 342).

Corbusier à Firminy, avait rassemblé le travail de quarante artistes internationaux invités par le commissaire Yves Aupetitallot à occuper vingt-neuf appartements laissés à l'abandon dans ce qui était devenu un *dinosaure moderniste*. On pouvait y sentir une évolution dans l'approche employée, étant donné que la majorité des artistes avaient tenu compte de la dimension sociale du contexte investi :

« [...] *Projet Unité* est clairement transitionnel, mais contient un nombre de projets qui déplacent la pratique d'exposition européenne vers un cadre plus conscientisé socialement. [...] Dans ce cas précis, l'emploi du mot *projet* dans le titre plutôt qu'*exposition* semble impliquer que la totalité de la situation (le bâtiment, les résidents, les résidences d'artistes, les installations) était plus importante que l'exposition finale d'œuvres. Il porte une connotation (qui allait s'accroître dans les années 1990) de l'art chevauchant la sphère sociale et s'y engageant, plutôt que de s'en extraire [...] » (Bishop, 2012, p. 198-199).

Assurément, l'approche commissariale *in situ* repose sur une collaboration plus étroite entre le commissaire et les artistes auxquels est suggéré un contexte de travail lié à un ou plusieurs sites dans l'espace public. Facilitant la réalisation d'œuvres issues de commandes, le commissaire opérant de façon *in situ* pourra même tenir un rôle actif dans la réalisation des projets artistiques. Ce travail peut aller jusqu'à envisager : « [...] faire de l'art avec les artistes et de prendre part à un dialogue autour de questions qui génèrent le contexte pour l'émergence des œuvres et [...] pour leur existence même » (Jacob, 2006, p. 134). Pour *Places with a Past*, Jacob avait invité 23 artistes à travailler à partir du site de Charleston, tenant compte de l'histoire de la ville et de son contexte social et culturel :

« La résultante [de l'exposition *Places with a Past*] a été un ensemble d'œuvres qui portaient sur un emplacement, non pas uniquement d'un point de vue physique ou à partir du design, mais davantage en lien avec un passé social et culturel. Les installations sont ainsi devenues comme les chapitres d'un livre qui ensemble ont raconté une histoire plus vaste, plus complète et alternative de Charleston » (Jacob, 1991, p.17).

Parmi les artistes participants, nombreux étaient ceux qui avaient visité certains des grands événements européens *in situ* et partageaient l'enthousiasme de la commissaire¹¹⁹. Jacob décrivait la réalisation de leurs projets comme un processus de collaboration entre les

¹¹⁹ Jacob cite le cas d'Ann Hamilton et de Liz Magor (1991, p. 17).

artistes et les résidents¹²⁰. En effet, l'ampleur de la tâche à accomplir par les artistes et la distance à combler pour se familiariser avec l'histoire et l'actualité des sites requérait l'assistance et l'expertise de ceux qui appartenaient au milieu. C'est ainsi que les artistes ont pu bénéficier, en plus de l'appui de la commissaire et des membres de son équipe de *Places with a Past*, de celui de certains résidents de Charleston souhaitant s'impliquer. Et, selon la commissaire, contrairement à l'art public qui doit faire consensus, car financé par des instances gouvernementales, les œuvres *in situ* réalisées dans le contexte d'événements tels que *Places with a Past*, TSWA en Grande-Bretagne ou *Münster* en Allemagne, en étant financées par des commanditaires amateurs d'art, ont toute la latitude d'explorer des enjeux actuels qui concernent le site faisant l'objet de l'exposition. D'ailleurs, toujours selon Jacob, ces expositions, en plus de transformer les façons de présenter de l'art, fournissent aux artistes des occasions de travailler sur le terrain et de changer la nature même de l'art, tout en rejoignant des publics qui souvent sont peu enclins à visiter les musées (1991, p. 19).

Cette nouvelle préoccupation envers le *lieu de l'œuvre* s'est également manifestée au fil des ans au sein d'institutions telles que P.S.1, aux musées de Krefeld, Mönchengladbach, Bordeaux, l'ARC et au Centre Georges Pompidou (Poinsot, 2008, p. 107). Poinsot précise que les approches institutionnelles *in situ* diffèrent d'une institution à une autre, probablement parce qu'une grande latitude doit être accordée aux organisateurs d'expositions et aussi parce que les circonstances associées à chacune d'elles sont spécifiques. Toutefois, pour lui, une chose est sûre : l'approche institutionnelle *in situ* demeure problématique, étant donné le degré d'implication de l'institution qui cherche par différents moyens à s'insinuer dans la

¹²⁰ Kwon évoque certains aspects plus épineux de l'approche du commissariat *in situ*, en rapportant par exemple un malentendu survenu entre Jacob et les artistes Kate Ericson et Mel Ziegler qui avaient pris part à l'exposition hors les murs et multisite *Culture in Action* à Chicago. Ce malentendu portait sur la reconnaissance du travail effectué par les citoyens qui avaient participé à la réalisation du projet. Les recherches de Kwon ont démontré que ces artistes ont demandé à plusieurs reprises à la commissaire de mettre de l'avant dans les documents promotionnels entourant l'événement le rôle joué par les membres de la communauté et de leur remettre un cachet approprié. Jacob, dont la version diffère, a exposé son point de vue lors d'une entrevue publiée dans *Art Papers* en 1997.

pratique des artistes :

« La pratique institutionnelle qui s'est développée depuis le milieu des années soixante-dix vise désormais à imposer aux artistes invités une modalité spécifique de production et de mise en vue de leur travail [...]. Elles [les institutions] laissent en principe toute liberté à l'artiste, mais elles mettent le plus souvent à sa disposition un appareil de lecture et d'accès au contexte ou à défaut exposent l'artiste par quelque subterfuge ou règle contractuelle à la réalité environnante » (2008, p. 107).

Poinsot semble ainsi suggérer que les institutions concernées s'ingèrent littéralement dans le travail des artistes, cherchant à orienter le contenu des œuvres — ou même à en injecter—, et ce, afin de créer un événement cohérent par rapport au contexte investi. Pour illustrer ses propos, le critique donne en exemple certaines des clauses du contrat produit pour l'exposition *Skulptur Projekte in Münster, 1987*, jugées par trop contraignantes :

« [...] une invitation formelle à venir voir; une exposition intensive de l'artiste à l'histoire de Münster et à son inscription dans le patrimoine architectural; un contrat dissociant conception, réalisation, et statut de l'œuvre (temporaire ou pérennisable); et enfin, la possibilité de restitution au musée des à-côtés de la réalisation dans la cité, ou du projet non réalisé ou d'œuvres parallèles » (2008, p. 107).

Ici s'exprime clairement la volonté des organisateurs à exposer les artistes au site de Münster, à encadrer la présentation du processus de réalisation ainsi que les œuvres résultant du séjour de recherche-crédation. « [...] [L]es artistes à Münster n'ont-ils pas été soumis au seul cadre architectural, ou encore à la pratique sociale actuelle du lieu choisi, mais aussi à son histoire, aux propositions concurrentes des autres artistes, et enfin ils ont dû déterminer si leur œuvre pouvait durer, comment et pourquoi » (2008, p. 107). Il va sans dire que le cadre imposé aux artistes peut être perçu, à l'instar de Poinsot, comme empiétant sur l'expertise et la liberté des artistes. Néanmoins, il peut aussi s'avérer favoriser l'inscription significative de projets dans un contexte donné. Cette *règle de l'in situ*, ainsi désignée par Poinsot, et sur laquelle tablent certaines institutions et événements, oriente un processus qui nécessite l'entière collaboration des participants qui s'y engagent — et, par le fait même, laisse supposer un certain enthousiasme de la part des joueurs... Matthew Higgs, artiste et commissaire d'exposition britannique, aujourd'hui directeur du centre d'artistes White Columns à New York, s'est réclamé de l'importance du *local* dans sa pratique, avec les responsabilités et les limitations qu'implique le travail au sein de la

communauté : « La prise en compte de la spécificité d'un contexte particulier et la façon dont sa couleur particulière (et singulière) affecte les individus et la production culturelle sont toujours des sources de motivation pour moi » (1997, p.18). Ce souci de situer une pratique, tant artistique que commissariale, détermine le travail de nombreux acteurs du monde de l'art qui nécessairement opèrent de façon telle qu'ils établissent une proximité avec un milieu donné — de laquelle découlent une infinité de nouvelles possibilités pour l'artiste d'un point de vue méthodologique.

Ainsi, la *localité* d'une ville ou d'une région constitue ce qui la rend particulière et la différencie des autres lieux. Les biennales d'art contemporain représentent aujourd'hui l'exemple par excellence de l'événement misant sur la localité afin de construire un contexte à la fois ancré dans un territoire et une réalité particulière. Avec la mondialisation et la transformation de la planète en un *village global*, la rencontre entre l'univers *local* et *global* a été précipitée, entraînant la dissolution des cultures et des identités à l'échelle locale au profit d'une culture mondiale plus homogène, transmise par la courroie des médias de masse, des moyens de communication issus de l'ère numérique, du tourisme et des produits de consommation. Au plan politique et économique, la mondialisation a d'un même souffle contribué à transformer la nature des relations entre les États, à libérer les marchés financiers des contraintes qui les empêchaient jusque-là de maximiser leurs profits, à mondialiser l'industrie du tourisme et par le fait même, fait grimper le nombre de visiteurs dans les musées. D'ailleurs, l'augmentation en nombre et la popularité croissante des grandes expositions récurrentes doivent certainement être considérées en relation avec les transformations évoquées ci-dessus. Dans ce contexte « [...] les concepts jumeaux de *glocal* et de *contemporain* ont fonctionné comme deux leitmotivs parallèles servant à entretenir la biennale comme modèle d'exposition dominant » (O'Neil, 2012, p. 52). La mondialisation a en effet eu des répercussions sur le monde de l'art contemporain qui s'est orchestré, depuis les années 1980¹²¹, autour des biennales — un terme qui désigne une exposition collective

¹²¹ Caroline A. Jones parle d'une première vague qui aurait eu lieu dans les années 1950 et 1960 (dans Vanderlinden et Filipovic, 2005, p. 69).

internationale à grand déploiement et qui est récurrente à tous les 2 jusqu'à 5 ans. Certains ont parlé d'*expositions blockbuster* ou de *méga-expositions*, étant donné le grand nombre de visiteurs qui les fréquentent et l'impressionnant volume d'œuvres qu'on y présente (O'Neil, p. 52). L'Europe, berceau des grandes expositions universelles du 19^e siècle et de la première biennale, celle de Venise, est devenue le théâtre des plus importants de ces événements¹²², mais ne constitue plus l'unique centre d'intérêt, étant donné l'émergence des périphéries dans le circuit des biennales incontournables : « [...] de 1984 (l'année de la première Biennale de La Havane) jusqu'à la fin du vingtième siècle, plus de quinze biennales internationales ont été établies, incluant Istanbul (1987), Lyon (1992), Santa Fe (1995), Gwangju (1995), Johannesburg (1995), Shanghai (1996), Berlin (1996) et Montréal (1998) » (Basualdo dans Marincola, 2006, p. 55).

« Ces expositions sont généralement rendues possibles grâce à des sources de financement supranationales (UE, Baltic, UNESCO, Africalia), ainsi que par des agences nationales (Fondation culturelle de la Fédération allemande, le Ministère français de la Culture, le Conseil britannique, la Fondation japonaise); ces bailleurs de fonds comprennent les retombées de la portée discursive des biennales. Tout comme les grandes corporations (Illy, Sonatel, Nivea, Tecno, Generali, BMW, Audi, Hitachi) qui offrent des fonds et des services en échange d'un petit logo apposé dans le catalogue, d'un espace lors de l'ouverture et d'une association diffuse avec un échange culturel en vue » (Jones dans Filipovic, Van Hal, Ovstebo, 2010, p. 68-69).

Comme le souligne le commissaire et critique d'art chinois Hou Hanru, « [...] les biennales d'art contemporain possèdent inévitablement des ambitions culturelle et politique. Elles cherchent à être significatives à l'échelle nationale et internationale, en mettant de l'avant des caractéristiques locales soi-disant incomparables et qu'on pourrait appelées *localité* » (dans Vanderlinden et Filipovic, 2005, p. 57). Ce penchant qu'ont les grandes expositions récurrentes et qui consiste à mettre de l'avant une *localité* s'expliquerait par un souci de se

¹²² On peut penser à Manifesta, qui a été imaginée pour la première fois aux Pays-Bas en 1991, suite à la réunification des deux Allemagnes, au démantèlement de l'URSS et aux signatures de traités qui ont rapproché les pays du continent, dont celui de Maastricht et de Schengen; à la Documenta, qui a confirmé son importance en tant qu'événement phare au cours de la décennie 1990 et qui avait été créée à la suite de la fin de la Deuxième Guerre mondiale dans un but de réconciliation entre l'art contemporain et le peuple allemand; à la Biennale de Lyon ou encore à celle de Venise.

démarrer les unes par rapport aux autres¹²³ ainsi que par le désir des acteurs impliqués (organisateur, commissaires et artistes) de travailler à partir de contextes spécifiques jugés significatifs et qui permettent de repousser les limites de la pratique. Pour Hou — lui-même produit de la culture mondialisée — la notion de *localité* représente l'une des clés pour expliquer la reconfiguration qui s'est opérée dans le champ de l'art contemporain avec la multiplication des biennales et l'apparition d'un type de pratique artistique propre à ces événements. Contrairement aux musées, les grandes expositions récurrentes ne sont pas expressément liées au collectionnement de l'art et sont ainsi peut-être moins susceptibles de se limiter à la présentation d'œuvres qui passent par les objets — quoique des acquisitions par des conservateurs y soient faites aussi. On y retrouve généralement davantage d'œuvres interdisciplinaires qui débordent du champ de l'art contemporain pour aller vers le cinéma, le design ou l'architecture. De plus, certaines de ces expositions, s'inscrivant pleinement dans la mouvance du nouvel institutionnalisme, tendent à inclure à leur programmation diverses activités d'échanges entre praticiens — on peut penser par exemple à *100 Days – 100 Guests* de la Documenta X, commissariée par Catherine David, ou aux quatre plateformes de la Documenta 11 (Basualdo dans Marincola, 2010, p. 58).

Pour la majorité des biennales qui se déploient désormais aux quatre coins de la planète, le modèle reste cependant encore trop souvent celui du cube blanc :

« En dehors du temps, hermétique, et toujours le même malgré sa situation géographique ou son contexte, ce cube blanc mondialement reproduit est presque devenu une catégorie fixe, un non-lieu privatisé pour l'univers des biennales d'art contemporain, un de ces sites étrangement familiers [...] » (Filipovic dans Vanderlinden et al., 2005, p. 63-84).

Les grandes expositions échappent en effet rarement à la règle du cube blanc, qu'elles choisissent de reproduire dans des lieux qu'elles s'approprient ou construisent spécialement pour l'occasion, ou encore, lorsqu'elles font installer les œuvres dans des musées déjà

¹²³ L'ensemble des biennales qui se déroulent à l'heure actuelle dans le monde ne semble pas encore avoir été systématiquement répertorié. Certains estiment aujourd'hui leur nombre à 100 et d'autres, à plus de 200 (Jones dans Filipovic, Van Hal, Ovstebo, 2010, p. 68).

existants. Ce choix semble pourtant aller à l'encontre de leur mission première qui consiste à représenter une localité (Filipovic, 2005, p. 67) :

« À un moment où l'art demeure l'un des derniers modes de résistance critique envers les transformations hégémoniques mondiales, et au moment où l'engagement et l'expérimentation de plusieurs artistes constituent une véritable promesse pour le futur, les formes d'exposition doivent d'autant plus être intelligentes, sensibles et appropriées pour rendre l'art public » (Filipovic, p. 79).

Et même si de nombreuses biennales s'aventurent hors les murs, ces volets restent bien souvent marginaux par rapport aux traditionnelles expositions en salle. On se retrouve ainsi avec des événements qui cherchent officiellement, dans la plupart des cas, à se positionner de manière critique face au phénomène de la mondialisation, tout en présentant un visage qui est aussi homogène que celui des préceptes de la doctrine qu'elles dénoncent (Filipovic, p. 68). Par exemple, Manifesta, en sortant du circuit des grandes métropoles et en se déplaçant d'une édition à l'autre, souhaitait ouvertement prendre ses distances par rapport à un modèle traditionnel d'institution d'art. Et pourtant, « [...] les expositions de Manifesta [à quelques exceptions près, comme l'édition de Nicosie à Chypre] sont demeurées relativement près de la formule connue de la biennale et de l'esthétique de la présentation muséale standard » (p. 70).

Nul doute qu'un danger subsiste également que l'art, sous prétexte de projets *in situ*, soit employé comme un moyen pour atteindre des fins qui n'ont rien à voir avec lui — on peut penser, par exemple, aux visées de revitalisation urbaine¹²⁴. Les approches *in situ* ont en ce sens le pouvoir de distinguer des villes et des quartiers entre eux et de rendre unique une localité, ajoutant ainsi une valeur qui est recherchée de plus en plus par les sociétés de développement touristique et autres agences de marketing : « Ainsi, l'*in situ* reste

¹²⁴ Dans son essai *The Return of the Real*, Hal Foster met en garde contre une certaine dérive ceux qui privilégient ce genre d'approche : « [...] le rôle quasi anthropologique offert à l'artiste peut contribuer autant au renforcement de l'autorité ethnographique qu'à sa remise en question, autant à l'évitement qu'à l'extension de la critique institutionnelle » (1996, p. 241). Dans le cas de projets réalisés dans des zones désaffectées par exemple, des dérives peuvent avoir lieu, et la tentation peut être grande pour des promoteurs de s'approprier les retombées d'un événement artistique aux fins de revitalisation ou encore de développement touristique. Foster fournit quelques exemples de ce genre de scénario qui ont démontré que de projets *in situ*, on pouvait littéralement passer à des projets touristiques.

inexorablement lié à un processus qui transforme les particularités et l'identité de nombreuses villes en une question de différenciation de produit » (Kwon, 1997, p. 87). D'autant plus que l'importance du site dans l'équation des nouvelles pratiques situées peut aller jusqu'à renverser l'intérêt porté à l'originalité de l'œuvre. C'est dorénavant sur le site lui-même que repose l'essentiel de l'aspect créatif et original d'un projet, ce qui occasionne une sorte de déplacement vers la localité : « [...] renforçant une valorisation culturelle de lieux perçus comme sites de l'expérience authentique et un sens historique cohérent ainsi qu'une identité personnelle [...] » (Kwon, p. 86).

Dans son essai *What's Tangible, Transitory, Mediating, Participatory and Rendered in the Public Sphere?* (1997), Andrea Fraser présentait la proposition *Services: The Conditions and Relations of Service Provision in Contemporary Project-Oriented Artistic Practice* qui soulevait une question fondamentale : celle de la reconnaissance du travail des artistes et de leur juste rémunération dans le contexte d'expositions et d'événements *in situ*. Ce faisant, *Services...* mettait en lumière le problème de l'excès de travail demandé aux artistes lors d'expositions où ces derniers ont à prendre en compte les spécificités d'un contexte donné. Ces *services* d'un nouveau genre, décrits par Fraser et rendus à la demande d'organisateur et de commissaires, doivent, selon elle, être récompensés d'un cachet ou d'une indemnité forfaitaire quotidienne, car ils correspondent à un temps de travail supplémentaire. En effet, force est de constater que la liste des tâches qui revient aux artistes s'est allongée : interprétation, présentation, arrangement et installation, éducation, négociation et organisation (1997, p. 203-205). En plus d'accroître le travail des artistes, on a reproché aux commissaires oeuvrant de manière *in situ* de s'immiscer dans leur processus d'investigation. Johanne Lamoureux emprunte d'ailleurs à Poinso¹²⁵ l'expression *event specific* pour désigner la dérive qui peut caractériser la commande d'œuvres aux artistes par les commissaires (2001, p. 60). Dans le scénario qu'elle évoque, « [...] les œuvres ne sont plus qu'un prétexte à l'exercice de la souveraineté orgueilleuse d'un commissaire et la

¹²⁵ Ces propos sont tirés du colloque *Les pratiques in situ*, qui a eu lieu le 1-2 juillet 1987 à Paris, au Centre Georges Pompidou.

possibilité pour les visiteurs d'apprécier la résistance des œuvres à complaire au script [de l'exposition] se trouve en quelque sorte confisquée » (p. 60). Cette vision oppose le travail de l'artiste à celui du commissaire en invoquant l'autonomie de l'artiste et de son œuvre. Il faut cependant admettre que l'ampleur et la complexité des projets menés par de nombreux artistes aujourd'hui requièrent l'assistance d'un ou de plusieurs commissaires, et souvent, de toute une équipe fournie par l'institution qui produit l'événement — particulièrement dans le cadre des biennales et des grandes expositions *in situ*. La reconnaissance et le respect du travail de chacun sont nécessaires, car, faut-il le rappeler, les œuvres ne se présentent pas d'elles-mêmes et souvent, particulièrement dans le cas de projets dialogiques et participatifs, ne sont pas uniquement réalisées par un artiste. L'exposition peut d'ailleurs être considérée aujourd'hui comme l'un des *médiums*¹²⁶ principaux de l'art contemporain : « [...] elle constitue son principal intermédiaire de communication, le corps et la voix desquels émerge un sens doté d'une certaine autorité » (Fergusson, 1998, p. 176). Et, c'est en ce sens que l'on doit nécessairement reconnaître la légitimité du commissaire dans sa réalisation — ce qui n'empêche aucunement de rester vigilant quant à l'éthique des choses.

1.4 Les pratiques artistiques et commissariales reposant sur une approche dialogique

La diversité des pratiques artistiques situées qui ont émergé dans le sillon des pratiques minimalistes et du Land Art, qui elles-mêmes avaient repris le flambeau des avant-gardes historiques du début du 20^e siècle, peut déconcerter¹²⁷. En effet, la considération du lieu de l'œuvre comme *site* ainsi que la sortie de l'atelier dans le monde *réel* a ouvert (de nouveau)

¹²⁶ En utilisant le terme *médium*, Bruce W. Fergusson cherche à libérer le mot de ses connotations modernistes qui le ramènent à la matière. Dans son essai, le terme est associé aux médias de masse et donc pointe dans la direction d'un réseau de communication, liant l'exposition aux technologies de la reproduction, telles que la photographie, les CD, etc. (1998, p. 188).

¹²⁷ Il peut s'agir de l'art désigné comme étant contextuel, conversationnel, discursif, *in situ*, relationnel, situationnel, participatif, etc. Ces appellations ont des définitions qui souvent s'entremêlent, lorsqu'on lit un auteur ou un autre — ce qui est d'autant plus vrai lorsqu'on passe du monde anglo-saxon à l'univers francophone.

la porte à une infinité de possibilités pour les artistes qui ont adopté cette attitude et qui cherchent à explorer non seulement des sites, mais à envisager un contexte pour l'ensemble de ses paramètres actuels. Les héritiers du Land Art, comme l'artiste Francis Alÿs, ont repoussé la limite de la relation au site, en incluant dans la donne le contexte politique et social d'un lieu, tout en maintenant un intérêt pour le déplacement, par exemple. En effet, du contexte architectural, formel et physique qui avait déterminé les œuvres des artistes rattachés au Land Art et celles du minimalisme, ce sont désormais les caractéristiques culturelles, historiques, politiques ou sociales qui intéressent les artistes travaillant de manière *située*. En d'autres mots, « [...] la relation entre l'œuvre et la réalité de son emplacement (en tant que site) ainsi que les conditions sociales du cadre institutionnel (en tant que site) sont toutes deux subordonnées à un site *discursivement* déterminé qui est, lui, délimité en tant que champ de connaissance, échange intellectuel ou débat culturel » (Kwon, 2004, p. 26)¹²⁸. Kwon laisse ici entendre que la connaissance d'un site, qui reposait autrefois presque exclusivement sur un travail de terrain, peut désormais en premier lieu passer par l'univers des discours. Pour elle, la notion de site s'est élargie au cours des deux dernières décennies, pour englober des enjeux théoriques, des idées, concepts et courants de pensée, reléguant ainsi au second plan la réalité plus tangible d'un lieu physique et ses conditions matérielles. Kwon en arrive d'ailleurs à la conclusion qu'avec ce modèle récent, le site ne peut plus être considéré comme une condition préalable — mais plutôt, il est généré par l'œuvre elle-même et ensuite mis en relation avec certains éléments de discours — comme ce fut le cas pour le projet *On Tropical Nature* de Mark Dion (2004, p. 26). Il est ainsi désormais question de plusieurs définitions du site au sein d'un même projet. Il faudrait ici préciser que l'*art situé*, tel que le définit par exemple Jean-Philippe Uzel, fait référence à une *situation* réelle. Dans son essai *L'art situé : quelques pratiques non éthiques*

¹²⁸ À titre d'exemple, Kwon évoque la réalisation de l'œuvre *On Tropical Nature*, de Mark Dion (1991), lors de laquelle plusieurs définitions de la notion de site ont opérées simultanément : tout d'abord, l'artiste a occupé un lieu inhabité dans la forêt vierge du Venezuela; ensuite, une institution d'art de Caracas a présenté des spécimens récoltés par l'artiste dans la jungle et le projet était présenté dans le cadre d'une exposition thématique de groupe. « Le quatrième site, cependant, quoique le moins matériel était celui avec lequel Dion souhaitait établir une relation à plus long terme. *On Tropical Nature* a cherché à devenir partie intégrante du discours portant sur les représentations de la nature et de la crise environnementale mondiale » (2004, p. 28).

d'art actuel, Uzel évoque le travail de certains des artistes qu'il associe à l'art situé, comme Thomas Hirschhorn, Raphaëlle de Groot ou Christoph Büchel et Gianni Motti. Cette notion de *situation* signifie qu'ils investissent l'ensemble des rapports qui unissent les enjeux actuels d'un lieu donné. Ce modus operandi repose sur un intérêt renouvelé pour les dynamiques de terrain, une série de déplacements et de rencontres, des recherches historiques et actuelles, etc. L'art situé que décrit Uzel possède en commun avec l'art contextuel tel que le définit Paul Ardenne et avec l'art relationnel de Nicolas Bourriaud la rencontre avec l'autre et l'échange. L'ensemble de ces approches est orienté vers la sphère sociale et s'intéresse aux pratiques extraartistiques qu'on y trouve.

Dans le contexte de cette thèse, j'ai choisi d'examiner plus particulièrement l'approche dialogique, bien que celle-ci s'inscrive certainement dans la mouvance de l'art participatif. En effet, toute œuvre reposant sur une stratégie dialogique est nécessairement participative, l'échange se trouvant au cœur de tout rapport dialogique¹²⁹. Le tournant discursif dans l'art contemporain¹³⁰, qui s'accompagne d'un tournant social, semble s'affirmer de plus en plus sur la scène internationale, au sein de projets d'art public d'un genre nouveau¹³¹ et se reflète également dans les pratiques expérimentales de commissariat dont découlent de nouveaux modèles d'exposition. Cette désignation met l'accent sur le caractère raisonné du processus et fait référence à l'intelligence, la logique et la pensée. Considérées dans leur ensemble, les pratiques discursives sont envisagées comme des processus actifs qui accompagnent la prise de parole et permettent de passer outre les limites des identités figées, des discours officiels et des conflits politiques partisans (Kester, p. 8). Si l'art repose en soi sur un échange communicationnel et qu'il concerne des

¹²⁹ Bien sûr, il faut pour cela entendre l'art dialogique comme possédant un caractère dialogique (en forme de dialogue, « propre à toute vraie communication » (CNRTL, 2012).

¹³⁰ Voir Wilson, M. (2007). Curatorial Moments and Discursive Turns. Dans P. O'Neil (dir.) (2009), *Curating Subjects*. Amsterdam et Londres : de Appel et Open Editions. p. 201-216.

¹³¹ Suzanne Lacy retrace une histoire alternative de l'art public dans la publication *Mapping Public Terrain : New Genre Public Art* (1995). Elle y souligne notamment la vague de protestations lancées contre la Guerre du Vietnam aux États-Unis, une période où les artistes étatsuniens se sont directement inspirés des activistes. Les questions identitaires se trouvaient alors au cœur des revendications et le public désormais pensé par les artistes en matière de communautés d'origine. Cette tendance a été renforcée aux États-Unis par le renoncement à l'État providence.

rapports fondamentalement dialogiques, pour Tom Finkelpearl, tout est une question de degré. En empruntant une approche pleinement dialogique, les artistes s'exposent à de nouveaux risques :

« [...] ils acceptent l'instabilité de la signification en tant qu'élément intégral et désirable de la création en chantier de leur œuvre. C'est cette approche qui permet un art critique qui ne repose pas dans le conflit. Lorsqu'un artiste adopte le dialogue et s'active à créer un processus qui vise au partage du pouvoir, cela peut réorienter le processus complètement » (2000, p. 283).

Ce qui différencie les pratiques récentes de celle de l'art conceptuel de la fin des années 1960 et du début des années 1970, de laquelle on pourrait les rapprocher, vient principalement du fait qu'aujourd'hui, un désir d'intersubjectivité anime ceux qui adoptent des stratégies discursives. En effet, « [...] les artistes embrassent la notion de dialogue, de partage de pouvoir et de création à travers un processus social d'interaction » (Finkelpearl, 2000, p. 272). C'est en ce sens que « [...] l'esthétique dialogique laisse entendre une image bien différente de l'artiste, qui se définit en matière d'ouverture, d'écoute [...], et de désir d'accepter une position de dépendance et de vulnérabilité intersubjective quant au membre du public ou du collaborateur » (Kester, 2004, p. 110).

Telles que décrites par Grant Kester¹³², les pratiques artistiques récentes basées sur le dialogue s'érigent en rupture avec la vision moderne de l'objet d'art dont la signification se devait d'être ambiguë. L'artiste moderne était d'ailleurs perçu comme seule source de connaissance dans sa relation avec le public et les pratiques artistiques étaient envisagées comme des modes de création en vase clos. Ici, les relations sont tout autres :

« Dans la pratique dialogique, l'artiste dont les perceptions sont modelées par sa formation, ses réalisations passées, et son expérience vécue, arrive dans un lieu ou une communauté qui est caractérisée par une constellation unique de forces sociales et économiques, de personnalités et de traditions. Dans l'échange qui s'en suit, à la fois l'artiste et ses collaborateurs verront leurs perceptions être remises en cause; l'artiste pouvant reconnaître des relations ou des rapports que la communauté ne voit plus par accoutumance, alors que les collaborateurs pourront mettre au défi les

¹³² Voir Kester, G. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkely : University of California Press.

présuppositions de l'artiste envers la communauté et sa fonction en tant qu'artiste » (Kester, 2005, p. 95).

Avec les œuvres pleinement dialogiques, la conversation est partie intégrante de l'œuvre dont le caractère social est sans conteste. Dans son ouvrage *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012), Claire Bishop aborde un éventail de pratiques (participative, socialement engagée, discursive, relationnelle et collaborative) qu'elle rassemble sous l'appellation d'*art participatif*, et qui sont considérées comme faisant partie d'un même courant issu d'un désir de mettre de l'avant le processus de réalisation de l'œuvre plutôt que son produit fini; d'effacer, à divers degrés, la personne de l'auteur; de passer par la collaboration/participation des membres du public; ainsi que l'inscription du projet dans un contexte sociopolitique. Bishop y remet en question une certaine critique de ces pratiques qui se base sur des critères essentiellement éthiques pour juger de la qualité, ou plutôt de l'*efficacité*, des œuvres. S'appuyant sur la pensée de Jacques Rancière, elle cherche à réinjecter une perspective critique reposant sur des critères esthétiques afin de révéler en quoi des pratiques participatives sont susceptibles de mettre en lumière des contractions du discours politique et de remettre en question des systèmes de valeurs. La généalogie que Bishop trace de ces pratiques dans leur ensemble remonte au début du vingtième siècle, avec les événements futuristes, le théâtre ouvrier russe (*Proletkult*), les excursions et manifestations dadaïstes (2012, p. 41-70) et la dérive situationniste (p. 77-104). Trois événements marquent l'évolution de cette tangente en ce qu'ils incarnent le bouleversement des rapports sociaux et politiques: la Révolution russe de 1917, Mai 1968 et la chute du Mur de Berlin en 1989. Dans l'histoire qu'elle invoque, des artistes de l'Occident et de l'Amérique Latine travaillent *in socius*, œuvrant à dynamiser la participation des publics, à engager une conversation à fort contenu intellectuel et à mettre en lumière des moments historiques ou des enjeux sociopolitiques clés, afin de se positionner par rapport à l'oppression des peuples ainsi qu'aux injustices commises par les dirigeants (Bishop, 2012) :

« Ce désir d'activer l'auditoire dans l'art participatif représente également une volonté d'émanciper le public de l'aliénation qu'entraîne l'ordre idéologique — qu'il s'agisse de consommation capitaliste, de socialisme totalitaire ou de dictature militaire. À partir de cette prémisse, l'art participatif vise à restaurer et réaliser un espace communal et collectif d'engagement social partagé » (2012, p. 275).

Pour Bishop, les stratégies participatives ne sont que l'un des moyens employés par l'art politique. Selon les époques historiques, l'art participatif a emprunté différentes formes, cherchant à s'inscrire en opposition à des systèmes jugés pervers ou reposant sur l'exploitation. Bishop constate qu'aujourd'hui, il est clair que l'art participatif refait surface parce que nous traversons de nouveau une période trouble d'un point de vue sociopolitique et parce que les grands projets de la gauche se sont effondrés. Elle souligne qu'il est cependant paradoxal de constater que ce sont les formes qu'emprunte le néolibéralisme qui incarnent le plus parfaitement certains des aspects de la participation que cherchent également à employer les artistes (p. 277).

1.4.1 Les pratiques artistiques basées sur le dialogue : de l'art conceptuel au tournant éducatif

Le tournant discursif¹³³, ou linguistique, dans l'art constitue vraisemblablement l'un des héritages rattachés à l'art conceptuel et particulièrement celui du collectif Art & Language. Les artistes réunis au sein de ce collectif cherchaient en effet à faire de leur processus d'investigation (*inquiry*) une œuvre en soi — ce dont étaient censés témoigner les éléments de langage présentés. La notion « [...] d'idées comme éléments discursifs, *en tant qu'art* [...] » (Harrison, 1991, p. 49) présupposait que l'objet présenté ne soit plus perçu comme œuvre d'art, mais plutôt comme simple objet résultant d'une investigation qui elle constituait véritablement l'œuvre d'art :

« L'art conceptuel d'Art & Language postulait non pas une forme d'émotion réceptive, mais plutôt une forme d'activité réceptive. Il a atteint la forme de distribution qu'on lui prévoyait, si cela a été le cas, non pas en étant regardé [*beheld*] ou autrement institutionnalisé, mais en étant critiqué, élaboré, étendu ou autrement travaillé » (Harrison, 1991, p. 51).

¹³³ Ici, il n'est pas question d'*art discursif* au sens linguistique du terme, c'est-à-dire : « L'art de représentation, que je préférerais d'ailleurs qu'on appelât art discursif, parce qu'il exprime avec des images, qui sont nécessairement des signes, ce que le discours dit avec le vocabulaire » (R. Caillois, *Esthétique généralisée*, Paris, Gallimard, 1962, p. 93 dans CNRTL, 2012). Mais plutôt, *discursif* réfère ici à la *logique* et à la réflexion : « Qui procède selon le discours logique, qui ressortit au raisonnement. *Intelligence, pensée discursive* » (CNRTL, 2012).

Pour Jack Burnham, premier critique à avoir analysé l'art conceptuel et son paradigme structuraliste, l'objet n'est plus nécessaire dans l'art conceptuel, alors que l'idée qu'il désigne peut être simplement représentée par le biais d'un document ou d'un simple signe. D'où l'importance du contexte dans lequel la lecture s'opère et qui permet de comprendre la portée (artistique) de l'idée (Morgan, 1996, p. 17-18). Pour les conceptualistes, « [...] la fonction du langage en tant que moyen formel de construction du sens était devenue un élément crucial » (Morgan, 1996, p. 37). L'œuvre d'art était de ce fait perçue par eux comme équivalente à l'idée. Ainsi, nul besoin ne subsistait de concevoir des formes visuelles élaborées — d'où les propositions linguistiques de Weiner ou de Le Witt. Lors de l'exposition *January 5-31, 1969* organisée par le galeriste Seth Siegelaub, le catalogue avait fait office de plateforme de diffusion principale, ramenant ainsi le travail des artistes (Barry, Huebler, Kosuth et Weiner) à une série d'énoncés descriptifs que Siegelaub avait appelés *primary information* (Morgan, 1996, p. 36). Dans la salle d'exposition, seuls quelques éléments avaient été disposés par les artistes : des publicités découpées par Kosuth et tirées de sa série *Art as Idea as Idea*; des clichés d'un voyage entre le Massachusetts et le New Jersey de Huebler; une petite plaque accrochée au mur par Barry et un pan de mur enlevé par Weiner. « C'était simplement un endroit où se rencontrer, s'asseoir, lire, traîner et peut-être voir quelques-uns des exemples d'œuvres dans l'espace, qui avaient presque l'air d'être là par accident » (Morgan, 1996, p. 38). Cette exposition a marqué l'histoire parce qu'elle témoigne de ce que l'art pouvait être : « [...] une rencontre structurelle avec le langage au sein de laquelle la forme pouvait être connue par son énoncé en tant qu'idée. Dans chacune des œuvres, l'emphase était portée sur le langage en tant que véhicule permettant de communiquer une idée à propos de l'art, ou une idée au sein du contexte de l'art [...] » (Morgan, p. 39).

C'est en prenant leur distance par rapport au minimalisme¹³⁴ — que Charles Harrison, ancien membre d'Art & Language, positionne très près du modernisme — qu'Art &

¹³⁴ Lippard précisait, dans la préface du catalogue d'exposition *Six Years : The Dematerialization of the Art Object...*, que la plupart des conceptualistes avaient été des minimalistes entre 1967-1968. L'art conceptuel

Language avait cherché à développer une pratique basée non seulement sur des idées et des énoncés, mais, surtout, sur la recherche, et ce, en s'appuyant sur ce qui allait devenir une véritable *approche dialogique*, c'est-à-dire une pratique basée sur la réflexion critique et l'échange, « [...] qui s'apparente au raisonnement » (CNRTL, 2012). En ce sens, Art & Language n'a jamais considéré présenter dans le contexte d'expositions autre chose que des traces matérielles issues de processus discursifs de production auxquels il accordait une grande importance. D'ailleurs, le collectif considérait ses œuvres discursives comme faisant partie intégrante d'une conversation qui se déroulait en continu (Harrison, 1991, p. 52-54). « C'était cette conversation, et l'appareil critique et autocritique qu'elle avait engendré, qui est devenue le moyen d'identifier et de situer à la fois une pratique artistique et une circonstance favorable » (1991, p. 54). La série de ses index réalisée à partir de 1972 reposait sur une conception développée au fil des ans d'un processus de recherche et d'apprentissage qui consistait, pour le visiteur, à lire selon ses sujets de prédilection des éléments de contenu appartenant à un système de classement élaboré en amont de l'exposition. « Les index étaient issus d'une conception de l'apprentissage en tant que forme de recherche et d'interaction au sein d'un système ouvert [...] » (p. 75). Évoquant la salle de lecture, ce dispositif avait été conçu afin de permettre au visiteur de se plonger dans la lecture d'éléments de texte tirés de classeurs posés sur des socles, tout en restant en position debout, prêt à se déplacer d'une station de lecture à l'autre. « Le travail [*Index*] était une tentative de cartographier un monde conversationnel et de trouver une représentation, aussi schématique soit-elle, d'un endroit où des significations peuvent être élaborées » (p. 71). L'expérience de l'œuvre résidait ainsi en partie dans l'engagement des

(aussi désigné alors par *Eccentric Abstraction, Anti-Form, Process Art, Anti-Illusionism*) avait tout de même émergé en réaction à la géométrie industrielle et à la pure masse (*sheer bulk*) caractérisant la plupart des œuvres minimalistes. « La prémisse de Sol Le Witt, selon laquelle le concept ou l'idée était plus important que les résultats visuels du système générant l'objet a miné le formalisme en insistant sur le retour du contenu » (1973, p. 5).

membres du public envers le matériel rassemblé, déjà fruit de la recherche et des échanges des membres du collectif, prêt à être examiné et mis en rapport par le public¹³⁵.

L'un des objectifs d'Art & Language consistait à transformer l'expérience du visiteur, faisant passer celle-ci d'une analyse esthétique de l'œuvre à une lecture réflexive et interrogative. Le spectateur devenait ainsi *collaborateur*, ou participant, auquel on demandait de s'investir dans la lecture de l'*Index* : « Le spectateur y était invité à cartographier le tracé de ses champs d'intérêt en ce qu'il déterminait le processus de lecture d'un article à un autre — ou, on pourrait aussi dire, en ce qu'il déterminait le processus d'apprentissage » (Harrison, 1991, p. 79). Au cours des années 1960 et 1970, le statut de l'auteur avait été remis en question, notamment par Roland Barthes auquel avait répondu Michel Foucault¹³⁶, entraînant ainsi un changement dans la perception de la fonction des acteurs associés à la production de l'art et à ceux associés à sa réception. À la lumière de ces remises en question¹³⁷, Art & Language avait souhaité confier au spectateur une part de la réalisation de l'œuvre, l'intégrant dans le processus d'échange qui la constituait. D'ailleurs, l'un des objectifs premiers du collectif consistait à détourner l'attention ordinairement portée à la personnalité de l'artiste, pour recentrer l'intérêt vers le processus de la conversation (et non pas vers ceux qui conversent) (p. 91). Il n'y avait plus qu'un pas à franchir pour que la rencontre des artistes et des membres du public se déroule dans un même espace-temps et que leur conversation se fasse de vive voix...

Les pratiques discursives telles qu'elles ont évolué depuis la fin des années 1960 s'inscrivent dans une mouvance qui découle non seulement d'un intérêt pour le raisonnement et

¹³⁵ Pour la *Documenta 5*, un grand nombre de textes avaient été classés dans un index reposant sur trois relations distinctes, identifiées par des symboles et destinées à guider en quelque sorte les visiteurs dans leur choix (Harrison, 1991, p. 65).

¹³⁶ Voir Foucault, M. (1969). Qu'est-ce qu'un auteur? Dans (2004). *Philosophie. Anthologie*. Paris : Gallimard. coll. folio/essais. p. 290-318 ; Barthes, R. (1968). La mort de l'auteur. Dans (1984). *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*. Paris : Éditions du Seuil.

¹³⁷ Benjamin avait abordé la question du statut de l'auteur en 1934 lors de la conférence *L'auteur comme producteur* (dans (2003) *Essai sur Brecht*, Paris : La Fabrique. p. 122-144). « La notion d'auteur comme producteur avait pour objectif de transformer les consommateurs en producteurs, les lecteurs ou spectateurs en collaborateurs » (Harrison, 1991, p. 91).

l'échange ainsi que pour le processus de réalisation de l'œuvre tel qu'il avait marqué l'art conceptuel, mais elles témoignent le plus souvent d'un réel engagement de l'artiste envers une situation vécue sur le terrain. Afin de rejoindre les membres du public en abordant, avec eux, des enjeux qui les concernent, l'artiste doit nécessairement investir une situation donnée de laquelle il tirera l'originalité de son œuvre, une originalité qui résidera principalement dans la mise en rapport de certaines questions d'intérêt public. Cette approche repose sur une relation à construire entre l'artiste et ses collaborateurs, au sein de contextes singuliers¹³⁸. Cette propension à travailler de manière située se reflète dans plusieurs approches qui sont susceptibles de s'appuyer, à un moment ou à un autre, sur des méthodologies dialogiques. On peut par exemple penser au *new genre public art* au sein duquel l'artiste laisse place à ses collaborateurs et fait preuve de motivations de nature morale et éthique. Dans les performances déléguées ou les reconstitutions, qui nécessitent souvent une direction serrée de la part de l'artiste, on constate qu'une grande attention est portée à la qualité esthétique de l'œuvre¹³⁹. Toutefois, une chose est sûre, dans l'ensemble des cas, les artistes optent pour une approche dialogique parce qu'ils cherchent à pénétrer diverses communautés qui sont rattachées au contexte examiné afin d'y mettre en lumière certaines contradictions ou pour développer des pistes de solution avec les membres du public. Bien que l'artiste puisse avoir des objectifs mesurables et concrets sur le plan des changements sociaux, la relation qu'il instaure avec les participants repose sur un désir d'apprendre et aussi de partager une expérience et un savoir. Et, la particularité première de ce rapport réside dans le fait qu'il s'agit d'une communication mutuelle plutôt que d'une transmission à sens unique.

La théorie de l'éducation développée par l'activiste et théoricien brésilien Paulo Freire est utile pour comprendre la portée et la dynamique des pratiques dialogiques. En effet, Freire

¹³⁸ On peut penser aux enclaves sociales que recherche l'artiste vancovéroise Althea Thauberger, dont le travail sera examiné au deuxième chapitre ainsi qu'au troisième.

¹³⁹ Pour une analyse critique de la question de la qualité esthétique des œuvres à caractère social, voir l'essai de Claire Bishop, *The Social Turn : Collaboration and its Discontents* (2009), et la réponse de Grant Kester, *The Social Turn: Another Turn* (2009).

a développé une théorie de l'éducation basée sur le dialogue comme outil de libération des peuples opprimés (*Pédagogie des opprimés*). Le programme d'alphabétisation qu'il avait mis sur pied au Brésil, et qu'il qualifiait lui-même de *processus de formulation de problème*, se compose de nombreuses étapes à réaliser préalablement à la production du matériel éducatif : il s'agit de recherches documentaires, puis sur le terrain; de multiples rencontres ainsi que de consultations destinées à cibler les véritables enjeux et contradictions qui s'appliquent à la situation locale. Ces enjeux sont par la suite présentés à la population pour validation afin de finalement servir à la conception du matériel éducatif destiné à l'apprentissage de l'écriture et de la lecture. C'est ainsi que les élèves contribuent à déterminer les concepts et les termes qui se trouvent au cœur du processus d'apprentissage auquel ils acceptent de se soumettre. Ces concepts se situent à la base d'un langage ancré dans une réalité qui leur est propre. (Finkelppearl, 2000, p.277-293). Comme le souligne Tom Finkelppearl dans son introduction à l'entretien qu'il a mené avec Freire pour l'ouvrage *Dialogues in Public Art*,

« [...] celui-ci a développé une approche éducative qui cherche à inculquer une conscience critique, à apprendre des étudiants, à redéfinir les relations de pouvoir entre enseignant et étudiant, à promouvoir le dialogue à travers les frontières politiques, économiques et éducatives qui divisent la société, et à inspirer l'action chez les classes les plus pauvres » (2000, p. 277).

Cette théorie a fort probablement circulé, surtout à partir des années 1980, dans les cercles des artistes qui pratiquaient un art engagé politiquement et socialement, particulièrement ceux qui œuvraient dans l'espace public aux États-Unis. Déconstruisant la position d'autorité concédée jusque-là à l'enseignant et misant sur la volonté mutuelle d'apprendre, le modèle de Freire privilégie une relation basée sur l'apprentissage réciproque :

« À travers le dialogue, le professeurs-des-étudiants et les étudiants-du-professeur cessent d'exister et une nouvelle terminologie émerge : professeur-étudiant avec des étudiants-professeurs. Le professeur n'est plus seulement celui-qui-enseigne, mais celui à qui on enseigne aussi, dans le cadre du dialogue avec les étudiants, qui, à leur tour, alors qu'on leur apprend, enseignent. Ils deviennent conjointement responsables d'un processus au sein duquel ils grandissent tous » (Freire dans Finkelppearl, 2000, p. 278-279).

Si l'on tente de tracer un parallèle entre le modèle de Freire et celui des pratiques dialogiques, on entrevoit un renversement similaire des choses : les relations entretenues par l'artiste avec les participants y deviennent relativement réciproques, le dialogue complet permettant de transformer de manière fondamentale la dynamique de réalisation des œuvres. « Le dialogue n'est pas un moyen menant à une fin, mais un processus, un projet d'investigation intersubjective en chantier » (Finkelpearl, 2000, p. 283). Une telle conception de l'enseignement et du dialogue se retrouvait chez un artiste comme Joseph Beuys qui, plus que tout, croyait à l'émancipation :

« Les communications se déroulent dans la réciprocité : elles ne doivent jamais être à sens unique, du professeur vers l'enseigné. Voilà comment oscille — en tout temps et partout, dans n'importe quelle circonstance interne et externe, entre tous les degrés d'habileté, au travail, dans l'institution, la rue, les cercles de travail, les groupes de recherche, à l'école — la relation maître/élève, transmetteur/receveur » (Beuys, 1973, p. 126).

Le contenu hautement intellectuel des sites qui sont générés par les artistes aujourd'hui a fait en sorte que dans certains cas, le caractère éducatif de leur production l'emporte sur ses aspects esthétique et conceptuel. Des projets réalisés en forme d'écoles ou de séminaires ont vu le jour, dans le sillon tracé par Joseph Beuys dont la pratique, à partir de 1971, avait pris une tournure essentiellement pédagogique. On pense en effet à l'académie qu'il avait fondée, la *Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research* et à la série des *100 Days of the Free International University*, présentée à la Documenta 6, en 1977. C'étaient alors des ateliers interdisciplinaires composés de spécialistes issus de toutes les disciplines (syndicalistes, avocats, économistes, politiciens, journalistes, travailleurs culturels, éducateurs et sociologues, discutant avec des artistes, acteurs et musiciens) : ces initiatives annonçaient en quelque sorte des pratiques artistiques et commissariales à venir, basées sur le dialogue et l'apprentissage. Les moyens empruntés par Beuys ont été depuis abondamment repris par des commissaires cherchant à réaliser des expositions propices aux échanges. « En allant au-delà des sciences humaines vers les sciences sociales, Beuys préfigure une importante brèche dans l'activité artistique et commissariale récente » (Bishop, 2012, p. 244). La relation au spectateur s'est ainsi redessinée peu à peu : « [...] le destinataire de l'art, plus nécessairement un visiteur de

galerie, a été reconfiguré en participant, interlocuteur, invité, pair, camarade, etc. ; les institutions cube blanc se sont adaptées en imitant les bibliothèques, les cafés, les laboratoires, les classes d'écoles et d'autres espaces sociaux » (Beech, 2010, p. 55). D'ailleurs, pour de nombreux artistes aujourd'hui, tels que Liam Gillick, l'essentiel de l'œuvre se situe dans la rencontre et non plus dans la contemplation de formes visuelles — bien qu'un souci de nature esthétique puisse perdurer, des dispositifs étudiés étant souvent produits afin de servir de décor à diverses activités (Beech, p. 55).

Influencé par la culture DIY, le discours féministe, le mouvement des droits civiques et la théorie marxiste, le collectif Group Material¹⁴⁰ a adopté une approche participative dès sa formation à New York en 1979. Le groupe d'artistes¹⁴¹ s'était constitué à un moment où le réseau des collectifs, des espaces alternatifs, des journaux indépendants ainsi que le secteur à but non lucratif new-yorkais étaient en pleine effervescence (Ault, 2010, p. 8). Souhaitant créer un espace dédié à la présentation de l'art politisé, mais surtout à la discussion et aux rencontres — un véritable forum, situé au 244 de la 13^e rue Est, dans le Lower East Side — le groupe a réalisé au cours des années, une série de projets qui ont pris la forme d'expositions et d'événements ponctuels dans ou hors les murs. Choissant l'exposition comme médium et adoptant une approche dialogique, Group Material a développé une esthétique qui lui était propre tout en abordant un plusieurs enjeux à caractère social et politique, et en invitant nombre d'artistes professionnels du milieu new-yorkais ainsi que des citoyens ordinaires à se joindre à leur entreprise reposant sur des « *exhibitions as inquiries* » (Rollins, 2010, p. 218). Ce faisant, le collectif créait de toutes pièces une approche de l'exposition —

¹⁴⁰ Le nom *Group Material* évoquait pour les membres qui l'ont choisi la production *collective*, ainsi qu'un intérêt pour la culture et le changement matériels. L'exposition de l'artiste britannique Conrad Atkinson, *Material-Six Works*, avait aussi servi de point de référence : Atkinson était l'une des influences de Tim Rollins, l'un des membres fondateurs du collectif. D'ailleurs, Group Material compte à sa liste de prédécesseurs les Constructivistes russes, le mouvement Dada, le Surréalisme, les mouvements Arts & Crafts, les Shakers et autres communautés utopiques (Rollins, 2010, p. 217).

¹⁴¹ Au départ, il s'agissait de Tim Rollins, Marybeth Nelson, Hannah Alderfert, Beth Jaker et Peter Szyplula — tous diplômés de la School of Visual Arts de New York, où ils avaient étudié avec Joseph Kosuth, dont la pratique était ancrée dans le principe de collaboration et de dialogue — ainsi que Julie Ault, Patrick Brennan et Yolanda Hawkins.

et de l'action sociale — alternative à celle qui était alors présente dans la plupart des espaces de diffusion officiels de la ville :

« [...] lorsqu'on a demandé qu'est-ce qui pourrait changer si le contexte expositionnel de l'art était transformé en un forum de déplacement et de dialogue, nous demandions que la redécouverte de soi par l'art à travers l'étrangeté et la juxtaposition soit appliquée à une pièce entière, une relation complète, un ensemble d'habitudes et de traditions » (Asford, 2012, p. 48-49).

Cette transformation du contexte expositionnel a été amorcée par Group Material dès ses premières expérimentations rue Wooster. Il faut souligner, entre autres expositions du collectif, *Democracy*, un projet qui a emprunté la forme de quatre installations et assemblées populaires, tenues à la Fondation Dia Art, entre septembre 1988 et janvier 1989. Réalisé autour des divers échecs et crises que traversait alors la démocratie aux États-Unis, alors sous la gouverne de Ronald Reagan, ce projet de Groupe Material, composé à cette époque de Doug Ashford, Julie Ault et Félix-González-Torres, avait été fractionné en quatre sous-thèmes et parties séquentiels : l'éducation, la politique et les élections, la participation culturelle ainsi que le SIDA. La démocratie en était non seulement le thème, mais elle en avait également influencé la réalisation : une table ronde entre praticiens issus de champs disciplinaires ciblés avait été organisée afin de préparer les membres du collectif en prévision de chacune des quatre expositions ainsi que quatre assemblées ouvertes au grand public (Ault, 2010, p. 138-155). La forme de l'assemblée populaire était pleinement participative : les membres du public, tous conviés à y prendre part, étaient réunis autour d'une question centrale, chacun ayant la possibilité de contribuer à la conversation. « En bout de compte, chacune des assemblées populaires a eu sa vie propre, déterminée non seulement par son modérateur, mais aussi par qui composait l'assistance et qui avait eu le courage de s'exprimer » (Group Material, 1990, p. 136).

Group Material a laissé son empreinte non seulement sur les pratiques artistiques participatives et discursives, mais également sur les pratiques commissariales. En ayant pignon sur rue, en employant le médium de l'exposition, en interpellant la communauté locale, en organisant nombre d'événements afin d'aborder à travers l'art des questions de

société d'une certaine complexité, Group Material a développé de nouvelles formes expositionnelles se prêtant à la rencontre et l'échange, et réunissant un éventail de points de vue. Par exemple, en janvier et février 1981, il avait convié les résidents du quartier à prendre part à l'exposition *The People's Choice*, dans le cadre de laquelle chacun pouvait exposer un objet de son choix, tiré de son quotidien. À travers ce projet, on devinait déjà le désir des membres de Group Material d'établir des rapports significatifs avec les gens de leur milieu immédiat, comme l'affirmait alors Tim Rollins :

« Nous voulons créer de véritables liens sociaux avec les gens d'ici, les travailleurs. C'est important pour nous de devenir une part vitale du coin. Nombreux ont été ceux qui l'ont fait dans les années 1960, et puis, ils s'en sont allés. Désormais, tous sont complaisants et se satisfont de l'idée de l'art en tant que communauté. Nous ne le sommes pas » (2010, p. 218).

En plus de favoriser la rencontre entre gens du quartier, ce projet a soulevé la question de la nature et de la valeur des objets qui sont exposés par les institutions et les musées : les objets choisis pour l'exposition *People's Choice* racontaient d'autres histoires. Emblématique de l'approche développée par le collectif, cette exposition rend compte de l'ouverture d'esprit de ses membres et des motifs démocratiques qui animaient leur pratique. Pour mener à bien l'ensemble de leurs projets, les membres de Group Material ont eu à remplir la fonction de commissaire : investiguant sur le terrain, lançant des invitations, coordonnant, réalisant des scénographies et orchestrant des discussions avec les publics. Pour ces artistes, l'art et la politique étaient irrémédiablement liés, et ce, à un moment où cette adéquation était loin de faire l'unanimité : « Nos formes d'exposition et de pratique publique reflétaient le besoin d'inventer une situation dynamique, un moment de réflexion qui pouvait inclure la discussion et le dissensus au présent » (Asford, 2012, p. 54). C'est donc à la fois à partir d'une approche participative et dialogique que Group Material a expérimenté autour de la forme de l'exposition. Ce travail a par la suite servi d'inspiration à plusieurs, particulièrement à des commissaires d'exposition souhaitant investir la sphère sociale et repousser les limites de ce que peut faire une exposition en ce sens — d'où l'intérêt porté aujourd'hui à la pratique du collectif, à un moment où l'histoire de la discipline du commissariat d'exposition est en pleine élaboration.

1.4.2 Les pratiques commissariales et événementielles basées sur le dialogue

Dans le contexte actuel de la multiplication des biennales¹⁴² et des nombreux événements en art contemporain, l'adoption de l'approche dialogique est de plus en plus marquée. En effet, les plateformes dédiées aux échanges et aux discussions entre praticiens et membres du public y prolifèrent; on y met l'accent sur des projets de commissariat qui se prolongent dans le temps et dont l'accent se porte davantage sur le processus que sur le produit fini; le volet recherche y occupe une place d'importance; on y développe des programmes éducatifs de plus en plus étoffés; et on y invite les membres du public à jouer une part active dans l'analyse des œuvres et dans la participation à leur réalisation (Ferguson et Hoegsberg, 2010, p. 361). Cette tendance s'observe depuis les années 1990 — Paul O'Neil et Mick Wilson ont d'ailleurs dressé une liste non exhaustive de projets reposant sur une telle approche — avec *l'Institut des Hautes Études en Arts Plastiques* de Daniel Buren et Pontus Hulten en 1996; les *Plateformes* de la Documenta 11 en 2002; le projet d'école expérimentale de la Manifesta 6 qui a dû être abandonnée en raison des tensions politiques à Chypre, *Notes for an Artschool* en 2006; la Copenhagen Free University; le programme mis sur pied par Maria Lind à la Kunstverein de Munich; par Catherine David à Witte de With à Rotterdam; par Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans au Palais de Tokyo, etc. (2007, p. 13). Toutes ces initiatives ont en commun de reposer sur un processus discursif dont l'une des visées principales est l'éducation qui, ultimement, remet en question la position d'autorité occupée par l'institution et son pouvoir hégémonique (2007, p. 13-14). Pour Irit Rogoff, dans la foulée de la Documenta X et de la Documenta XI, le mode discursif constituerait l'une des contributions les plus significatives du monde de l'art à la culture au sens large (2010, p. 43). Cependant, comme le soulignent Bruce W. Ferguson et Milena M. Hoegsberg, l'approche

¹⁴² Bruce W. Ferguson et Milena M. Hoegsberg expliquent le phénomène de la multiplication des biennales par l'augmentation de l'activité qui caractérise le monde de l'art contemporain : « La pandémie des biennales doit être comprise dans le contexte de l'éruption de nombreux et vastes programmes de premier cycle et de second cycle dans les écoles d'art, la pléthore de nouvelles galeries commerciales, la grande quantité de nouveaux musées, de nouveaux consultants, nouveaux et substantiels prix décernés aux artistes, nouveaux investisseurs, et nouveaux collectionneurs, ainsi que de nouvelles publications, et d'immenses audiences à travers le monde. L'apparition d'écoles de commissariat et le besoin de créer des opportunités d'emplois se développent simultanément » (2010, p. 362).

dialogique semble être le signe d'un mécontentement de la part des professionnels de l'art qui jugent trop nombreuses les biennales et peu satisfaisant ce qu'elles font et ne font pas (2010, p. 361) :

« La critique de la biennale peut se résumer ainsi : malgré ses promesses, la biennale a donné naissance à une toute nouvelle série de problèmes, dont des modèles intellectuels de commissariat prévisibles et stagnants; un panthéon d'artistes limité dont les formes de production et les réseaux de distribution (incluant leurs affiliations à des galeries commerciales) sont traditionnellement hiérarchiques; la mauvaise utilisation de la pratique *in situ* qui est passée d'une pratique basée sur les spécificités de l'intensité contextuelle à une assimilation esthétique de style et de faux engagement social; et l'imitation architecturale des musées qui se retrouve dans la forme du *cube blanc* moderniste » (p. 362).

Pour les deux auteurs, il semble évident que les biennales qui se collent à l'approche dialogique cherchent à examiner le cul-de-sac dans lequel elles se trouvent. Cependant, l'intérêt pour certains des commissaires qui y sont impliqués consiste, dans un premier temps, à tenter de développer de nouvelles formes¹⁴³ pour la présentation de contenus et d'œuvres, autres que celle de l'exposition d'œuvres d'art prenant la forme d'objets.

Dans un essai portant sur l'événement d'art public *Conversations at the Castle* qu'elle avait commissarié en 1996, Jacob décrivait l'importance de l'approche dialogique employée à la fois pour la réalisation du projet d'exposition dans son ensemble, ainsi que par chacun des artistes réunis pour l'occasion :

« La notion de conversation s'est avérée être un concept opérationnel et une véritable inspiration pour les artistes — un point gravitationnel. Tout ceci a dépassé mes attentes étant donné que l'idée de conversation avait à l'origine pris la forme d'un programme communautaire de lectures. En tant que thème pour le projet des artistes, la conversation est devenue une façon de faire de l'art et a été, parfois, l'œuvre d'art elle-même. Le fait d'emprunter un mode discursif a permis à ces projets de faire la démonstration que l'art contemporain peut éviter d'être intimidant ou hors propos pour le public. [...] [D]ans un acte de défi lancé à la règle cardinale du musée qui consiste à tout simplifier pour le grand public, les artistes ont déployé des idées complexes au sein du dialogue, parfois de façon provocante ou spéculative. Les conversations qui s'en sont suivies avec le public ont souvent été

¹⁴³ Voir l'entretien de Maria Lind et Jens Hoffmann autour de cette question dans Lind, M. et Hoffmann, J. (2011, novembre). To Show or Not to Show. *Mousse Magazine*, 31. Consulté à l'adresse <http://www.moussomagazine.it>.

multidimensionnelles, longues et toujours surprenantes, nous amenant dans des directions inattendues. » (1998, p. 18-19).

Présenté à l'occasion des Jeux olympiques d'Atlanta, l'événement *Conversations at the Castle* s'est tenu dans un lieu public historique du centre-ville surnommé *le château* — une ancienne demeure familiale érigée au début du XX^e siècle. Parmi les projets réalisés, certains ont été montrés dans les salles d'exposition, alors que d'autres se sont inscrits dans la communauté¹⁴⁴, ou même en ligne. L'événement s'est déroulé sur une période de trois mois, la plupart des artistes ayant effectué des séjours de résidence plus ou moins longs. À la base de l'ensemble des œuvres se trouvait l'échange individuel comme élément déclencheur ou substance permettant de nourrir les artistes. Empruntant d'ailleurs littéralement la forme de repas, inspirés du contenu des discussions faisant partie du programme *Conversations on Culture*, les artistes Federica Thiene et Stefania Mantovani ont réalisé le projet *Chow* qui réunissait artistes, membres du personnel ainsi que professionnels du monde de l'art. Afin de créer les plats, les deux artistes avaient fait appel à un chef d'Atlanta d'origine italienne ainsi qu'à des entreprises alimentaires italiennes. Les assiettes utilisées lors des repas avaient été empruntées à 16 acteurs locaux issus de la même communauté et ayant contribué de façon significative à la vie culturelle, sociale ou politique d'Atlanta. Dans une atmosphère de convivialité, les conversations amorcées entre les participants et les artistes s'étaient poursuivies par la suite autour de repas. L'événement dans son ensemble s'était avéré être l'occasion de partager des expériences esthétiques tout en examinant la composition des publics de l'art contemporain et des relations que ceux-ci entretiennent avec les institutions et les artistes. « Si les installations ont été les résultats visibles, c'est la recherche menée par les artistes autour de la question de l'expérience de l'art faite par les publics qui a peut-être été l'apport le plus important de ce programme » (Jacob, p. 29). En effet, le processus dialogique est avant tout autoréflexif

¹⁴⁴ Si le terme *communauté* peut désigner un groupe partageant les mêmes intérêts et ainsi être exclusif, on peut penser que faire l'expérience de l'art renferme le potentiel de provoquer la formation de communautés temporaires. Par exemple, pour Annie Fletcher et Sarah Pierce, qui ont contribué au projet commissarial *The Paraeducation Department*, réalisé en collaboration par deux espaces de diffusion de l'art contemporain situé à Rotterdam aux Pays-Bas, Witte de With et TENT, le concept de communauté ne fait pas référence à un ensemble préordonné et identifiable, « [...] plutôt, il était initié au moment de se regrouper et puis se défaisait » (2010, p. 198).

et dénote une volonté de continuellement repositionner la pratique dans son milieu. Pour Homi K. Bhabha¹⁴⁵, « [...] l'approche conversationnelle soulève ces questions : Quel type de savoir anticipons-nous de la pratique et la présentation de l'art? Comment la conversation change-t-elle nos relations, en tant qu'artistes et publics, quant à l'expérience culturelle et aux transformations sociales de notre époque? » (1998, p. 41). Ultimement, les artistes qui ont pris part à *Conversations at the Castle* ont été conviés à adopter la posture de *citoyens du monde* et à réfléchir et aborder, dans leur travail, des enjeux culturels qui concernent non seulement les acteurs du monde de l'art, mais aussi l'ensemble de la population (Jacob, 1998, p. 20).

L'approche dialogique employée par la Slought Foundation dans le contexte du *Projet de paix perpétuelle*, qui fait l'objet du quatrième chapitre de la thèse, s'apparente à celle qu'analysent Kester et Finkelppearl, justement parce que le projet est en soi un processus qui repose sur le dialogue, au sein duquel le public est amené non pas seulement à regarder, mais à participer, et, idéalement, à apprendre. Il s'inscrit également dans ce qu'O'Neil et Wilson ont nommé le *tournant éducatif*, qui s'appuie sur l'adoption de modèles pédagogiques par des institutions et diverses entreprises commissariales :

« [...] [d]iscussions, conférences, symposiums, programmes éducatifs, débats et pratiques discursives ont depuis longtemps joué un rôle de soutien pour l'exposition d'art contemporain, particulièrement dans le contexte des musées, des biennales et, plus récemment, des foires d'art. Historiquement, ces discussions se déroulaient en périphérie de l'exposition, tenant un rôle secondaire en relation à la présentation de l'art pour la consommation du public. Plus récemment, ces interventions discursives sont devenues centrales dans les pratiques contemporaines; elles sont devenues l'événement principal. Cependant, ces productions discursives ne sont pas seulement omniprésentes; de plus en plus, elles sont considérées sur le plan de l'éducation, de la recherche et de la production de connaissances et de savoir » (2007, p. 12).

En introduction à l'ouvrage collectif portant sur le tournant éducatif qu'ils ont dirigé, O'Neil et Wilson ont commenté leur choix éditorial d'avoir privilégié le caractère éducatif plutôt que discursif pour l'ensemble des pratiques décrites. Ils y soulignent qu'en amont du

¹⁴⁵ Voir Bhabha, H. K. (1998). *Conversational Art*. Dans M. J. Jacob et M. Brenson. (dir.), *Conversations at the Castle : Changing Audiences and Contemporary Art*. Cambridge, Mass. : MIT Press. p. 38-47.

caractère éducatif propre aux pratiques analysées, se trouve le dénominateur commun de la discursivité :

« Peut-être qu'en alignant ces pratiques et projets selon leur caractère éducatif ou pédagogique, nous échouons à circonscrire une ligne d'analyse plus élémentaire encore, celle du discursif. Un grand nombre de ces pratiques sont cohérentes avec un attrait pour des modèles discursifs au sein des pratiques commissariales (un développement que l'on observe depuis le milieu des années 1990) et qui, peut-être, aurait constitué un meilleur angle d'analyse et de réflexion critique » (2010, p. 16).

Fait à noter, Wilson s'était également penché sur le tournant discursif dans l'art en 2007, en s'intéressant au travail d'Art & Language et à l'approche discursive que le collectif avait élaborée, notamment à travers ses dispositifs d'index. D'autres ont fait ce même rapprochement, tout en dénonçant de façon virulente les commissaires qui se sont approprié le crédit d'une approche issue de pratiques artistiques discursives :

« [...] il est clair que malgré le crédit attribué à des commissaires pour ce *tournant* [discursif] par d'autres commissaires, il est également vrai — sinon plus — que cette nouvelle forme d'exposition reformule l'esthétique des pratiques conceptuelles de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix, en tant que dématérialisation de la forme de l'exposition, ou comme sa déconstruction, à tout le moins, à la lumière de pratiques commissariales redondantes et de la muséification de la biennale [...] Il n'y a aucun doute que les pratiques de nombreux artistes, à partir des conceptualistes, ont mené à ce tournant vers la discursivité et sa subséquente théorisation. Bien avant la Documenta 10, qui est souvent considérée comme un moment décisif pour une certaine pratique intellectuelle ou discursive de l'exposition au sein de cercles universitaires ou commissariaux, il est possible de penser à Joseph Beuys, Group Material, Dan Graham, Andrea Fraser, Joseph Grigley, the Center for Land Use Interpretation, Max Dean et d'innombrables autres artistes [...] » (Ferguson et Hoegsberg, 2010, p. 365).

Souhaitant réactiver l'exposition en tant que forme de médiation de l'art et de ses discours, des commissaires se sont sans aucun doute inspirés — ouvertement ou non, de près ou de loin — de certaines percées réalisées par des artistes au cours des dernières décennies¹⁴⁶.

¹⁴⁶ On pourrait ici évoquer également l'esthétique relationnelle théorisée par Nicolas Bourriaud (2001). En effet, l'art relationnel a exercé une influence sur les pratiques de commissariat, ne serait-ce que parce que, comme l'art discursif et participatif, il passe par l'échange, la discussion, tout en misant sur le déroulement d'un processus collaboratif. Cependant, certains, comme Claire Bishop, se sont interrogés sur la qualité des relations (conviviales) au sein de l'esthétique relationnelle,

D'ailleurs, l'évolution des pratiques artistiques entraîne nécessairement une transformation de la médiation qui l'accompagne :

« [...] d'une activité vouée à l'organisation d'expositions d'œuvres d'art discrètes à une pratique dont les tâches sont considérablement étendues, le commissariat contemporain peut être distingué de ces prédécesseurs par son accent sur l'encadrement et la médiation de l'art et la circulation des idées l'entourant, plutôt que sur sa production et sa présentation » (O'Neil et Wilson, 2010, p. 19).

Il est évident que le commissariat se modèle, du moins en partie, à partir des pratiques artistiques qu'il examine et présente aux publics. En ce sens, les approches artistiques discursives ont exercé une influence sur le commissariat, qui se détache, paradoxalement, désormais parfois des œuvres d'art, pour se dérouler plutôt autour d'enjeux, faisant appel à la participation des publics et misant sur la réflexion critique. On pourrait aller jusqu'à dire qu'il s'agit alors uniquement de médiation, d'une relation à établir entre des énoncés discursifs et les publics. Simon Sheikh nous rappelle cependant que l'exposition a toujours tenu un rôle éducatif, bien que celui-ci ait souvent été oublié ou négligé (2010, p. 70). En parlant d'*exhibition as education* et de *curating as pedagogy*, Sheikh souligne : « [...] le commissariat ne peut être distinctement séparé du processus de médiation [...] » (p. 68-69). Aaron Levy, dans l'entretien qu'il m'accordait en 2011, précisait que le *Projet de paix perpétuelle* de la Slought Foundation s'appuie sur un processus dialogique qui a été en grande partie inspiré du travail d'artistes tels que Joseph Beuys. Dans le contexte des conversations qui constituent le *Projet de paix perpétuelle*, encadrées par un dispositif architectural conçu spécialement pour l'occasion, chacun est libre de présenter son point de vue afin de faire évoluer la discussion. Un autre exemple qui témoigne de l'intégration qui s'est opérée de l'approche artistique discursive par les commissaires et les institutions est *A.C.A.D.E.M.Y.* — une série d'expositions et d'événements initiés par Angelika Nollert, commissariés par Bart De Baere, Charles Esche, Kerstin Niemann, Angelika Nollert, Dieter Roelstraete, Irit Rogoff et réalisés en collaboration avec un regroupement d'institutions muséales dont le Kunstverein à Hambourg, MuKha à Anvers, Van Abbemuseum d'Eindhoven

soulignant l'importance de la friction inhérente à tout processus démocratique ou dialogue politique (Beech, 2010, p. 49).

ainsi que le département de Cultures visuelles de l'Université Goldsmiths de Londres. Sur la page dédiée au projet que l'on retrouve sur le site Web du Van Abbemuseum, on décrivait ainsi sa visée : « Le projet [...] perçoit le musée comme une archive cumulative d'expériences, d'histoires et de dynamiques qui s'étendent au-delà de la notion de collection d'objets » (<http://vanabbemuseum.nl>). Réflexion à propos de la situation de l'éducation en Europe et de la portée éducative du musée, *A.C.A.D.E.M.Y.* s'est entre autres appuyé sur une approche dialogique pour investir les collections de ces musées et discuter avec leurs employés et leurs visiteurs des expériences vécues pour mieux révéler l'ensemble des possibilités que renferme l'institution en terme de partage de savoir et d'apprentissage. La question « Que peut-on apprendre du musée? » avait ainsi été lancée et examinée. De nombreux activistes, archivistes, artistes, bibliothécaires, étudiants, philosophes et théoriciens avaient été conviés à prendre part au projet en étudiant la question et en formulant d'autres interrogations afin de donner un nouveau souffle à l'institution et pour faire en sorte qu'elle constitue véritablement un dispositif où s'exerce l'esprit critique et où sont échangées des connaissances qui mènent à l'émancipation des citoyens dans une société démocratique.

1.5 Méthodologies

En examinant certaines approches récentes de l'exposition qui s'inscrivent dans la lignée des pratiques situées et qui cherchent à générer un contexte propice au débat d'idées, j'ai par le fait même étudié en quoi des expositions peuvent contribuer à la réappropriation de la sphère publique par les citoyens, réinstaurant de ce fait l'exposition comme site de débat public. J'ai d'abord choisi de mener cette investigation dans le cadre du programme de doctorat en Études et pratiques des arts de l'Université du Québec à Montréal, parce que j'ai jugé que le contexte universitaire offrait les ressources et le temps nécessaires à la réalisation d'une telle entreprise, et ce, dans ce que j'ai cru être les meilleures conditions. L'axe recherche-intervention que j'ai emprunté pour matérialiser une exposition et analyser

la nature profonde de celle-ci est dual : des recherches documentaires et de terrain ont été menées afin de produire une thèse qui repose sur une approche analytique et comparative et, parallèlement, une intervention commissariale s'est concrétisée en collaboration avec une galerie d'art universitaire. En plus d'un retour sur l'intervention, la thèse élargit le territoire de l'investigation pour mieux examiner l'origine et la nature de la pratique de commissariat située, la possible réactivation de l'exposition comme lieu de débat public et l'incarnation de la pratique située dans trois événements distincts. Cet examen m'a amenée à emprunter de nombreux détours afin de mieux comprendre la provenance du commissariat situé qui est lié de près à certaines pratiques artistiques et partage avec elles une histoire commune. C'est ainsi que j'ai cherché à établir une filiation qui m'a poussée à tisser deux généalogies distinctes, mais analogues : celle de l'origine de l'exposition comme lieu de débat public et celle des pratiques artistiques et commissariales situées.

Les méthodologies que j'ai employées se sont caractérisées par leur complémentarité et en ce qu'elles m'ont permis d'accomplir l'ensemble des tâches nécessaires à la production des deux volets du programme de recherche et d'intervention. Étant donné ma formation en arts visuels et ma pratique d'artiste, il m'est apparu que, tout au long du processus qui m'a menée à la réalisation du projet, j'ai usé d'un mode d'action reposant sur certaines intuitions et s'appuyant sur plus d'un champ disciplinaire. Fidèle à l'approche située, dans le cadre de l'intervention, j'ai d'abord été interpellée puis je me suis laissée emporter par une situation liée à une localité et dont la portée dépassait largement le territoire pour rejoindre l'enjeu des frontières géopolitiques; du contrôle des déplacements des populations; de l'emprise des pouvoirs politiques sur la vie quotidienne ainsi que du caractère culturel et historique de la configuration des territoires. Ce projet de commissariat m'a ainsi amenée à effectuer des recherches approfondies autour d'une situation donnée à partir de sources documentaires ainsi que sur le terrain; à examiner le travail d'artistes dont l'approche comportait des similitudes à la mienne ; à rencontrer divers acteurs locaux; à prendre part, dans une certaine mesure, aux projets des artistes invités et à présenter aux publics des œuvres dont certaines étaient le fruit d'investigation de terrain, produisant ainsi un

contexte favorable aux échanges avec les membres du public autour de questions qui les concernaient directement.

1.5.1 L'intervention

En exposant dans la thèse l'origine des pratiques artistiques et commissariales situées, j'ai par le fait même retracé les influences qui nourrissent à la fois mon travail d'artiste et de commissaire. En effet, mes réalisations artistiques et commissariales s'inscrivent au sein des pratiques situées : l'ensemble des projets que j'ai réalisés au cours des dernières années a reposé sur une situation liée à certains aspects de l'actualité, à des enjeux d'ordre culturel, environnemental, géographique, historique et sociopolitique ainsi qu'aux discours engendrés par ceux-ci. Mes deux pratiques confondues se caractérisent par un processus d'investigation qui mène en fin de parcours à la réalisation d'une exposition. Ce processus s'appuie sur l'organisation de rencontres (avec des spécialistes, divers acteurs jouant un rôle clé dans la situation examinée ou de simples membres du public) qui permettent le partage d'informations, des recherches documentaires, la production de documents et la réalisation d'une forme expositionnelle où se côtoient divers registres de représentation : photographique, vidéographique, documentaire, sculptural, etc. L'incarnation dans une forme matérielle, qui tient compte de l'espace et prévoit la présence et la déambulation des visiteurs, témoigne d'un intérêt pour le médium de l'exposition dont j'estime significatif le potentiel à générer des débats publics. Dans la thèse, l'espace de l'exposition a d'ailleurs été décrit comme un lieu privilégié permettant la rencontre de personnes, d'œuvres et d'enjeux.

Au cours de la réalisation de l'intervention *Projet Stanstead...*, j'ai consigné sur des fiches l'ensemble de mes observations et des échanges que j'avais eu l'occasion d'avoir. Ces fiches rassemblent le compte-rendu de rencontres menées auprès de nombreux collaborateurs issus du milieu (bibliothécaires, commerçants, conseillère municipale, enseignants,

journalistes, membres des premières nations, résidents, etc.), la communication avec les artistes (Raphaëlle de Groot, Christian Philipp Müller, Andreas Rutkauskas, Althea Thauberger) et finalement, ce qui concerne la coordination — les conversations avec le personnel de la galerie et le graphiste, les esquisses, demandes de subvention, résultats de recherches historiques et celles de terrain ainsi que le compte-rendu des différentes causeries et activités organisées. Une partie des recherches effectuées lors du processus d'investigation a d'ailleurs été diffusée dans le cadre de l'exposition en salle sous forme de documents, de textes, de cartels, mais aussi de manière interposée, à travers les œuvres présentées par les artistes. La réalisation de l'intervention dans son ensemble m'a permis de mettre en application certaines notions théoriques, de cerner des concepts d'analyse et d'approfondir le modèle d'exposition que je me suis employée à définir. C'est au cours de cette période lors de laquelle se sont succédé les activités de médiation et d'exposition que j'ai pu constater que, grâce à la distance esthétique qu'elles avaient tissée avec un contexte qui était, somme toute, familier au public, les œuvres permettent de jeter un regard renouvelé sur des lieux et des pratiques de l'espace qui échappent parfois à la conscience. En ce sens, les activités de médiation et d'expositions ont fait l'objet de vives discussions, contribuant ainsi à remettre en question certaines manières de faire et à animer la communauté par la présence d'artistes dont la pratique a emprunté des formes tantôt documentaires, tantôt discursives et participatives.

1.5.2 Articulation du rapport pratique/théorie

Dans le cadre de la thèse, il est question d'événements qui vont dans le sens de ceux que je développe actuellement dans ma propre approche de l'exposition. Afin d'articuler un rapport plus théorique à celui de la pratique, j'ai choisi d'établir dans un premier temps un certain nombre de catégories d'analyse qui ont été par la suite transposées de mon projet d'intervention aux cas de figure et qui ont servi à établir des parallèles. En vue de procéder de façon systématique, une liste de questions a été dressée pour orienter la récolte des

données. Par exemple, dans chacun des cas, j'ai tenté de déterminer qui étaient les organisateurs; quelles étaient leurs intentions; dans quels lieux les œuvres ont été présentées et dans quel type de contexte culturel, politique et social; de quelles façons l'exposition a été déterminée par une situation dans laquelle elle s'est ancrée; quelles étaient les attentes des visiteurs; s'il y a eu adéquation entre les intentions des organisateurs et l'expérience vécue par les membres du public; de quelle nature étaient la médiation et la scénographie; quelles institutions ont participé; qui a financé ces institutions; quel était leur mandat; si les œuvres réalisées dans le cadre de l'événement par les artistes étaient discursives/participatives; si le contenu de l'exposition s'inscrivait dans le contexte d'un débat public élargi; quelle était la part occupée par les œuvres dans l'exposition; si le contenu de ces œuvres et de cette exposition était en lien avec d'autres champs disciplinaires; quels étaient les types de représentation à l'œuvre dans l'exposition; de quelle façon on avait choisi de livrer le contenu accumulé dans le cadre du projet; si une partie de ce contenu est accessible au public bien que l'exposition soit terminée. Ces questions ont informellement dicté la prise de note et ont orienté ma réflexion tout au long du processus de recherche et d'analyse, bien que certaines d'entre elles n'aient pu mener à l'obtention de réponse concluante.

Dans un deuxième temps, une grille d'analyse a permis de mettre en relation les données accumulées lors des recherches et des lectures. Les concepts clés de la grille ont été approfondis et remaniés tout au long des recherches. C'est ainsi que je me suis intéressée au sein de l'exposition, dans un ordre décroissant d'importance, aux liens qui sont tissés avec une situation dans le cadre de l'exposition — qui peut faire référence à un contexte local ou encore à des enjeux sociopolitiques; à l'échange favorisé par l'exposition; à l'approche préconisée par les acteurs; à la participation des publics et finalement, aux outils de médiation, à l'institution et au monde de l'art. Par le biais de la grille, j'ai pu mettre en relation l'intervention avec les cas de figure et ainsi mieux définir le modèle du commissariat situé.

Tout au long des recherches, je me suis efforcée d'examiner les liens étroits qui existent entre les pratiques artistiques et celles du commissariat. Cet intérêt, dont la source repose probablement sur la double posture que j'occupe, m'a amenée à prendre conscience de l'influence des percées effectuées par les artistes sur l'évolution du commissariat, qui nécessairement doit s'adapter aux expérimentations artistiques, afin de créer des formes expositionnelles adéquates. De cette parenté, qui s'explique également par le fait que certains acteurs remplissent les deux fonctions d'artiste et de commissaire, découle des chevauchements récurrents et des recoupes que j'ai cherché à identifier et expliquer en explorant surtout les histoires de l'art et de l'exposition ainsi que les écrits d'artistes, de commissaires d'exposition, de critiques et de théoriciens.

1.5.3 La difficulté d'analyser l'objet *exposition*

Différents modèles d'analyse de l'exposition ont été proposés depuis les dernières années par des chercheurs issus d'une pluralité de champs disciplinaires souhaitant documenter certains aspects de l'exposition et contribuer à améliorer la compréhension de la présentation de l'art. Dans l'introduction du numéro d'*Intermédialité* consacré au même sujet, Elitza Dulguerova souligne la nature intermédiaire de l'exposition :

« [...] l'acte de disposer et d'ordonner génère, au sein d'un espace et durant un temps, une forme de discours; il met en situation, en représentation et en contact plusieurs instances d'énonciation (les artefacts ou 'expôts', l'institution, les commissaires, les visiteurs/consommateurs, les artistes...). En amont même de tout dispositif médiatique accompagnateur (cartels, films, vidéos, documentation photographique), l'exposition est déjà une mise en scène qui séduit nos différents sens par sa parenté non seulement avec le théâtre, mais également avec des procédés issus de la littérature, de la photographie ou du cinéma » (2010).

Organe complexe et multidisciplinaire, l'exposition offre un panorama qui repose sur l'expérience esthétique d'abord et avant tout. C'est par là que le dispositif atteint le visiteur et qu'il est en mesure de lui transmettre quelque chose qui est de l'ordre du sensible. Il constitue un moment précis d'apparition des œuvres dans un espace circonscrit; il provoque

des réactions et donne lieu à des interprétations; il a le potentiel de générer de nouvelles connaissances et comporte une dimension de recherche. Pour mieux explorer les rouages de l'exposition, il importe cependant de cerner dans un premier temps le réseau de relations qui se déploie sous le vernis de l'événement qui représente un site de mise en relations entre artistes, gens du milieu, personnel de l'institution, publics ainsi qu'un contexte historique et socioculturel. L'ensemble des contraintes qui forgent le contexte de réalisation de toute exposition contribue à la définir. En ce sens, il apparaît qu'un grand nombre de paramètres doivent être pris en compte afin de saisir et d'expliquer la nature de la chose. Et c'est pour cela que sa compréhension requiert que l'on fasse usage d'outils méthodologiques multiples. Dans le cadre de la thèse, certains de ces outils ont été développés sur le terrain, au moment de mener les analyses, au fur et à mesure que les problèmes se sont posés :

« En fait, l'histoire de l'exposition est un domaine à la fois incohérent par nature (car fortement hétérogène) et en permanence en chantier, ne serait-ce que parce que le fait de dresser l'histoire de l'exposition renvoie nécessairement à un grand nombre d'enjeux très divers, concernant à la fois l'objet d'exposition lui-même (la médiation, les publics, la scénographie, les institutions, les œuvres, les artistes, la critique, l'économie de l'art, les commissaires...) et la méthode à employer pour en rendre compte » (Glicenstein, 2009, p.241).

Depuis les années 1970, les musées ont cherché à développer une expertise en matière d'évaluation des expositions, particulièrement dans les milieux anglo-saxons¹⁴⁷, et ce, en lien avec le caractère éducatif de leur mandat, mais également en réaction aux pressions exercées par leurs commanditaires. Différentes approches d'évaluation de la réaction des publics (c'est-à-dire de la réception) ont été élaborées souvent par des chercheurs issus du champ des sciences sociales. Afin d'être en mesure d'évaluer la *réussite* ou *l'atteinte des objectifs* d'une exposition, il faut d'abord savoir qu'elles sont les intentions des organisateurs pour mesurer ensuite si ces objectifs ont été atteints auprès des publics qui

¹⁴⁷ Voir l'ouvrage Gottesdiener, H. (1987). *Évaluer l'exposition. Définitions, méthodes et bibliographie sélective commentée d'études d'évaluation* et Pekarik, A. J. (2010). *From Knowing to Not Knowing: Moving Beyond Outcomes*.

font l'expérience du dispositif. Mais, de quelle (s) façon (s) évaluer une expérience esthétique dont la nature échappe précisément à un exercice tel qu'il est entendu par les institutions? En ce sens, plutôt que de chercher à évaluer des *impacts* ou des *effets*, j'ai choisi d'examiner dans la thèse les phases de préparation et de production des expositions. En outre, il m'aurait été impossible de mener une véritable enquête auprès des publics, deux des trois cas de figure à l'étude ayant déjà eu lieu (l'exposition *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* a été réalisée en 2003 et l'événement inSite a présenté sa dernière édition en 2005) et le troisième cas se déroulant à l'étranger dans une multitude de sites (le *Projet de paix perpétuelle* est toujours en cours). Parmi l'ensemble des documents auxquels j'ai pu avoir accès lors des recherches entourant les cas de figure, ceux publiés par inSite m'ont semblé de loin les plus étoffés. En effet, leurs éditeurs ont colligé un nombre impressionnant d'informations rassemblées dans trois ouvrages distincts couvrant l'ensemble des plateformes de l'édition 2005. Cependant, comme pour les deux autres événements, les impressions des visiteurs n'ont pas été recueillies. C'est ainsi que les efforts de recherche ont été portés vers les étapes de planification et de mise en œuvre des expositions, couvrant ainsi l'intention des organisateurs, les différents moyens déployés pour la réalisation des projets et les méthodologies de travail empruntées. Un entretien qui a eu lieu à l'automne 2011 avec Aaron Levy, directeur de la Slought Foundation, m'a permis de récolter des indications complémentaires à propos des intentions, du déroulement de l'événement, des liens avec les collaborateurs et institutions participants et jusqu'à un certain point, des réactions du public. Grâce à cette rencontre, j'ai eu l'occasion de découvrir la ville de Philadelphie et son histoire — me permettant par conséquent de mieux saisir pourquoi un organisme tel que celui-ci avait été créé sur ce territoire. En effet, l'histoire politique de la ville est riche d'institutions qui réunissaient, à partir du début du 18^e siècle, des penseurs de toute provenance. Le parti pris pour l'éducation, les débats et l'activisme de la Slought témoigne de cet héritage. Et l'importance que prennent certains enjeux pour ses membres revêt tout son sens lorsqu'on l'envisage dans son contexte culturel, historique et politique. Ainsi, il est apparu qu'en se rendant sur les lieux et en poursuivant une discussion informelle, une compréhension plus approfondie des choses

s'est avérée possible. De plus, en ayant pris moi-même part à l'une des conversations publiques du *Projet de paix perpétuelle* tenues au New Museum à New York, j'ai pu témoigner dans la thèse de ma propre expérience en tant que membre du public. Enfin, les éléments du paratexte¹⁴⁸ de chacune des expositions ont été pris en compte et décortiqués. Les articles publiés dans les journaux locaux, magazines spécialisés et blogues ont aussi permis de sonder les réactions d'une partie du public de manière interposée. Bien entendu, le recours aux documents comporte des limites dont j'ai dû tenir compte dans mes analyses. Par exemple, les catalogues d'exposition étant les produits de consultations entre les organisateurs, on risque peu d'y dénicher de quelconques discordances. Elles sont généralement consensuelles et reflètent l'image que souhaitent projeter les organisateurs des projets qu'elles documentent. Cependant, dans le cas d'inSite, certains défis à relever et conflits à gérer ont été soulevés dans des publications qui semblent chercher à tenir le rôle d'archives — l'une d'entre elles contient d'ailleurs un entretien mené par Sally Stein avec deux des organisateurs principaux de l'événement dans laquelle sont évoquées certaines difficultés d'ordre culturel, organisationnel et politique rencontrées au fil des ans.

1.5.4 L'analyse des trois expositions paradigmatiques du commissariat situé

Lors de l'examen des trois cas de figure, je me suis d'abord intéressée aux acteurs impliqués, c'est-à-dire à leur formation, leur parcours, leur statut, aux rapports qu'ils entretiennent avec l'institution et à leur approche. J'ai également abordé les relations qu'ils cultivent les uns avec les autres, et ce, en lien avec le site exploré. La question du rassemblement des publics et de l'instauration d'échanges et de débats a également été examinée. Différentes opérations ont été accomplies afin d'analyser l'ensemble des

¹⁴⁸ Glicenstein se base sur la notion de relation *transtextuelle* de Gérard Genette pour aborder celle des relations textuelles internes et externes au sein de l'exposition. Il regroupe sous l'appellation *paratextuelle* la modalité qui concerne tout ce qui entoure l'exposition en offrant des informations destinées à améliorer sa compréhension par le visiteur : le titre, les cartels, la préface, les remerciements, la publication, les critiques, le portail Web, etc. (2009, p. 105-112).

données recueillies lors des recherches et des observations faites sur le terrain. Le concept d'*exposition comme dispositif*¹⁴⁹ tel qu'exposé par Jérôme Glicenstein a permis d'envisager l'exposition comme une forme construite de nature médiatique (2009, p. 85-149). L'auteur propose d'ailleurs toute une série de catégories qui permettent de mieux comprendre la nature de l'exposition¹⁵⁰. Il s'agit de *l'exposition comme fiction* (qui interroge le rôle des acteurs que sont les commissaires, les scénographes et les muséographes) (p. 15-84); *l'exposition comme événement et comme jeu de société* (qui prend en compte le contexte plus large dans lequel s'inscrivent l'exposition et sa dimension événementielle) (p. 151-196); *l'exposition comme site de l'art* (qui pose les bases d'une exposition génératrice d'une pensée sur l'art) (p. 197-240). J'ai puisé à même l'ensemble de ces catégories pour effectuer les analyses conduites dans la thèse, alors que les concepts d'exposition comme langage et comme dispositif sont devenus des pivots pour la compréhension de l'exposition. On pourrait certainement, d'ailleurs, considérer l'exposition comme un *métadispositif*, c'est-à-dire celui que met en place le médiateur (Glicenstein, *L'œuvre en situation(s)*, 2009, p. 61) ou *l'intermédiaire*. Essentiellement, l'exposition et l'ensemble des moyens dont elle dispose pour présenter des œuvres d'art ainsi que des idées au public se rattachent à la médiation :

« Dans le champ de l'art, cela donne lieu à une idée générale, qui voudrait que la médiation désigne les moyens permettant de mettre en relation spectateur et œuvre d'art. Pour ce qui est du domaine de l'exposition, cela recouvre tous les accompagnements de l'œuvre, notamment paratextuels, que nous avons évoqués jusqu'à présent (cadres, cartels, éclairage, agencement, scénographie, catalogues, communiqués de presse, critique d'art...). Et ce, même si, dans le sens plus restreint, que l'on entend souvent, la médiation ne désigne que les accompagnements verbaux, voire oraux qui entourent la présentation d'une œuvre exposée » (Glicenstein, 2009, p. 119-120).

¹⁴⁹ L'une des définitions du terme dispositif qu'offre le dictionnaire comprend « [...] la manière dont sont disposées, en vue d'un but précis, les pièces d'un appareil, les parties d'une machine; *p. méton.*, mécanisme, appareil » (Centre national de la recherche scientifique, 2005). Cette définition qui est relativement restreinte réfère à un arrangement ordonné dont l'usage mène à l'obtention d'un résultat dont les retombées ont été planifiées. Ce caractère *ordonné* et d'une nature *planifiée* renvoie nécessairement à une instance autre que celle du dispositif et de l'agent qui est appelé à l'utiliser, c'est-à-dire à une institution ou encore à un commissaire ou un *intermédiaire*.

¹⁵⁰ Pour un résumé de ces catégories, voir l'introduction de l'ouvrage *L'art une histoire d'expositions* (2009), p. 12-14.

Pour l'auteur, et dans le contexte de son analyse de *l'exposition comme dispositif*, la médiation constitue le propre de l'exposition et non de l'œuvre, bien que, dans le cas de l'art contemporain, « [...] certaines œuvres incluent leurs propres modes de médiation, notamment les œuvres participatives ou interactives » (p. 146). Ou alors, dans le cas des arts *allographiques*¹⁵¹, « [...] la médiation est, pour ainsi dire, intrinsèque à l'œuvre qui ne se donne à percevoir qu'à travers celle-là : pas de musique, pas de théâtre, pas de danse sans une interprétation [...] » (Heinich, 2009, p. 11). L'exposition fournit des outils qui facilitent la compréhension de ce qui est présenté et qui modèlent l'interprétation proposée par le commissaire : « Il s'agit en fait surtout de mettre en scène les enjeux d'une démarche artistique en lui donnant du sens dans le contexte limité de sa présentation » (Glicenstein, 2009, p. 121). La médiation consiste donc à établir des liens entre un contenu et un public — en les réunissant au sein de l'exposition. Cette médiation est ainsi d'abord et avant tout une *action*, qui opère une modification sur un objet (Hennion dans Heinich, 2009, p. 17). En muséologie, la médiation a depuis longtemps joué un rôle, des Salons aux musées modernes, en passant par les musées orientés vers la pédagogie et issus des programmes allemands et étatsuniens. Aujourd'hui, on peut affirmer que de plus en plus, avec l'intérêt grandissant qui est porté aux pratiques commissariales et avec le développement et le raffinement de celles-ci, la médiation occupe une place importante au sein des expositions temporaires. D'ailleurs, « [...] la sociologie de l'art a commencé à étudier cet entre-deux après que l'art contemporain en eut entamé l'exploration pratique, avec Duchamp et ses *readymades* » (Heinich, 2009, p. 22).

Glicenstein évoque également l'importance de la démarche archéologique telle que développée par Michel Foucault. « L'un des traits de la démarche archéologique est de chercher constamment à nommer les acteurs du discours. Qui parle? Quelle position occupe

¹⁵¹ Le philosophe Nelson Goodman distingue les arts allographiques, comme la musique, des arts autographiques, comme la peinture où « [...] l'œuvre réside dans un objet matériel unique — tableau, sculpture — alors que dans les premiers, elle réside dans la série infinie des performances, représentations ou publications d'une création dont la partition, le livret ou le volume imprimé ne sont qu'un médium, indéfiniment multipliable sans perte d'authenticité » (Heinich, 2009, p. 11). Voir Goodman, N. (1968). *Langages de l'art*. Nîmes : Jacqueline Chambon.

cette personne dans un ordre social et institutionnel? Éventuellement, qui parle à travers cette personne? [...] » (2009, p.89). Ainsi, les questions se multiplient à mesure que l'on s'interroge sur les motivations des acteurs impliqués dans un processus donné et que l'on déconstruit le discours qui s'articule à travers le dispositif. Ferguson insiste également sur la présence de *sous-textes idéologiques* au sein de l'exposition : « La volonté d'influencer et de transformer le public serait au cœur de toute exposition. Celles-ci, nous dit-il, font partie de l'économie politique de la culture et des *industries de la conscience* » (Ferguson dans Glicenstein, 2009, p.235). Certains commissaires tentent d'ailleurs d'explicitier leurs intentions par le biais d'essais publiés dans des catalogues d'exposition ou sur les panneaux didactiques ou encore, en réalisant des cartels ou des communiqués touffus, et ce, afin de livrer un message limpide au public. Si l'on fait abstraction des pressions de nature politique ou encore financière qui peuvent faire en sorte que telle œuvre ou tel artiste soit sélectionné pour une exposition, certaines intentions ne seront jamais clairement formulées dans les éléments du paratexte entourant l'exposition. Dans les cas à l'étude dans la thèse, il est par exemple apparu évident que des commissaires avaient souhaité positionner au cœur de leur projet la participation comme métaphore de l'engagement citoyen. J'ai ainsi tenté d'examiner ce que cela signifiait. Les questions se multiplient ainsi à mesure que l'on s'interroge sur les motivations des acteurs impliqués dans un processus donné.

Pour mener à bien un projet d'exposition, il faut exécuter un grand nombre de tâches qui peuvent sembler parfois banales et sans grand intérêt pour quiconque n'est pas familiarisé avec ce genre de travail. Ces étapes — qui sont toutefois nécessaires à la réalisation d'une exposition — sont rarement documentées, pour des raisons pratiques ou par simple manque de temps et de ressources. En ce sens, pour l'ensemble des cas à l'étude, il a fallu tenir compte de la part non écrite et non dite qui caractérise la profession de commissaire. Pour accéder à ces *données*, l'entrevue est apparue comme un moyen privilégié pour sonder la provenance des idées; pour aborder les modèles théoriques employés par les commissaires; pour mettre la main sur des anecdotes évocatrices du climat qui régnait lors de la réalisation de l'événement et pour découvrir d'autres aspects clés qui ne sont pas

nécessairement rendus explicites par le résultat final. La documentation publiée en ligne ou sous forme de catalogue a également permis d'accéder à certains énoncés d'intention.

1.5.5 Les modèles employés

La position de chercheuse et de praticienne requise par le programme de doctorat dans lequel je me suis engagée m'est apparue comme privilégiée pour aborder un sujet tel que celui de l'exposition. Certains préceptes issus de la sociologie de la médiation¹⁵², telle que décrite par Antoine Hennion et Bruno Latour¹⁵³, ont servi de point de repère dans l'approche que j'ai choisie d'emprunter. Afin d'explorer ce qui caractérise l'exposition d'art actuel, la sociologie a mis au point certains outils destinés à mieux comprendre le contexte social duquel émergent les pratiques. Car, faut-il le rappeler, la sociologie ne colle pas uniquement aux objets et à ce qu'ils représentent, mais plutôt, la discipline s'intéresse aux discours qui font de l'art ce qu'il est. Ainsi, l'objet principal d'attention de la thèse — la pratique de l'exposition — a été examiné dans ce que j'espère avoir été toute sa complexité :

« L'analyse doit passer par les mêmes médiations, allant des humains et des institutions aux cadres de la perception, aux éléments matériels, et jusqu'aux détails les plus précis des œuvres et de leur production : elle permet ainsi de franchir le fossé désastreux qui séparait analyses sociales des conditions de l'art et analyses esthétiques ou sémiotiques des fameuses œuvres elles-mêmes » (Hennion, 1993, p. 15).

J'ai pour ce faire tenté de privilégier les descriptions exhaustives et cherché à accorder toute la place aux organisateurs culturels impliqués en poussant les recherches autant que

¹⁵² Pour une définition étendue de ce que représente la sociologie de la médiation, voir Hennion, A. (1993). *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. L'auteur y trace l'évolution de la sociologie et définit la médiation et ses limites : « [...] le mot désigne une opération, non des opérateurs; il n'oblige pas à faire une séparation de principe entre instruments, il permet de circuler sans solution de continuité des humains aux choses, en passant par des sujets ou des objets, des instruments, des systèmes, des langages, des institutions [...] » (p. 224).

¹⁵³ Voir parmi les ouvrages issus de la sociologie française, Hennion, A. et Latour, B. (1993). *Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'antifétichisme*; Heinich, N. (1998). *Ce que l'art fait à la sociologie*.

possible, un peu plus loin, sur le terrain. Hennion insiste d'ailleurs sur la notion de médiation, en parlant de la musique particulièrement : « [...] il n'y a pas une limite au-delà de laquelle la musique ne serait plus que musique, et l'œuvre enfin un objet clos ; des programmes aux œuvres, des œuvres aux formes, aux langages, aux thèmes, jusqu'aux gammes, aux sons, la musique est passage entre des passages » (p. 380). Et, pour arriver à expliciter la façon dont les acteurs étudiés privilégient certaines valeurs plutôt que d'autres, toutes sortes d'outils sont nécessaires et par-dessus tout, le travail de terrain et l'analyse des discours produits par le champ à l'étude.

L'édification de la grille employée à l'analyse des cas de figure s'est faite tout au long de la recherche ainsi qu'au cours de l'intervention, et ce, afin que cet outil témoigne de ma pratique tout en reflétant d'autres approches actuelles. L'élaboration des catégories qui composent cette grille s'est faite en tenant compte de la méthodologie développée par certains sociologues de la médiation, tels que Nathalie Heinich. Celle-ci a abordé jusqu'ici nombre de cas types, dont l'exposition *Les Immatériaux* à laquelle a pris part Jean-François Lyotard et qui avait été présentée au Centre de Création industrielle du Centre Georges Pompidou en 1985. Le document produit par Heinich pour le compte des Cahiers Expo Media est le résultat d'une enquête sociologique basée sur un procédé de description et d'analyse et constitue un modèle toujours pertinent aujourd'hui. La sociologue y dresse le portrait de ce que représente une exposition documentaire, elle analyse les données recueillies lors de l'enquête, elle décrit les enjeux institutionnels et finalement, l'histoire du lieu. Son rapport contient notamment des extraits d'entrevues réalisées auprès de certains membres du public qui pointent vers certaines failles du projet d'exposition. Dans les conclusions que tire Heinich, elle met en évidence les lacunes de l'exposition, tente d'en expliquer les causes et propose certaines pistes de solution. L'approche privilégiée par la chercheuse se veut *a-critique* et passe par une analyse qui tente de comprendre la complexité des phénomènes :

« Refuser le réductionnisme sociologique entraîne inévitablement l'abandon de la posture critique : en renonçant à privilégier un ordre de valeurs (le *social*) contre un

autre (*l'individuel*), le chercheur adopte du même coup une posture a-critique, consistant non plus à valider ou à invalider ces ordres, mais à comprendre comment les acteurs les construisent, les justifient et les mettent en œuvre dans leurs discours et dans leurs actes » (Heinich, 1998, p. 23).

La posture adoptée dans la thèse pour l'examen des trois cas de figure s'apparente à celle que décrit Heinich, dans la mesure où je me suis appliquée à comprendre une pratique de l'exposition envisagée dans un contexte temporel et sociopolitique donné. L'un de mes objectifs a consisté à mettre en lumière les relations qui existent entre les différents acteurs du monde de l'art. Pour ce faire, il a fallu prendre un certain recul, décrire les affinités de chacun, les liens, les actes, en opérant toutefois une sélection en amont.

Le travail de recherche mené par l'historienne de l'art Mary Ann Staniszewski et publié sous le titre *The Power of Display, A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (1998), constitue un modèle d'analyse de l'histoire de la scénographie des expositions d'art. Ses recherches ont été effectuées à partir de documents d'archives tirés de la collection de l'institution auxquels l'historienne a eu pleinement accès — une chose rare d'ailleurs. Staniszewski a consulté les archives muséales tout en demeurant consciente des limites inhérentes au matériel qui provenait en totalité de l'institution — par exemple, elle a souligné le caractère subjectif des choix qui ont été faits en matière de prises de vue et le style minimaliste préconisé par les photographes de l'époque qui ont opté pour des lieux déserts, sans aucune présence de visiteur. Elle souligne d'ailleurs dans son texte que cette documentation n'est pas neutre et révèle en quelque sorte les intentions de l'institution qui préfère capter certaines choses plutôt que d'autres :

« Bien que les archives photographiques du MoMA soient substantielles, il faut garder en tête, en lisant ce texte, les limites qu'entraîne l'utilisation d'une ou de plusieurs reproductions photographiques en noir et blanc d'une exposition complexe lorsqu'on tente de reconstituer une histoire de l'installation » (Staniszewski, 1998, p. xxiii).

L'intérêt de ce travail de recherche et d'analyse effectué par Staniszewski repose d'abord sur la préoccupation de celle-ci pour le contexte duquel sont issues les scénographies d'exposition de la période à l'étude. L'auteur a pris soin de s'attarder aux discours véhiculés

à travers les expositions, de remettre en question les motivations des acteurs impliqués, de s'interroger sur les publics visés, le mandat de l'institution et les bouleversements qui ont eu lieu au sein de son administration. Elle a de plus cherché à comprendre les raisons qui ont fait en sorte que le design d'exposition n'ait pas fait l'objet d'étude jusque-là, expliquant, du moins en partie, le vide qui restait à combler dans l'histoire de la pratique d'installation qui a mené à l'art contemporain.

Un autre modèle qui a inspiré la démarche que j'ai suivie est celui que propose la théorie anglo-saxonne du nouveau musée (la *new museum theory*), qui est mise en application par la muséologue Margaret Lindauer dans un essai publié sous forme de guide pratique pour vivre une expérience critique au musée (Lindauer, 2006, p. 203-225). Lindauer y propose d'outiller le public afin que celui-ci soit en mesure de réaliser une visite critique au musée pour ainsi mieux décoder les intentions des organisateurs, exprimées, entre autres, à travers la scénographie. Dans son texte, l'auteur encourage vivement le futur visiteur à développer une critique constructive de l'exposition à la suite de sa visite et à faire parvenir ses impressions à l'institution — une entreprise qui, selon Lindauer, pourrait mener à des changements positifs chez certains musées dont le mode d'opération est largement influencé par des intérêts privés, particulièrement aux États-Unis. La muséologue s'adresse à un public certes néophyte, mais tout de même soucieux d'approfondir sa compréhension de l'exposition et du musée comme lieu de diffusion de la culture et de partage du savoir. Son approche critique rejoint celle des tenants de la critique institutionnelle qui cherchent à améliorer l'institution de l'intérieur. Les étapes qu'elle propose dans son guide pratique s'apparentent à celles d'une recherche scientifique et concernent d'abord l'investigation préalable à toute visite d'exposition. Celle-ci se rapporte d'abord à l'institution, son mandat ainsi que les objectifs que peuvent avoir les organisateurs de l'exposition. Puis, l'intérêt est porté à l'architecture du bâtiment et à son positionnement par rapport à la communauté environnante, puis se tourne vers la scénographie, qui incarne le cœur de l'exposition et permet d'effectuer de nombreuses observations susceptibles de mener le visiteur averti à la formulation d'une hypothèse identifiant le type d'exposition dont il s'agit. L'ensemble des

éléments de texte et tout le *non dit* sont finalement les derniers éléments à considérer par le visiteur. Lindauer privilégie également de procéder à un retour sur l'exposition afin de mener quelques recherches sur les thèmes qui y sont abordés et d'ainsi mieux cerner la posture soutenue par l'institution. Les arguments élaborés à partir de ces observations et réflexions pourront ensuite appuyer l'hypothèse formulée. Lindauer propose ainsi une démarche reflétant une posture critique propre à la nouvelle théorie du musée qui encourage une expérience informée et critique des expositions, peu importe le champ disciplinaire qu'elles concernent. Influencé par la pensée de Foucault, l'auteur puise à même l'approche archéologique que ce dernier a élaborée, pour mieux fouiller et mettre à jour les relations de pouvoir que cache l'institution.

Finalement, le type d'analyse qu'a mené l'historienne de l'art Elitza Dulguerova dans sa thèse *L'exposition d'avant-garde comme utopie de l'espace public* (2006) m'est apparue comme un bon exemple en matière d'exploration de la complexité de la nature et de l'histoire de l'exposition temporaire ainsi que sa nature d'événement discursif. En effet, dans ses analyses, l'historienne n'a pas hésité à multiplier les liens entre pratique artistique, pratique de l'exposition, institution et public. Sa thèse révèle les origines d'une approche véritablement ancrée dans la Modernité, en examinant le contexte sociopolitique duquel l'exposition de groupe est issue ainsi que sur son effet *public*. Pour cerner le caractère discursif de l'événement — c'est-à-dire son contexte de présentation élargi ainsi que sa réception —, Dulguerova a privilégié l'ensemble des discours suscités dans la presse écrite, décrivant par le fait même « la relation entre l'œuvre et ses circonstances » (2006, p. 17). Elle a ainsi contribué à mettre en lumière les discours et les débats entourant chacune des expositions à l'étude, plutôt que de prioriser les théories philosophiques alors en vogue ou les théories interprétatives récentes. Son travail préconise par le fait même la spécificité des expositions « qui sont par définition des situations de médiation publiques et non des rencontres spécialisées » (p. 20). En étudiant les critiques spécialisées et non spécialisées de l'époque, la thèse dévoile les grands débats alors en cours à l'époque. Lors de l'analyse de chacun des cas de figure, l'auteur n'a pas procédé à un examen des œuvres individuelles,

mais elle s'est plutôt attardée à : « [...] la constitution de l'exposition — et non plus des œuvres ou des artistes — en objet théorique à part entière » (Dulguerova, 2006, p. 16). Elle n'a pas non plus cherché à établir une succession chronologique des événements, mais elle a préféré examiner de façon plus globale un contexte qui a donné naissance à certaines occurrences. Finalement, les récapitulatifs que Dulguerova a constitués pour chacune des expositions abordées ont servi de référence lors de l'organisation du matériel récolté au cours des recherches préliminaires.

CHAPITRE II

L'APPROCHE *SITUÉE* QUI A DONNÉ LIEU AU PROJET DE COMMISSARIAT *PROJET STANSTEAD OU COMMENT TRAVERSER LA FRONTIÈRE*

Ma pratique de commissariat, qui constitue le point d'ancrage de cette thèse, découle de l'approche que j'ai d'abord développée en tant qu'artiste en arts visuels. Ma pratique artistique se développe souvent à des échelles locales, à partir de questions d'identité, d'histoire et d'enjeux sociopolitiques et écologiques liés aux territoires dans lesquels j'interviens. En tant qu'artiste et commissaire, il m'apparaît que la singularité d'un contexte et d'une situation donnés peut constituer un matériau significatif à explorer et à partir duquel façonner une œuvre ou une exposition. Effectuer des recherches à la fois documentaires et de terrain, rencontrer des acteurs impliqués dans une situation, remettre en question l'histoire ainsi que les manières de faire actuelles tout en cherchant à interpeller les populations locales peuvent s'avérer être quelques-unes des étapes pour mener à bien un projet — artistique ou commissarial — *situé*. Cette sensibilité au territoire et aux enjeux qui l'animent pourrait-elle d'ailleurs faciliter la mise sur pied d'expositions qui *diront quelque chose* aux gens qui viendront les voir? En multipliant les occasions de rencontre entre praticiens — artistes, commissaires, praticiens issus de divers champs disciplinaires, etc. — et en offrant la possibilité à ceux qui s'intéressent au contenu du projet de prendre une part active à son déroulement — par l'entremise de la participation à la réalisation d'œuvres ou au programme de médiation qui les accompagne —, les œuvres et les expositions situées tissent certainement des liens étroits avec la sphère sociale. Cette proximité peut-elle cependant suffire à créer un contexte propice à la réflexion critique et à l'échange?

L'intervention en deux volets *Projet Stanstead ou comment traverser la frontière* a été réalisée en parallèle de recherches menées sur la question de l'exposition temporaire comme dispositif générant le débat public et celle du commissariat situé. Ces recherches ont d'abord été orientées par mes intérêts en tant qu'artiste et commissaire et elles m'ont permis d'approfondir la compréhension que j'avais des origines de ma pratique. L'intervention a été définie par une approche située et s'est ainsi inscrite dans un territoire spécifique et s'est nourrie des enjeux qui lui étaient propres. En 2009, alors que j'entamais le programme de doctorat en études et pratiques des arts, j'étais toujours co-conservatrice de la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's à Sherbrooke. Mon intérêt s'était à ce moment-là spontanément porté vers la région des Cantons de l'Est, et mon attention, tourné vers la zone frontalière formée par Derby Line au Vermont et Stanstead au Québec — le renforcement de sécurité qui s'y opérait faisait souvent la manchette. La conservatrice et directrice de la Galerie d'art Foreman de l'époque, Vicky Chainey Gagnon, m'avait alors invitée à proposer un projet d'exposition en lien avec le contexte régional dans le cadre de la série *Carte blanche*¹⁵⁴. Cette exposition suivait *Motelisation* que j'avais réalisée à titre de commissaire. Cette fois-ci, le volet hors les murs allait prendre une plus grande ampleur et une part plus importante du travail se déroulerait sur le terrain.

Ce sont d'abord les événements liés aux changements des politiques de sécurité des zones frontalières qui m'ont interpellée. En effet, on pouvait alors lire dans la presse locale certains articles couvrant le sujet et qui, au premier abord, ne semblaient pas rattachés les uns aux autres, mais qui, pris dans leur ensemble, composaient un portrait plutôt inquiétant, révélant un renforcement de sécurité entrepris par les gouvernements fédéraux du Canada et des États-Unis — ce phénomène du *rebordering* a été analysé par certains chercheurs en

¹⁵⁴ La série *Carte blanche* de la Galerie d'art Foreman a été amorcée en 2004 par Gaëtane Verna, qui dirigeait alors l'institution. Les expositions qui s'y inscrivent abordent des enjeux d'intérêt régional. Parmi les expositions qui ont fait partie de la série, on compte : *Conversation Adu* (2004) d'Irene F. Whittome et du commissaire Laurier Lacroix, *Illumination Escapade* (2006) de la commissaire Meredith Carruthers, *Birdwatching* (2007) du collectif *Leisure Project* et portant sur le tourisme ornithologique dans la région ainsi que *Trois coups sous les arbres* (2008) de l'artiste Sylvie Bouchard, commissariée par la conservatrice Vicky Chainey Gagnon.

géopolitique¹⁵⁵. De nouvelles politiques en matière de sécurité aux frontières ailleurs dans le monde avaient vraisemblablement des répercussions jusqu'à Stanstead, où les gens ont traversé la ligne quotidiennement depuis des générations aussi loin qu'au 18^e siècle, les membres de leur famille se trouvant répartis des deux côtés du tracé. Ces transformations au sein des politiques nationales, concrétisées par l'installation de barrières et par une augmentation du nombre de douaniers et d'arrestations, semblaient préoccupantes, particulièrement d'un point de vue historique puisque le bon voisinage avait été la règle jusque-là. En effet, « [...] dû à la convergence d'une relation frontalière exceptionnellement cordiale qui s'est constituée sur deux siècles et au développement continu de liens sous-nationaux, une culture transfrontalière prévaut entre le Canada et les États-Unis »¹⁵⁶. Il y a toujours eu une proximité vécue au quotidien par la population locale habitant des deux côtés de la frontière, comme en témoigne l'ancienne appellation des *Trois Villages*, qui désignait, jusqu'à tout récemment¹⁵⁷, Rock Island, Stanstead Plain et Beebe Plain, Québec, mais qui jadis incluait Derby Line au Vermont. Sur le plan de la culture, en marquant le paysage, les frontières façonnent les habitudes rattachées à la vie quotidienne, contribuent à séparer ce qui est considéré comme différent et participent certainement à la définition des identités. À Derby Line et Stanstead, on remarque les effets des changements imposés par les politiques récentes en matière de sécurité sur les activités économiques et touristiques. Ces effets vont jusqu'à s'imprimer dans la façade des bâtiments et dans les accointances¹⁵⁸. Dans le contexte du *Projet Stanstead*, des recherches plus poussées m'ont permis de mieux comprendre les dynamiques en jeu et de percevoir en quoi cette région représentait un site (tant géographique que discursif) que des artistes travaillant de manière située auraient un intérêt à investir. Le fait que des événements aient suscité autant de réactions dans la population locale a contribué à faire progresser le projet dans la direction qu'il a empruntée par la suite. Les résonances avec des événements internationaux m'ont

¹⁵⁵ Voir Andreas P. et Biersteker. T. J. (dir.). (2003). *The Rebordering of North America*.

¹⁵⁶ Voir Konrad, V. et Nicol, H. N. (2008). *Beyond Walls: Re-Inventing the Canada-United States Borderlands*.

¹⁵⁷ Depuis 1995, les trois villages de Stanstead Plain, Rock Island et Beebe Plain se sont regroupés sous le même nom de Stanstead.

¹⁵⁸ Pour un aperçu des réactions de nombreux citoyens, voir Chung, A. (2011, 2 septembre). *Border Towns Struggle with Post-9/11 Security Measures*. *The Toronto Star*.

amenée à tenter d'inscrire dans le propos même du projet une réflexion plus large sur ce que représente la notion de frontière aujourd'hui.

Projet Stanstead ou comment traverser la frontière s'est matérialisé dans un premier temps par une exposition présentée au printemps et à l'été 2011 à la Galerie d'art Foreman, pour ensuite se transformer en événement lors de l'été suivant, cette fois à Stanstead, grâce au financement de diverses instances¹⁵⁹. Dans son ensemble, l'exposition a exploré des pratiques artistiques critiques empruntant souvent une forme participative et toujours une approche située. De plus, en se penchant sur la question des frontières à la fois locales et prises dans leur sens plus large, elle a permis l'investigation approfondie de l'histoire et de la culture de la ville frontalière de Stanstead. Une intervention précédente, l'exposition *Motelisation*, s'inscrivait résolument dans ce parcours de commissariat que je continuais de tracer avec *Projet Stanstead*. Pour la réalisation de *Motelisation*, j'avais ciblé une situation bien précise, envisageant le phénomène du déclin des motels, mis en relation, à travers le projet des artistes invités, avec l'architecture hétéroclite de l'arrondissement de Lennoxville dans les Cantons de l'Est.

2.1 *Motelisation*

L'exposition collective *Motelisation* s'est penchée sur la question des motels, sur le contexte qui avait vu naître cette forme architecturale typée ainsi que sur les quelques exemples de ce bâtiment que l'on retrouve aux alentours de la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's, où l'événement a été présenté au printemps 2010. Le projet a réuni le travail

¹⁵⁹ Une demande de subvention a été rédigée en début de parcours en consultation avec Vicky Chainey Gagnon. Le projet a obtenu un soutien financier de la part du Conseil des arts du Canada et du Conseil des arts et des lettres du Québec. Une partie des revenus en provenance du Ministère de la Culture et des Communications du Québec, de la Ville de Sherbrooke et de l'Université Bishop's a également été attribuée au projet. L'UQAM a permis de défrayer une partie des coûts liés à la production de l'affiche promotionnelle pour l'événement de 2012.

d'Andrew King & Angela Silver (Montréal et Calgary), Alison S. M. Kobayashi (Toronto) & Gintas Tirilis (Mississauga), Chantal Séguin (Sherbrooke) et Andrée Anne Vien (Montréal) qui ont tous été invités pour l'occasion. Une table ronde a suivi en août 2010 à Longueuil, en collaboration avec le centre d'artistes autogéré Dare-Dare et grâce à la participation de la jeune chercheuse Roxanne Arsenault (alors rattachée au centre d'artistes La Centrale Powerhouse et à l'UQAM) et de l'historien et urbaniste Gérard Beaudet (U de M). Le projet d'exposition abordait les aspects architectural, historique et socioculturel des motels traditionnels dans une approche qui se voulait résolument située. Dans cette perspective, *Motelisation* a pris racine dans l'arrondissement sherbrookoïse de Lennoxville qui compte quatre motels, ayant tous leur adresse sur la rue Queen — rue principale qui traverse le centre-ville. L'intérêt pour la réalisation de ce projet d'exposition résidait en partie dans l'architecture locale vue comme un moyen d'entrer en dialogue avec les publics de la région, que ceux-ci soient familiarisés ou non avec le discours de l'art actuel. Mon intention en tant que commissaire était également de prendre part au discours sur la question de la préservation du patrimoine architectural moderne ainsi que de réfléchir au motel comme emblème d'une culture et d'un moment de l'histoire bien particuliers. Le fait de rassembler des œuvres qui abordaient le motel comme artefact architectural issu de la culture de masse — avec la soif qu'on lui connaît pour les loisirs et telle que définie par Arendt dans *La crise de la culture* (1989 [1954], p. 253-288) — et de les associer à d'autres œuvres qui fonctionnaient de manière située a certainement contribué à créer une plateforme de réflexion dont la portée a dépassé l'enceinte de la salle d'exposition.

On pourrait croire qu'un paradoxe résidait au sein du projet, vu l'utilisation du motel comme point de départ pour explorer les particularités d'une région. En effet, ce type de construction représente l'archétype même du bâtiment issu d'une volonté de nivellement des spécificités locales. En soi, le motel fait fi du paysage architectural et naturel dans lequel il s'inscrit, comme le soulignait l'architecte Andrew King dans un essai rédigé à l'occasion de l'exposition. Cependant, la présence de quatre de ces bâtiments dans une ville de petite taille a un impact visuel certain, d'autant plus que la construction de ces établissements a

marqué l'arrivée d'autres bâtiments à vocation commerciale qui ont modelé l'apparence générale du centre-ville de Lennoxville, lui donnant un aspect hétéroclite et contribuant quelque peu à en banaliser l'apparence. Ces contradictions dans le langage architectural qui façonne notre paysage sont caractéristiques d'une époque et ont constitué le point d'ancrage de cette exposition.

Les pistes qu'ont empruntées les artistes invités à prendre part à *Motelisation* les ont amenés à s'interroger sur les traces laissées dans nos mémoires par d'anciens séjours au motel, sur des notions d'espaces privés et publics, sur la nature des objets qui nous entourent ou encore sur l'expérience vécue par les automobilistes en quête d'un lit pour la nuit. Le processus conduisant au projet final a été en partie rendu explicite grâce au modèle didactique emprunté par l'exposition : dans un coin lecture ont été rassemblés différents éléments, dont certains ouvrages pratiques ou historiques portant sur les motels et qui ont été utilisés lors de la mise sur pied du projet; des œuvres littéraires où est évoqué le motel traditionnel; un ordinateur portable offrant un accès au projet hors les murs d'Andrée Anne Vien et finalement, une maquette du Motel Catalina de Sault-Sainte-Marie en Ontario, réalisée par Andrew King. Tenant à la fois le rôle de cartels et de panneaux didactiques, une série d'impressions numériques grand format comprenant la transcription d'une conversation entre l'une des artistes et moi-même, un essai et deux textes réalisés par les artistes ont été épinglées au mur, établissant des liens à la fois visuels et théoriques entre les œuvres et ouvrant une fenêtre sur le processus de réalisation de l'exposition. À travers le dispositif mis en place par l'exposition ainsi que l'ensemble des œuvres présentées, le palimpseste de lieux, d'expériences et d'histoires que convoque le motel — qui a constitué le *site* de l'exposition — a été à la fois décortiqué et métaphorisé, de façon à ce qu'un portrait multidimensionnel soit tracé. Cette investigation que j'avais entreprise en collaboration avec les artistes autour d'un *site* particulier, dans le contexte d'une exposition, allait se répéter avec le *Projet Stanstead* où l'épineuse situation frontalière canadoétatsunienne serait alors examinée.

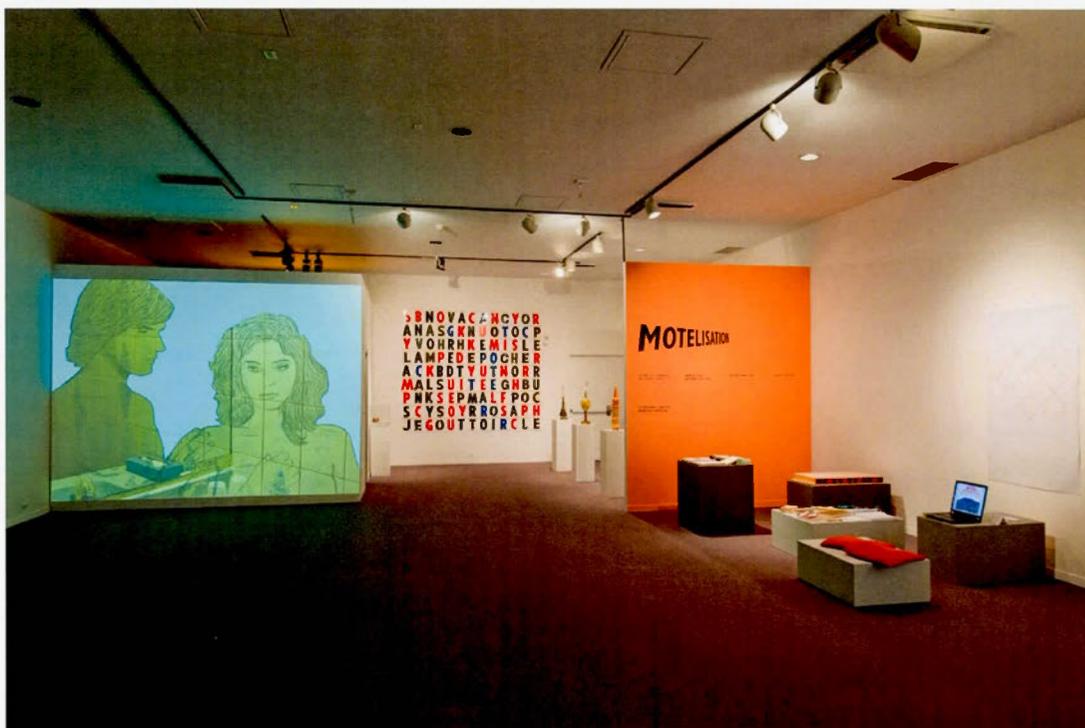


Fig. 2.1 Vue d'ensemble de l'exposition *Motelisation*, 2010. (Photo : François Lafrance).

2.2 *Projet Stanstead ou comment traverser la frontière*

L'exposition *Projet Stanstead* s'est incarnée en deux volets distincts, tenus sur une période d'une année. L'intervention a pris la forme d'une exposition traditionnelle en salle, pour ensuite se matérialiser hors les murs de l'institution, dans des lieux chargés de sens pour les artistes invités ainsi que la communauté de Stanstead. C'est ainsi que le premier volet du projet a proposé aux publics d'aborder en galerie et à travers les œuvres présentées la question des frontières dans le monde et la nature des territoires qu'elles circonscrivent, pour mieux introduire le cas particulier de la zone formée par Stanstead et Derby Line. Les œuvres rassemblées portaient tour à tour sur des notions d'espace, de territoire, de frontière, d'histoire, de culture et de géographie : des photographies, une vidéo et un carnet de voyage d'Andreas Rutkauskas (Montréal) ont été réalisés à partir du site environnant Stanstead; l'œuvre *Green Border*, présentée en 1993 à la Biennale de Venise par Christian

Philipp Müller (Berlin et New York), porte entre autres sur les frontières historiques de l'Autriche, alors que l'œuvre *Burning Love* explore les traditions d'une communauté de tisserands d'une localité montagnarde; les vidéos *Performing the Border* et *Europlex* d'Ursula Biemann (Zurich) remettent en question la légitimité des frontières que crée le néo-capitalisme entre les nations favorisées et défavorisées, entre les hommes et les femmes. La réflexion s'est donc amorcée ainsi, pour se poursuivre à l'été 2012, alors que l'événement s'est articulé dans la Ville de Stanstead avec les projets participatifs des artistes Raphaëlle de Groot (Montréal) et Althea Thauberger (Vancouver) qui ont réalisé des œuvres à partir du contexte socioculturel, historique et politique de la région.

2.2.1 Fondements historique et théorique du projet

À travers le *Projet Stanstead*, la question des politiques frontalières nationales et internationales est devenue, du moins pour un temps, véritable objet de débat, d'abord dans la galerie, puis dans la Ville de Stanstead. L'histoire récente du développement colonial dans les Cantons de l'Est commence à la fin du 18^e siècle, par l'installation des premiers États-Uniens dans la région, alors sous l'égide de la Couronne britannique. L'endroit était alors peu fréquenté, servant plutôt de zone tampon entre le Canada et les États-Unis, particulièrement lors de la Guerre d'indépendance étatsunienne, qui avait eu lieu de 1775 à 1783. Jusqu'en 1812, des liens avaient été entretenus davantage avec le Vermont qu'avec le reste du Bas-Canada (Kesteman, Southam, Saint-Pierre, 1998, p. 83-114). Une élite bourgeoise locale s'était appuyée sur ces relations pour importer des techniques de pointe et développer une économie locale diversifiée, prospère et fort différente de celle du reste du Bas-Canada et de la vallée du Saint-Laurent. La région des Cantons de l'Est doit sa spécificité à la population anglophone qui s'y est installée en premier lieu et qui a ensuite cédé sa place à une majorité francophone catholique.

« Ainsi, la toponymie, les modèles d'occupation du territoire, la multiplicité des groupes religieux, l'importance de l'éducation, les styles architecturaux, la

perméabilité de la frontière canado-américaine aux mouvements de personnes, de capitaux, d'idées ou de techniques, les liens linguistiques et culturels avec l'Empire britannique ou avec les États-Unis, tous ces éléments marquent, avec des durabilités certes diverses, la région de traits distinctifs » (Kesteman *et al.*, p. 23).

Les quelques Étatsuniens qui ont colonisé le lieu qui deviendrait Stanstead l'ont fait parfois en pensant qu'ils étaient toujours chez eux, au sud de la frontière. D'autres, les Loyalistes, souhaitaient quitter la nouvelle république et rentrer dans le giron de la Couronne. Ces pionniers du comté de Stanstead « [...] arrivés entre 1796 et 1818 [...] ont quitté des petits villages et des vallées de la Connecticut ou de la Merrimack, au sud-est du New Hampshire, dans l'est de l'État du Massachusetts ou au Connecticut » (Andres cité dans Kesteman *et al.*, p. 109).

À partir de 1815, le processus de colonisation a été amorcé par la Couronne. On distribuait alors des terres souvent à des Britanniques qui arrivaient directement d'Europe. Le microcosme de la vallée de la rivière Tomifobia — qui tient lieu de frontière à certains endroits — a prospéré, grâce entre autres à son relais de diligence qui menait les voyageurs et commerçants de Montréal à Boston (Farfan, 2009, p.10). Stanstead a ensuite été lentement déclassé par Sherbrooke qui a bénéficié de l'inauguration du chemin de fer reliant Montréal à la Nouvelle-Angleterre en 1851. Au cours du 20^e siècle, la région des Cantons de l'Est a souvent vu sa population décroître au profit des grandes villes de Montréal et Toronto, à l'exception de Sherbrooke, qui a connu, de 1920 à 1991, une multiplication de sa population par quatre. Aujourd'hui, la région est majoritairement francophone et sa culture semblable en grande partie à celle du reste de la province. En 1995, Stanstead Plain, Rock Island et Beebee Plain ont fusionné et adopté le nom de Stanstead. Depuis les dernières années — certains diront depuis le changement de paradigme advenu après le 11 septembre 2001 —, de *curiosité* et de *communauté tissée serrée* qu'était la zone frontalière formée par Stanstead et Derby Line, le site est devenu une tache aveugle dans la politique canado-étatsunienne. La progression des événements récents pointe inexorablement dans une direction : cette enclave ne sera pas l'exception qui confirme la règle. Pour aller dans le sens de la sécurité et de la défense nationale, les usages

d'une communauté sont bouleversés et son histoire partiellement effacée. Le mur que les autorités étatsuniennes ont entrepris de construire sur leur frontière commune avec le Mexique fait boule de neige et la paranoïa ressentie depuis les événements du 11 septembre 2001 s'installe désormais parmi les membres du personnel désigné à la frontière canado-américaine. 250 personnes issues de la communauté ont d'ailleurs manifesté pour dénoncer le zèle des douaniers étatsuniens le 27 mars 2010 (Jacques, 2010). À Stanstead et Derby Line, la décision d'installer des barrières pour bloquer les rues Ball et Lee a été prise par les États-Unis. Le maire de Stanstead de l'époque, Raymond Yates, avait alors déclaré ne pas être favorable au type de barrière choisi, car selon lui, le dispositif « [...] n'est pas respectueux des liens harmonieux qu'entretiennent les citoyens de Derby Line et Stanstead » (Caron, 2008). Des deux côtés de la frontière, des opinions s'étaient forgées contre ces transformations qui ont affecté la nature même de cet endroit.

2.2.2 *Projet Stanstead ou comment traverser la frontière : premier volet*

L'exposition en galerie présentée au printemps 2011 a rassemblé les essais vidéographiques *Performing the Border* (1999) et *Europlex* d'Ursula Biemann, certains documents tirés des œuvres *Green Border* (1993) et *Burning Love* (2010) de Christian Philipp Müller et des photographies, une vidéo, une carte topographique et un livre d'artiste d'Andreas Rutkauskas (2011). Présentée selon une scénographie empreinte de sobriété — murs peints en différents tons de gris, lettrage de vinyle au mur à l'entrée indiquant le titre de l'exposition, le nom des artistes et de la commissaire ainsi qu'un parcours inscrit au sol à l'aide de petits symboles de vinyle évoquant le tracé d'une frontière —, l'exposition offrait aux visiteurs la possibilité de consulter un certain nombre d'articles de presse reliés aux événements d'actualité, et ce, dans un souci d'ancrer davantage le propos au cœur des enjeux locaux soulevés par le projet. Une brochure contenant un court essai était offerte gratuitement aux visiteurs en plus des versions anglaise et française du communiqué de



Fig. 2.2 Vue d'ensemble de l'exposition *Projet Stanstead ou comment traverser la frontière*, 2011. (Photo : François LaFrance).



Fig. 2.3 Détails de la documentation présentée dans l'exposition *Projet Stanstead*, 2011. (Photo : François LaFrance).

presse. À l'intérieur de la salle, un cartel accompagnait chacune des œuvres, désignant le nom de l'artiste, le titre de son œuvre, l'année de sa production, les détails sommaires concernant ses caractéristiques matérielles ainsi qu'une brève description du contenu. Pendant les heures d'ouverture, une employée de la galerie accueillait les visiteurs en leur présentant le projet dans ses grandes lignes. Parmi les œuvres réunies, seules celles réalisées par Rutkauskas l'avaient été spécialement pour l'exposition. Les premiers échanges avec l'artiste qui s'étaient déroulés au cours de l'année 2010 avaient surtout porté sur le contexte de recherche. Originaire du Manitoba, Rutkauskas vit maintenant à Montréal où il a obtenu une maîtrise en beaux-arts de l'Université Concordia. Le projet qu'il a réalisé dans le cadre de l'exposition aborde la frontière comme une ligne composée de coordonnées géographiques traçant une démarcation entre le Canada et les États-Unis. Précédemment, l'artiste avait travaillé sur le projet *Virtually There* qui marque le début de son utilisation plus approfondie des technologies satellites — en effet, des itinéraires



Fig. 2.4 Vue d'ensemble de l'exposition *Projet Stanstead ou comment traverser la frontière*, 2011. (Photo : François Lafrance).

virtuels y avaient été effectués par le biais du logiciel d'imagerie satellitaire et de photographie aérienne *Google Earth*¹⁶⁰, en s'appuyant sur des cartes topographiques, des documents d'archives ainsi que des tracés GPS empruntés précédemment par d'autres randonneurs. C'est au cours de ces expéditions en ligne qu'avaient été sélectionnées des images construites par le logiciel à partir des données d'altitude enregistrées. À la suite de ces explorations, l'artiste s'était véritablement rendu sur les lieux, sur la cime de hautes montagnes, afin de capturer, à l'aide de sa caméra, l'angle de vue se rapprochant le plus

¹⁶⁰ « *Google Earth* est un logiciel, propriété de la société *Google*, permettant une visualisation de la Terre avec un assemblage de photographies aériennes ou satellitaires [...] Le logiciel *Google Earth* est également pourvu des données topographiques rassemblées par la NASA lors de la mission SRTM, ce qui lui permet d'afficher la surface de la Terre en 3D » (consulté le 1^{er} juillet 2012 à l'adresse <http://www.wikipedia.org>). Le logiciel fonctionne grâce à une connexion Internet, ainsi qu'à la mémoire du disque dur de votre ordinateur. Ainsi, il est possible d'utiliser *Google Earth* en mode hors connexion, alors à partir des données mises en cache. (Consulté le 1^{er} juillet 2012 à l'adresse <http://www.support.google.com/earth>).

près possible de celui du satellite. La pratique de Rutkauskas s'inscrit dans la lignée de celle des premiers photographes qui ont capturé le paysage sauvage de l'Amérique du Nord — l'une des questions soulevées par le projet *Virtually There*¹⁶¹ est certainement celle de la représentation comme mode de conquête. On peut penser, par exemple, aux clichés réalisés par William Bell et Timothy O'Sullivan qui s'étaient embarqués dans la *Western American Survey*, une expédition pilotée par le gouvernement étatsunien et destinée à conquérir l'Ouest par la recension de son territoire (Snyder, 2006). Cependant, l'artiste renouvelle cette tradition par la réflexion qu'il porte sur la question de la représentation et celle des technologies désormais omniprésentes et qui agissent comme médiatrices de la réalité. Son exploration des limites de la représentation du paysage porte sur l'utilisation du territoire par l'homme et la mobilité de ce dernier à travers l'espace. Avec *Cutline # 1 à 5*, *Borderlands* et *Walk the Line*, réalisées dans le cadre de *Projet Stanstead*, l'artiste s'est rapproché de son sujet au point de le traverser et de l'arpenter lors de nombreuses



Fig 2.5 Andreas Rutkauskas, *Walk the line* (détail de la vidéo), 2011.

¹⁶¹ Pour plus de détails sur l'œuvre *Virtually There*, voir Chevalier, G. (2012, septembre). Randonnée sur les traces de celui qui viendra. *Ciel Variable*, 92, 22-31.

expéditions capturées respectivement par la photographie, le carnet de voyage et la vidéo. Dans l'exposition, une carte topographique indiquait la section de la frontière explorée par l'artiste dont l'œuvre présente la frontière comme un élément construit, une ligne droite tranchant la végétation en deux. L'aspect performatif du projet se décèle à travers le tracé que contient le carnet et particulièrement la vidéo, où l'on peut apercevoir l'artiste qui s'éloigne de la caméra pour aller vers l'horizon. Cette manifestation du travail de terrain évoque une approche qui s'apparente à celle de la géographie qui s'appuie entre autres sur la marche. Impossible d'oublier, en regardant les œuvres photographiques de Rutkauskas, que cette frontière est un objet politique et qu'un site constitue plusieurs choses à la fois¹⁶².



Fig. 2.6 Christian Philipp Müller, *Burning Love* (détail) 2008 et *Green Border* (détail) 1993, Galerie d'art Foreman, 2011. (Photo : François Lafrance).

¹⁶² Bruno Latour, dans son essai intitulé *Paris, ville invisible : le plasma* (2007), mentionne que les outils de géolocalisation (*Google Street View*, par exemple) que nous avons à notre disposition nous procurent seulement l'*illusion* de connaître un territoire, car ce qu'ils nous montrent n'est pas la *vraie* chose.

L'artiste suisse vivant entre Berlin, Kassel et New York, Christian Philipp Müller, a développé, au cours des vingt-cinq dernières années, une approche située qui englobe non seulement le site de l'œuvre, mais également une situation particulière ainsi que le contexte du monde de l'art, dans la plus pure tradition des artistes que l'on rattache à la deuxième vague du mouvement de la critique institutionnelle. Le projet *Green Border* qu'il a réalisé lors de la 45^e édition de la Biennale de Venise en 1993, en réponse à une invitation du commissaire Peter Weibel pour le pavillon de l'Autriche, avait pour objet la nation autrichienne : sa situation actuelle, son histoire et sa géographie, ainsi que l'événement lui-même, c'est-à-dire la Biennale de Venise et l'histoire du pavillon autrichien. Weibel avait invité pour l'occasion l'artiste autrichien Gerwald Rockenschaub, en plus de faire appel à Andrea Fraser (États-Unis) et Müller, mettant du même coup momentanément un terme à la tradition de la compétition nationale en place depuis 1895. Le catalogue du pavillon réunissait des textes de Weibel, Slavoj Žižek, Chantal Mouffe et Helmut Draxler et portait sur la notion de nationalisme et sur l'histoire de l'Autriche. Le pavillon autrichien avait été construit en 1933 d'après les plans de Josef Hoffmann dont les indications de fermer l'enceinte par un mur n'avaient jamais été respectées. Lors de la 21^e Biennale en 1938, comme elle avait été annexée par l'Allemagne nazie, l'Autriche avait été associée au pavillon *Ostmark* de l'Allemagne. En 1954, le bâtiment avait été modifié afin d'offrir à ses visiteurs un accès direct à la plantation d'arbres située derrière ainsi qu'au jardin à la forme asymétrique et typique de l'époque. Pour la réalisation de son projet, Müller a travaillé dans un premier temps à partir de l'enceinte formée par le jardin qu'il a découvert lors de sa première visite en 1992. Il a apporté des transformations majeures au lieu : tout d'abord, il a démoli le mur au fond du jardin, enlevé tous les buissons qui l'avaient envahi et replanté certaines espèces qui avaient été sélectionnées à l'origine, ouvrant ainsi la vue sur le Giardini. La notion de *Green Border* qui constitue le titre de l'œuvre opère sur plusieurs niveaux de sens à la fois : premièrement, comme barrière nationale — ou frontière verte — séparant l'Autriche de ses pays voisins; comme une modification historique des frontières sur la carte de l'Autriche; comme une limite architecturale séparant le pavillon du terrain situé derrière envahi par la végétation et finalement, comme une réinstallation des éléments biologiques et

géopolitiques des frontières vertes dans l'aile de côté du pavillon (Meyer cité dans Müller, 2006). Dans l'exposition *Projet Stanstead*, une collection d'images photographiques illustrant les traversées effectuées par l'artiste des frontières entourant l'Autriche a été présentée sous la forme d'une projection vidéo. On pouvait y apercevoir Müller habillé à la manière d'un simple touriste, marchant à travers champs et le long des routes de campagne, traversant — parfois de façon illégale, comme ce fut le cas en Slovénie — des limites frontalières souvent indiscernables. Dans les 4 vitrines installées dans le couloir longeant la galerie, une sélection de photographies tirées des traversées ainsi que les cartels explicatifs d'origine les accompagnant étaient également présentés.

Müller opère de façon à tendre des parallèles entre le site de l'œuvre et d'autres enjeux, réalisant des interventions qui se déploient en palimpseste. Pour son projet de performance, dispositif installatif et sculpture expansive *Burning Love (Lodenfüßler)*, réalisé en 2010 au château Trautenfels, dans la localité de Styrie en Autriche, l'artiste a fait appel au savoir-faire local. Réalisée dans le cadre de l'exposition organisée par le commissaire Adam Budak, *Manufacturiers du monde - Scénarios d'obstination*, l'œuvre aborde la tradition locale des tisserands qui fabriquent le *loden*, une étoffe portée par les gens des environs.

« Dans toutes ses composantes, ce projet revisite et actionne le *loden* en tant qu'étoffe portée depuis longtemps sur le corps, mais, au-delà d'enjeux de nature fonctionnelle, constitue le tissu métaphorique et métonymique à partir duquel la mémoire culturelle, la vie quotidienne hautement traditionnelle vécue au présent et l'histoire du travail d'une région sont construites » (Rottmann, 2010).

Un morceau de *loden* d'une longueur de 45 mètres avait été confectionné dans une manufacture locale et transformé par l'artiste en un vêtement porté par une vingtaine de personnes qui avaient défilé, dans le cadre de la performance orchestrée par l'artiste le Jour



Fig 2.7 Christian Philipp Müller, *Burning Love* (détail de la vidéo), 2008.

de la Pentecôte, sur une distance de 42 kilomètres qui les avait conduits du lieu de production de l'étoffe à celui de l'exposition. La procession faisait entre autres écho au happening de James Lee Byars produit par la Galerie *Wide White Space* d'Anny de Decker à Anvers en 1969 (Rottmann dans Müller, 2010). En associant l'histoire de l'art postminimaliste aux connotations que renferme une étoffe produite régionalement, l'artiste a articulé une réflexion sur la généalogie des méthodes *situées*. L'œuvre met d'ailleurs en lumière certains rapports dialectiques qui sous-tendent la question des frontières : la frontière qui distingue les identités régionales versus nationales et qui marque les différences entre des communautés culturelles. L'intérêt de présenter une pratique comme celle de Müller dans le cadre de l'exposition vient également du fait que son travail repose sur des collaborations élaborées à maintes reprises dans le passé avec les publics concernés par l'œuvre — résidents ou usagers. Par exemple, pour la réalisation du projet *in situ* intitulé *Branding the Campus* à l'Université de Lüneburg, l'artiste avait mis sur pied un

comité de réflexion, sous la forme d'un séminaire, afin de littéralement intégrer différents participants au sein même des processus de conception, en tant que co-créateurs. Vaste entreprise de recherche ayant pour objet le campus de Lüneburg et sa localisation au sein d'une ancienne base militaire en dehors du centre de la ville, le projet a notamment donné naissance à une série d'œuvres sur papier réalisées par Müller, ou encore à l'installation d'une série de citations dispersées à travers les pavillons de l'université.

Deux œuvres vidéographiques d'Ursula Biemann ont également été sélectionnées pour l'exposition, principalement pour leur implacable représentation de la réalité vécue par la classe ouvrière demeurant dans des zones transfrontalières. Biemann est artiste, commissaire et auteure de Zurich où elle travaille depuis plusieurs années autour de la question des frontières et de la mobilité reliée au statut social. À travers une série de vidéos qui ont été présentées dans différentes expositions à travers le monde, ainsi que par le biais de livres qu'elle a publiés — *Been There and Back to Nowhere* (2000), *Stuff It — The Video Essay in the Digital Age* (2003) et sa plus récente parution *Mission Reports* (2008) —, elle s'intéresse particulièrement à la question du genre dans le travail des immigrants au sein du contexte actuel de mondialisation. Elle réalise depuis la fin des années 1990 des essais vidéographiques en consultation avec des chercheurs universitaires et d'autres praticiens — elle a travaillé notamment avec des anthropologues, des théoriciens de la culture, des membres de diverses ONG, des architectes ainsi que des chercheurs issus de la culture sonore. Ses vidéos ont été largement diffusées lors de festivals, d'expositions, de conférences d'activistes, ainsi que dans divers réseaux. L'œuvre *Performing the Border*, réalisée en 1999, aborde la réalité des femmes dans la région de Ciudad Juarez au Mexique. Situés à quelques pas d'El Paso au Texas, les complexes industriels appelés *maquiladoras* emploient des Mexicaines qui assemblent sur des chaînes de montage de l'équipement audio et vidéo et qui confectionnent des vêtements et autres biens destinés en grande partie au marché américain. En ces lieux qui constituent une sorte de *no man's land*, les droits des travailleuses sont sans cesse bafoués, comme c'est le cas dans une multitude d'autres sites avec la mondialisation. Dans son analyse de l'institution de la citoyenneté,

Saskia Sassen parle des effets déstabilisateurs de nombreuses dynamiques en jeu au sein des pratiques politiques émergentes qui ont souvent impliqué jusqu'ici « des populations ou des organisations silencieuses ou faites silencieuses » (2006, p. 279). Des groupes de citoyens parmi les plus vulnérables ont essuyé la plus grande part des conséquences négatives provoquées par l'ALENA, comme l'implantation massive d'usines d'assemblage dans les régions frontalières du nord du Mexique. C'est ainsi que les inégalités se sont accrues entre le Nord et le Sud, simultanément avec l'augmentation de la concentration d'emplois sous-rémunérés au sein d'un même espace¹⁶³. Biemann présente son analyse de la région frontalière à l'aide d'images d'archives, d'entrevues, de voix hors champ et de citations superposées aux images. Elle aborde ainsi les questions de la prostitution, de la place du désir féminin dans l'industrie du divertissement et de la violence perpétrée dans l'espace public. Dans l'essai vidéographique *Europlex*, réalisé par Biemann et Angela Sanders, les multiples trajets qu'entreprennent en majeure partie des femmes marocaines à travers la frontière qui les sépare de l'Espagne, dans les environs du détroit de Gibraltar, sont exposés. Empruntant la forme d'une série de journaux de bord, l'œuvre suit à la trace d'abord les femmes qui font passer clandestinement des marchandises de l'Espagne vers le Maroc; puis, celles qui traversent la frontière pour aller travailler pendant la journée comme domestiques pour des familles aisées espagnoles, passant par le fait même dans un autre fuseau horaire; et finalement, celles qui travaillent dans les manufactures de l'Afrique du Nord, produisant les biens consommés par l'Europe de l'Ouest (www.geobodies.org)¹⁶⁴.

La complexité des dynamiques propres aux situations dépeintes par les œuvres de Biemann a peut-être permis à certains membres du public de Sherbrooke d'envisager la frontière sous un jour nouveau, comme susceptible de contribuer à la création d'inégalités, et ce, dans le contexte de la mondialisation des marchés. Élargissant ainsi la portée de la réflexion proposée par l'exposition, ces œuvres de Biemann se sont jointes aux autres pour révéler un portrait d'ensemble des frontières à la fois dans le monde et plus près de nous. Associées à

¹⁶³ Voir Cruz, T. (2007). *Border Postcards: Chronicles from the Edge*. Dans S. Yard. (dir.) *A Dynamic Equilibrium: In Pursuit of Public Terrain*. San Diego : Installation Gallery, p. 74.

¹⁶⁴ SiteWeb de l'artiste : www.geobodies.org, consulté le 3 décembre 2012.

de nombreuses activités de médiation ponctuelles, ces œuvres ont nourri des échanges qui se sont déroulés dans la galerie et dans d'autres lieux publics et qui ont fait en quelque sorte le pont avec le second volet de l'événement ancré plus spécifiquement dans la localité de Stanstead et son histoire.

2.2.3 *Projet Stanstead ou comment traverser la frontière : deuxième volet*

Le second volet de l'intervention s'est déroulé en juillet 2012 dans la communauté de Stanstead. Il a réuni deux artistes, Raphaëlle de Groot (Montréal) et Althea Thauberger (Vancouver), dont le travail respectif adopte souvent des formes participative et performative. Toutes deux ont manifesté la volonté de mettre à contribution certains habitants de la région dans leur processus d'investigation et de production. Cette proximité que les artistes et moi avons développée tout au long de la réalisation du projet s'est reflétée dans la forme finale empreinte de l'essence du territoire et de son histoire. Présentées dans un bâtiment public historique, construit volontairement à cheval sur la frontière, les œuvres ont dévoilé un réseau formé de personnes rencontrées et de leurs histoires. À la base des recherches menées par les artistes semblait reposer le désir de connaître qui avait sillonné autrefois ce territoire et qui continue aujourd'hui de l'habiter. Lors des séjours de prospection qui se sont déroulés entre 2011 et 2012, des échanges ont eu lieu avec des membres de la communauté d'origine abénaquise, canadienne et étatsunienne; francophone et anglophone, leur permettant ainsi d'aborder divers enjeux concernant la frontière, la vie quotidienne, la culture locale et son histoire récente et passée.

Lors de son séjour de prospection, Althea Thauberger s'est rapidement intéressée aux Abénaquis et à leur histoire. En effet, les Abénaquis occupaient autrefois un espace immense couvrant le nord de la Nouvelle-Angleterre jusqu'au sud des Provinces Maritimes,

et ce, bien avant que le Canada et les États-Unis n'aient été pensés¹⁶⁵. À la suite de rencontres et de recherches, Thauberger et moi avons fait la connaissance de Monique Nolett, une résidente de la réserve d'Odanak qui a longtemps enseigné la langue abénaquise — un sujet qui a particulièrement interpellé l'artiste. La performance filmée que Thauberger a conçue et dirigée s'est déroulée dans la salle d'opéra de la bibliothèque Haskell, devant un public installé sur la scène, faisant face à la fois à des sièges vides, mais surtout à Nolett se tenant au balcon et récitant un texte dans sa langue maternelle intitulé *Msaskok*, de l'auteur francophone d'origine abénaquise Sylvain Rivard. Ce conte destiné aux enfants aborde la question de la transmission culturelle et a été traduit pour l'occasion vers l'abénaquis par Philippe Charland, historien spécialiste des Premières Nations. Lieu



Fig 2.8 Althea Thauberger, *Msaskok* (détail), 2012. (Photo : François Lafrance).

emblématique de la relation étroite qu'entretient la ville de Stanstead depuis la fin du 18^e siècle avec sa voisine Derby Line, la salle d'opéra a formé une toile de fond des plus

¹⁶⁵ Obomsawin, A. (réalisatrice). (2006). *Waban-Aki. Peuple du soleil levant*. [film] Canada : Office national du film.

significatives pour la performance. La bibliothèque Haskell et sa salle d'opéra ont été construites délibérément sur la frontière canado-étatsunienne. Don de Martha Stewart Haskell et de son fils, le Colonel Horace Stewart Haskell, le lieu a la vocation de centre culturel offert aux communautés frontalières (www.haskellopera.com). Le bâtiment dont les deux principales façades donnent sur la rue Church (Québec) et la rue Caswell (Vermont) a été choisi par Thauberger comme site pour immortaliser la rencontre de deux Abénaquis : Monique Nolett et Timothy De La Bruere, un jeune député municipal de Newport au



Fig 2.9 Althea Thauberger, *Msaskok* (détail), 2012. (Photo : François Lafrance).

Vermont. L'œuvre a symboliquement déjoué la rigidité du contexte géopolitique contemporain en permettant de réunir des citoyens canadiens et étatsuniens en un même lieu sans qu'aucun d'eux ait à se rapporter aux autorités frontalières. De plus, par l'entremise de ce projet, Thauberger a fait revivre, l'instant de la récitation, la langue abénaquise désormais éteinte, révélant au passage la méconnaissance que nous avons de

cette culture. En effet, la façon qu'avaient les Abénaquis de percevoir le monde est inscrite dans la logique qui sous-tend leur langue. En empruntant ainsi une forme discursive, l'œuvre s'est déployée dans la durée et a décortiqué un langage dont la transmission a un jour été interdite : « [...] même si elle a disparu depuis longtemps, même si personne ne la parle plus et qu'on l'a restaurée sur de rares fragments, une langue constitue toujours un système pour des énoncés possibles : c'est un ensemble fini de règles qui autorise un nombre infini de performances » (Foucault, 2004, p. 344). Foucault rappelle d'ailleurs que notre société possède certaines procédures d'exclusion telles que *l'interdit* (2004, p. 363), dont fut l'objet l'abénaquis lorsqu'on imposa l'apprentissage du français dans les écoles plutôt que celle de la langue maternelle (<http://www.cslf.gouv.qc.ca>).

Thauberger a développé depuis les dernières années une pratique qui requiert habituellement la collaboration de groupes issus des communautés dans lesquelles ses œuvres s'inscrivent. Les projets de l'artiste¹⁶⁶ prennent souvent la forme de performance et de reconstitution, de film, d'enregistrement sonore ou encore de livre au sein desquels les participants invités jouent des rôles clés. « Intéressée par la documentation expérimentale d'enclaves sociales qui sont le résultat d'une quelconque forme de réclusion, Thauberger cherche à créer des situations au sein desquelles ils [les participants] sont en mesure d'exprimer des notions parfois conflictuelles d'autodétermination, d'aliénation ou de communauté » (Drouin-Brisebois, 2009, p.79). Son travail propose un certain cadre qui évoque souvent celui dans lequel les participants évoluent au quotidien, ou encore, qui transforme la réalité de l'expérience vécue en quelque chose de plus poétique. Ces contraintes structurelles, ou conventions peuvent provenir du support choisi par Thauberger — qu'il s'agisse d'une pellicule de film particulière, d'une allégorie, d'une

¹⁶⁶ Ses œuvres ont été présentées autant au Canada qu'à l'étranger — au Power Plant, Toronto, 2013; à la Biennale de Liverpool, 2012; au Musée d'art contemporain de Montréal, 2014 et 2012; à Manifesta 7, Trente, Italie, 2008; The Morris and Helen Belkin Art Gallery, Vancouver, 2008; musée des beaux-arts de Vancouver, 2008; BAK, Utrecht, 2007; Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 2006; Kunstverein Wolfsburg, 2006; musée des beaux-arts de Nouvelle-Écosse, Halifax, 2006; musée d'histoire de Singapour, 2006; Presentation House Gallery, North Vancouver, 2005; musée van Hedendaagse Kunst, Anvers, 2005; musée des beaux-arts de Berkeley, 2005; inSite, San Diego/Tijuana, 2005; White Columns, New York, 2004; musée des beaux-arts de Seattle, 2004.

structure sérielle ou de toute autre contrainte. Ses performances ont impliqué dans le passé divers groupes tels que des patients pragois souffrant de troubles psychiatriques, de jeunes interprètes/compositeurs, des femmes de soldats étatsuniens, des résidents et personnages publics d'un quartier résidentiel de Vancouver ou encore des planteurs d'arbres.

Le projet de l'artiste montréalaise Raphaëlle de Groot a exploré à la fois l'histoire des objets appartenant aux habitants de Derby Line et Stanstead ainsi que celle de l'une de ses institutions, le Musée Colby Curtis et de sa collection. Ce musée abrite la Société historique de Stanstead (SHS) qui a été fondée en 1929 et qui a toujours compté parmi ses membres des citoyens en provenance du Canada et du Vermont. En 1992, la famille Colby de Stanstead Plain a fait don de la maison familiale, Carrollcroft, à la SHS — l'immeuble loge désormais le Musée Colby Curtis. Cette maison de granite a été construite en 1859 par Charles Carroll Colby, dans le style du renouveau classique inspiré des villas américaines contemporaines. Les collections d'artefacts de la famille Colby et de la SHS comptent plus de 15 000 objets mis en réserve. 4 000 d'entre eux sont catalogués et inscrits dans la base de données de la Société des musées québécois, du Réseau canadien de l'information sur le patrimoine (CHIN) et Artefacts Canada. Ces articles possèdent certes une importance historique régionale et nationale. Quant à la collection Colby, elle rassemble plus de 3 000 objets qui figuraient à la liste des biens donnés avec Carrollcroft et parmi lesquels on trouve des éléments de mobilier, des œuvres d'art, des accessoires ménagers, des objets d'art décoratif (porcelaine, verrerie, argenterie), des textiles, des jouets, des poupées, des photos de la famille ainsi que des archives (www.colbycurtis.ca). Alors qu'elle explorait et visitait le musée et sa réserve, De Groot a pris la décision d'inclure le projet mené à Stanstead au sein de sa plus vaste entreprise intitulée *Le poids des objets*. L'œuvre qui a été amorcée en 2009 lors d'une résidence à la Southern Alberta Art Gallery (SAAG) a plus tard été développée à Québec, d'abord au centre d'artistes autogéré Le Lieu, puis à La Chambre Blanche et finalement au Musée de la Civilisation. Le projet a ensuite poursuivi son évolution au centre d'artistes autogéré 3^e Impérial à Granby, en Italie et au Mexique, où l'artiste a transporté

certaines des objets de sa collection et les a photographiés dans divers contextes. *Le Poids des objets* constitue une exploration de la signification de la pratique de collectionnement qui implique l'acte de rassembler, manipuler, classer, transporter et entreposer. L'œuvre a déjà emprunté une pluralité de formes : actions, installations, performances, photographies. Dans le cadre de *Projet Stanstead*, l'artiste a parcouru la région, à la recherche d'objets et des histoires qui y sont inévitablement rattachées. Au fil des rencontres, De Groot a peu à peu étoffé sa compréhension des lieux et de leurs habitants, découvrant au passage certains caractères qu'elle a livrés lors de l'événement, dans une récitation illustrée, au confluent de l'imaginaire et du réel. La performance s'est tenue dans la salle de lecture de la bibliothèque Haskell, où plusieurs rencontres avaient eu lieu entre l'artiste et les participants.



Fig 2.10 Raphaëlle de Groot, *Le poids des objets*, Stanstead, 2012. (Photo : François Lafrance).

Les projets de Raphaëlle de Groot¹⁶⁷ s'élaborent souvent dans le cadre de résidences d'artiste, comme ce fut le cas pour *8 x 5 x 363 +1* qu'elle a réalisée en Italie de 2002 à 2004, grâce à la participation active d'ouvriers d'une usine textile et la Cittadellarte-Fondation Pistoletto (Biella). Suite à cette expérience, elle a exploré, dans des lieux reliés à l'art (écoles d'art, musées, espaces d'exposition), des situations où elle a impliqué les visiteurs et des groupes d'étudiants dans différents processus de création. Sa pratique artistique se nourrit régulièrement de collaborations multi et interdisciplinaires. De 1999 à 2001 par exemple, elle a réalisé pour le compte du Centre d'histoire de Montréal et de l'Association des aides familiales du Québec l'exposition *Plus que parfaites. Chroniques du travail en maison privée 1920-2000*. Par la suite, à titre de commissaire, elle a proposé l'événement d'interventions urbaines *Mémoire vive* (Dare-Dare et Centre d'histoire de Montréal, 2002).

La ville de Stanstead a joué un rôle clé dans cette seconde partie de l'événement. En effet, la bibliothèque Haskell et sa salle d'opéra ont ajouté au symbolisme des performances de Thauberg et De Groot. En effet, le site a rendu possible la rencontre des participants et des publics en provenance des deux pays voisins, dans cet espace situé littéralement *au-delà des frontières*, sans que personne n'ait à déclarer officiellement sa présence aux autorités. Une volonté d'échange entre les deux communautés frontalières avait d'ailleurs motivé la construction de cet édifice qui fait conjointement la fierté des deux municipalités. La bibliothèque Haskell et sa salle d'opéra a agi comme un véritable symbole dans l'œuvre des deux artistes, incarnant à la fois l'absence de frontière du temps des Premières Nations, ainsi que le caractère double de la communauté, autant par son architecture, son emplacement que par son histoire. Ainsi significativement ancré dans le territoire de la ville,

¹⁶⁷ Ses projets ont fait l'objet de plusieurs expositions individuelles au Canada et à l'étranger, les plus récentes étant *Chantiers* (Le Quartier, Quimper, France, 2008), *Il volto interiore* (Z20 Galleria – Sara Zanin, Rome, Italie, 2007) et *Raphaëlle de Groot. En exercice* (Galerie de l'UQAM, Montréal, 2006). Elle a aussi participé à de nombreuses expositions collectives dont *Archi-féministe!: Activer le corps (1^{er} volet)*, Optica, 2011; *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme* (Triennale québécoise, Musée d'art contemporain de Montréal, 2008), *Rendre réel* (Scène Québec, Ottawa, 2007), *Negotiating Us, Here and Now* (Leeds City Art Gallery, Angleterre, 2005), *Just my Imagination* (ArtLab, John Labatt Visual Arts Centre, University of Western Ontario, London, Canada, 2004) et « *Nous venons en paix...* » *Histoires des Amériques* (Musée d'art contemporain de Montréal, 2004). Elle a réalisé en 2011 et 2012 une résidence de longue durée au centre d'artistes 3^e Impérial de Granby.

l'événement a cherché à étendre sa portée géographique et symbolique en occupant les vitrines des locaux vides bordant la rue Dufferin, à quelques mètres du poste de douane. Trois différents modèles d'affiches créés par le graphiste François Théoret d'Output Design



Fig 2.11 Salle de lecture de la bibliothèque Haskell, Stanstead, 2012. (Photo : François Lafrance).

y ont été installés, chacun agissant comme la partie d'un tout qui a pris la forme d'une murale composée des mêmes motifs géométriques que ceux qui avaient été utilisés au sol lors de l'exposition en salle et qui évoquaient le tracé d'une frontière.

2.3 Intentions, approches et relations entre les acteurs impliqués

À travers le *Projet Stanstead*, le site constitué par Stanstead et les dynamiques en jeu dans la région sont devenus les *choses* d'intérêt pour les artistes et moi-même, notre travail étant basé sur des approches situées. Le sociologue Bruno Latour, travaillant alors à l'exposition *Making Things Public*, définissait le concept de *chose* ainsi :

« [...] bien avant de désigner un quelconque objet relégué en dehors de la sphère politique et se tenant objectivement et indépendamment, le *Ding* ou *Thing*, a, pendant plusieurs siècles, signifié l'enjeu qui rassemble les gens *parce qu'il* les divise. La même étymologie se trouve endormi dans le latin *res*, le grec *aitia* et le français ou l'italien *cause* » (Latour, 2005, p. 23).

En intégrant au sein du projet des éléments discursifs qui sont habituellement évacués ou encore mal représentés dans l'espace public et en fouillant un sujet dont la compréhension est négligée — il y a eu si peu d'écho à propos du renforcement de sécurité à la frontière canado-étatsunienne jusqu'ici dans l'espace public et la question n'a certainement pas été débattue suffisamment —, le débat public s'en trouve potentiellement favorisé, et ce, malgré la portée limitée de l'art actuel. L'exploration de la zone formée par Derby Line et Stanstead, qui est située en retrait des grands centres, loin des pôles culturels, a offert un accès privilégié à la réalité d'une région de la province. L'histoire et la culture de Stanstead sont en effet méconnues en dehors des Cantons de l'Est, bien que le territoire possède un riche passé, une architecture digne d'intérêt et une culture singulière marquée par la dualité. De Groot et Thauberger ont d'ailleurs travaillé à partir de cette réalité, tissant des liens entre la population locale et le grand public. Jusqu'à un certain point, une exposition comme celle-ci favorise les rencontres, le projet créant une plateforme où des citoyens peuvent partager les connaissances qu'ils détiennent en plus de leur histoire personnelle. Lucy Lippard mentionne dans son ouvrage *The Lure of the Local* que « [...] la conscience et la connaissance au niveau local créent un contexte idéal pour des faits historiques ou encore des images qui autrement deviendraient détachées à la manière du *high art* » (1997, p. 51). L'expérience dont témoignent les histoires racontées est une source de connaissance qui permet d'étoffer la compréhension d'un lieu. Thauberger et De Groot ont toutes les deux

développé au fil des ans une pratique qui passe à un moment ou à un autre par un acte de transmission oral afin de réaliser des œuvres qui mettent de l'avant la spécificité de la communauté.

2.3.1 La Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's

C'est à titre de co-conversatrice de la Galerie d'art Foreman que j'ai amorcé l'exposition *Projet Stanstead ou comment traverser la frontière*¹⁶⁸. Ayant rejoint la galerie en 2007, j'avais déjà pu y exercer un travail de commissariat et de coordination d'expositions, réalisées tant par des commissaires invités¹⁶⁹ que par la conservatrice Vicky Chainey Gagnon, ou encore par moi-même¹⁷⁰. À l'automne 2010, lorsque j'ai quitté l'institution, j'ai vu mon rôle au sein du projet passer à celui de commissaire invitée. Cette transition n'a pas eu de véritable incidence sur le déroulement des choses, étant donné que le dialogue a été maintenu avec la direction et que nous nous étions déjà entendues sur les objectifs du projet ainsi que sur son contenu. Membre du réseau canadien des galeries d'art universitaires, la Galerie d'art Foreman possédait alors une orientation en grande partie définie par Vicky Chainey Gagnon et qui concernait non seulement la présentation de l'art actuel, mais également des discours qui y sont rattachés. Le contexte offert par la galerie a grandement contribué à façonner le projet tel qu'il a été réalisé, ne serait-ce que par la posture critique adoptée non seulement par la direction, mais également par le Laboratoire d'art communautaire, l'entité en charge d'éducation et d'action culturelle. À partir de 2010, la galerie s'était dotée de ce nouvel organe qui lui permettait alors d'approfondir les aspects

¹⁶⁸ Les recherches qui ont permis de concevoir le projet ont été menées en majeure partie lorsque j'étais toujours en poste à la Galerie d'art Foreman, en consultation avec sa conservatrice et directrice, Vicky Chainey Gagnon. La stagiaire à la conservation, Rebecca Estrada, a quant à elle contribué au projet en exécutant une partie des recherches d'artistes potentiels.

¹⁶⁹ Parmi les expositions présentées par la galerie lors de mon passage au sein de son équipe et qui ont inspiré ma pratique, je mentionnerais *Birdwatching : un cadre naturel pour les loisirs*, du collectif Leisure Project; *The Rustification of Henry Thomas Brown*, d'Andrew Hunter; *A World Where Many Worlds Fit*, du commissaire Oliver Ressler; */10 : Un projet de jardin* de Ron Benner que j'ai réalisé en collaboration avec Vicky Chainey Gagnon qui avait alors commissarié l'exposition en salle *Faire pousser l'histoire*, qui accompagnait le projet de jardin.

¹⁷⁰ Mis à part les expositions mentionnées plus haut, j'ai également réalisé à la Galerie d'art Foreman en 2009 une exposition monographique de l'artiste montréalaise Valérie Blass : *Dos-à-dos/Face-à-Face* ainsi que l'édition 2008 de l'exposition des finissants en beaux-arts de l'Université Bishop's, *Ricochet*.

éducatif et participatif du champ des arts visuels. Créé par Vicky Chainey Gagnon, le Laboratoire a exploré des enjeux clés soulevés par les œuvres présentées à la galerie, tout en cherchant à multiplier les ponts entre les communautés locales et le travail des artistes. La flexibilité dont faisait alors preuve la direction de l'institution et la souplesse que permettait sa petite taille en avait fait un organisme près de son milieu, tout en étant en dialogue avec les acteurs du monde de l'art. Le climat propice à la recherche et l'analyse critique qui y régnait a favorisé la mise sur pied de projets exploratoires.

La culture anglosaxonne de la communauté formée par l'Université Bishop's et du personnel de la galerie teinte nécessairement la culture de l'institution qui entretient un réseau de relations pancanadien, tout en étant en constant dialogue avec les acteurs régionaux. La situation démographique de la population des Cantons de l'Est constitue l'une des préoccupations de l'équipe qui s'assure de présenter des expositions et des activités satellites qui s'adressent aux deux communautés linguistiques. Le fait d'être moi-même francophone a peut-être eu une incidence sur le travail que j'ai mené sur le terrain. Stanstead est d'ailleurs en ce sens en pleine transformation : la communauté francophone gagnant en importance au même moment que les liens avec la ville de Derby Line s'amenuisent. Les acteurs de la communauté avec qui j'ai eu à traiter étaient d'ailleurs en majorité francophones : le maire Philippe Dutil, le directeur du Musée Colby-Curtis Pierre Rastoul, certains employés de la municipalité, la bibliothécaire responsable du volet francophone Marie-France Journet, etc.

Mon statut de commissaire indépendante a sans doute eu pour effet de rendre plus informels mes échanges avec les artistes, particulièrement avec Andreas Rutkauskas, Raphaëlle de Groot et Althea Thauberger, avec qui j'ai été en contact sur une base régulière pendant un certain nombre de mois. La réalisation d'un événement *situé* et la commande d'œuvres intensifient les tâches de coordination à effectuer par le commissaire, exacerbant la position d'intermédiaire qu'il occupe entre les artistes, la communauté et l'institution. Cette charge nécessite l'instauration d'une certaine proximité avec les artistes, de même

qu'avec l'institution, l'importance de la communication croissant au fur et à mesure que les projets se complexifient. Dans tous les cas, les relations doivent reposer sur le respect, l'écoute et la compréhension. La politique de la Galerie d'art Foreman a d'ailleurs toujours privilégié des liens harmonieux avec les artistes et les commissaires invités, les échanges étant teintés de professionnalisme, tout en demeurant des plus amicaux.

2.3.2 Interactions entre les artistes, la commissaire et les participants

Les trois artistes qui ont réalisé des œuvres spécifiquement pour l'exposition ont mené chacun de leur côté des recherches qui ont provoqué toutes sortes de rencontres. Raphaëlle de Groot a effectué un travail de terrain dans le centre-ville de Stanstead lors de 3 séjours distincts de prospection qui se sont déroulés sur une période de 3 à 4 jours chacun pendant lesquels elle logeait au café couette Lee Farm appartenant à une conseillère municipale, Michèle Richard. Cette dernière a grandement contribué au projet de l'artiste, en y prenant d'abord part à titre de participante¹⁷¹ ainsi que son mari, puis en mettant De Groot en contact avec une citoyenne étatsunienne d'origine vietnamienne vivant à Derby Line. La démarche entreprise par l'artiste visait à établir un réseau de relations à cheval sur la frontière. Ainsi, chacun des participants rencontrés devait, en plus de fournir un objet et de livrer son histoire, offrir un contact avec une personne demeurant de l'autre côté de la ligne. Amorcé pendant l'hiver 2012, ce processus de *recrutement* s'est déroulé de manière informelle : un appel à tous a été lancé grâce à des affiches installées dans différents commerces et lieux publics de la ville et le réseau de diffusion de la galerie, puis, un article est paru dans le *Stanstead Journal*¹⁷², le plus ancien hebdomadaire de la région, dans lequel la journaliste Victoria Vanier s'entretenait avec De Groot qui conviait la population à

¹⁷¹ Richard, ancienne militaire, a parcouru la planète, alors qu'elle était soldate, chaussée de bottes de combat dont l'une d'elles a été remise à l'artiste. De Groot a photographié la botte en compagnie d'une sélection d'artefacts de la collection du Musée de la civilisation à Québec. Ces images ont été intégrées à la présentation visuelle du 28 juillet 2012.

¹⁷² Vanier, V. (2012, 8 février). Send Your Junk on a Journey. *Stanstead Journal*, CLXVII (13), p.9.

prendre part à la cueillette d'objets et à assister à une séance d'information à la bibliothèque Haskell le 14 février 2012. Malheureusement, cet appel n'a pas été entendu, le succès de la collecte ayant davantage reposé sur le bouche-à-oreille et le contact direct avec de petits commerçants propriétaires de magasins dans le centre-ville. De façon générale, De Groot a réalisé son travail de manière relativement autonome, mon rôle se limitant en grande partie à la coordination des séjours de travail, à la présentation du contexte de recherche à l'artiste et à son introduction auprès de différents membres de la communauté. Nos entretiens, qui se sont déroulés sur une base régulière, ont toutefois été nombreux, l'artiste me tenant informée de l'évolution du projet. Dans le cas de Thauberger, la dynamique s'est avérée différente. Dans un premier temps, comme pour De Groot et Rutkauskas, j'ai entrepris de faire visiter les environs de Stanstead à l'artiste en octobre 2011. J'ai alors présenté Thauberger à différents acteurs de la ville, dont Dutil, Journet, Rastoul et George Weller, un personnage public coloré ayant la double citoyenneté et chez qui l'artiste a séjourné lors de son passage. Vu la barrière linguistique, Thauberger et moi avons décidé d'un commun accord que je me chargerais d'établir les liens avec la communauté d'Odanak afin d'organiser une rencontre entre l'artiste et l'un de ses aînés. Nous avons visité ensemble la réserve et son musée, puis rencontré Monique Nolett, professeure de langue abénaquise à la retraite ayant toujours vécu à Odanak. L'entretien a porté en grande partie sur le langage et la vision du monde qui le sous-tendent, Nolett étant l'une des dernières à posséder une bonne connaissance de cette langue qui n'est plus désormais parlée couramment. C'est elle qui nous a mises en contact avec Philippe Charland, un jeune historien spécialiste de culture amérindienne rattaché à l'UQAM et au Cégep du Vieux-Montréal qui a pris la relève de Nolett pour l'enseignement de l'abénaquis à Odanak. Charland a été d'une aide précieuse tout au long du projet, étant donné ses connaissances à la fois de la langue — c'est lui qui a traduit le texte lu par Nolett lors de la performance — et son expérience de terrain sur le territoire étatsunien. L'œuvre reposant sur la rencontre entre deux Abénaquis, l'un en provenance du Québec, l'autre des États-Unis, des recherches ont été entreprises au sud de la frontière. Thauberger s'est tout d'abord rendue au Vermont pour y rencontrer un membre de cette communauté.

Cependant, la situation politique aux États-Unis étant délicate, elle a compliqué le processus de recrutement. En effet, de profonds conflits divisent certains groupes qui tentent d'obtenir la reconnaissance de l'État pour ainsi avoir accès à des terres. Des tensions et des rivalités perdurent, rendant délicats certains échanges. De ce fait, après avoir tenté pendant plusieurs mois, avec l'aide de Charland, d'établir des contacts avec des Abénaquis reconnus, nous avons choisi de travailler exclusivement avec d'anciens membres d'Odanak vivant désormais en Nouvelle-Angleterre et qui nous avaient été recommandés par le Conseil de bande. Étant donné l'éloignement de l'artiste qui réalisait à Prague au cours de la même période le projet *Marat Sade Bohnice*, en collaboration avec la troupe de théâtre expérimental Akanda, d'un commun accord, j'ai effectué une bonne partie des recherches du côté étatsunien et établi les premiers contacts. Faute de temps, mais également de moyens, un séjour de travail prévu pour juin 2012 a dû être annulé, rendant ainsi à certains moments le lien ténu entre l'artiste et les participants. Cette absence a eu une influence sur le déroulement du projet, accentuant l'importance de ma participation qui s'est étendue jusqu'à la coordination de l'œuvre. De cette situation a découlé une augmentation dans la fréquence des échanges par courriel avec l'artiste.

2.3.3 Consultations, observations et participation du milieu

Les observations que les artistes, le personnel de la galerie et moi avons effectuées sur le terrain à travers nos recherches respectives et lors d'entretiens avec des membres de la communauté, nous ont portés à croire, et ce, dès le début, que la population avait envie de s'exprimer sur la situation actuelle — et tout particulièrement la population anglophone dont plusieurs membres sont liés de près à celle des États-Unis. Parmi les occasions qui m'ont été données de prendre le pouls de la région, l'événement littéraire Knowlton Word Fest qui a consacré son édition de juillet 2011 aux histoires liées à la frontière s'est révélé un moment clé. Dans le cadre de cet événement, j'ai assisté à une table ronde intitulée *The Anxious Border*, à laquelle prenaient part l'historien spécialiste des Cantons de l'Est

Matthew Farfan, l'animatrice Shelag Rogers, ainsi que les auteurs Scott Wheeler et Robin Smith et l'artiste Danielle Dansereau. Également, mes rencontres avec la bibliothécaire responsable de la section francophone de la bibliothèque Haskell, Marie-France Journet, tout comme mes échanges avec le directeur du Musée Colby Curtis, Pierre Rastoul, ainsi que mes nombreuses visites de l'institution à partir de 2009, ont contribué à orienter mes recherches sur l'histoire de la région. Rastoul, source intarissable de références historiques, m'a mis au fait des impacts sur la communauté engendrés par les bouleversements à la frontière. Le Musée Colby Curtis et la SHS avaient fait l'objet d'une exposition pour l'occasion du 75^e anniversaire de la société en 2004. Cet événement avait été organisé en partie par les membres d'un groupe de recherche composé de Laurier Lacroix (UQAM), Irene F. Whittome (Université Concordia), Pierrette Thibault (U de M) ainsi que cinq étudiants, menant dans la région le projet intitulé *Granite, frontière, identité : le cas de Stanstead dans les Cantons de l'Est* et qui « visait à étudier des facettes de la culture d'une région frontalière » (Lacroix, 2004, p. vi). Dans le cadre de ce projet, des entrevues avaient été conduites par Thibault et des expositions¹⁷³ organisées autour de la collection du Musée Colby Curtis, par Julie Belisle, alors doctorante à l'UQAM et Monique Nadeau Saumier, alors directrice du Musée. J'ai eu l'occasion d'échanger de vive voix avec Nadeau Saumier, ainsi qu'avec Belisle que j'ai mises en contact avec De Groot qui s'est particulièrement intéressée aux recherches effectuées par le groupe autour de la collection de la SHS. Plus tard, l'artiste a entrepris de réaliser une série de photographies à partir des objets de la réserve du musée qu'elle a par la suite intégrées à sa présentation.

Les interventions des artistes ainsi que les activités organisées par le Laboratoire de la galerie ont permis à des citoyens qui le souhaitaient de s'engager dans un projet créatif ou encore de prendre part à une réflexion sur leur milieu de vie. Tout au long de la durée de

¹⁷³ Parmi les expositions organisées au Musée Colby-Curtis dans le contexte du projet de recherche, on compte *Les Ursulines de Stanstead depuis 1884* (2001), *Trésors de famille* (2002), *Granite insolite et Frontières hospitalières* (2003) et finalement, *Patrimoine frontalier : les 75 ans de la Société historique de Stanstead à travers sa collection* (2004). En parallèle, Laurier Lacroix avait commissarié une exposition d'Irene Whittome, *Conversation Aduro*, présentée à la Galerie d'art Foreman et qui portait sur la carrière de granite dont l'artiste avait fait l'acquisition à Ogden, dans les environs de Stanstead.

Projet Stanstead, la conservatrice alors responsable du Lab, Yaël Filipovic, a organisé une série d'ateliers qu'elle a parfois jumelés à d'autres événements d'envergure se déroulant dans la communauté. Basée sur la collecte d'histoires personnelles en lien avec la frontière,



Fig. 2.12 Carte montrant le lien géographique des histoires racontées dans le cadre de l'activité du Laboratoire communautaire d'art à Stanstead, en juillet 2011.

l'activité principale consistait à recueillir par écrit le récit des participants, puis à relier par un fil de couleur le billet à une carte géographique de la région, créant ainsi une sorte de cartographie narrative des lieux. La majorité de ces ateliers se sont déroulés au cours de l'année 2011, notamment lors de la Fête du Canada, le 1^{er} juillet 2011 au Lac des Nations à Sherbrooke; à la Fête des frontières à Stanstead, le 7 juillet 2011 ainsi que de la Journée des Tonshippers à Stanstead, le 17 septembre 2011. Une causerie a également été organisée par le Lab avec Thauberger en octobre 2011 au Centre Upland, un musée d'histoire locale situé dans une ancienne demeure bourgeoise de l'arrondissement de Lennoxville où l'on sert le thé tous les jours à quatre heures. De nombreux citoyens étaient présents et avaient alors pu participer à un échange animé. La discussion suivait la présentation de l'artiste qui avait abordé quelques-uns de ses plus récents projets, dont celui réalisé en 2005 dans le

cadre de l'événement inSite, entre San Diego et Tijuana. Au printemps 2011, lors du vernissage de l'exposition en salle, une causerie avait aussi été organisée, en présence de l'artiste Andreas Rutkauskas ainsi que la cinéaste et chercheuse Tamara Vukov, spécialiste des questions d'immigration, venue commenter le travail d'Ursula Biemann. Encore une fois, l'événement avait donné lieu à de vifs échanges entre membres du public dont certains faisaient partie des habitués de la galerie alors que d'autres s'étaient sentis particulièrement interpellés par la thématique abordée par l'exposition.

2.4 Formulation des caractéristiques principales d'une approche de commissariat situé

Jusqu'à un certain point, on peut affirmer qu'ancrer l'exposition dans un contexte local favorise les rencontres et les échanges, tout en permettant l'élaboration d'œuvres inscrites au sein d'une réalité singulière. *Projet Stanstead* repose en ce sens sur la volonté d'accéder, à travers l'art, à une meilleure compréhension des dynamiques qui caractérisent une situation particulière, pour arriver potentiellement, dans un deuxième temps, à une meilleure compréhension du monde dans lequel nous vivons. En déplaçant une partie de mon travail de commissariat sur le terrain et en conviant des artistes à en faire autant, l'objectif était d'abord d'offrir à ceux-ci un contexte de production enrichi; d'avoir moi-même l'occasion de travailler avec des artistes dont l'approche est située et dont la pratique m'interpelle; d'ouvrir mes propres horizons au contact d'une réalité qui m'apparaissait alors comme nouvelle, fouillant et comparant informations et faits récoltés lors des recherches; pour les artistes comme pour moi, de lier connaissance avec des collaborateurs qui ont contribué à façonner le projet par leur participation; de rejoindre des publics qui n'ont pas l'habitude de l'art actuel; de présenter au public élargi certaines facettes d'une région peu ou mal connue et finalement, de créer des occasions de réflexion critique et d'échange entre les acteurs réunis, nourrissant du même coup le débat autour des questions soulevées par l'exposition. Évidemment, tout instigateur d'événement en art actuel est susceptible de se heurter à la méconnaissance du grand public, et ce, même si l'approche privilégiée est

orientée vers un ou des sites. C'est en partie pourquoi la médiation et l'action culturelle doivent jouer un rôle dans l'élaboration d'une exposition : en contribuant à rendre plus explicite le projet dans son ensemble, elles peuvent en étendre la portée. Les activités menées par le Laboratoire d'art communautaire ont en ce sens ciblé des activités populaires, telles que les fêtes municipales, nationales ou régionales, loin de la galerie et de son territoire peu fréquenté, provoquant des rencontres conviviales et inattendues.

2.4.1 Le travail en contexte

La position de *médiatrice*¹⁷⁴ que j'ai occupée tout au long de la réalisation de l'exposition a nécessité une communication continue avec les artistes, le personnel de la galerie et les participants, le dialogue se nourrissant de la progression des projets. Si l'ensemble des acteurs faisant partie de l'entreprise devait vaquer à la réalisation de tâches spécifiques, la mienne consistait à orchestrer l'ensemble afin de permettre à l'exposition d'exister en tant qu'entité cohérente. Aux artistes, j'ai transmis quantité d'informations à propos des sites d'intérêt, ainsi que les demandes et interrogations en provenance de l'institution et des participants; aux publics, j'ai formulé une interprétation des différents sites examinés et des œuvres par le biais de la scénographie, d'éléments composant le paratexte, de présentations universitaires¹⁷⁵ et d'entrevues¹⁷⁶; à certains participants, j'ai fait suivre les informations concernant le projet auquel ils prenaient part et coordonné les détails de leur

¹⁷⁴ Dans leur essai *The Middleman : Beginning to Talk About Mediation* (2007), Soren Andreasen et Lars Bang Larsen ont tenté de réhabiliter la fonction contestée du médiateur dans l'art, et dans laquelle est engagé le commissaire d'exposition. Contrairement à de nombreux artistes de la critique institutionnelle qui ont décrié la présence du commissaire, les deux auteurs font plutôt appel à la notion de médiation telle qu'employée par Gilles Deleuze dans une entrevue datant de 1985. Celui-ci affirmait alors que l'important est de prendre part au mouvement, de mettre en orbite des idées et d'être partie prenante de ce qui se passe : « Pour Deleuze, le mouvement et la circulation fait aussi partie de la création et le médiateur embrasse le mouvement afin de garder le monde ouvert et vivant » (p. 22).

¹⁷⁵ Au colloque *Barrières, murs et frontières : état d'insécurité ou insécurité de l'état?* organisé par la Chaire Raoul-Dandurand de l'UQAM en mai 2011 ainsi que lors du Colloque *BRIT XIV Frontières mobiles* à l'Université de Genève et l'Université Joseph-Fourier de Grenoble en septembre 2011.

¹⁷⁶ Une entrevue a été accordée à l'animateur de l'émission *Samedi et rien d'autre*, Stéphane Garneau, à la Première chaîne de Radio-Canada, le 28 juillet 2012. Également, une autre entrevue a été diffusée par la station de radio montréalaise Ville-Marie, le 23 juillet 2012.

contribution et finalement, à l'institution, j'ai communiqué toutes les informations concernant les artistes, leurs recherches et leurs œuvres. Ainsi, la recherche, la communication, la vulgarisation, l'interprétation, la négociation, la sélection et la présentation constituent les activités les plus courantes de tout commissaire chargé d'une exposition. Dans le cas d'un projet situé, les aspects liés à la communication et la négociation se trouvent décuplés, le modèle employé pour réaliser l'événement n'étant pas préalablement défini, mais plutôt s'édifiant au fur et à mesure de son déploiement. Et l'ensemble de ces activités a pour objectif la présentation publique des œuvres et du contenu qui leur est associé.

Stanstead représente le point de départ des recherches entamées par l'ensemble des acteurs impliqués. En tant que site géographique, la région a été sillonnée d'abord par moi-même, puis par Andreas Rutkauskas¹⁷⁷, Althea Thauberger et finalement Raphaëlle de Groot. Tous nous avons découvert une réalité avec laquelle nous n'étions pas familiarisés de prime abord et notre expérience a transformé la vision que nous avons de l'objet *frontière* et également de la région, de son histoire et de ses habitants. Concrètement, il est difficile d'évaluer la nature des liens qui ont été établis avec le milieu dans le cadre du projet. Étant donné que le processus de recherche et de mise en œuvre s'est étendu sur une période de deux ans, ma propre relation avec Stanstead et ses habitants a certainement été plus marquante que celle qu'auront eu non seulement les participants, mais également les publics qui ont assisté à l'exposition en salle ou encore à l'intervention du 28 juillet 2012. La période qui a séparé les deux volets de l'exposition a sans doute atténué la portée de la réflexion qui se voulait plus large, établissant des parallèles avec des situations vécues dans des zones frontalières à l'étranger ainsi qu'avec des notions plus théoriques. La contribution du Laboratoire était d'ailleurs destinée à créer une sorte d'impulsion du moment qui s'est peut-être étioyée lors des quelques mois qui se sont écoulés entre l'exposition et

¹⁷⁷ Rutkauskas a entrepris de mener des randonnées en dehors des zones urbanisées, afin de documenter le caractère construit de la zone frontalière. Pour ce faire, il a exploré les forêts avoisinantes qui se trouvent directement sur la *frontière verte*. L'artiste a d'ailleurs poursuivi l'entreprise entre 2014 et 2015 à l'échelle pancanadienne, un projet intitulé *Borderline*.

l'événement. Cependant, de manière ponctuelle, les habitants de la région ont eu l'occasion de s'exprimer et de raconter leurs liens avec la frontière, d'écouter ce que les autres avaient à dire et d'échanger entre eux, avec le personnel de la galerie ainsi qu'avec les artistes. Ce qu'ils en ont retiré reste difficile à définir et à évaluer, mais leur participation a été, à de nombreuses reprises, très enthousiaste. D'ailleurs, le fait de présenter le deuxième volet dans la ville de Stanstead a transformé le caractère de l'événement et celui des œuvres. L'emplacement du tournage de Thauburger a imprégné l'œuvre de l'esprit des lieux, tout comme il a teinté l'expérience des participants qui se sont retrouvés, grâce au dispositif créé par l'artiste, témoins d'une rencontre qui avait un caractère solennel susceptible de bouleverser. Se tenant debout sur la scène de la salle d'opéra au décor suranné et au rythme de sons étrangers à leurs oreilles — ceux de la langue abénaquise —, les membres du public ont vu leur présence immortalisée par la caméra de l'artiste. Ensemble, peut-être ont-ils eu l'impression de vivre un moment unique et ont-ils été touchés.

2.4.2 Débat d'idées autour d'enjeux d'intérêt local et plus global

S'inscrivant dans une lignée de projets présentés à la Galerie d'art Foreman qui ont exploré le rôle de l'art dans une société démocratique (*A World Where Many Worlds Fit*¹⁷⁸, *Pinky Show*¹⁷⁹ et *Christina Battle : Mémoire classée*¹⁸⁰, 2010; *Géographie expérimentale*¹⁸¹, 2011; *Valeur*¹⁸², 2012), *Projet Stanstead* a cherché à repousser les limites de ce que peut faire une exposition en salle et dans la communauté. En effet, le projet a mis de l'avant une situation complexe issue du contexte sociopolitique actuel et l'a présentée à travers les œuvres sélectionnées, la production des artistes invités, la scénographie et le travail de médiation. Pour ce faire, l'exposition s'est inspirée en partie d'autres projets qui ont eu lieu à travers le

¹⁷⁸ Du commissaire, artiste et activiste Oliver Ressler.

¹⁷⁹ Le *Pinky Show* (collectif d'artistes américains) a été présenté par le Laboratoire communautaire d'art de la Galerie d'art Foreman.

¹⁸⁰ Exposition individuelle de l'artiste Christina Battle et projet de commissariat de Vicky Chainey Gagnon.

¹⁸¹ Du commissaire Nato Thompson.

¹⁸² De la commissaire Vicky Chainey Gagnon.

monde depuis les dernières années et qui ont cherché à explorer un contexte géopolitique spécifique — on peut citer une exposition telle que *Projekt Migration* présentée entre 2005 et 2006 au Kölnischer Kunstverein et dans différents sites à travers la ville de Cologne en Allemagne, ainsi que l'événement inSite, qui fait l'objet du prochain chapitre. Dans une conférence prononcée dans le contexte d'inSite 2005, le géographe David Harvey a évoqué l'importance d'événements tels qu'inSite pour soutenir la pensée critique, l'exposition ayant certainement contribué, ne serait-ce que temporairement, à la création d'une série d'espaces de représentation. Ce concept, développé par Henri Lefebvre, laisse entrevoir la possibilité d'une sphère de résistance déterminée par les usagers et qui correspond à l'espace du vécu échappant à l'ordre établi par un pouvoir souvent invisible¹⁸³. Contrôlés par un ensemble de forces, le territoire de Stanstead et Derby Line, ses pratiques culturelles, son histoire et son actualité ont été scrutés à la loupe, infiltrés et détournés par les acteurs impliqués dans le *Projet Stanstead*. Bien qu'à une échelle beaucoup plus réduite que celle d'inSite, le territoire transfrontalier a été circonscrit et exploré et le modèle privilégié par l'événement a été celui d'un espace public politisé, c'est-à-dire, un espace ouvert et accessible au sein duquel idées, faits et œuvres d'art étaient présentés et ont été l'objet de discussions. Parmi les enjeux abordés, on a compté le contexte actuel de mondialisation issu de politiques néolibérales menées par des régimes de droite à l'intérieur duquel l'ouverture des marchés rime avec fermeture des frontières et inégalités; les répercussions au niveau local des transformations dans les politiques nationales en matière de sécurité; les cultures régionales; la place et l'héritage laissés par les Premières Nations et les relations que nous entretenons avec le territoire et l'espace. Potentiellement émancipatoire, le processus entamé par l'exposition et les artistes impliqués a engendré un espace à la fois d'échange,

¹⁸³ Le sociologue français Henri Lefebvre avait théorisé dès les années 1960 trois moments de l'espace social correspondant au *perçu*, au *conçu* et au *vécu*. Il s'agit de la *pratique spatiale* (qui englobe production et reproduction, lieux spécifiés et ensembles spatiaux propres à chaque formation sociale); des *représentations de l'espace* (espace dominant lié aux rapports de production, à l'ordre qu'ils imposent, à des connaissances, des signes, des codes, bref, à l'espace conçu des savants) et des *espaces de représentation* (présentant, avec ou sans codage, des symbolismes complexes, liés au côté clandestin et souterrain de la vie sociale, mais aussi à l'art) (Lefebvre, 2000, p.48-49).

de participation et de contemplation, complexifiant l'expérience de l'art et tissant des liens avec la sphère sociale.

CHAPITRE III

L'ÉVÉNEMENT TRANSFRONTALIER INSITE 2005 : REPENSER LA FORME DE L'EXPOSITION POUR MIEUX
L'INSCRIRE À MÊME UN TERRITOIRE HAUTEMENT POLITISÉ ET PERMETTRE À DES ŒUVRES SITUÉES DE VOIR LE
JOUR

Si l'art contemporain, l'architecture et l'urbanisme ne font pas partie des dimensions sociopolitique, économique et culturelle des territoires qu'ils occupent, ils sont destinés à demeurer des événements isolés, perpétrant l'idée d'une ville comme dépôt d'objets plutôt que champ dynamique dont l'épaisseur est constituée de la complexité de multiples forces, d'histoires en mutation et d'identités.
(Teddy Cruz dans Yard, 2007, p. 15).

La réalisation de l'intervention *Projet Stanstead* a été l'occasion de mettre en application une approche située du commissariat, de côtoyer des artistes partageant ce mode de travail et d'investir une situation spécifique. Les trois cas de figure que je vais aborder dans ce chapitre et les deux suivants m'ont, entre autres, permis d'examiner d'autres types de contextes et de mises en forme réalisées par des commissaires opérant selon une modalité similaire à la mienne. D'abord, il est question de l'édition 2005 de l'événement récurrent inSite, puis du *Projet de paix perpétuelle* de la Slought Foundation et finalement, de l'exposition *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, présentée au ZKM. Afin de cerner chacun de ces événements dans ses moindres détails, une approche descriptive a été privilégiée. J'ai jugé qu'afin de saisir pleinement la nature et la portée de la pratique en acte ainsi que les caractéristiques des différentes formes d'exposition, il fallait d'abord et avant tout dresser un portrait exhaustif des approches et des rapports existants entre les acteurs impliqués — un peu comme le ferait la sociologie de la médiation. C'est ainsi qu'il est ici question d'expositions procédant d'une pratique commissariale située, s'inscrivant dans la lignée de la critique institutionnelle, de l'art et du commissariat *in situ* ainsi que des pratiques dialogiques, participatives et éducatives.

L'événement récurrent inSite constitue le premier de ces trois projets sur lesquels j'ai choisi de m'attarder. De par son inscription multiforme au sein d'un contexte transfrontalier, il a été pour moi une sorte de référence lors de la préparation de l'intervention *Projet Stanstead*. L'effervescence et le foisonnement d'idées qui ont caractérisé inSite, particulièrement ses deux dernières éditions, ont stimulé la mise sur pied de mon projet. Se déployant à même la zone frontalière constituée par les villes de San Diego aux États-Unis et Tijuana au Mexique, l'événement s'est tenu de manière récurrente à partir de 1992 pour se terminer en 2005. Reposant sur une volonté de collaboration entre de nombreuses institutions étatsuniennes et mexicaines, inSite représente un modèle en matière d'exposition à grand déploiement liée à une situation, notamment parce qu'il a conservé un caractère expérimental d'une édition à l'autre afin de s'adapter parfaitement à la pratique des artistes invités et au contexte d'implantation. Ses organisateurs ont d'ailleurs développé au fil des ans une manière de faire orientée vers l'inscription d'œuvres au cœur des réalités culturelles, politiques et sociales vécues sur le terrain. Les initiatives prises par les membres de l'équipe impliqués dans l'édition de 2005 ont contribué à faire d'inSite un véritable espace d'échange et de réflexion et à rapprocher les artistes des communautés visées.

L'intérêt d'une exposition comme celle d'inSite vient d'abord du fait que ses organisateurs ont eu, et ce, dès le début, un parti pris pour des pratiques artistiques critiques engagées socialement et politiquement. Dès 1997, ils ont développé une formule de résidence afin d'offrir aux artistes des conditions de travail propices à la réalisation d'interventions situées. L'approche propre à ce type de pratique artistique a entraîné chez les organisateurs une remise en cause de leur manière de soutenir le processus d'investigation et de production des œuvres, la présentation au public ainsi que la diffusion du contenu élaboré dans le contexte de l'événement. En effet, l'équipe d'inSite a été confrontée, dès 1997, aux imprévus liés au travail situé — on a dû, par exemple, ajuster la durée prévue de l'événement ainsi que la formule de sa présentation en fonction des œuvres réalisées plutôt que l'inverse. Si au départ, parmi les modèles envisagés par les organisateurs, on comptait *Skulptur Projekte* à Münster en Allemagne et *Places with a Past: New Site-Specific Art at*

Charleston's Spoleto Festival en Caroline du Sud, à partir de 2001, inSite abandonnait son objectif d'incarner un événement parfaitement chorégraphié pour se tourner vers une programmation se déployant dans le temps, collant davantage à la réalité de la réalisation d'œuvres situées (Stein dans Sánchez, 2006, p. 419-421). Les organisateurs d'inSite traçaient ainsi leur propre chemin et faisaient preuve de flexibilité, ne craignant pas de remettre en question chacune des modalités d'opération. Cette posture autoréflexive a occasionné une réévaluation constante du rôle et de la mission de l'événement, contribuant ainsi à la redéfinition de ce que peut être une exposition issue d'une approche commissariale située.

3.1. Description de l'événement et tout particulièrement de sa dernière édition de 2005

Fondée en 1992 par l'Installation Gallery à San Diego en Californie, l'entreprise d'inSite a, de 1992 à 1994 et peut-être même jusqu'à 1997, requis la consolidation d'un vaste réseau de part et d'autre de la frontière, entre le Mexique et les États-Unis. Dès la deuxième édition en 1994, l'événement circonscrivait officiellement toute la région de San Diego-Tijuana et impliquait plus de 38 organismes comme le Centro Cultural Tijuana (CECUT) et l'Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) à Mexico. InSite s'est ainsi positionné dès ses débuts en tant que réseau issu du milieu de la culture et dédié à la commande d'interventions artistiques focalisant sur la question de la frontière. Misant sur la création de liens entre des partenaires internationaux, l'événement a rapidement pris de l'ampleur à partir de 1994. Grâce à la participation financière de chacun des organismes de diffusion impliqués, la production de nombreux projets a été rendue possible pour chacune de ses éditions. Étant donné les disparités dans les façons de faire entre les États-Unis et le Mexique, les différences en matière de politique culturelle, le manque de financement du côté mexicain et les écarts entre les deux pays dans l'expertise et la formation, les organisateurs de l'événement ont continuellement eu à ajuster le tir de part et d'autre de la frontière. Ces difficultés ont été en partie surmontées grâce à la collaboration entre les institutions participantes et leurs employés, ainsi que la polyvalence, l'engagement et l'étendue du

réseau de relations politiques d'inSite. La composition du groupe d'organiseurs de l'événement et de ses commissaires est demeurée relativement constante au fil des ans : aux États-Unis, Michael Krichman a participé dès les débuts d'inSite à l'Installation Gallery et a dirigé l'événement à partir de 1994. Au Mexique, Carmen Cuenca, qui avait été impliquée à travers le CECUT dès les débuts de l'événement, a pris la direction du volet mexicain à partir de 1997. Parmi les commissaires, certains ont participé à plus d'une édition — comme Osvaldo Sánchez et Sally Yard (Stein, p. 417-419).

Si au Mexique peu d'artistes soutenus par les institutions publiques avaient une pratique qui s'apparentait aux approches situées favorisées par inSite, d'autres, jusqu'alors inconnus et ne bénéficiant d'aucun appui de l'État, ont vu leur travail être soudainement diffusé à l'échelle internationale. De plus, l'organisme a offert une tribune à certains architectes, commissaires, critiques d'art et historiens mexicains. En somme, l'événement a littéralement contribué à redéfinir le paysage artistique et institutionnel de la région. Aujourd'hui, la situation politique au Mexique a évolué — elle a souvent d'ailleurs volé la vedette à inSite dans les médias locaux. L'élection d'un parti politique de droite en 2000, les événements liés au 11 septembre 2001, les problèmes de violence, de corruption et de trafic de stupéfiants ont eu raison d'inSite — après 2005, les organisateurs ont renoncé à poursuivre leurs activités (Stein, p. 422-425).

3.1.1 InSite, biennale d'art contemporain des Amériques

Les organisateurs d'inSite, avec l'appui d'institutions partenaires, ont souhaité créer une exposition récurrente susceptible d'attirer l'attention non seulement des publics locaux, mais également de la communauté internationale de l'art contemporain, et ce, dans la plus pure tradition des biennales internationales. Si de nos jours, à l'ère de la mondialisation, la répartition des pôles culturels a été modifiée de façon telle que des périphéries se démarquent par rapport aux grands centres traditionnels, témoignant d'une redistribution

mondiale de certaines zones de pouvoir, l'hégémonie occidentale est toujours bien présente. « Malgré l'effort autoréflexif de certains commissaires envers les effets de la biennalisation, la périphérie continue de suivre le discours du centre. Dans le cas des biennales, la périphérie se rapproche du centre en quête de légitimité et, en retour, accepte les conditions de cette légitimation » (Esche cité dans O'Neil, 2012, p. 62). La dimension nationale constitue en ce sens l'un des traits fondamentaux des biennales¹⁸⁴. Cet aspect a joué dans la mise sur pied d'un événement comme inSite, ainsi qu'en témoigne le parti pris envers des artistes des Amériques et l'attention particulière portée à l'Amérique latine. Même le Canada y a été représenté; entre autres grâce à la participation de la commissaire canadienne Jennifer Bradley en 1997. InSite a permis d'échapper à la domination occidentale en invitant des artistes et des commissaires en provenance de l'Amérique latine et souvent méconnus du circuit de l'art international. La programmation qui rassemblait à la fois des artistes et des commissaires internationaux et locaux a permis d'offrir une plus grande diversité de points de vue, contrairement à de nombreuses autres biennales où les artistes issus du circuit international dominant. Cette propension des grands événements à mettre de l'avant des artistes reconnus est caractéristique de l'ère mondialisée et a été décriée par certains : Abu El Dahab l'a même comparée à de la cuisine fusion (dans Vanderlinden et al., 2005, p. 60) ! L'auteur y accuse les biennales de s'assurer d'une crédibilité et d'un public en invitant des artistes mondialement connus et de pimenter le tout en saupoudrant quelques artistes exotiques locaux... La recette a sans doute été appliquée à divers degrés par des événements à grand déploiement, bien que, dans le cas d'inSite, l'objectif principal semblait véritablement tourné vers la question des approches, de certaines valeurs et d'un intérêt potentiel de la part des participants pour la question des frontières.

¹⁸⁴ L'origine de la dimension nationale des biennales remonte à celle de Venise qui s'est basée dès son inauguration en 1895 sur une logique nationale. Les pays qui y participent possèdent toujours leur propre pavillon installé en permanence sur le territoire de l'événement. La compétition s'y tient encore aujourd'hui entre artistes que chacune des nations réunies a sélectionnés pour qu'on la représente. Manifesta a partiellement contourné la question en se déplaçant sur tout le territoire européen et même en allant au-delà de ces frontières (en 2014, Manifesta se tiendra en Russie et quittera donc le territoire européen pour la première fois), d'une édition à une autre. Cependant, l'événement concerne ce territoire et rassemble uniquement des artistes européens et d'autres ayant séjourné en Europe pour une durée significative.

inSite est bien de son époque, car entièrement connecté à une situation spécifique caractérisant son territoire. En début de parcours, ses organisateurs s'étaient réclamés d'expositions internationales d'art public où des œuvres s'inscrivent matériellement dans la trame urbaine sous forme d'installations et de projets *in situ* réalisés à partir du contexte que représente la ville et son histoire. Ces *scattered site exhibitions*, ainsi désignées par la commissaire Mary Jane Jacob, se sont avérées être une solution alternative à l'espace soi-disant neutre du cube blanc. Évidemment, les défis que ce modèle lance aux publics sont grands, surtout en ce qui concerne la dispersion des œuvres à travers la ville et souvent, le temps (on peut penser à des interventions ponctuelles se déroulant à des moments qui diffèrent les uns des autres). Également, il repose sur des relations parfois troubles avec l'industrie des loisirs et du tourisme, étant donné les importantes retombées économiques qu'il permet de générer. De ce fait, les pressions exercées par les commanditaires privés ou municipaux vont souvent dans le sens du spectaculaire et visent parfois même à revitaliser une région jusque-là négligée — ce qui revient à transformer un événement d'art contemporain en projet de relance économique. Les commanditaires et autres bailleurs de fonds d'inSite ont dû se résoudre à accepter certaines modifications majeures au modèle privilégié par l'organisme jusqu'en 2000 et qui ont été imposées par le rythme de déploiement des œuvres dans l'espace de San Diego et Tijuana. En effet, alors que l'équipe travaillait à la phase préparatoire d'inSite 2000-2001, les points de comparaison qui avaient tenus jusque-là avec Münster et Spoleto sont apparus de moins en moins pertinents : « À cette croisée des chemins, on a dû se rendre à la difficile évidence que nous ne serions pas en mesure d'avoir tous les projets prêts en même temps parce que les gens étaient véritablement impliqués dans le processus et que ça ne culminerait pas simultanément » (Krichman dans Sánchez, 2006, p. 424). Dans une entrevue accordée à Sally Stein, Krichman souligne la difficulté de faire accepter l'abandon de la formule *visite-guidée-et-expérience-pleinement-organisée* propre aux grandes expositions *in situ* sur laquelle était basé inSite (p. 424). Les critiques ont par la suite reproché à l'édition 2000-2001 son manque d'accessibilité et son élitisme, justement parce qu'on n'avait pas suivi le modèle traditionnel du festival d'art public. Pour Krichman, c'était tout le contraire : l'édition 2000-2001

permettait d'inscrire de façon plus significative les projets artistiques dans l'espace public, en leur accordant la durée dont ils avaient besoin pour être menés à terme (p. 424).

Pour l'édition 2005 d'inSite, Osvaldo Sánchez, alors directeur artistique, avait organisé avec les deux autres commissaires du volet principal, *Interventions*, Tania Ragasol et Donna Conwell, divers événements venus se greffer aux projets des artistes, à la manière des plateformes dialogiques créées dans le contexte de certaines biennales. Une série de rencontres avait été mise sur pied, d'activités de financement, d'ateliers de commissariat en partenariat avec diverses institutions académiques — dont le California College of Arts à San Francisco (CCA) —, de tables rondes et de conférences — entre autres, la série *Dialogue* — et l'exposition *Open Ended* qui avait été conçue comme une sorte d'aperçu de l'événement avant son ouverture et où l'on présentait les propositions de travail des artistes impliqués dans *Interventions* (Sánchez, 2006, p. 68-69). Sánchez avait également convié cinq *interlocuteurs*¹⁸⁵ à prendre part à des échanges intitulés *Garage Talks*, en compagnie des artistes, des architectes et des commissaires réunis autour des enjeux soulevés par chacun des projets et ce, afin d'élargir et d'approfondir la discussion autour des œuvres :

« Nous avons été quelque peu désorientés au début, et les artistes peut-être encore moins enthousiastes à l'idée de voir leur proposition scrutée à la loupe par une bande d'étrangers. Pourtant, à un certain niveau, l'ambiguïté de notre rôle a été émancipatoire, étant donné que nous participions tous à divers processus, plus transparents que d'habitude » (Decter dans Sánchez, 2006, p. 292).

C'est dans ce cadre proposé par inSite que les interlocuteurs dont faisait partie Josua Decter ont été amenés à découvrir la réalité de la région, à s'entretenir avec les artistes, à réfléchir, écrire, proposer certaines pistes de réflexion autour des œuvres et soulever des questions par rapport à l'art et aux liens que le champ entretient avec l'espace public et les citoyens.

Bien que les organisateurs d'inSite aient tout d'abord considéré le modèle traditionnel de la biennale pour leur événement — et ce, en partie sous la pression exercée par des

¹⁸⁵ Bervely Adams, Ruth Auerbach, Josua Decter, Kellie Jones et Francesco Pellizzi.

commanditaires et institutions participantes¹⁸⁶ —, une forme différente a fini par émerger de l'approche privilégiée et de la formule de résidence pour artistes qui avaient été mises de l'avant par Krichman, et soutenues par les autres organisateurs et commissaires impliqués. En ce sens, inSite s'est radicalement démarqué, infiltrant, à travers l'ensemble des projets artistiques dans un premier temps, une pléthore de lieux fréquentés des passants, puis, en créant de nouveaux espaces de diffusion, lieux hybrides allant jusqu'à parfois littéralement parasiter des édifices existants (comme dans le cas des *infoSites*, sur lesquels nous reviendrons plus loin).

3.1.2 Les dessous d'inSite : acteurs, histoires et approches¹⁸⁷

Michael Krichman est l'un des organisateurs principaux sur lesquels a reposé inSite. Avocat de formation, il a fait son entrée dans l'univers de la culture en mettant sur pied, en compagnie de Mark Quint, l'organisme Quint Krichman Projects, un programme de résidence pour artistes basé à San Diego et qui a fonctionné jusqu'en 1993, date à laquelle Quint a rejoint l'Installation Gallery et son comité de relance¹⁸⁸. Selon Krichman, ce serait Quint qui aurait eu le premier l'idée de l'événement inSite et de son nom :

« [...] inSite est véritablement né d'une modeste idée liée au sentiment de Mark et d'Ernie que quelque chose était problématique à San Diego : il y avait ce paysage d'institutions culturelles, d'universités et de collèges, de musées assortis, etc., mais aucun centre culturel [...] À l'origine, l'idée de Mark consistait à imaginer ce qui résulterait d'une entente entre tous les organismes voués à la diffusion des arts

¹⁸⁶ En 1994, après la deuxième édition d'inSite, les partenaires mexicains avaient exprimé le souhait de ne pas prolonger trop longtemps la période entre deux éditions (Stein, 2006, p. 421). La troisième édition a cependant été présentée 3 ans plus tard, en 1997, la quatrième en 2000-2001 et la cinquième en 2005.

¹⁸⁷ Les informations contenues dans la section 3.1.2 proviennent en majeure partie de l'entrevue *Looking Backward and Forward : A Preliminary Historical Conversation About InSite*, menée par Sally Stein sur une période de deux jours en 2006 à San Diego avec Carmen Cuenca et Michael Krichman et publiée dans le catalogue de l'édition 2005 d'inSite, *Situational Public* (Sánchez, 2006, p. 417-425). Sur invitation d'Oswaldo Sánchez, Stein y a présenté une compilation des échanges qui ont eu lieu avec les deux directeurs autour de l'histoire de l'événement.

¹⁸⁸ Ce comité était composé de Randy Robbins, alors président de l'Installation Gallery, Sally Yard, Ernie Silva et plusieurs autres (Sánchez, 2006, p. 417).

visuels et à but non lucratif. Cette entente nécessiterait que chacun commandite la réalisation d'une nouvelle œuvre, chacune d'elles se donnant à voir en même temps, au mois d'octobre. En résumé, voilà l'origine d'inSite 1992 » (dans Sánchez, 2006, p. 418).

L'événement a été rendu possible dans un premier temps parce que cette poignée d'individus, membres de l'Installation Gallery, a réussi à susciter l'intérêt du milieu culturel de San Diego. Pour cette première édition d'inSite en 1992, l'organisme disposait d'un maigre budget de 3500 \$. L'implication du Mexique était alors minimale — quelques artistes avaient réalisé pour l'occasion des projets dans la ville de Mexico. Malgré sa faible envergure, l'événement avait tout de même attiré l'attention des médias de San Diego. À la suite de cette première édition, Krichman a rejoint le noyau dur de l'Installation Gallery, alors aux prises avec de sérieuses difficultés financières, dues en grande partie à un refus de la Ville de San Diego de renouveler son financement pour cause de controverse liée à un projet des artistes David Avalos, Elizabeth Sisco et Louis Hock en 1987. Depuis ce moment-là, l'organisme s'était retrouvé sur la liste noire de la San Diego Commission for Arts and Culture ainsi que la California Arts Commission. En plus de ses déboires avec la censure, l'Installation Gallery avait négligé de faire parvenir certains rapports d'utilisation de bourses accordées par la National Endowment for the Arts. Les compétences de Krichman dans le domaine légal avaient alors permis de sortir l'organisme de l'impasse financière dans laquelle il était plongé. La décision d'étendre la portée d'inSite à toute la région transfrontalière constituée de San Diego et Tijuana avait alors été formulée par l'équipe, bien que celle-ci ignorait à peu près tout du paysage culturel mexicain :

« C'est difficile d'imaginer à quel point nous étions à ce moment-là ignorants de la scène culturelle au Mexique ou de sa façon de fonctionner. Qu'est-ce que c'était que le Centro Cultural Tijuana? Nous pensions tous que c'était un musée. En guise de preuve de notre grande naïveté, imaginez que pour la brochure publiée en 1992, le graphiste avait pensé que *Tijuana* serait plus attirant avec un accent sur le *i* — et aucun de ceux qui avaient révisé la copie ne s'était opposé ! » (dans Sánchez, 2006, p. 417).

De fil en aiguille, Krichman est devenu président du comité organisateur de la seconde édition d'inSite en 1994. Lynda Forsha, jusqu'alors conservatrice au Musée d'art

contemporain de San Diego¹⁸⁹, a rejoint l'équipe d'inSite comme directrice. Krichman raconte que l'un des moments charnières de la mise sur pied d'inSite a été la prise de contact avec Gerardo Estrada, alors à la tête de l'Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), à Mexico. Celui-ci est par la suite devenu un acteur clé dans le déploiement d'inSite à l'échelle du Mexique. Dans le passé, Estrada avait été directeur de la Programa Cultural de las Fronteras pour la région frontalière Nord du Mexique où il avait également démarré une station de radio vouée à la diffusion de la musique de groupes de la région. Bien que peu familier avec le monde de l'art contemporain, il a soutenu inSite par un mandat du gouvernement fédéral du Mexique et délégué Walther Boelsterly — qui est resté impliqué jusqu'en 2000 — au comité organisateur afin d'être informé de la direction empruntée par l'événement (Stein dans Sánchez, 2006, p. 419).

InSite 1994 rassemblait déjà 38 institutions¹⁹⁰ participantes, chacune supportant la production d'au moins une œuvre d'art. Un comité commissarial semi-autonome chapeautait cet ensemble d'institutions afin de s'assurer d'une relative cohérence, ajoutant aux tensions déjà existantes entre les organismes dont les moyens financiers étaient inégaux. En effet, le modèle alors favorisé par l'équipe étatsunienne d'inSite consistait à rassembler en un événement des institutions responsables de sélectionner et de financer elles-mêmes le travail des artistes. Du côté étatsunien, on comptait sur un nombre important d'institutions relativement bien financées et de professionnels de la culture, alors que dans la région de Tijuana, on ne trouvait aucun musée d'art ni de commissaire d'exposition ou autre professionnel possédant une telle autorité en la matière (Cuenca dans Sánchez, 2006, p. 419). À ces inégalités de moyens s'ajoutaient les luttes partisans du côté mexicain qui entachaient le processus de travail. À partir de 1989, la ville de Tijuana et l'État de Baja California avaient quitté le giron du PRI (Partido Revolucionario Institucional) en élisant un politicien rattaché au PAN (Partido de Accion Nacional), le premier gouvernement d'opposition au Mexique. Ainsi, alors que les institutions de Tijuana et Baja étaient

¹⁸⁹ Le musée était alors l'institution dont la part d'implication dans inSite était la plus importante.

¹⁹⁰ Parmi les institutions participantes, on comptait alors l'INBA, le CECUT, le Museum of Contemporary Art (MAC), le San Diego Museum of Art (SDMA), le Centro Cultural de la Raza et la Mesa College Art Gallery.

contrôlées par le PAN, l'INBA restait sous la gouverne du PRI (Partido Revolucionario Institucional) toujours au pouvoir au niveau fédéral. À chaque instant, et particulièrement en ce qui a concerné la publicité, des manœuvres partisanses se sont multipliées entre les commanditaires institutionnels. Et à cela venait s'ajouter la méfiance des Mexicains envers tout ce qui provenait du côté nord de la frontière (Cuenca dans Sánchez, 2006, p. 419).

Afin de favoriser une diversité de points de vue pour l'édition de 1994, Carmen Cuenca, jusqu'alors directrice d'une galerie d'art contemporain à Tijuana, membre active du CECUT et désormais responsable des communications pour inSite, avait invité les dirigeants de la Casa de la Cultura Altamira, située à Tijuana, l'Instituto de Cultura Baja California et le Colegio de la Frontera Norte, à siéger sur un comité opérant à la manière d'un jury de commissaires. Un appel de dossiers lancé aux artistes mexicains — dont peu travaillaient alors de façon située et installative — avait alimenté la présélection effectuée par le comité mexicain. L'ensemble des artistes présélectionnés avait par la suite fait l'objet d'une sélection finale par un comité composé de commissaires rattachés à des institutions telles que la Stuart Collection de l'Université de Californie à San Diego, le MCA, le SDMA et le Musée d'histoire naturelle. Neuf artistes avaient été ainsi sélectionnés, dont Marcos Ramirez ERRE, jusqu'alors inconnu et dont l'œuvre *Century 21*, réalisée pour inSite 1994, a retenu l'attention. Les organisateurs cherchaient à sortir des sentiers battus, et ce, particulièrement en ce qui avait trait au monde de l'art mexicain. Pour ce faire, ils ont consulté directement des artistes plutôt que des dirigeants de musée. L'organisme est également entré en contact avec des historiens de l'art basés à Mexico, tels qu'Olivier Debrouse, membre du collectif Curare et Cuauhtémoc Medina, en leur proposant d'écrire pour la publication.

Déjà en 1994, le contexte politique de la région de Tijuana était mouvementé : les pourparlers au sujet de l'accord de libre-échange nord-américain (ALÉNA) alimentaient les conversations, tout comme l'assassinat à Tijuana du candidat du PRI à l'élection présidentielle, Luis Donald Colosio, qui avait révélé des problèmes endémiques de

corruption et de violence. À la suite de la disparition de Colosio et des mouvements dans l'attribution de certains postes gouvernementaux qui s'en étaient suivis, Cuenca est devenue le principal contact d'inSite pour le CECUT et l'INBA, ayant été nommée comme attachée culturelle du consul mexicain à San Diego. Cette nouvelle fonction diplomatique occupée par Cuenca a facilité, à de nombreuses occasions, l'obtention de documents nécessaires au déroulement d'inSite, notamment en ce qui concerne le séjour des artistes invités à Tijuana.

« La période qui a couvert 1995 à 2000 représente, à mon avis, une ère nouvelle pour les musées et l'art contemporain au Mexique. Pour la première fois, l'élite mexicaine a cessé de nommer le personnel des musées sur la base de ses relations pour favoriser plutôt les compétences. Ce n'est pas une coïncidence si au cours de cette même période a émergé sur la scène internationale tout un groupe de jeunes artistes prometteurs en provenance du Mexique [...] » (Krichman dans Sánchez, p. 421).

Bien qu'une élection présidentielle ait eu lieu, la plupart des officiels culturels avec qui le réseau inSite avait eu à échanger dans le passé étaient demeurés en poste¹⁹¹. À partir de l'édition de 1997, les organisateurs impliqués ont été davantage préoccupés par la réalisation d'un événement significatif d'abord et avant tout pour la région, tout en cherchant à se distinguer par rapport à d'autres événements similaires. La relation entre les institutions participantes a alors été reconfigurée, le MAC de San Diego, jusque-là l'un des principaux joueurs, ne pouvant participer étant donné la réalisation de travaux de construction d'envergure à La Jolla. C'est au cours de cette période que l'organigramme d'inSite est véritablement devenu biparti, avec Krichman comme directeur du volet étatsunien et Cuenca comme directrice du volet mexicain. Dans ce contexte, une équipe de commissaires panaméricaine a été mise en place, comprenant Sally Yard (États-Unis), Olivier Debroise (Mexique), Ivo Mesquita (Brésil) et Jessica Bradley (Canada). Cette équipe avait le mandat de s'occuper de la direction artistique de l'édition en cours, et ce, de façon autonome. Tandis que les organisateurs s'occupaient de trouver les budgets nécessaires à la réalisation des résidences d'artistes, un programme éducatif était mis sur pied par une

¹⁹¹ On peut penser à Gerardo Estrada et son équipe à laquelle étaient rattachés Walther Boelsterly, Antonio Vallejo et Claudia Walls.

équipe mexicaine¹⁹² en collaboration avec le comité de commissaires. Des ateliers étaient aussi organisés à Tijuana afin de pallier l'absence de formation universitaire pour les artistes locaux. C'est aussi à partir de 1997 que des conditions similaires ont été offertes à tous les artistes (cachet et soutien financier), peu importait leur provenance ou l'importance de leur carrière. Étant donné l'accent porté au programme de résidence, les artistes ont tous été conviés à San Diego pour un séjour de prospection et pour prendre part à une série de discussions préliminaires. Dans le cadre de ce séjour, un voyage à Tijuana était organisé afin de permettre à l'ensemble des artistes de se familiariser avec la région et d'échanger entre eux. Les approches artistiques privilégiées par l'équipe d'inSite ont été redéfinies à partir de cette nouvelle édition : d'installations *in situ*, elles ont pris la forme de performances et d'interventions, et ce, même si du côté mexicain on se butait parfois à de l'incompréhension. Avec ce tournant est venue une certaine complexité en matière légale associée à la réalisation de quelques-uns des projets des artistes qui a été surmontée grâce aux relations politiques de Krichman sous Clinton, notamment avec Alan Bersin, ami d'enfance de la femme de Krichman, nommé US Attorney pour la région, véritable *tsar* de la frontière. C'est ainsi qu'il a contribué, avec Luis Herrera Lasso, consul mexicain à San Diego, à rendre possible la réalisation de projets comme *Toy an Horse*, l'immense cheval d'ERRE installé au poste frontalier de Tijuana¹⁹³.

InSite 2000-2001 a été caractérisé par une sorte de lâcher-prise du modèle d'exposition qui avait été privilégié jusque-là par les organisateurs : « Les commissaires ont proposé de laisser tomber la tradition d'inSite qui consistait à présenter des œuvres temporaires d'envergure, pour repenser la notion même d'exposition. Plutôt, ils souhaitent instaurer une pratique culturelle dans la région » (Krichman et Cuenca, dans Sánchez, 2002, p. 14). Étant donné l'importance accordée par l'équipe d'inSite au processus de réalisation des

¹⁹² Le programme a été mis sur pied par Nestor Garcia Canclini et Manuel Valenzuela du Colegio de la Frontera Norte.

¹⁹³ Dans l'entrevue accordée à Sally Stein, Krichman cite cet exemple qui a requis pour sa réalisation l'autorisation de plus de 30 agences étatiques, fédérales et municipales différentes des deux côtés de la frontière (p. 423).

projets créés dans la communauté et à la diversité des approches empruntées par les artistes, il est devenu impossible de présenter l'ensemble des œuvres à la date prévue. C'est ainsi qu'on a reporté l'ouverture à la mi-octobre 2000, répartissant le moment de la présentation des interventions artistiques et des événements sur une période de plusieurs mois, jusqu'au printemps 2001. Aux nombreuses critiques soulevées dans la presse et au mécontentement de certains commanditaires, est venue s'ajouter l'élection de partis politiques plus conservateurs, à la fois aux États-Unis et au Mexique. Les fonctionnaires mexicains avec qui l'équipe d'inSite travaillait depuis six ans n'étaient désormais plus en poste. Couplée aux événements du 11 septembre 2001, l'édition suivante aurait pu être compromise. Étonnamment, ce ne fut pas le cas. Des projets tels que celui de l'artiste Javier Téllez qui consistait à lancer un homme-canon de l'autre côté de la frontière ont obtenu les approbations nécessaires à leur réalisation. Après 2005, l'équipe a cependant renoncé à poursuivre ses activités, les tensions politiques et la violence caractéristique de la région ne faisant que s'accroître. Les archives couvrant l'ensemble des activités d'inSite ont été déposées à Mexico, dans un souci de préserver la mémoire de cette entreprise qui a investi la région sur plus d'une décennie.

3.1.3 La révolution de l'édition 2005

InSite 2005 s'est déroulé sous la direction artistique d'Oswaldo Sánchez, qui a également commissarié le volet *Interventions* réunissant l'ensemble des projets artistiques situés. Sánchez faisait déjà partie de l'équipe de commissaires d'inSite 2000-2001, au côté de Susan Buck-Morss, Ivo Mesquita et Sally Yard. Né à La Havane où il a également fait ses études, Sánchez est auteur, critique et historien d'art. Désormais directeur du *Museo de Arte Moderno de México*, il a dans le passé dirigé le Musée d'art contemporain Tamayo entre 2000 et 2001 et le Museo de Arte Carrillo Gil à Mexico, de 1997 à 2000. Sa carrière qui avait débuté à La Havane s'est ainsi poursuivie au Mexique où il a immigré en 1990 et où il réside depuis (<http://artandcommitment.umn.edu>).

Les quatre volets d'inSite 2005 ont fait l'objet de trois publications distinctes¹⁹⁴. Première en importance, *Situational [Public]* couvre les composantes *Interventions* et *Scénarios*. Les projets artistiques, architecturaux et commissariaux rassemblés sous ces deux volets représentent la totalité des interventions réalisées spécifiquement pour inSite. *Interventions* a compté 22 projets présentés au public entre le 26 août et le 13 novembre 2005 et réalisés par un même nombre d'artistes et de collectifs¹⁹⁵. En plus de Sánchez, Tania Ragasol et Donna Conwell ont pris part au commissariat de ce volet. Quant à la composante *Scenario*, également couverte par la publication *Situational [Public]*, elle s'est subdivisée en 3 projets distincts : le projet d'archivage *Mobile_Transborder Archive*, mené par la commissaire Ute Meta Bauer en association avec Elke Zobl (p. 374-385); le projet en ligne *Tijuana Calling*, sous le commissariat de Mark Tribe (p. 387-391) et réunissant plusieurs artistes¹⁹⁶ et finalement, l'événement visuel et sonore *Ellipsis*¹⁹⁷ sous le commissariat de Hans Fjellestad (p. 392-409). Dans son ensemble, *Scenario* a été décrit comme examinant des pratiques liées au domaine public, transcendant le site d'action lui-même, s'inscrivant dans la durée et s'appuyant sur le discours (p. 373).

La seconde publication rattachée à inSite 2005, *A Dynamic Equilibrium: In Pursuit of Public Terrain*, se présente comme une sorte de compte-rendu de la série *Conversations*¹⁹⁸, qui s'est déroulée sur une période de deux ans, entre les mois de novembre 2003 à 2005. La commissaire de *Conversations*, Sally Yard, a dirigé la publication qui contient des textes produits dans le cadre de trois moments distincts qui correspondent à des événements qui ont eu lieu d'abord au Salk Institute et à la Bibliothèque Athenaeum Music and Art à La Jolla; ensuite à l'Institute of the Americas de l'Université de Californie à San Diego et finalement,

¹⁹⁴ Ce chapitre s'appuie d'ailleurs en grande partie sur l'ensemble de ces publications.

¹⁹⁵ Il s'agissait d'Allora & Calzadilla; Barbosa & Ricalde; Mark Bradford; Bulbo; Teddy Cruz; Christopher Ferreria; Thomas Glassford; Maurycy Gomulicki; Gonzalo Lebrija; Joao Louro; Rubens Mano; Josep-maria Martin; Itzel Martinez; Aernout Mik; Antoni Muntadas; Jose Parral; Paul Ramirez Jonas; R_TJ-SD Workshop; SIMPARCH; Javier Téllez; Althea Thauberger; Judi Werthein; Mans Wrangle.

¹⁹⁶ Ricardo Dominguez & Coco Fusco; Anne-Marie Schleiner & Luis Hernandez; Fran Ilich; Angel Nevarez & Alex Rivera; Ricardo Miranda Zuniga.

¹⁹⁷ Damon Holzborn, Liisa Lounila, Magaly Ponce, Ivan Diaz Robeldo.

¹⁹⁸ Cette série a été amorcée lors de l'édition 2000-2001 d'inSite.

au CECUT. Parmi ceux qui ont contribué par leurs écrits, on compte Ute Meta Bauer, Judith Barry, Teddy Cruz, David Harvey, Magali Arriola, Maarten Hajer, Manuel de Landa et Shuddhabrata. Yard rend compte d'entrée de jeu de la méthode qui a été employée afin de mettre sur pied l'ouvrage qui témoigne à la fois de l'événement, mais aussi de toute la complexité des enjeux qui entourent la zone frontalière qui constitue le terrain couvert par inSite — en effet, les échanges se sont tenus afin d'aborder des questions d'art, d'urbanisme, de géographie, de politique, d'histoire et de philosophie (Yard, 2007, 12-24).

La troisième publication, *Farsites. Sitios Distantes*, complète l'ensemble et a accompagné l'exposition *Farsites: Urban Crisis and Domestic Symptoms in Recent Contemporary Art*, qui s'est déroulée au SDMA et au CECUT, du 27 août au 13 novembre 2005. Coorganisé par inSite, le SDMA et le CECUT, l'événement a rassemblé le travail de 52 artistes explorant la rupture urbaine et la crise, sous le commissariat d'Adriano Pedrosa et de 5 commissaires adjoints¹⁹⁹. Dans un essai d'introduction, les deux directeurs généraux d'inSite, Cuenca et Krichman, soulignent le caractère pionnier de l'événement qui a constitué une première en matière de coproduction d'exposition par des institutions situées de part et d'autre de la frontière. Le fait que le CECUT, sous la direction de Teresa Vincencio depuis 2002, constitue l'unique lieu capable de présenter une exposition d'envergure à Tijuana rend peut-être moins surprenante l'inexistence de collaboration de cette envergure dans le passé. La difficulté de travailler avec les musées mexicains pour les organismes étatsuniens demeurerait alors encore bien réelle, aux dires de Cuenca et Krichman, étant donné la proximité avec le pouvoir politique en place et la précarité de toute forme d'alliance (Pedrosa et Dunn, 2005, p. 6).

L'imposante étendue, tant artistique que géographique d'inSite 2005 a poussé ses organisateurs à faire appel à deux équipes d'architectes et de designers pour concevoir deux centres d'information éphémères baptisés *infoSites* — l'un à San Diego et l'autre à Tijuana. Le mandat accordé aux équipes visait à choisir un emplacement significatif et accessible et à

¹⁹⁹ Santiago Garcia Navarro, Julieta Gonzalez, Ana Elena Mallet, Betti-Sue Hertz, Carla Zaccagnini.

créer un espace pouvant remplir un usage de bureau d'information offrant un accès aux documents reliés à chacun des projets ainsi qu'aux produits dérivés. Ces deux espaces de recherche et de consultation ont offert au public un accès à des supports audio, imprimé, vidéo et Web. Chacun des infoSites a dû être réalisé à partir d'un budget de 40 000 \$ et être fabriqué à partir de matériaux relativement peu coûteux. La proposition de Teddy Cruz pour San Diego a pris la forme d'un pavillon installé dans le stationnement du SDMA, dans le parc Balboa. Le bâtiment, fait de matériaux recyclés, évoquait l'architecture vernaculaire et la mobilité (par ses cônes de signalisation routière ou encore ses structures de camion). Le pavillon de Tijuana qui devait être réalisé par le collectif ToroLab n'a cependant pas vu le jour pour des raisons qui sont explicitées dans la publication (Sánchez, 2006, p. 263). Trois mois avant l'ouverture de l'événement, les organisateurs ont pris la décision de faire appel à R_Ti_SD Workshop, un groupe de jeunes architectes et d'étudiants en architecture de l'Universidad Iberoamericana à Tijuana, travaillant sous la direction de l'architecte et urbaniste Gustavo Lipkau. Incrustant la nouvelle structure du pavillon dans celle du cinéma Omnimax déjà existant, l'équipe a réussi à concevoir et construire rapidement un espace parasite. Prévue à cet effet, la construction a pu être démantelée à la clôture de l'événement et son bois revendu. Les deux centres d'information ont à la fois servi de lieu de rencontre et d'accueil des visiteurs ainsi que d'espaces voués aux activités éducatives (Sánchez, 2006, p. 248-272). Leur présence matérielle dans l'espace public des deux villes a permis d'incarner l'événement dont les manifestations ont été souvent à peine perceptibles et parfois même invisibles.



Fig. 3.1 InfoSite de San Diego, conçu par Teddy Cruz, 2005. (Source : Sánchez et Conwell, 2006).

3.2 Un événement orienté vers un noyau de sites

Les acteurs impliqués dans l'édition d'inSite 2005 ont multiplié les modes d'apparition afin d'investir l'espace partagé entre classes sociales et cultures distinctes au sein de la situation propre à cette zone transfrontalière en pleine mutation. Pour ce faire, les organisateurs ont misé sur la collaboration entre les institutions et ont fait appel au soutien du milieu politique; les commissaires ont travaillé en équipe pour proposer des espaces renouvelés d'exposition et de rencontre aux artistes et praticiens participants ainsi qu'aux publics et, finalement, les artistes se sont engagés envers certains membres de communautés locales,

réalisant des œuvres sur le terrain, souvent en étroite collaboration avec les résidents. En provenance des Amériques, de la zone circonscrite par le projet ainsi que de l'étranger, ces artistes ont emprunté des approches discursives, éducatives, participatives, infiltrantes²⁰⁰, installatives ou performatives, mais toujours situées, pour rendre compte du contexte géopolitique et sociopolitique de la région et des impacts de la mondialisation sur le territoire. Les séjours de prospection et les nombreux forums organisés par inSite ont permis à ces artistes de véritablement investir une situation, en étant présents et en ayant la liberté d'explorer les pistes qui leurs semblaient les plus significatives. Tel qu'évoqué au chapitre premier, l'ensemble des pratiques qui s'appuient sur une modalité située — et particulièrement celles qui empruntent une approche dialogique — repose sur un désir d'intersubjectivité qui s'incarne dans des processus collaboratifs. Elles se nourrissent de l'ouverture des artistes et des commissaires et ultimement de l'institution aux participants, permettant ainsi à une plus grande part d'imprévu et d'instabilité de s'installer dans le processus de réalisation des œuvres.

3.2.1 Le contexte de la frontière de San Diego-Tijuana comme toile de fond et enjeu d'inSite

Le cœur d'inSite réside dans le territoire qu'il a investi au fil des ans. En créant un réseau d'institutions, en tissant des liens entre travailleurs culturels, en invitant des artistes locaux, en proposant des résidences prolongées aux artistes en provenance de l'étranger, en organisant toute une série de programmes visant à examiner de manière approfondie les aspects géopolitiques, socioculturels et historiques de la région, inSite a véritablement proposé aux publics un événement ancré dans un territoire et une situation spécifiques. La

²⁰⁰ Danyèle Alain, directrice du centre d'artistes autogéré 3^e Impérial, propose de l'art infiltrant la définition suivante : « Le 3^e Impérial entend par art infiltrant des pratiques d'art qui opèrent à même le réel par un investissement dans le corps social. Les processus de l'art infiltrant privilégient une diversité d'approches esthétiques et une attitude constructive et ouverte; ils mettent à profit des compétences qui ne relèvent pas exclusivement du champ artistique. Dans une logique d'approvisionnement réciproque, et tout en prenant en charge les considérations éthiques qu'elles soulèvent, ces pratiques participent à intégrer l'art dans différentes sphères du quotidien » (2012, p. 5).

complexité des phénomènes abordés par les artistes, les commissaires et les participants qui ont pris part à l'exposition a été retransmise par la voie des œuvres et des événements réalisés pour l'occasion. Ce faisant, inSite a permis aux pratiques artistiques et commissariales situées de prendre leur essor et à des idées complexes d'être abordées dans l'espace public, provoquant débats et échanges entre praticiens de toute provenance et publics réunis.

De façon concrète d'abord, à vol d'oiseau, on constate que la ville mexicaine de Tijuana et la ville étatsunienne de San Diego partagent le même territoire géographique délimité à l'ouest par l'océan Pacifique, au sud par l'estuaire de Tijuana, à l'est par les montagnes et le désert de la Californie du Sud et au nord par Camp Pendleton. Cette zone commune est cependant divisée par la frontière qui termine sa course dans l'océan Pacifique, coupant en deux l'Interstate 5 qui prend racine au Canada et se termine au poste frontalier de San Ysidro pour devenir la Paseo de los Héroes. Sur le terrain, l'appropriation du territoire par l'architecture s'est faite de façon différente d'un côté et de l'autre de la frontière. Au nord, des maisons identiques séparées les unes des autres sont tournées vers la mer alors qu'au sud, ces maisons sont soudées entre elles, de plus petite taille et orientées vers le nord, en direction de San Diego. Les rapports entre les deux villes sont ainsi rendus visibles dans l'urbanisme, tout comme ils le sont lorsqu'on traverse la frontière à San Ysidro. Nombreux sont ceux qui y font l'aller-retour tous les jours :

« Le poste d'Ysidro-Tijuana, situé entre les États-Unis et le Mexique, constitue le poste frontalier le plus achalandé au monde. On estime à 150 000 le nombre de résidents de la Californie et à 40 000 celui des résidents du Mexique qui traversent la frontière quotidiennement pour aller au travail ou à l'école, pour obtenir des soins, faire des courses, s'enrichir culturellement ou pour visiter la famille ou des amis. En semaine, l'attente moyenne est de cinquante minutes et sur les heures de pointe, d'une heure à une heure et demie (Conwell, 2006, p. 10).

Il existe un large éventail de façons de traverser le poste frontalier : à pied, à vélo, en autobus, en voiture, muni de lourds bagages ou comme membre du programme SENTRI (Secure Electronic Network for Travelers Rapid Inspection) avec accès aux voies rapides. Pour traverser, les piétons doivent s'engager dans un étroit corridor qui les mène au

bâtiment de la douane étatsunienne où ils doivent se soumettre à une série d'inspections. Quant à la voie réservée aux bicyclettes, elle est rapide, car peu empruntée — ce qu'une entreprise de location de vélo de Tijuana a utilisé en sa faveur en démarrant un service de location de vélo spécialement conçu pour traverser la frontière à sens unique. Les piétons munis de bagages volumineux doivent également emprunter cette voie réservée. Les voies qui sont destinées aux automobilistes se dirigeant vers le nord se resserrent de plus en plus à mesure que l'on approche de la frontière. Elles sont au nombre de 24 tandis que 40 voitures peuvent circuler à la fois de San Diego vers Tijuana. Un service de navette étatsunien, le Mexicoach, transporte principalement des touristes et possède sa propre voie de circulation. Une autre navette qui se déplace du sud vers le nord dépose quant à elle ses passagers tout de suite après avoir traversé par une voie réservée aux autobus. Ses passagers doivent descendre pour emprunter la voie des vélos pour traverser la frontière. Cette traversée est d'ailleurs orchestrée par les autorités dans une logique linéaire, c'est-à-dire qu'on y considère les déplacements comme se faisant du nord vers le sud ou du sud vers le nord, alors que la majorité de ceux qui traversent le fait de façon circulaire, allant et revenant de façon quotidienne (Conwell, p. 12). Mark Bradford, l'un des artistes participant au volet *Interventions*, s'est penché sur cette organisation des déplacements à la frontière et s'est intéressé aux stratégies développées au niveau local pour contourner ou, à tout le moins, faciliter la mobilité. Pour ce faire, il s'est attardé au phénomène des porteurs (*maleteros*) qui se sont organisés pour faciliter les déplacements circulaires à la frontière en transportant les bagages des voyageurs et en leur donnant accès à la voie rapide des vélos. D'autres artistes se sont également intéressés à cette notion de déplacement circulaire, comme Aernout Mik et Joao Louro qui ont abordé le circuit des échanges commerciaux (p. 12).



Fig 3.2 Trafic à la frontière de San Ysidro. (Source : Sànchez et Conwell, 2006).

3.2.2 Des enjeux comme autant de sites explorés et créés par les artistes, les commissaires et les autres praticiens

InSite 2005 a favorisé de toutes sortes de façons la production d'œuvres situées et les a laissées se déployer dans un espace hautement politisé. Ce territoire alors circonscrit par inSite se trouve encore aujourd'hui au cœur de luttes géopolitiques féroces. Accentuées par le phénomène de la mondialisation, les inégalités se trouvent à la base des flux de population et particulièrement de l'immigration clandestine que tente de freiner le gouvernement des États-Unis en érigeant un mur haut de plus de trois mètres à sa frontière

sud. Teddy Cruz²⁰¹ qui est artiste, critique d'art et designer, mentionne que depuis les années 1970, la frontière de San Ysidro est passée d'un espace totalement ouvert (il évoque une photographie montrant des enfants faisant voler des cerfs-volants de part et d'autre de la ligne), à une simple chaîne, puis à un mur. Construit au début des années 1990 à l'aide de matériaux récupérés de l'opération *Tempête du Désert* mise sur pied lors de la guerre du Koweït, cette première version du mur était relativement facile à escalader et parfait pour la dissimulation et a donc été remplacé. « Le nouveau mur [...] sera le plus long instrument de surveillance de l'histoire : un mur hygiénique et efficace fait de colonnes de béton stratégiquement espacées afin de permettre une surveillance maximale et un minimum de pertes humaines et couronné d'une barrière électrifiée » (Cruz, 2007, p. 70). Ces bouleversements ont affecté les communautés de San Ysidro et de Tijuana, d'autant plus qu'ils ont été accompagnés par une politique d'urbanisation basée sur l'exclusion et la division, faisant de San Diego la plus importante communauté fermée, ou *gated community*, de la planète (Cruz, 2007, p. 71). Lors d'inSite, ces choses de nature politique ont fait l'objet autant des interventions artistiques que commissariales. Pour mieux se saisir de la réalité du terrain, les acteurs impliqués se sont tournés vers la philosophie, l'urbanisme, la sociologie et la géopolitique. Ils ont convoqué le phénomène de la mondialisation, les transformations de l'espace public, le contrôle des populations et des capitaux et le rôle joué par l'art dans les débats publics. Animé par un ensemble de forces, le territoire de San Diego et Tijuana a vu ses pratiques culturelles, son histoire et son actualité être scrutés à la loupe, infiltrés et détournés par les acteurs d'inSite.

Étant donné la structure de l'exposition, déployée en plusieurs volets dans l'espace et le temps, les occasions d'explorer la situation incarnée par San Diego et Tijuana ont été nombreuses. Dans le cadre des *Conversations*, la commissaire Sally Yard a entrepris de

²⁰¹ Les propos de Cruz ont été présentés lors d'une conférence faisant partie du volet *Conversations* ainsi que dans un essai présenté dans le cadre de la série *James Stirling Memorial Lecture on the City* par le Centre canadien d'architecture de Montréal et la London School of Economics Cities Program, en collaboration avec le Van Alen Institute à New York. Ce texte est publié dans le catalogue d'inSite *A Dynamic Equilibrium : In Pursuit of Public Terrain*, 2007.

conduire plus de 16 entretiens distincts afin d'examiner l'éventail des enjeux abordés par les artistes et les commissaires participant aux volets *Interventions et Scenarios*. Bien que les interventions artistiques et commissariales aient été dévoilées au public entre les mois d'août et novembre 2005, les acteurs impliqués ont planché sur leur projet respectif dans le cadre de résidences de recherche effectuées ponctuellement sur une période de deux ans précédant le dévoilement des œuvres. Cette présence prolongée sur le terrain a forgé un contexte propice aux échanges et à la réflexion. C'est ainsi que *Conversations* s'est constitué en un processus, étoffant les propos et démocratisant l'accès au travail de recherche accompli. La publication *A Dynamic Equilibrium: In Pursuit of Public Terrain* témoigne de cet engagement, d'abord à travers les échanges rassemblés sous la dénomination *Liminal Zones_Coursing Flows I et II*, où sont évoqués les effets des politiques néolibérales à l'échelle locale et les possibilités de réappropriation par la population et les artistes des espaces publics, notamment par la transgression des interdits. Une deuxième séquence d'échanges, intitulée *The Embodied City*, dévoile la parenté entre l'architecture, les infrastructures et le pouvoir monétaire et militaire. Des cas de figure y sont analysés, notamment celui de la Bande de Gaza (Weizman, 2007, p.186-205). Finalement, des conversations ayant eu lieu au CECUT autour de projets d'artistes explorant de manière critique certains des abus propres aux régimes démocratiques au sein desquels l'influence des grandes entreprises se fait de plus en sentir par le biais du lobbying et s'exprime concrètement, entre autres, par la constitution d'enclaves, sont réunies sous l'appellation *The Average Citizen and Public Domain : Enclaves and Data-Dreams* (Wrangle, 2007, p. 216-221).

Déjà, lors d'inSite 2000-2001, le géographe invité David Harvey s'était attardé au phénomène de la mondialisation et à quelques-uns de ses impacts sur les gens. Sa conférence faisait alors partie du volet *Conversation I: The University and the Museum in the Global Economy* qui s'était tenu le 15 octobre 2000 à l'infoSite de San Diego. Le constat du géographe reflétait alors le profond mécontentement partagé par une grande partie de la population urbaine des États-Unis, mais également par les paysans du Brésil ou de l'Inde

(Harvey, 2000, p.42), tous affectés par les contrecoups du phénomène de la mondialisation. L'ALÉNA avait été conclu depuis peu et avait entraîné une explosion démographique dans la région de Tijuana, étant donné la délocalisation des grandes entreprises étatsuniennes du côté sud de la frontière. Les propos de Harvey tentaient de circonscrire en quoi l'occupation de l'espace reflète les changements économiques et politiques imposés par une idéologie. Pour ce faire, il invoquait la nécessité de réfléchir et d'imaginer des solutions de rechange à la mondialisation et au capitalisme, et de concevoir une forme de monde plus souhaitable pour les communautés marginalisées. Le géographe soulevait également la difficulté de trouver un lieu pour aborder ces questions à l'heure où les musées, tout comme les universités, et ce, particulièrement aux États-Unis, se trouvent sous l'influence des grandes entreprises. Dans la conférence prononcée plus tard en 2003, Harvey s'est de nouveau penché sur le type d'urbanisme qu'engendre la circulation des capitaux, tout comme le paysage que ce phénomène produit. Sa réflexion, basée en grande partie sur la théorie de l'espace développée par Lefebvre, portait principalement sur une analyse des différentes significations du terme d'espace. Préoccupé par la privatisation de l'espace public, le géographe insistait sur l'importance de sa réappropriation par les citoyens qui doivent faire valoir leurs droits (Harvey, 2003, p. 126-131).

Des pistes de réflexion plus abstraites concernant le concept d'espace ont été en quelque sorte mises en application par plusieurs acteurs impliqués dans inSite. Particulièrement, l'architecture et l'urbanisation, deux modes d'occupation de l'espace, ont fait l'objet des recherches menées par certains artistes, dont Teddy Cruz. La fascination de ce dernier pour l'ingéniosité des habitants de Tijuana l'a poussé à explorer leurs stratégies de récupération et d'occupation du territoire afin de s'en inspirer dans un deuxième temps lors de la conception du module infoSite. Dans une conférence, Cruz a évoqué l'expansion de la ville de San Diego qui se poursuit à l'ombre du grand mur et au détriment de la topographie des lieux, les promoteurs privés s'attaquant à niveler tout relief. Pour lui,

« San Diego est emblématique d'un urbanisme de ségrégation et de contrôle rendu visible par les développements résidentiels planifiés de type *gated communities* qui

sont à la base de son expansion. Cette image n'est pas réductrice si l'on considère que le mur d'acier qui tient lieu de frontière est l'ultime symbole d'une tradition puritaine qui découle de principes d'exclusion et de séparation, un barrage destiné à empêcher la contamination de la périphérie pittoresque de San Diego par la croissance chaotique propre à Tijuana. Le paysage bâti de la métropole de San Diego est soumis à une incessante homogénéisation et monotonie qui neutralisent l'hétérogénéité et la complexité sociale de la ville contemporaine, la transformant en une *culture beige* » (Cruz, 2007, p. 74).

En revanche, Cruz souligne que de l'autre côté de la frontière, on assiste à une réappropriation de l'architecture des pavillons de banlieue à l'américaine importés à Tijuana à titre de logements sociaux. Reproduisant le caractère homogène des projets domiciliaires de San Diego, ceux de Tijuana, financés par le gouvernement mexicain, sont rapidement *personnalisés* par leurs habitants qui les transforment et les adaptent à leur guise, étant donné l'absence de réglementation. Ainsi, la logique hétérogène qui caractérise les colonies de type *favelas* refait surface (p. 75-90).

3.2.3 Des initiatives artistiques et commissariales qui créent de nouvelles formes de présentation publique

L'équipe commissariale d'inSite 2000-2001 avait cherché à inscrire le contact direct avec les membres du public au cœur du processus de réalisation des œuvres. Déjà, l'objectif ne consistait plus à mettre l'accent sur les œuvres achevées et se concrétisant en des objets, mais portait davantage sur le processus d'investigation. Dans le texte d'introduction signé par les commissaires, ceux-ci affirmaient vouloir s'éloigner du modèle traditionnel de l'exposition *in situ* consistant à disséminer à travers la ville des œuvres monumentales, et ce, afin de redéfinir la notion même de pratique culturelle dans l'espace public (Buck-Morse, Mesquita, Sánchez, Yard, 2002, p. 22). Cette refonte ainsi amorcée du modèle d'inSite a véritablement pris son envol lorsque les commissaires et les organisateurs ont remis en question la forme choisie jusque-là pour la présentation publique de l'événement, délaissant l'*événement-à-voir* pour mieux se tourner vers un éventail d'expériences auxquelles le public était invité à participer (Krichman et Cuenca, dans Sánchez, 2002, p. 15).

De spectateur, le public passait à un collaborateur, tout comme la ville et le musée qui passaient de dispositifs de monstration à de véritables laboratoires :

« Nous souhaitons retracer les activités qui sont à la base de l'expansion et de la contraction de la métropole transnationale — le trafic quotidien des biens et des personnes, les frustrations et les rêves. Lorsque des pratiques culturelles sont injectées dans ces flux, ou lorsqu'elles les redirigent en les détournant, elles ouvrent de nouvelles possibilités en matière de relation entre les gens et les lieux » (Buck-Morse et al., p. 22).

Le parti pris de l'équipe pour des approches artistiques situées orientées vers la participation et se déroulant dans l'espace public, le plus souvent loin des lieux de diffusion traditionnels et opérant à la manière de l'art infiltrant, a été renouvelé pour l'édition finale. Des œuvres déployées dans la zone cible ont momentanément investi la vie sociale et ont cherché à rejoindre de manière significative certains groupes sociaux bien précis.

Dans le cadre de cette thèse, étant donné la distance temporelle et géographique, il m'a été difficile d'évaluer les impacts qu'ont pu avoir les œuvres situées sur les communautés visées, car il aurait fallu pour ce faire entrer en contact avec les participants ainsi que ceux qui avaient pris part au déroulement des projets. La rencontre entre l'artiste et les publics, peu importe la composition de ces derniers, constitue un défi de taille à relever lorsqu'on tente de présenter des œuvres qui se déroulent à même le tissu social et urbain. Josua Decter, l'un des cinq interlocuteurs d'*Interventions*, a exprimé ses réserves quant à la capacité de l'organisme, ou de toute autre exposition d'art actuel, à véritablement *rejoindre* les publics :

« L'une de mes préoccupations principales, tout au long de mon implication dans *Interventions*, la difficile question portant sur la manière de réunir les uns et les autres, entre ces interventions artistiques/architecturales, l'éventail de discours théoriques qui composent le cadre intellectuel autour de la condition de la frontière et postfrontière et les divers auditoires / résidents qui composent ce que l'on désigne par un public. Cette relation semble plutôt imprévisible, difficile à cartographier, impossible à contrôler ou dangereuse à anticiper » (2006, p. 300).

En effet, comment traduire à des publics locaux ou issus du tourisme culturel des projets artistiques complexes, dont l'apparition se mêle aux autres activités urbaines? La réaction des membres du public restera toujours imprévisible et sans doute que la portée, en terme

de chiffres, restera toujours limitée pour ce type d'exposition. Cependant, l'enjeu se situe au-delà des exigences quantitatives et concerne davantage la qualité des échanges et des rencontres à laquelle un événement comme celui d'inSite donne lieu. On pourrait penser que dans le cadre d'interventions réalisées à même le milieu social, des participants ont pu prendre part à une réflexion approfondie à propos d'enjeux qui les concernent et que cette expérience s'est pour certains, révélée marquante et transformatrice. En faisant appel à deux groupes sociaux distincts, l'artiste Itzel Martínez del Cañizo a cherché à réunir, à travers l'œuvre vidéographique *Ciudad Recuperación*, deux conditions diamétralement opposées : d'un côté, de jeunes hommes enrôlés sur une base volontaire dans un programme de désintoxication à Tecate ont été invités à filmer à la manière d'un jeu vidéo leur propre vision d'une ville dans laquelle ils auraient une voix; de l'autre, des femmes issues de la classe supérieure et de la classe moyenne supérieure ont exprimé leur vision d'une Tijuana idéale, leur témoignage étant recueilli par l'artiste (Ragasol dans Sánchez, p.84-91). La démarche de l'artiste avait pour but non seulement de rencontrer et d'échanger avec des habitants dont les origines sociales se trouvent aux antipodes, mais ultimement de fabriquer une œuvre qui, au-delà des aléas de la vie quotidienne, dépasse les individus et leur histoire.

Comme le soulignait Sánchez dans un essai publié à l'occasion d'inSite 2000-2001, certains artistes ont volontairement cherché à ce que le résultat de leur travail ne soit pas perçu en tant qu'œuvre d'art. Ils souhaitaient plutôt que leurs œuvres fonctionnent « [...] tantôt comme des événements trouvés, tantôt comme des marqueurs de l'intime, dissimulant finement leurs retombées [...] » (2002, p. 171), et ce, dans la logique même de l'art infiltrant. Le projet *Mi Casa, Su Casa*, de l'artiste Paul Ramírez Jonas, s'est inscrit dans la vie sociale en prenant la forme d'une série de présentations publiques lors desquelles des discussions ont été tenues autour des notions d'espaces public et privé. À la fin de chaque rencontre, les gens présents étaient invités à échanger la clé de leur maison, l'artiste possédant une machine rendant possible la reproduction de celle-ci. Ainsi, de rencontres en présentations, une sorte de réseau s'est échafaudé, métaphore de la confiance et de la

réciprocité entre citoyens²⁰². D'autres interventions ont fonctionné de façon littéralement souterraine, comme celle de Måns Wrangé, *The Good Rumor Project*, qui s'est penchée sur la dynamique de circulation des rumeurs et leur diffusion dans une zone frontalière comme celle de San Diego-Tijuana. L'artiste a cherché à inverser le processus négatif de la rumeur pour le transformer en une force constructive et positive. Pour ce faire, lui et ses collaborateurs ont mis sur pied, dans le cadre de consultations ouvertes, deux rumeurs distinctes, l'une concernant Tijuana — à faire circuler à San Diego — et l'autre, concernant San Diego, à diffuser sur le territoire de Tijuana. Le groupe s'est appuyé sur des techniques issues du marketing, dont la théorie de la rumeur, et l'analyse de réseaux en circuit limité, afin de faire circuler les deux rumeurs. Par exemple, des individus occupant une position clé dans leur milieu ont été ciblés et interpellés, afin que la diffusion puisse bénéficier de leur réseau de relations étendu. Tout au long de sa durée, l'évolution de la rumeur a été suivie par le biais d'un site Web et les rumeurs ont été identifiées dans les médias. Contrairement aux rumeurs habituelles, qui sont dans la plupart des cas lancées par un groupe contre un autre et qui visent à entacher une réputation, à renforcer les sentiments de différence ou véhiculer de fausses idées, celles-ci cherchaient à valoriser ceux qui étaient concernés²⁰³.

D'autres artistes invités par inSite ont quant à eux choisi de travailler en collaboration avec des groupes spécifiques. C'est le cas de Javier Téllez qui a fait appel aux patients en psychiatrie du Centre de santé mentale de l'État de Baja California à Mexicali. Ensemble, ils ont créé un événement s'inspirant du cirque traditionnel, le point culminant consistant à lancer un homme canon de l'autre côté de la frontière, de la Playa de Tijuana dans le Border Field State Park, le 27 août 2005 en fin de journée²⁰⁴. Althea Thauberger a également privilégié une approche participative afin de réaliser le projet *Murphy Canyon Choir*, en collaboration avec un groupe de femmes de soldats étatsuniens vivant sur la base militaire

²⁰² Voir Sánchez, O. et Conwell, D. (dir.). (2006). *Situational Public*. San Diego : Installation Gallery, p. 98-103.

²⁰³ Voir Sánchez, O. et Conwell, D. (dir.). (2006). *Situational Public*. San Diego : Installation Gallery, p. 124-133.

²⁰⁴ Voir Sánchez, O. et Conwell, D. (dir.). (2006). *Situational Public*. San Diego : Installation Gallery, p. 72-83.

de Murphy Canyon qui compte près de 2300 familles. Au cours de plusieurs semaines de travail échelonnées sur une période de six mois, les participantes, sous la direction de la chef de chorale Terry Russell, ont composé la musique, les paroles et interprété une série de chants. Une présentation publique s'est déroulée le 25 septembre 2005 à l'École Jean Farb située sur la base militaire. Pour l'événement, les spectateurs ont été invités à visiter les installations militaires et à assister à une présentation de Jennifer Martin, attachée au ministère des Communications, avant d'écouter la performance. L'assistance était composée de proches des participantes, de résidents de la base militaire, ou encore de gens en provenance de l'extérieur, familiers avec l'art contemporain. Mary-Kay Lombino a



Fig 3.3 Althea Thauberger, *Murphy Canyon Choir*, InSite, 2005. (Source : Sánchez et Conwell, 2006).

souligné l'hétérogénéité du public présent et le renversement produit par le contexte de présentation : « Ceux qui faisaient partie de la communauté militaire étaient visiblement à leur place, faisant ainsi des spectateurs rattachés au monde de l'art, des étrangers —

transportés hors du contexte usuel de la galerie d'art ou du musée, ou même d'un contexte urbain [...] ils étaient en territoire inconnu » (dans Sánchez, 2006, p. 196). À travers les pièces musicales qu'elles avaient elles-mêmes composées, les participantes ont abordé la vie quotidienne de la base militaire : la séparation prolongée, le sentiment d'isolement, la difficulté d'éduquer les enfants sans l'aide du conjoint, le peu de place laissée à la carrière des femmes mariées aux soldats, etc. L'activité proposée par l'artiste cherchait à créer une occasion pour les participantes de se forger un nouveau réseau de relations et de prendre part à une activité visant à mettre à mal les stéréotypes véhiculés dans les médias. Parmi les questions soulevées par Thauberger à travers sa proposition, on compte celles-ci :

« Comment est-il possible de représenter une communauté? Comment une communauté peut-elle être impliquée dans sa propre représentation? De quelle façon ces intérêts essentiellement documentaires peuvent-ils s'incarner dans des formes poétiques? Comment un projet peut-il à la fois permettre une expression personnelle significative et le développement communautaire? » (Thauberger dans Sánchez, 2006, p. 189).

La dynamique de la chorale s'appuyant sur la collaboration entre ses membres a fait écho à celle de la communauté de Murphy Canyon, tout en évoquant la tradition des fanfares militaires. Une retranscription des échanges menés sur la plateforme Yahoo²⁰⁵ permet de comprendre à quel point le projet s'est littéralement inscrit dans le quotidien des participantes, rythmant des semaines déjà bien remplies par la vie familiale, la naissance d'un enfant, ou le transfert à une autre base et offrant une occasion de sortir de soi pour créer quelque chose de collectif. Un esprit de communauté semble avoir émergé entre celles qui ont accepté de se dévoiler lors des activités de composition et d'écriture, puis d'interprétation.

Parmi les propositions formulées par les artistes entre 2003 et 2005, une seule, *A Prototype for Good Migration*, de l'artiste Josep-Maria Martín, n'a pas vu le jour. Sur une période d'un an et demi, l'artiste et l'équipe de commissaires n'ont pas réussi à s'entendre sur la nature du projet qui reposait sur la création d'un organisme à caractère social, voué à l'accueil des

²⁰⁵ Voir Sánchez, 2006, p. 194-195.

jeunes migrants ayant échoué dans leur traversée de la frontière. Dans la publication qui couvre le volet *Interventions*, quelques-unes des raisons qui ont poussé les commissaires à retirer leur soutien à l'artiste et à annuler la production du projet sont invoquées : « Du point de vue de l'équipe commissariale, la difficulté de finaliser la proposition a reposé sur l'imprécision des idées de l'artiste et, plus encore, sur les implications éthiques des modèles d'intervention proposés qui étaient problématiques » (2000, p. 113). En effet, en 2005, l'artiste avait formulé le souhait de collaborer avec l'architecte Sergio Soto, les employés et les résidents de la Casa YMCA de Menores Migrantes ainsi qu'un certain nombre d'activistes pour mettre sur pied un nouvel espace où des jeunes migrants auraient pu se retrouver, avoir des temps libres, réfléchir et lire (Sánchez, 2006, p. 111-113). Le désaccord entre les deux parties soulève l'épineuse question de la nature de l'art et de la déontologie rattachée à des interventions artistiques flirtant avec le travail social :

« Plusieurs discussions entre l'artiste et l'équipe de commissaires ont porté sur la question suivante : comment faire pour qu'une intervention cherchant à créer un autre espace [Tijuana compte déjà une vingtaine d'organismes communautaires] d'assistance pour les migrants puisse être envisagée en termes artistiques? Étant donné le manque de ressources financières et humaines d'inSite, comment la permanence d'un tel espace pourrait-elle être garantie? Comment pourrions-nous gérer la responsabilité éthique de l'implémentation et des opérations subséquentes d'une telle initiative? » (Sánchez, 2006, p. 113).

Un mois avant l'ouverture prévue de l'espace, l'équipe d'inSite a pris la décision d'annuler la commande faite à l'artiste, tout en achevant la construction prévue de la nouvelle aile attenante à la Casa YMCA. InSite a fait don du nouveau pavillon à l'organisme, sans toutefois s'immiscer davantage dans ses programmes de gestion. Étant donné la nature expérimentale d'inSite et celle du contexte au sein duquel l'événement s'inscrit, on peut penser qu'un échec ponctuel était sans doute inévitable.

Le cas de l'infoSite de Tijuana mené par Torolab vient également s'ajouter à la liste des propositions inachevées. Sans porter d'accusations, les auteurs des textes publiés soulignent un certain manque de rigueur et de sens pratique de la part de ces artistes. La voix de ces derniers est cependant absente de la publication, mis à part celle de Martín qui est cité

exprimant son désaccord à Sánchez dans un envoi courriel : « Je croyais que nous tentions de trouver des espaces de croissance et d'engagement. Tout comme tu es en désaccord avec mon travail, je dois te dire que je ne suis pas d'accord avec ta façon de commissarier cette œuvre » (p. 113). On peut s'interroger, non pas sur la décision de faire mention dans la publication des projets qui ont avorté, mais plutôt sur le fait de publier les raisons qui ont mené à leur échec et de blâmer ouvertement les artistes, sans leur offrir la possibilité de se justifier eux-mêmes. La position d'autorité des commissaires se trouve en quelque sorte exacerbée, les artistes étant plus ou moins réduits au silence.

En plus de présenter un ensemble d'interventions artistiques, inSite a regroupé trois projets de commissariat reposant sur des approches autoréflexives et critiques. Cherchant à étendre la portée discursive de l'événement, à explorer son territoire et à examiner les pratiques culturelles y ayant cours, ces projets ont emprunté une variété de formes en réponse au contenu abordé et aux objectifs ciblés. La commissaire Ute Meta Bauer, en collaboration avec la commissaire adjointe Elke Zobl, a mis sur pied le *Mobile Transborder_Archive* afin de tisser des liens entre différentes institutions et organisations sociales ainsi que des chercheurs et des activistes. Le dispositif élaboré par les commissaires a pris la forme d'une unité mobile et a d'abord servi au partage des informations et à la mise en relation d'archives qui rassemblaient divers documents autour de thèmes propres à la zone transfrontalière. Des photographies, films, enregistrements audio, livres, textes, ressources en ligne et histoires orales ont ainsi été rendus accessibles par le biais du dispositif qui a visité différents lieux de part et d'autre de la frontière au cours des mois d'août à novembre 2005, selon un horaire prédéterminé. Ce projet avait également comme objectif de questionner la place et le rôle des archives dans l'espace public :

« Qu'est qu'une archive et comment les histoires des archives sont-elles déterminées? Comment les archives sont-elles liées à la mémoire et la production de l'histoire et du savoir ainsi qu'au pouvoir hégémonique? Qu'est-ce qui est archivé, par qui et pour qui? Qui parle et à qui s'adresse-t-on? Qui possède quel matériel et qui y a accès? Qu'est-ce qui est archivé de chaque côté de la frontière? » (Bauer et Zobl dans Sánchez, 2006, p. 381).



Fig 3.4 Véhicule du *Mobile Transborder_Archive*, inSite, 2005. (Source : Sánchez et Conwell, 2006).

Dans le cadre de ce projet, deux expositions ont été organisées afin de présenter une sélection du matériel portant sur des notions d'environnement, d'immigration, de mondialisation, de droits de l'homme, d'identité, de droits des femmes et de la culture des jeunes. Ces deux événements se sont déroulés au CECUT à Tijuana et à la Bibliothèque Athenaeum Music and Arts à La Jolla. D'autres événements ont été organisés sous la forme de discussions, de rencontres et de projections cinématographiques ouvertes au grand public. C'est ainsi qu'on a tenté de rendre visibles les pratiques d'archives qui consistent, entre autres, à rassembler et conserver des connaissances qui concernent la réalité des habitants de la région. L'initiative a également permis de réunir et de mettre en relation des chercheurs qui parfois travaillent sur des sujets connexes sans toutefois se connaître, étant donné la frontière qui s'interpose entre eux²⁰⁶.

²⁰⁶ Anne-Laure Amilhat Szary parle de la *frontière réticulaire* créée par inSite dans un essai publié en 2012 : Walls and Border Art: The Politics of Art Display, *Journal of Borderlands Studies*, 27(2), p. 213-228.

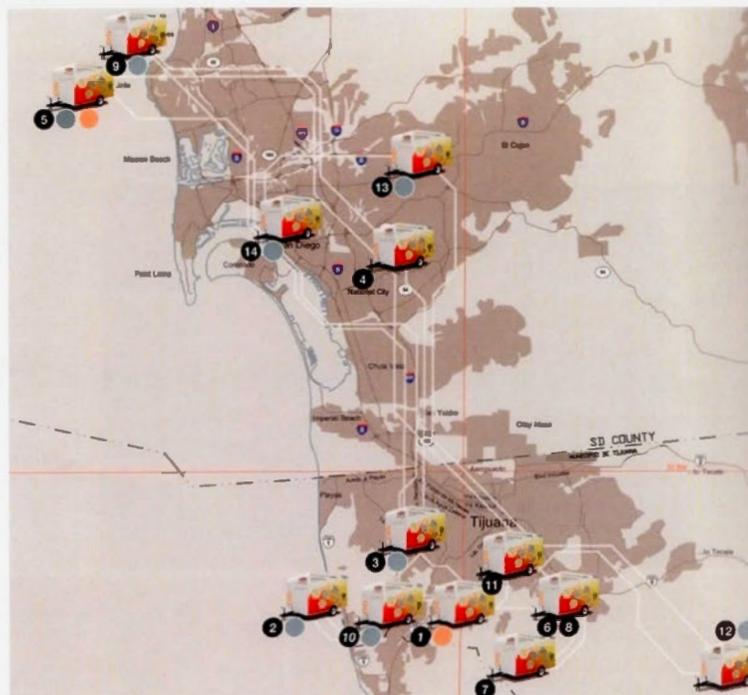


Fig. 3.5 Carte des activités se déroulant autour du *Mobile Transborder Archive*, des deux côtés de la frontière. (Source : Sánchez et Conwell, 2006).

3.3 L'héritage d'inSite : un événement caractérisé par une approche située proposant une pluralité de dispositifs voués au débat public en situation

Dès l'édition de 2000-2001, les commissaires d'inSite avaient exprimé la volonté d'aller : « [...] par-delà les forums traditionnels et les formes convenues d'art public, pour mieux réfléchir aux façons par lesquelles les pratiques artistiques font appel à différents secteurs de nos deux communautés » (cité par Krichman et Cuenca, 2002, p. 14). Saisissant l'occasion d'orchestrer un événement qui occuperait littéralement l'ensemble de la région sur une période de temps considérable, les commissaires d'inSite 2005 ont joué sur plusieurs tableaux, empruntant et créant des formes de présentation parfois inédites pour permettre aux artistes d'infiltrer l'espace public et à l'ensemble des praticiens invités de prendre la parole. En rendant publiques les interventions des artistes, les membres de l'équipe d'inSite

ont contribué à publiciser toute une série d'enjeux autour desquels des échanges formels et informels ont pu avoir lieu. Ils ont assisté les artistes dans les méandres menant à la réalisation d'œuvres sur le terrain; ils ont été amenés à concevoir des outils de médiation assurant une continuité entre ces œuvres dispersées dans une zone étendue, et à commissarier toute une série d'événements encadrant les résidences de recherche des artistes et des praticiens ainsi que l'événement final. La liberté d'action dont ont bénéficié l'ensemble des acteurs d'inSite est venue du savoir-faire de ses directeurs, capables de naviguer la densité des couches administratives et politiques d'un territoire sous haute surveillance, leurs compétences dépassant largement le champ des arts visuels. Cherchant à briser le moule traditionnel de la biennale, l'équipe d'inSite a mis au point un modèle entièrement adapté à son contexte, s'inscrivant ainsi dans la lignée des institutions ayant intégré les principes du nouvel institutionnalisme et poursuivant d'un même souffle le projet du musée vivant de Dorner ou Szeemann²⁰⁷, où l'expérimentation a lieu. Les organisateurs d'inSite ont également cherché à libérer une parole critique en multipliant les tribunes et les invitations. En ont résulté de nombreuses occasions pour les artistes, les commissaires et les praticiens d'échanger entre eux et avec les membres du public — dans le contexte des résidences d'artistes, des activités de médiation, des conversations et des publications —, non seulement des idées, mais des méthodologies de résistance. En ce sens, on peut entrevoir dans quelle mesure inSite se situait à la frontière des pratiques instituant que décrit Raunig²⁰⁸, parce que l'organisme a fait preuve d'inventivité pour renouveler sa structure et ses approches en fonction non seulement des pratiques artistiques, mais également des conditions propres au terrain. En s'entourant de praticiens en provenance d'une variété de disciplines, inSite a généré un contexte de réflexion critique élargie susceptible de repenser les manières de faire en matière de géopolitique, notamment.

²⁰⁷ Il a été question du projet de musée vivant conduit par Alexander Dorner au Musée de Hanovre dans le premier chapitre de la thèse, aux pages 32 et 33 et du travail d'Harald Szeemann aux pages 46 et 47 de ce même chapitre.

²⁰⁸ La section 1.2.4 du premier chapitre de la thèse (p. 61-67) traite de la troisième phase de la critique institutionnelle telle qu'elle a été analysée par Gerard Raunig.

La possibilité qui a été offerte aux artistes d'effectuer de longs séjours sur le territoire de Tijuana et San Diego leur a permis d'approfondir la compréhension qu'ils avaient de la situation. Ils ont ainsi pu multiplier les recherches et les rencontres, laisser place à l'imprévu et poursuivre plus d'une piste. Les projets qui ont découlé de ces efforts étaient ancrés de manière significative dans le milieu. InSite incarne en ce sens à la fois un contexte de recherche et de réflexion, mais surtout de production artistique. C'est à travers cet axe d'importance pour l'organisation que des moyens financiers et matériels ont été donnés aux artistes, leur offrant la capacité de s'investir entièrement sur les lieux. Une reconfiguration de l'espace a ainsi été rendue possible, et ce, grâce à l'ensemble des œuvres exposées et à l'événement dans son entièreté. De même, InSite a donné lieu à un examen de l'espace entendu *comme un produit social* (Lefebvre [1975] 2008) et le résultat de luttes de pouvoir et de transformations imposées par le néolibéralisme — visibles par exemple dans l'architecture et la topographie du paysage. Contrôlé par une multitude de forces en présence, ce territoire est en réalité le théâtre d'une profusion de petits actes de résistance menés au quotidien par des citoyens-*passeurs* qui connaissent les failles du système et qui en font profiter les voyageurs; ou encore, par des initiatives de collaboration et d'échange de services entre citoyens qui échappent à toute commodification. InSite a mis en lumière ces actions ainsi que ces espaces vécus au quotidien par les résidents, les migrants et les voyageurs. Les artistes et les praticiens à l'œuvre ont infiltré cette trame urbaine en s'y fondant parfois, en proposant des temps d'arrêt afin de réfléchir avec les citoyens qui y évoluent, toujours avec l'objectif de renforcer la sphère publique et ultimement la démocratie qui, telle qu'elle a été évoquée au chapitre premier, est considérée comme étant en péril par plusieurs, particulièrement en ces lieux dominés par des pouvoirs qui s'incarnent dans les barrières et qui prennent la forme de mesures de sécurité qui entravent la mobilité et exacerbent les inégalités.

« [...] Au-delà du cadre sociohistorique et institutionnel [...] c'est dans le corps des citoyens que réside la souveraineté de principe de la démocratie. Quels qu'aient été, d'une part, les soubresauts politiques de l'histoire, d'autre part, la pluralité des théorisations politiques et l'évolution des doctrines, l'essence de la citoyenneté est demeurée un paramètre invariant de la démocratie » (Goyard-Fabre, p. 39).

Le portrait que dresse inSite, à travers le foisonnement d'interventions qui s'y sont tenues, de la réalité des citoyens vivant des deux côtés de la frontière, est certes trouble. Tous n'ont certes pas la même voix au chapitre²⁰⁹. En cherchant à leur proposer des occasions de réfléchir et d'échanger de manière critique autour de questions de société, les acteurs d'inSite ont réaffirmé l'importance du processus qui est à la base de toute démocratie et qui repose sur le débat public mené par des citoyens exprimant des jugements de nature critique les uns en face des autres. C'est en ce sens qu'inSite s'est voulu omniprésent, afin de nourrir culturellement — et politiquement — la région et d'assurer la mise en forme de discours et d'idées de toute sorte, qui, sur le terrain, ont été mis à rude épreuve :

« Ultimement, nos discours nuancés, nos meilleures intentions, nos réflexions éthiques, nos dilemmes moraux, nos décisions stratégiques, nos engagements réels et apparents en matière idéologique et politique doivent être mis à l'épreuve sous forme d'actions dans la sphère sociale de la ville, dans les rues, lors de rencontres quotidiennes [...] même avec ceux qui ne partagent peut-être pas nos valeurs, nos idéologies, aspirations ou contradictions. En tant que producteurs culturels, avons-nous besoin d'être sur la ligne de front des luttes sociales, ou de tester les limites de l'espace public, ou d'occuper la posture d'intermédiaires des pratiques artistiques, peu importe où cela nous mène? » (Decter dans Sánchez, 2006, p. 301).

Soulevée par Decter, la question de l'engagement des acteurs du monde de l'art envers certains enjeux cruciaux s'est posée, et ce, dès le début, pour chacun des membres de l'équipe d'inSite. Ceux-ci se sont retrouvés parties prenantes du débat entourant les liens entre l'art et la politique, faisant par conséquent d'inSite le synonyme d'un engagement, d'une voix discordante, d'une exploration souterraine et d'un exemple en matière de collaboration entre praticiens et membres du public. Bien que cruciale, la question de l'impact de l'événement sur ces derniers reste sans réponse, étant donné l'impossibilité de connaître aujourd'hui leurs réactions. On peut toutefois penser que l'équipe d'inSite a bien su encadrer et orchestrer l'exposition, notamment en travaillant sur sa mise en forme, en multipliant les interventions graphiques, les événements publics (l'événement son et image *Ellipse* par exemple), les expositions en salle, les sites d'informations, en réussissant à

²⁰⁹ Pour une analyse du déséquilibre des forces en présence au sein de nos démocraties, voir Dewey, J. (2010 [1927]). *Le public et ses problèmes*, Paris : Gallimard, coll. Folio essais ou, plus près de nous, Denault, A. (2012), *Gouvernance. Le management totalitaire*. Montréal : Lux Éditeur, coll. Lettres Libres.

dénicher assez de financement pour produire et promouvoir les projets rassemblés. Si des commanditaires et bailleurs de fonds ont été parfois tentés d'interférer dans la forme de l'événement, si certains ont formulé le souhait qu'inSite emprunte un modèle plus traditionnel de festival bisannuel, ou que l'on privilégie uniquement les artistes locaux, il ne semble pas que le contenu et l'approche critique propres à l'événement aient été jamais sérieusement remis en cause ou menacés.

CHAPITRE IV

LE DÉBAT PUBLIC FAIT ŒUVRE : ÉTUDE DU *PROJET DE PAIX PERPÉTUELLE* DE LA SLOUGHT FOUNDATION
ET DE SA DYNAMIQUE DIALOGIQUE

« Il n'y a jamais une eu conversation idéale qui ait mis un terme, une fois pour toutes, à l'idée selon laquelle le dialogue est nécessaire »
Aaron Levy, 2012, p. 2

L'événement inSite s'est déroulé autour d'un noyau formé d'enjeux sociopolitiques, s'articulant sur un territoire géographique donné, explorant une situation sur le terrain, à travers les projets d'artistes invités en provenance de l'ensemble des continents américains. Cette proximité avec des enjeux propres au milieu et le degré avancé de collaboration entre les nombreux organismes participants a permis à inSite de sonder le terrain à travers l'art, et ce, d'une façon jusque-là probablement encore inégalée. Les moyens empruntés par la Slought Foundation pour réaliser le *Projet de paix perpétuelle (PPP)* sont en quelque sorte à l'opposé de ceux d'inSite. En effet, plutôt que de prendre racine dans une localité, le *PPP* s'est déroulé à l'internationale, prenant la forme de consultations menées de par le monde. Cette proposition de nature hybride, formulée par une institution à but non lucratif de petite taille située à Philadelphie aux États-Unis, emprunte à la médiation, à l'art, à l'éducation et à la culture publique. Dispositif minimaliste s'appuyant sur l'échange, le *PPP* a été mis à l'épreuve jusqu'à présent dans différents lieux à travers le monde, toujours autour de la question fondamentale de la paix perpétuelle. Inspiré par l'article secret contenu dans la seconde édition de la publication de Kant portant le même titre, Aaron Levy, membre fondateur de la Slought Foundation, a entrepris de lancer l'activité d'échange à laquelle ont pris part jusqu'à ce jour des artistes, auteurs, diplomates, philosophes et politicologues. Ayant engendré de nombreuses rencontres depuis ses débuts en 2009, le projet se poursuit au fur et à mesure que des

institutions manifestent l'intérêt de le mettre en branle dans leur espace. Théoriquement, cette entreprise pourrait se poursuivre indéfiniment, étant donné l'étendue du sujet et la multitude des points de vue existants sur la question de la paix. C'est ainsi que des discussions sont organisées de par le monde, ouvertes à toutes sortes de publics et présentées dans des lieux rattachés à une pluralité de cultures.

4.1 La Slought Foundation et son fondateur

Mise sur pied en 2000 par Aaron Levy, la Slought Foundation (qui se prononce *Sl-aw-t* et dont la signification est intentionnellement mystérieuse) est un organisme à but non lucratif qui s'est donné pour mandat de réaliser des projets d'art, de partage de savoir (*advocacy*) et d'architecture, a pleinement intégré les préceptes du nouvel institutionnalisme et même, semble opérer à la manière définie par la troisième phase de la critique institutionnelle²¹⁰, cherchant continuellement à fuir les catégories et les formules éprouvées pour construire quelque chose de nouveau. En effet, l'organisme, à travers la figure de son directeur et de son équipe composée en grande partie de bénévoles, a pour mot d'ordre d'être à l'écoute du milieu et d'engager un dialogue avec des praticiens de toutes provenances à travers des projets dont les formes et les procédés ne sont pas faciles à circonscrire. Ayant pignon sur rue à Philadelphie depuis 2002, l'organisme étend désormais son réseau à l'international, avec le *Projet de paix perpétuelle*. La Slought Foundation est la résultante d'un nouveau type de commissariat : mené par un collectif interdisciplinaire porté par un désir de changement social, la Slought passe par l'esthétique, les discours, l'engagement et la participation des praticiens et la recherche pour réaliser ses projets. Son site Web fait mention d'une intention de dépasser les activités de présentation et de conservation de l'art, pour aller vers une offre publique de conversations menées en petits groupes autour de sujets d'actualité et de préoccupations partagées. Levy soulignait d'ailleurs, dans une entrevue

²¹⁰ Voir le premier chapitre de la thèse, p. 61-67 pour plus de détails sur la troisième phase de la critique institutionnelle.

qu'il m'a accordée en 2011 : « [...] Nous avons toujours eu une tension productive au sein de l'équipe, entre la façon dont chacun définit une exposition et le rôle que la présentation (*display*) devrait y jouer. Et si la problématisation de la présentation devait se trouver au cœur de ce que nous faisons ou si la présentation est le cœur de ce que nous faisons » (p.302). Ce faisant, le collectif adopte une posture essentiellement critique qui cherche à redéfinir le modèle de l'institution, entre autres, en y intégrant d'autres disciplines, en multipliant les collaborations interinstitutionnelles, en étant à l'écoute du milieu et en cherchant à se transporter dans des contextes culturels différents. Parmi les artistes et architectes invités par l'organisme au cours des dernières années, on compte Vito Acconci, Cecil Balmond, Teddy Cruz, Jeremy Deller, Werner Herzog, Gary Hill, Daniel Libeskind, Hermann Nitsch, Dennis Oppenheim, Carolee Schneemann, Ai Wei Wei et plusieurs autres. Ses partenaires institutionnels récents ont été le Réseau des Instituts culturels nationaux de l'Union européenne, l'Université des Nations Unies, le département d'État des États-Unis, de nombreuses facultés universitaires étatsuniennes, des musées ainsi que des centres communautaires et culturels. De nature hybride, le travail de la Slought se rapproche d'initiatives d'action culturelle et de médiation que mènent certaines institutions d'art et manifestations internationales (<http://slought.org>)²¹¹.

Aaron Levy, qui a mis sur pied le *PPP*, a fait son entrée dans le monde des arts par l'entremise d'une pratique de photographie et de poésie et mène une carrière académique au département d'Anglais de l'Université de Pennsylvanie, où il donne des cours portant sur la culture contemporaine. Il a également dirigé en 2007-2008 un séminaire sur l'étude du commissariat au département d'Histoire de l'art. En 2010, il a déposé une thèse de doctorat qui portait sur les politiques culturelles de la présentation architecturale à la Biennale de Venise. De plus, Levy organise depuis les dernières années des expositions temporaires sur la scène locale et internationale. La première de ces expositions à avoir été présentée par un musée a été *Cities Without Citizens*, diffusée en 2002 par le Musée Rosenbach et la Bibliothèque de Philadelphie. Le projet abordait la situation vécue par les réfugiés, et ce,

²¹¹ Site consulté le 15 mai 2011.

sous un angle historique et contemporain. L'exposition *Into the Open*, réhabilitation de l'histoire étatsunienne d'expérimentation architecturale et d'activisme communautaire, a représenté les États-Unis à la Biennale d'architecture de Venise en 2008. Le projet s'est articulé en volets présentés à la Parson The New School et au National Constitution Center en 2009. Encore plus récemment, en 2010, Levy a organisé, à la Slought Foundation, en



Fig. 4. 1. *Into the Open*, Parson The New School, 2009. (Source : Slought Foundation).

collaboration avec la Fondation John Cage, une installation interactive intitulée *How to Get Started* qui comprenait une performance de Cage rarement diffusée. Levy a réalisé, à titre de commissaire, des expositions temporaires individuelles de Braco Dimitrijevic, (*The Casual Passer-By I Met* en 2008), Gary Hill (*Art of Limina* en 2009) et d'Oswaldo Romberg, (*Theaters of Transparency*, présentée en 2009 à la Neue Galerie Graz et au ZKM | Centre pour l'art et les médias à Karlsruhe). Il est aussi à l'origine d'une série de dialogues interculturels tenus

entre institutions et artistes croates, français, turcs, pakistanais et chinois, notamment. Ces activités l'ont mené à siéger sur divers comités reliés aux secteurs public et privé, tels que le Federal Advisory Committee on International Exhibition (FACIE), le Fine Arts Advisory Committee of the Redevelopment Authority of the City of Philadelphia, et le groupe de planification de 2011 de la Fondation pour les arts visuels Andy Warhol. Parmi les publications qu'il a dirigées, on retrouve *Architecture on Display*, publiée en 2010 et portant sur l'histoire de la Biennale d'architecture de Venise; des publications de la Slought Foundation comme *Blood Orgies: Hermann Nitsch in America* (2008), *Ex-Cities* d'Hélène Cixous (2005), *William Anastasi's Pataphysical Society* (2005) et *Evasions of Power* (2011). Levy a aussi réalisé des publications vidéo sur le travail de nombreux artistes. Comme critique, il a fait paraître des articles et entrevues dans *The Architect's Newspaper*, *Forecast Public Art*, *Tank*, *Cabinet Magazine*, *Rhizome.org* et *Knight Foundation Blog* (<http://slought.org>)²¹².

4.1.1 Une institution comme plateforme d'échange

La Slought Foundation entretient des liens étroits avec le monde universitaire, de nombreuses collaborations ayant eu lieu et continuant de s'organiser avec divers départements de l'Université de Philadelphie. Pour développer le *Projet de paix perpétuelle*, Levy a travaillé avec Gregg Lambert — directeur fondateur du Centre des humanités de l'Université Syracuse — ainsi qu'avec Martin Rauchbauer — directeur adjoint du Forum culturel autrichien. Cette proximité est éloquente et s'exprime dans l'approche souvent éducative et même philosophique qu'emprunte l'organisme et particulièrement celle qu'elle a choisie pour développer le PPP. En effet, la Slought appartient à une tradition intellectuelle propre à la Ville de Philadelphie qui compte, parmi ses nombreuses institutions, l'American Philosophical Society, fondée en 1743 par Benjamin Franklin et John Bartram : « C'est une ville qui renouvelle les façons de penser l'institution. Qui tente de

²¹² Site consulté le 15 mai 2011.

généraliser d'autres formes de discours » (Levy, 2011, p. 308). Véritable exercice philosophique à sa manière, le *PPP* s'articule autour de discussions destinées à approfondir notre compréhension des relations cosmopolitiques. Cette approche se trouve actualisée par l'ensemble des moyens mis en branle par la Slought dans le contexte de la réalisation du projet. Avec le *PPP*, l'institution se dématérialise afin que ses activités se déroulent dans une série de lieux qui se trouvent près des gens et dont les vocations sont variées. Certains de ces espaces sont informels, moins *connotés*, comme les cafés ou les centres culturels, particulièrement dans certains coins du monde, comme en Asie et au Moyen-Orient. Cette volonté de mettre sur pied un modèle d'espace public plus près des gens soulève la question de la *réception [response]* des institutions quant au milieu dans lequel elles évoluent. Afin de mieux répondre aux enjeux auxquels les citoyens doivent faire face, la Slought s'emploie à développer continuellement de nouvelles méthodologies afin de se rapprocher des contextes qu'elle souhaite explorer. C'est en ce sens que l'organisme s'inscrit dans la lignée des institutions qui ont pleinement intégré les préceptes du nouvel institutionnalisme²¹³. Cette prise de position évolutive requiert de la part de l'organisme une recherche constante de nouvelles méthodologies qui sont *sensibles au contexte* (Lind, 2010, p. 54) à travers la collaboration et les échanges. La Slought propose d'ailleurs avec le *PPP* un modèle qui, encore une fois, diffère. L'approche dialogique employée y est continuellement réévaluée et ceux qui y participent sont considérés par l'organisme comme autant de praticiens :

« Si vous prenez la Biennale de Venise, ou d'autres institutions ou histoires, vous verrez que dans les années 1960 et 1970 et à d'autres moments, ce qui s'est cristallisé c'est une demande pour que les institutions soient réceptives [*responsive*] aux événements sociopolitiques de leur temps, aux demandes des étudiants ou d'autres éléments constitutifs. Peu importe la façon dont on comprend le terme et ce qu'il engage et le cadre avec lequel on travaille ou dans lequel on évolue. Et ce n'est pas comme s'il y avait une institution et qu'elle doive réagir. C'est plutôt : qu'est-ce qui va arriver à l'institution si elle continue de poser cette question à propos de la nature d'une institution qui est réceptive? Et l'institution change et fluctue, ses programmes prenant sans cesse de nouvelles directions, allant toujours de plus en plus vers davantage de partage de connaissances [...] Mais ce n'est pas

²¹³ Le nouvel institutionnalisme a été abordé au premier chapitre de la thèse (voir p. 56-61).

comme s'il y avait une institution figée qui aurait pour mission ou mandat d'être réceptive. C'est plutôt que si une institution prétend que la question qu'elle souhaite poser est 'Qu'est-ce que ça veut dire d'être réceptive ?', cela signifie que l'institution changera dans le temps. Elle fluctuera en quelque sorte. Et cela signifie qu'elle n'aura pas une méthodologie qui serait figée, mais plutôt qu'elle s'intéresserait aux méthodologies [...] » (Levy, 2011, p. 301).

La volonté d'être réceptive et la proximité de l'institution par rapport à des réalités culturelles ou sociopolitiques soulèvent une autre question : celle de la taille et du rôle des organismes. En effet, suivant le modèle du néolibéralisme évoqué au premier chapitre, les politiques publiques encouragent de plus en plus les musées à rejoindre un nombre toujours plus important de visiteurs. Ce faisant, les institutions doivent adopter des stratégies issues de la grande entreprise et des médias de masse. Afin de se rapprocher du plus grand dénominateur commun, elles optent pour une présentation spectaculaire des objets d'art et s'en tiennent aux discours répandus, et ce, afin d'être dans la course par rapport aux nombreuses autres offres culturelles. Il en résulte une sorte d'escalade du spectaculaire qui, vraisemblablement, nous mène loin des idées complexes et des espaces intimistes :

« La chose importante de nos jours, au moment où l'on tente de mettre l'accent, et ce, pour chaque secteur [d'activité] — le secteur éducatif, muséologique, gouvernemental, philanthropique — sur l'obtention de résultats et d'effets, je pense que l'approche dialogique propose un modèle différent. Ce modèle n'est sans doute pas facile à évaluer, mais son évaluation ne devrait pas être non plus rapide et prompt » (Levy, 2011, p. 297).

Afin que des membres du public se sentent concernés et s'engagent à participer dans un exercice tel que celui proposé par le *PPP* qui requiert de leur part une réflexion approfondie ainsi qu'un investissement de temps, ne serait-il pas nécessaire d'aller dans la direction proposée par la Slought Foundation? Le code de conduite standardisé associé aux grands musées et aux autres lieux de diffusion de l'art ne pourrait-il pas être mis de côté afin qu'une expérience proprement différente et potentiellement transformatrice soit envisagée?

Les artistes rattachés aux deux premières phases de la critique institutionnelle avaient souligné à grand trait l'importance de s'interroger sur la nature des connaissances qui sont présentées par le musée et sur l'origine de la prise de décision quant à leur mode de diffusion :

« Le musée — qu'il s'inspire des palais, des temples, des usines ou des bureaux — est en effet un lieu qui entretient nécessairement un lien très fort et très ambivalent avec l'ordre (économique, politique, social ou même moral) du monde qui l'entoure. Au point où, comme l'a souligné François Dagognet, cet espace institutionnel démocratique de neutralisation (objectivation) des objets d'art — par leur exposition publique — devait sans doute être rapproché d'autres espaces de conditionnement, dont l'organisation, repensée à la fin du XVIII^e siècle, avait également pour but l'éducation publique à la vertu » (Gliceinstein, 2009, p. 41).

Le modèle du musée comme espace de conditionnement est probablement toujours à l'œuvre et est en partie responsable du comportement standardisé des visiteurs qui s'y rendent. Pour l'auteur Tony Bennett, le musée est historiquement d'abord et avant tout un lieu de pouvoir. L'auteur, dans son ouvrage *The Birth of the Museum*, retrace l'histoire de la formation du musée, une institution qu'il décrit comme ayant des liens étroits avec le pouvoir politique et comme ayant été, dès ses débuts, un outil de renforcement d'identification nationale et d'éducation populaire. Bien entendu, l'histoire des musées n'est pas la même selon les pays occidentaux dont il est question — celle des États-Unis diffère déjà beaucoup de celle de France, par exemple. En effet, le Louvre, officiellement ouvert sous la nouvelle République, avait été pensé dans un premier temps par le roi Louis XVI, qui avait eu le projet de donner un accès à sa collection afin d'éduquer les artistes et la foule. Avec la Révolution française, le projet s'était transformé et le Louvre avait servi en quelque sorte d'ambassadeur à la nouvelle nation et d'outil de démocratisation de l'art²¹⁴. Le modèle pédagogique du musée européen, développé particulièrement en Allemagne et en Angleterre, avait eu une influence jusqu'aux États-Unis, contribuant à établir, au XIX^e siècle, un certain type d'institution muséale « [...] ce modèle n'est plus un assemblage de hasards et de curiosités, mais une série d'objets sélectionnés en raison de leur valeur pour les chercheurs, ou de leurs ressources pour l'instruction publique » (Brown Goode (1851-1896),

²¹⁴ Johanne Lamoureux, séminaire *Histoire de l'art et muséologie*, Université de Montréal, hiver 2011.

dans Poulot, 2005, p. 50). Cette tradition d'instruction publique propre aux musées est toujours bien vivante quoiqu'on puisse en penser. Elle revêt aujourd'hui toutes sortes de formes selon le type et la taille des institutions et on peut même la déceler chez la Slought Foundation où, avec le *PPP*, il s'agit non pas d'instruire pour mieux contrôler, mais plutôt d'accompagner dans un processus de réflexion critique sur les choses qui nous entourent. L'organisme a en effet entrepris de mener un projet de médiation — comme elle le fait d'ailleurs avec *mixplace*, une initiative réalisée auprès de communautés défavorisées de Philadelphie — qui place en son centre l'échange et le partage du savoir, remodelant ainsi la structure hiérarchique de la transmission de la connaissance qui ne se fait plus du haut vers le bas, mais qui suit plutôt une trajectoire horizontale. L'approche sur laquelle s'appuie le *PPP* aurait vraisemblablement pu être celle d'un artiste : on peut penser au *Bureau for Direct Democracy* de Joseph Beuys dans le cadre duquel celui-ci a mené des consultations populaires. Cet état de fait nous entraîne-t-il sur un terrain glissant, que certains, tels que Daniel Buren, avaient anticipé, c'est-à-dire une institution qui en définitive évacue l'artiste? Ou, doit-on plutôt reconnaître la pertinence d'une approche qui vise à élargir le mandat de l'institution et à lui faire davantage prendre part à la vie de la Cité, en collaboration avec des artistes et d'autres praticiens, reprenant ainsi l'idéal des premiers musées européens que définit ainsi Dominique Poulot :

« L'usage généralisé du terme *musée*, qui désigne, au-delà de la réalité institutionnelle *stricto sensu*, un vaste champ éditorial (recueils encyclopédiques, journaux, littérature enfantine, etc.), illustre des perspectives de savoir universel, de lien social et d'édification indissolublement liées au sens des musées même s'il est difficile d'en préciser les contours » (Poulot, 2005, p.43)?

Ici, le partage du savoir, qui constitue la pierre angulaire de la Slought, apparaît comme l'un des fondements mêmes de ce que l'on entend par musée. Et la Slought vient ainsi rejoindre bon nombre d'initiatives qui ont été désignées comme faisant partie de la troisième phase de la critique institutionnelle, car élargissant les limites de leurs disciplines respectives par le biais d'une association de l'art au politique et aux pratiques culturelles orientées vers le partage de connaissance et l'activisme. Ce décroisement des disciplines s'inscrit au cœur

d'une mouvance qui tente de proposer de nouvelles formes en réponse au néolibéralisme et à ses dogmes.

4.2 L'entreprise dialogique du *Projet de paix perpétuelle*

L'initiative de la Slought Foundation repose sur l'ouvrage *Projet de paix perpétuelle : esquisse philosophique*, publié en 1795 par Emmanuel Kant. Le texte emprunte la forme d'un traité international explorant la possibilité d'une paix durable entre les nations. Le concept derrière le PPP développé par Levy, Rauchbauer et Lambert s'appuie sur le constat suivant : au 21^e siècle, comme à l'époque de Kant, la confusion reste quant à la nature de la paix et à son application. Lorsqu'évoquée dans les discours politiques, celle-ci est d'ailleurs souvent présentée comme un objectif inatteignable. On l'emploie pour justifier des guerres jugées nécessaires ou pour mener des actions à court terme dans le contexte de conflits armés. Or, cette attitude résignée quant à l'omniprésence des luttes et cet abandon de toute volonté de paix sous prétexte de son caractère soi-disant ésotérique ou encore son manque de pertinence semble paradoxale dans un monde qui rêve depuis longtemps de faire les choses autrement. Autour de cet enjeu phare et de sa mise en rapport avec la situation mondiale, un processus d'échanges s'est amorcé à travers le PPP, se déroulant littéralement aux quatre coins de la planète, grâce à la participation d'organismes internationaux et en s'appuyant sur une recherche à la fois philosophique et visuelle (<http://perpetualpeaceproject.org>)²¹⁵.

²¹⁵ *Projet de paix perpétuelle*. www.perpetualpeaceproject.org. Site consulté le 30 mars 2011.



Fig. 4.2 *Projet de paix perpétuelle*. Atelier au Rwanda. 2011. (Source : Slought Foundation).

4.2.1 Description du *Projet de paix perpétuelle* et de sa vision cosmopolitique

Pour Levy, la clé du *PPP* se trouve dans l'article secret qui figure au traité de Kant publié uniquement après la mort du philosophe. Ce dernier avait en effet été censuré par le roi qui avait du même coup relégué les opinions de l'auteur au domaine privé, les excluant de la sphère publique. Dans ce chapitre, Kant exprime la nécessité d'engager une conversation entre hommes d'État et philosophes, c'est-à-dire entre l'univers du politique et de la philosophie :

« Kant affirme qu'il devrait y avoir une conversation lors de laquelle les politiciens pourraient parler de paix en privé — le public ne leur permettant peut-être pas d'en parler, ou de prendre la paix au sérieux en public et eux-mêmes ne se permettant peut-être pas d'en parler ou d'y penser sérieusement en public. Il devrait toutefois y

avoir une façon pour que les hommes d'État en parlent en privé. Il devrait aussi y avoir une façon pour que les philosophes puissent en parler en public. Il devrait y avoir une manière pour eux d'en parler à travers les disciplines (Levy, 2011, p. 293-294) ».

Le point de départ de l'entreprise que représente le *PPP* réside ainsi dans cette idée qu'il est nécessaire d'entretenir une conversation entre les disciplines et que cet échange ne se tarira jamais : il restera toujours matière à discuter. Ceci, sachant qu'aucune discussion ne sera jamais parfaite, c'est-à-dire, complètement affranchie de toute trace d'autocensure, de réticence ou de crainte. Pour la Slought Foundation et les membres de son équipe, bien qu'imp parfaite, cette conversation demeure inévitable...

Le *PPP* rassemble un éventail de dispositifs qui a été développé afin de permettre au projet de fonctionner dans différents types de lieux et sur plusieurs plateformes simultanément. Sous un thème principal sont ainsi organisés une série de discours sous-jacents. Le projet comprend plusieurs volets : le premier est constitué d'un certain nombre d'entrevues filmées; le second, de dispositifs installatifs; le troisième, d'une édition en ligne de l'ouvrage de Kant à imprimer; le quatrième, d'ateliers et de séminaires se déroulant à travers le monde dans différents endroits; et finalement, d'un symposium au siège des Nations Unies²¹⁶.

²¹⁶ Pour réaliser le *Projet de paix perpétuelle*, un comité consultatif a été mis sur pied et a rassemblé des membres en provenance de diverses organisations internationales : Francesco Mancini, présidence honoraire, directeur adjoint, International Peace Institute (IPI); Thomas Stelzer, assistant-secrétaire général pour la coordination de la politique et affaires entre agences, Organisation des Nations Unies (ONU); Jean-Marc Coicaud, directeur, Université des Nations Unies, Bureau des Nations Unies, New York; Andreas Stadler, directeur, Forum culturel autrichien, New York; Melita Gabric, consul général (NY), Slovénie; William C. Banks, directeur, Institute for National Security and Counterterrorism (INSCT), Université de Syracuse; Stephan Wackwitz, directeur des programmes, Goethe-Institut, New York; Jean-Michel Rabate, professeur, Université de Pennsylvanie et finalement, Eduardo Cadava, professeur, Université Princeton.



Fig. 4.3 *Projet de paix perpétuelle*. Symposium aux Nations Unies. (Source : Slought Foundation).

Toutes ces activités s'articulent autour du même enjeu de la paix durable : elles mettent en scène des énoncés discursifs et des éléments visuels et fonctionnent sur un mode essentiellement dialogique. Levy qui a une formation en lettres a conçu un projet qui peut prendre la forme d'une exposition et qui, en plus de revisiter l'essai de Kant, s'appuie sur plus d'un mode de discours (sur les conversations et échanges formels et informels ou encore sur les entretiens diffusés par le biais des capsules vidéographiques, on retrouve par exemple des modes argumentaire et explicatif). La logique du projet est certainement textuelle, dialogique, mais aussi philosophique, puisque l'exposition prend la forme d'une quête.

Les lieux investis par le *PPP* ont tous un caractère public — qu'il s'agisse de musées, d'universités, de centres d'art ou de cafés. Dans le cas particulier du dispositif d'exposition

présenté au New Museum ainsi qu'au John B. Hurford '60 Humanities Center du Harvard College, la forme ronde a été choisie pour symboliser l'assemblée. En ce sens, un parallèle



Fig. 4.4 *Aréna de paix perpétuelle*, Slought Foundation, exposition *The Last Newspaper*, New Museum, New York, 2011. (Source : New Museum).

dans les objectifs peut être dressé avec le projet *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* des commissaires Bruno Latour et Peter Weibel qui pose la question de la forme que doit prendre l'assemblée. Avec le PPP, bien qu'un dispositif ait été conçu pour certaines institutions muséales, l'essence du projet s'incarne le plus souvent dans la conversation menée dans de petits espaces. On tente de s'éloigner jusqu'à un certain point des grands rassemblements officiels. En ce sens, pour Levy,

« [...] [le projet] invite chacun à penser différemment à propos de ces enjeux [la paix perpétuelle et les rassemblements publics] et à penser que ce qui a un caractère public n'est pas nécessairement quelque chose qui est à l'extérieur ou qui se déroule dans de grandes institutions, avec la convocation du public dans une assemblée parlementaire, au sens où l'entend Bruno Latour. Nous ne faisons pas référence au Reichstag... Nous parlons d'un modèle bien différent. Nous cherchons à découvrir ce que cela signifie de convoquer un public. Ce que cela signifie d'imaginer un public. Cela ne signifie pas nécessairement de passer par une approche parlementaire où l'on trouve une architecture du consensus » (p. 297).

Le contenu ainsi produit par le biais des échanges est archivé et diffusé en ligne, rendant ainsi accessible à un plus large public les propos abordés. Ainsi, la matérialisation du *PPP* — et sa pérennisation — s’effectue par la plateforme Web qui constitue également une présence dans le temps, contrairement à ses manifestations ponctuelles. En ligne, le projet présente une structure organisationnelle qui détermine la lecture que l’on peut en faire²¹⁷.

Le désir d’échapper au paradigme de l’art contemporain issu de l’ère capitaliste est vraisemblablement à la base du *PPP*. En ce sens, très peu d’objets matériels servent à la diffusion du projet. Celui-ci a emprunté la forme d’une série de stations multimédias lors de ses présentations en contexte muséal. Au New Museum de New York, ces stations ont diffusé des entrevues filmées sur les étages du musée, dans des espaces parfois réduits.



Fig. 4.5 *Projet de paix perpétuelle*, New Museum, 2011. (Source : Slought Foundation).

²¹⁷ Voir : <http://perpetualpeaceproject.org> . Également, depuis août 2014, la Slought a mis en ligne une quantité appréciable de ses archives, dont celles concernant le *Projet de paix perpétuelle*, que l’on peut consulter à l’adresse : <https://slought.org>.

On pouvait par exemple y entendre les propos de la poète et philosophe féministe française Hélène Cixous, la sociologue Saskia Sassen ainsi que le penseur et écrivain allemand Boris Groys. La *Perpetual Peace Arena*, un autre type de dispositif, consistait en un espace à l'intérieur duquel des participants pouvaient se rassembler pour échanger avec des invités. Situé au centre de la salle d'exposition du 4^e étage, l'endroit désigné par un tapis circulaire bleu, en plus de faire écho au design des stations multimédias, évoquait l'agora ou l'amphithéâtre.

« C'est l'approche que nous avons choisie. Seulement, nous avons eu l'impression de recourir à une esthétique industrielle des objets et une iconographie *corporative*, le traitement graphique, le traitement de la mise en exposition, étaient très — je ne veux pas employer le terme *formel* —, mais tout cela faisait très *entreprise* [*corporate*]. Et c'était délibéré [...] je pense que nous avons adopté un langage graphique et opté pour un type de design qui se sont insérés très facilement au sein de l'identité et de la logique institutionnelles [du New Museum], afin de ne pas créer de résistance, ou, à tout le moins, malgré la résistance potentielle que le projet aurait pu rencontrer, il aurait été en mesure de nous permettre de réaliser nos aspirations, ou de nous en approcher. » (Levy, 2011, p. 314).

Ainsi, selon la mise en scène proposée par l'équipe de la Slought, avant de passer de l'espace neutre de la salle d'exposition à celui plus symbolique circonscrit par le tapis bleu posé à même le sol, les membres du public devaient se munir d'un banc pliant pour s'asseoir. Lors de mon passage au New Museum en janvier 2011, j'avais pris part à l'une des conversations, à simple titre de membre du public. J'avais alors relevé que le dispositif semblait avoir un effet quelque peu dissuasif sur une part importante du public présent : une fois la discussion amorcée, les visiteurs circulant dans la salle préféraient demeurer en dehors de la zone d'échange, mettant ainsi en doute l'aspect inclusif de l'installation, ou à tout le moins, sa capacité à *transmettre une invitation* aux gens présents. L'activité se trouvait finalement donnée à voir aux spectateurs, au même titre qu'une œuvre accrochée au mur. Cette constatation en dit peut-être plus sur la relation qu'entretient l'institution muséale avec ses publics que sur la nature du dispositif lui-même, le public ne faisant que reproduire le même comportement d'une exposition à une autre, peu importe ce qu'on lui présente.

Afin qu'à travers le *PPP* puisse s'amorcer la conversation multidisciplinaire évoquée par Kant, la Slought Foundation a réuni des penseurs rattachés à plusieurs champs disciplinaires, divers acteurs du milieu de la culture ainsi que des membres issus de communautés variées autour des préceptes développés par le philosophe, tout en tenant compte du contexte de mondialisation actuel. L'un des buts premiers du projet a consisté à entamer un dialogue entre des praticiens engagés dans des entreprises géopolitiques et d'autres initiatives et qui sont ultimement en position de contribuer à l'instauration d'un climat de paix durable. Les échanges tenus par ces différents acteurs et les membres du public ont entre autres abordé la notion de *démocratie cosmopolitique*, vieille de plus de deux mille cinq cents ans et sur laquelle s'est appuyé Kant dans son essai. Cette idée d'un *monde commun*, qui passe, chez Kant, par le droit juridique, requiert pour son état:

« [...] une culture cosmopolite partagée; un engagement préalable en faveur de la démocratie de la part de chaque citoyen du monde et la possibilité d'un ordre mondial politique qui dépasse les politiques étatiques traditionnelles et refuse la guerre des civilisations pour composer un monde commun pacifié avec les autres cultures et civilisations » (Blanc et Lolive, 2007, p. 354).

Dans son ensemble, le projet repose en ce sens sur un *sentiment cosmopolitique* : « [...] c'est-à-dire le sentiment d'appartenir à un monde commun » (Lourme, 2009, p. 12), car il rassemble des communautés autour d'un enjeu qui concerne l'ensemble des habitants de la planète. En effet, la question de la paix, tout comme celle de la protection de l'environnement, dépasse les seuls États-nations pris individuellement et concerne l'ensemble de la population. Dans l'essai *La démocratie cosmopolitique*, Daniele Archibugi évoque d'ailleurs « [...] la tendance des États à un plus grand respect des règles quand elles sont partagées par des communautés qui se reconnaissent mutuellement comme analogues » (2009, p. 36-37). Ainsi, on pourrait penser qu'avec l'augmentation en nombre des pays régis par un système démocratique, les guerres pourraient être amenées à diminuer en importance. Cependant, bien que l'on puisse croire que les régimes démocratiques sont moins susceptibles de favoriser la guerre, il s'avère que la culture du secret peut contribuer à conserver l'écart entre les politiques internes, soumises au respect des règles du droit, et leurs politiques externes. Quoi qu'il en soit, la multiplication des

organisations intergouvernementales, telles que l'ONU, l'UE, le FMI ou la Banque mondiale, tout en allant dans le sens de la création d'une communauté mondiale, pose la question du fonctionnement démocratique. En effet, la majorité de ces organisations sont basées sur un mode opératoire qui est démocratiquement déficitaire (Archibugi, p. 47-50)²¹⁸. La démocratie cosmopolitique vise à injecter une dose de participation citoyenne dans ces instances mondiales. « [...] [Elle] propose un cadre de réflexion au sein duquel les divers domaines dans lesquels travaillent les citoyens et les mouvements mondiaux pourraient être connectés » (p. 53). Citoyens d'un État, ils deviendraient également des citoyens du monde. En ce sens, dans le contexte du *PPP*, qui s'est développé en collaboration avec une filière de l'ONU, des questions liées de près à celle de la démocratie cosmopolitique sont abordées par les penseurs invités et les participants (par exemple, lors de ma participation, la question de l'efficacité des régimes démocratiques et des instances intergouvernementales à agir par rapport à la crise environnementale avait été soulevée). Chacun a de ce fait le pouvoir de contribuer à l'édification d'un projet qui s'appuierait sur de nouvelles façons de faire en matière de démocratie. Et, c'est ainsi que l'entreprise du *PPP* rejoint la mouvance des pratiques instituant les pratiques décrites par Raunig et dont l'un des objectifs premiers consiste à imaginer de nouveaux modes d'engagement politique.

Lors de la multitude de conversations qui ont eu lieu jusqu'à maintenant au sein du *PPP*, des opinions contradictoires ont nécessairement dû être formulées. La plateforme Web du *PPP* ne fait cependant pas mention de positions qui iraient par exemple à l'encontre du projet de paix universelle ou encore du système démocratique. Les organisateurs ont d'ailleurs cherché à résoudre la question de l'universalisme par une possible consultation — il va sans dire utopique — de tous les citoyens, ainsi qu'en embrassant sans équivoque le processus

²¹⁸ La difficulté d'appliquer le principe majoritaire semble en partie responsable de ce qui a été évoqué comme étant un déficit démocratique. Tout d'abord, un grand nombre des représentants des organisations intergouvernementales n'ont pas été élus (Archibugi, 2009, p. 48). « Dans l'Assemblée générale des Nations unies, les États membres dont le nombre total d'habitants ne représente que 5% de l'ensemble de la population de la planète disposent d'une majorité à l'Assemblée » (p. 49). Également, l'existence du droit de veto va à l'encontre du principe démocratique. Finalement, on peut dire que la participation des citoyens à la prise de décision, et ce, pour l'ensemble de ces organisations, est inexistante (p. 49-50).

démocratique. Dans le contexte de *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, Latour avait soulevé le problème de la *forme* du rassemblement et de l'organisation choisie, relevant par exemple comme problématique le fait que la littérature de l'UNESCO puisse laisser croire « [...] que le monde entier aspire à devenir un tout sous l'égide de la démocratie, de la représentation transparente et de la règle de droit [...] » (2005, p. 35). De ce fait, l'auteur posait la question suivante : « [...] si les désaccords n'étaient pas de ceux qui divisent les gens dans un état normal des choses, mais qui reposent sur la façon même dont nous nous rassemblons? » (p. 35). Pleinement consciente de sa propre vision du monde, de quelle (s) façon (s) la Slought Foundation peut-elle résoudre cet épineux problème de la diversité culturelle? Le fait est que la majorité de ses partenaires sont issus d'une tradition occidentale, alors que des manifestations du projet se déroulent aux quatre coins du globe... Afin de contourner cette posture hégémonique, l'organisme a choisi de réexaminer continuellement les paramètres du *PPP* afin de prendre en compte l'expertise des participants :

« Il n'y a pas qu'une seule méthodologie, il n'y a pas qu'une seule façon d'être artiste, d'être engagé politiquement, de faire partie d'une communauté, de travailler pour le changement, peu importe la manière dont une personne définit ses méthodologies, ses buts et aspirations. Et, il existe un besoin d'apprendre les uns des autres. Ce n'est pas hégémonique nécessairement; ce n'est pas que quelqu'un doit faire exactement ce qu'on lui dit. Mais plutôt, il faut que des lieux existent où l'on puisse échanger des méthodologies. En un sens [...] nos projets considèrent ceux qui participent en tant que praticiens » (Levy, p. 299).

La décision de considérer chacun des participants en tant que praticiens court-circuite le système hiérarchique de la transmission du savoir. Dans le cadre du *PPP*, chacun a le potentiel de contribuer à la réflexion en raison de l'expérience qu'il a acquise. En ce sens, c'est en tant que praticien que chacun est accueilli — ce qui implique qu'à la base, les participants sont là pour partager dans un esprit d'association et de collaboration et non pas d'exploitation:

C'est peut-être ainsi qu'une partie du problème d'adaptation à des contextes sociopolitiques et culturels différents peut être résolue, comme l'ont accompli certains

artistes travaillant à partir d'une approche dialogique à l'international, tels que Jay Koh, un artiste de Cologne dont le travail est examiné par Grant Kester :

« Plusieurs des échanges culturels orchestrés par ou au nom d'institutions occidentales ignorent la spécificité et la complexité de la production artistique et culturelle locales, ainsi que les implications politiques des écarts de pouvoir entre les pays développés et stratégiquement sous-développés, en faisant appel au *langage universel* qui permet aux gens de cultures et de parcours radicalement différents (par exemple, les États-Unis et le Myanmar ou l'Indonésie) d'identifier un certain nombre de points en commun pour interagir. Pour Koh, ces échanges doivent commencer par une reconnaissance sans détour des différences qui existent. Ils doivent aussi impliquer que les praticiens et organisateurs associés avec des institutions d'art occidentales dominantes fassent preuve de sensibilité dans la façon de mener et de structurer les échanges selon le contexte culturel et politique spécifique d'un pays, d'une région ou d'un site donné et par les interrelations politiques et économiques élargies entre leurs pays respectifs » (Kester, 2004, p. 104).

En ce sens, serait-il possible que des communautés culturelles diverses puissent véritablement s'approprier le PPP en tant qu'outil d'animation de discussions et d'échanges? Un séminaire réalisé au Rwanda le laisse croire — et pourtant, la complexité de la situation politique du pays permet de s'interroger sur la portée des discussions qui s'y sont tenues. Kester a ouvertement critiqué le manque de sensibilité dont ont fait preuve certains artistes relativement à la réalité d'un pays visité. Bien qu'œuvrant selon une approche dialogique, par leur travail, quelques-uns d'entre eux ont, selon lui, contribué à maintenir à distance la population locale d'œuvres se voulant inclusives, soulevant ainsi la question des publics visés et ultimement, des motivations des artistes et des organisateurs qui se trouvent à la base de projets reposant sur l'échange. Le cas de l'œuvre *Tomorrow is Another Day*, réalisée par l'artiste travaillant aux États-Unis Rirkrit Tiravanija à la Kunstverein Kölnischer de Cologne, est souligné par Kester comme un exemple illustrant un manque flagrant d'intérêt de la part de l'artiste envers le site d'implantation du projet. En effet, au moment même où Tiravanija travaillait à recréer l'un de ses *espaces parallèles* à Cologne, la police démantelait une colonie de sans-abris à deux pas de la galerie. Des artistes et activistes locaux avaient alors dénoncé la juxtaposition de ces deux initiatives (2004, p. 105). Manifestement, la réussite de projets dialogiques repose en bonne partie sur la qualité des liens qui s'établissent entre les artistes et les participants. L'appréhension d'une situation

donnée dans toute sa complexité par un artiste — ou un organisme — nécessite une proximité et l'établissement de rapports de longue haleine. La popularité grandissante de certains artistes et collectifs oeuvrant selon un mode dialogique a fait en sorte qu'on a offert à quelques-uns d'entre eux des opportunités de produire des œuvres selon un échéancier trop bref et ne leur permettant pas d'investir suffisamment une situation pour réaliser un projet significatif. Kester cite en exemple WochenKlausur, qui aurait été, à certaines occasions, victime de sa popularité (2004, p. 171)²¹⁹. Dans le cas du *PPP*, les organisateurs ont pris conscience, et ce, dès les débuts du projet, des difficultés qu'entraîne l'engagement dans un processus de consultation à l'échelle mondiale :

« Nous avons déployé de grands efforts avec le *PPP*, en sachant qu'il pourrait quand même être perçu comme colonialiste, étant donné que nous cherchons à entrer en conversation avec différentes cultures avec lesquelles nous ne sommes pas accoutumés. Nous avons essayé de développer une série de principes. [...] Ces principes énoncent le cadre de référence. Il est clair qu'il n'y a pas de conversation idéale. Nous ne percevons pas l'interlocuteur comme un représentant de sa société ou de son pays de résidence. Et cela constitue peut-être quelque chose que nous aurons à renégocier constamment et à nous rappeler, mais, ceci dit, il s'agit du projet même » (Levy, p. 299).

4.2.2 Le caractère fondamentalement dialogique de l'approche employée par la Slought Foundation

Le dispositif imaginé par Levy et ses collaborateurs passe par une multitude de formes conversationnelles et participatives — qu'il s'agisse de scénographies présentées en contexte muséal, dans des lieux d'enseignement, des cafés et d'autres espaces de rencontre, ou encore de séminaires organisés en collaboration avec diverses institutions. L'approche employée par l'organisme s'apparente à celle de *l'art dialogique* analysé par Kester et Finkelpearl et évoqué au premier chapitre, et ce, parce que le projet consiste en un processus reposant sur un véritable dialogue. En effet, la conversation est ici envisagée

²¹⁹ Kester fait référence au projet réalisé par le collectif auprès de réfugiés kosovars (*Language Schools in the Kosovo War*) pour la Biennale de Venise en 1999 et qui avait été sévèrement critiqué (2004, p. 227).

comme un procédé actif qui accompagne dans la prise de parole et permet de dépasser les frontières des identités figées, des discours officiels et des conflits politiques partisans (Kester, 2004, p. 8). En ce sens, le *PPP*, qui se veut convivial, intimiste et inclusif — jusqu'à un certain point (il faut, pour participer, avoir intégré les préceptes et autres codes du monde de l'art et être en mesure de réfléchir aux enjeux soulevés dans le cadre du projet) —, s'inscrit dans cette mouvance que l'on remarque de plus en plus au sein de l'ensemble des pratiques culturelles. Cette approche dialogique est d'abord et avant tout destinée à susciter l'échange entre les membres de l'institution hôte, le ou les conférenciers et les participants issus du public :

« Notre mission est d'encourager et de favoriser le dialogue. Et, nos méthodologies sont dialogiques. Toutefois, de mon point de vue de commissaire, nous n'avons pas d'attente en ce qui concerne la direction empruntée par le dialogue. Nous n'avons pas instrumentalisé l'idée du dialogue de sorte qu'il produise des résultats escomptés ou qu'il atteigne un objectif » (Levy, 2011, p. 293).

Visiblement, l'organisme cherche à inclure le spectateur dans l'élaboration d'un projet dont l'aboutissement n'est pas déterminé : le participant peut intervenir comme il le souhaite, modifier le cours d'un échange et tirer ses propres conclusions. Cette approche dialogique est issue de champs de pratique très divers dont celui de l'éducation et de la médiation et fait partie de la tradition de la Slought Foundation depuis sa fondation :

« Cela fait plus de 12 ans que l'organisme a légalement vu le jour et c'était alors déjà notre méthode. C'est ce que nous faisons. Non pas que nous soyons des experts, mais pour nous, le discursif est un mode de présentation — et c'est un mode bien différent de ce que nous voyons dans les musées en ce moment. C'est quelque chose d'intime, et qui n'est pas nécessairement *professionnalisé* [...]. [N]otre espace, où se déroule tout ceci, est un espace très intime. C'est un lieu où vous vous frottez littéralement aux œuvres et où vous vous frottez littéralement les uns contre les autres. Il y règne une sorte de désinvolture : il n'y a pas de podium, l'espace est en constant changement, l'architecture de la conversation est en constante évolution » (Levy, 2011, p. 303).

Le spectateur qui prend part au *PPP*, doit non seulement trouver une porte d'entrée pour accéder à ce qui prend forme devant lui afin d'en déterminer le sens, mais également, il est convié à contribuer par sa participation directe, en partageant ses vues et en intervenant

sur le cours des choses. Quant aux membres de la Slought, ils agissent en tant que médiateurs, introduisant les praticiens invités, lançant le sujet de la conversation et les enjeux abordés et déterminant le contexte de la rencontre. « Cet acte participatif mis en branle à travers le PPP peut être compris par l'entremise de la notion de *publicité* chez Kant; ses tribunes nombreuses ayant permis d'orienter de toutes sortes de façons les conversations » (www.perpetualpeaceproject.org). Le concept de publicité (qui signifie *rendre public*) a été développé par Kant et se trouve au cœur de son projet de paix perpétuelle :

« Si je fais abstraction de toute la *matière* du droit public [...], il ne reste plus que *la forme de la publicité*, dont toute prétention juridique renferme la possibilité, parce que hors d'elle il n'y aurait pas de justice (qui ne peut être conçue que comme pouvant être *rendue publique*), par conséquent pas de droit non plus, car il ne peut être pourvu que par elle » (2002 [1795], p.381).

Le concept de publicité se retrouve aussi chez Habermas (1978), qui l'associe à la démocratie délibérative. Le projet d'exposition et de publication *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* s'attaque essentiellement à cette question, en se penchant sur l'état de la démocratie représentative actuelle et sur la forme que celle-ci emprunte. Cette exposition, tout comme le PPP, fonctionne sur le mode de la publicité — *Making Things Public* passant par des œuvres sous forme d'objets et des textes critiques pour aborder certains enjeux, alors que le PPP permet littéralement à des praticiens issus d'une multitude de champs disciplinaires d'échanger au vu et au su de tous. Le cœur du PPP réside dans les idées partagées et dans les relations qui s'établissent entre les acteurs qui y prennent part. Une brèche s'ouvre par laquelle on accède à un espace où la connaissance émerge de l'échange et des rapports interpersonnels. La dégradation de ces rapports dans la société d'aujourd'hui est soulignée par de nombreux praticiens et intellectuels, tels que Hannay, Harvey ou Bourriaud qui mettent tous en cause le système actuel qui, paradoxalement, dédie de plus en plus d'espaces à ces rapports interpersonnels. En ce sens, Bourriaud affirmait : « [...] l'art contemporain développe bel et bien un projet politique quand il s'efforce d'investir la sphère relationnelle en la problématisant » (2001, p.17). D'ailleurs, l'un des arguments utilisés par Levy pour articuler et définir la portée de son projet consiste

à reprendre l'idée qu'est celle de la perte d'espaces dédiés aux échanges critiques menés en public.

4.2.3 La question du décloisonnement des pratiques actuelles

Issu d'une approche dialogique, le *Projet de paix perpétuelle* est piloté par un collectif multidisciplinaire dont l'un des instigateurs principaux a une pratique artistique. Cette situation n'est pas unique en son genre et soulève la question non pas du statut du commissaire ou de l'artiste, mais bien de l'institution et des relations que celle-ci entretient avec les praticiens et les publics, tout comme celle du décloisonnement des pratiques envisagées au sens large :

«[...] [P]renez certains projets influents [...] comme *Honeypump at the Workplace* réalisé par Joseph Beuys pour la Documenta. Voilà un projet qui envisage le musée comme un espace de vie et de vitalité, de savoir et de transmission. *Honeypump* est une œuvre qui rajeunit — ce n'est pas ce qu'on s'attend à trouver dans un musée. En effet, un musée est, pour certains, étymologiquement et philosophiquement, associé au mausolée, fait pour l'entreposage et la conservation des artefacts. Ici, Beuys introduit une nouvelle façon de penser. Tout comme au même moment, avec *l'International Free University*, ou le parti politique auquel il était rattaché... Et c'est uniquement de Joseph Beuys dont on parle ! Ils [les artistes ayant travaillé dans le sens de Beuys] sont tous emblématiques de changements fondamentaux en matière de définition de la pratique artistique ainsi que de la façon dont la pratique est devenue inextricablement liée à la communauté artistique. Je pense que pour certaines raisons — je ne sais pas pourquoi — personne n'a appris de ces artistes. Ou, à tout le moins, les artistes ont appris de ces artistes, mais les institutions n'ont jamais rien retenu de ces artistes. Donc, je ne sais pas si la Slought est communale, communautaire ou collective, mais je suis intéressé aux relations institutionnelles avec ces histoires. Et, dans cette optique, je ne sens pas que je doive insister sur l'identité artistique de ma propre personne ou de l'organisme, pourtant, tout cela semble évident si vous comprenez ces histoires — que nous nous inscrivons dans cette continuité. Nous sommes en continuité avec cette histoire (Levy, 2011, p.23).

L'histoire à laquelle se réfère Levy repose sur la formulation de nouveaux liens établis entre les acteurs du monde de l'art et l'ensemble des pratiques culturelles qui composent la sphère sociale. L'engagement politique caractérisait la prise de position d'un artiste tel que

Beuys qui cherchait à décloisonner les disciplines et à démocratiser les positions occupées par des professionnels. À travers son concept de *sculpture sociale*, Beuys a réaffirmé l'importance de l'engagement, de la pratique et de la citoyenneté. En effet, pour l'artiste et le politicien qu'il était, chaque citoyen détient le pouvoir de devenir ce qu'il entend pour ainsi contribuer à la *sculpture sociale*. Au Québec, la culture foisonnante des centres d'artistes autogérés a proposé à certains moments des modèles alternatifs à des institutions hégémoniques qui semblaient immuables et figées. D'autres projets culturels le font aussi, tels que celui amorcé par Andrew Hunter, artiste nouvellement nommé conservateur de l'art contemporain au Musée des beaux-arts de l'Ontario, commissaire et fondateur du Dodo Lab, un programme dont les initiatives à caractère souvent éducatif sont menées par l'institution autour d'enjeux comme l'agriculture urbaine, l'environnement ou l'histoire. Pour Levy, l'intérêt ne serait pas de définir ce qu'est l'art, mais plutôt de savoir qu'est-ce que l'art représente pour les gens :

« J'ai une certaine ambivalence à propos de l'art. Et je pense qu'il s'agit d'un terme duquel il vaudrait mieux prendre ses distances aujourd'hui — à tout le moins, dans une ville comme celle de Philadelphie, où l'art représente quelque chose de très précis. Nous avons toujours nos anciennes institutions qui font la promotion d'une vision problématique de l'art, de la peinture de paysage, etc. — qui peut être très forte et extraordinaire, mais qui souvent ne l'est pas, tout comme le sont plusieurs autres médias. Fondamentalement, je trouve problématique la façon dont on définit l'art et l'idée même derrière le nom de la Slought vient de là. C'est pourquoi l'organisme a ainsi un élément inconnu à la base de son identité : parce que je suis intéressé par ce que l'art représente pour les gens, beaucoup plus qu'à définir ce qu'il doit être. Plus je travaille dans d'autres contextes culturels, plus je réalise à quel point j'ai évolué jusqu'ici avec une compréhension étroite de ce qu'est l'art [...] » (p. 310).

En développant des projets sur le terrain, en cherchant à décloisonner l'ensemble des pratiques culturelles, en abordant une myriade d'enjeux culturels, philosophiques, politiques et sociaux tout en revisitant des œuvres d'art marquantes, la Slought Foundation remet fondamentalement en question l'institution et le rôle que cette dernière peut tenir dans la sphère sociale. Ce faisant, elle contribue à instaurer une nouvelle forme d'institution, qui mise sur l'avancement des pratiques envisagées au sens large par le biais

du décloisonnement et de la collaboration. L'organisme qui s'efforce d'être réceptif au milieu s'investit de façon critique dans la mise en œuvre d'énoncés discursifs, tout en choisissant de passer par l'art ainsi que la culture publique pour mieux arriver au politique.

4.3. Les perspectives offertes par le *Projet de paix perpétuelle*

Le *Projet de paix perpétuelle* réussit probablement, dans une certaine mesure, à instaurer un espace propice au débat public, grâce au dispositif multiforme qu'il met en place. En effet, le projet repose sur un enjeu qui rassemble et divise à la fois et dont il est crucial de débattre en société : la notion de paix universelle. D'ailleurs, selon Levy :

« Le *PPP* a rendu évident qu'il est particulièrement difficile de parler de certains sujets. Et la paix pourrait être l'un de ces sujets. Et ceci pourrait être le cas dans toute société. Il s'agit bien de l'idée principale derrière le projet. Il s'avère très difficile de parler de ce concept ici même aux États-Unis. C'est tout aussi difficile d'en parler au Rwanda, ou encore en Chine. Chaque fois, pour des raisons bien différentes — qu'elles soient politiques et sociales, parfois pour des restrictions légales, d'autres fois pour des raisons de sécurité, à cause de ce qui se dit en public, parfois en raison d'un manque socioéconomique ou d'autres ressources, parfois en raison de la militarisation de la société » (2011, p.5).

C'est ainsi que le *PPP* révèle que, pour diverses raisons, certains sujets demeurent explosifs — le simple fait de les aborder dans une conversation peut poser problème, et ce, même dans des contextes sociopolitiques qui diffèrent grandement les uns des autres. Pourquoi est-ce si difficile de parler d'un projet de paix durable en 2011? Probablement que cette question a déjà fait l'objet d'échanges animés dans le cadre du *PPP* et c'est justement en ce sens que l'initiative de la Slought est fondamentale — l'espace qu'elle offre permet de mener des discussions en public, et qui autrement n'auraient peut-être pas lieu, étant donné leur portée politique et économique. L'espace associé à l'art et aux pratiques culturelles représente en ce sens une sorte d'oasis où il est permis de discuter en toute liberté. D'autant plus que l'amorce d'une conversation théoriquement *sans fin*, en allant à l'encontre de toute logique fonctionnaliste, propose un modèle qui déroge du principe tout-puissant de la rentabilité. Ici, c'est une tout autre logique qui est proposée — une logique

qui emprunte à la fois à la philosophie et à sa recherche de vérité, ainsi qu'à l'art, qui regarde les choses autrement et qui a le potentiel de générer des modèles alternatifs, en réponse aux préoccupations des praticiens. À la manière des pratiques instituant les propres à la plus récente phase du mouvement de la critique institutionnelle, la Slought Foundation s'est détournée des modèles institutionnels existants pour mieux raffiner une pratique singulière au fur et à mesure qu'elle réalise de nouveaux projets, qu'elle s'associe à de nouveaux champs disciplinaires, collaborateurs et organismes, apprenant à partir de sa propre expérience à concevoir un modèle qui ne s'apparente à aucun autre, parce qu'en accord avec un milieu déterminé et ses praticiens. Ce modèle multidisciplinaire souple est en continuelle transformation et repose sur la contribution de chaque participant qui revêt en principe une égale importance. C'est en ce sens que la conception qui sous-tend le *PPP* peut être considérée comme étant politique, à la manière de certaines approches artistiques. Celles-ci « [...] contribuent à dessiner un paysage nouveau du visible, du dicible et du faisable », parce qu'« [e]lles forgent contre le consensus d'autres formes de *sens commun*, des formes d'un sens commun polémique » (Rancière, 2008, p. 84). En supprimant les cloisons de l'ordre institutionnel, en refusant de se plier aux catégories et aux définitions établies, en s'attardant à une question sociétale d'importance fondamentale, en incluant toute sorte de milieux dans le processus de travail, la Slought Foundation, à travers son *PPP*, se trouve toucher au dissensus²²⁰ qui, pour Rancière, est au cœur de ce qu'est la politique :

« Elle [la politique] rompt l'évidence sensible de l'ordre *naturel* qui destine les individus et les groupes au commandement ou à l'obéissance, à la vie publique ou à la vie privée, en les assignant d'abord à tel type d'espace ou de temps, à telle manière d'être, de voir et de dire. [...] Elle [la politique] le fait par l'invention d'une instance d'énonciation collective qui redessine l'espace des choses communes » (Rancière, 2008, p. 66).

²²⁰ En guise de simple rappel, Rancière définit ainsi le *dissensus* : « Ce que j'entends par dissensus n'est pas le conflit des idées ou des sentiments. C'est le conflit de plusieurs régimes de sensorialité. C'est par là que l'art, dans le régime de séparation esthétique, se trouve toucher à la politique » (2008, p. 66).

CHAPITRE V

L'EXPOSITION ANCRÉE DANS LES CHOSSES : MAKING THINGS PUBLIC. ATMOSPHERES OF DEMOCRACY.

L'exposition *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* repose littéralement sur la mise en œuvre d'assemblées autour d'objets de préoccupation, ou de *choses* (en anglais, *thing*). Bruno Latour, co-commissaire de l'exposition avec Peter Weibel, précise que le terme anglais *thing*, issu de l'allemand *ding*, a un sens original qui comprend la *rencontre* (*meeting*), *matière / affaire / substance* (*matter*), *préoccupation* (*concern*) ainsi qu'*objets inanimés* (2005, p.22). Heidegger explique que le sens des termes *thing* et *ding*, empruntés au vieux haut allemand, est devenu équivalent à un *sujet de préoccupation* : « Ils dénotent tout ce qui, d'une quelconque façon, relève des hommes, les concerne, et qui, par conséquent, est matière à discussion. Les Romains appelaient une matière à discussion *res*. [...] *Res publica* signifie, non pas l'état, mais ce qui, connu de tous, concerne tout le monde et dont on doit délibérer en public » (1951, p. 272). Habermas précisait d'ailleurs que la notion de sphère publique a été transmise au sens de *res publica* ([1962] 2010, p. 16). Ainsi, par l'emploi du terme *thing*, traduit vers le français par *chose*, les commissaires ont cherché à évoquer la matière à discussion autour de laquelle nous nous assemblons pour débattre en démocratie et qui est contestée : « [...] les *choses* — prises comme autant d'enjeux — nous lient d'une façon telle qu'une nouvelle carte de l'espace public est dessinée, profondément différente de ce qui est habituellement identifié sous l'étiquette *du politique* » (Latour, p.15). *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* a succédé à l'exposition *Iconoclash : Fabrication et destruction des images en science, en religion et en art*²²¹ qui avait été présentée par les deux mêmes commissaires au ZKM | Centre pour l'art

²²¹ « Ainsi, nous pouvons définir un *iconoclash* par ce qui se passe lorsqu'il y a incertitude à propos du rôle exact que la main doit tenir dans la production d'un médiateur. Est-ce une main munie d'un marteau et prête à exposer, à dénoncer, à démystifier, à révéler, à décevoir, à désenchanter, à dissiper les illusions, à laisser l'air s'échapper? Ou est-ce plutôt, au contraire, une main précautionneuse et prudente, la paume retournée comme

et les médias à Karlsruhe en Allemagne en 2002 autour de l'iconoclasme, l'ancienne doctrine qui souhaitait l'abolition du culte des images : « Le but de l'exposition est de mesurer à nouveau la confiance et la méfiance que nous avons dans les images et, plus largement dans les procédures de représentation, en confrontant systématiquement les pratiques de construction et de bris d'images en science, en religion et en art » (Latour, www.latour-bruno.fr). Cherchant à réhabiliter l'image médiatrice, l'exposition a notamment posé le problème de la représentation esthétique et par extension, de la culture matérielle (www.zkm.de). Le second projet d'exposition, *Making Things Public*, s'attaque plutôt à la question de la représentation politique. Le texte de Latour qui tient lieu d'introduction au catalogue publié pour l'occasion fait mention d'entrée de jeu du *Léviathan ou Traité de la matière, de la forme et du pouvoir d'une république ecclésiastique et civile* écrit par Hobbes et publié en 1651, dans lequel l'auteur fait le rapprochement entre science, politique et art (2005, p. 16). Pour illustrer le frontispice de l'ouvrage, Hobbes avait eu l'idée qu'on y dessine une multitude de personnes, mais aussi de choses : « [...] des vêtements, une épée, des châteaux, des champs cultivés, des couronnes, des navires, des villes et une technologie immensément complexe vouée au rassemblement, à la rencontre, la cohabitation [...] » (Latour, p. 16), et ce, afin de représenter le *Body Politik*. Dans leur exposition, les commissaires se sont appuyés sur une forme qui est devenue proprement le lieu de la démocratie, c'est-à-dire l'assemblée et la forme actuelle du parlement. L'aspect participatif du dispositif fonctionne en quelque sorte comme le miroir de cette politique de la participation que Weibel décrit comme le modèle qui tendrait à remplacer aujourd'hui la politique de la représentation (2005, p.1012). L'auteur établit d'ailleurs dans son essai une corrélation entre les changements qui ont marqué les arts et ceux qui ont transformé la sphère politique, de l'Antiquité grecque à nos jours. Avec l'exposition, il ne s'agit pas de représenter la notion de démocratie, mais de la performer en la jouant par l'entremise de la participation des membres du public.

Parmi les expositions à travers lesquelles la notion de débat public autour d'une situation ou d'enjeux cruciaux a été mise de l'avant, *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* apparaît comme un événement phare. En effet, l'exposition et la publication qui l'accompagne s'inscrivent dans une vaste réflexion orchestrée autour de la façon dont doivent être représentées les *choses* dans nos sociétés démocratiques. Pour Latour et Weibel, la question des *causes/choses* qui nous concernent — ou, de ce que désigne le terme allemand *Ding* qui fait plus directement référence aux choses matérielles autour desquelles les gens se rassemblent —, est loin d'être triviale et devrait être ramenée au cœur du débat public, dans une démocratie alors véritablement *orientée vers les choses*. Ici, deux avenues ont été empruntées par les organisateurs : d'abord l'exposition qui s'appuie sur la matérialisation d'enjeux à travers des œuvres d'art présentées en galerie selon une scénographie cherchant à reproduire une pluralité d'assemblée et de la publication qui, par son volume, devient en quelque sorte un élément des plus tangibles. À travers ce projet caractérisé par une ampleur certaine, les commissaires soulignent la nécessité de ramener la notion de médiation au centre de notre système démocratique. La centaine d'artistes et de penseurs rattachés à divers champs disciplinaires, invités à se pencher sur des questions de démocratie ainsi que d'affaires, de débat et d'espace publics, ont amorcé un dialogue au sein du centre d'exposition ZKM et du livre (deux sites d'assemblée), qui ultimement devra être poursuivi par les membres du public. C'est ainsi que ce projet, fruit d'une approche essentiellement discursive (c'est-à-dire une pratique basée sur la réflexion critique et l'échange, « [...] qui s'apparente au raisonnement » (CNRTL, 2012)²²², en articulant à travers une scénographie d'exposition, des œuvres ainsi que des essais, une pensée critique sur la question de la représentation politique et, ultimement, en provoquant le débat public autour de cet enjeu, incarne un événement discursif au sens où l'entend Reesa Greenberg, c'est-à-dire qui génère une abondance de débats²²³. Contrairement au *PPP*, à inSite ou au second volet du *Projet Stanstead*, ici, il n'a pas été question de conversations de vive voix avec les membres du public, mais plutôt de conversations menées de manière interposée,

²²² Voir le chapitre 1 de la thèse, p. 100.

²²³ Pour plus de détails, voir le chapitre 1 de la thèse, p.16.

se déroulant entre les commissaires, les artistes et les auteurs participant et réfléchissant de concert au sein de la publication et de l'exposition. Ici, ce sont à la fois les œuvres et les textes qui se trouvent au cœur du projet, représentant des choses autour desquelles des débats doivent être tenus.

5.1 *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* : le contexte du ZKM, l'exposition, ses deux commissaires et la publication

L'exposition *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* et son impressionnante publication portant le même titre ont été réalisées par les commissaires Bruno Latour et Peter Weibel. Le premier est d'abord et avant tout connu comme chercheur spécialiste de la sociologie de la médiation et comme sociologue des sciences qui s'intéresse principalement aux objets et à la culture matérielle. Latour mène une carrière académique à l'Université Sciences Po, Paris, où il a mis sur pied le Programme d'expérimentation en arts et politique. Latour et Weibel partagent un intérêt notoire pour la science et les technologies et ils ont tous deux conscience de l'importance d'amorcer une réflexion autour des *choses* dans nos sociétés démocratiques. Weibel qui est artiste conceptuel (il a fait ses débuts avec l'Actionnisme viennois dans les années 1960), commissaire d'exposition (il a dirigé de nombreuses biennales internationales), directeur de musée et théoricien des arts, a enseigné notamment à l'Universität für Angewandte Kunst de Vienne, à la New York State University à Buffalo et à l'University of New South Wales de Sydney — il a également occupé un poste à NSCAD au Canada dans les années 1970. De plus, il a agi comme directeur artistique de l'Ars Electronica de Linz, fondé et dirigé l'Institut pour les Nouveaux Médias à la Städelschule de Francfort, occupé le poste de conservateur en chef de la Neue Galerie de Graz entre 1993 et 1998 et dirige toujours depuis 1999 le ZKM | Centre pour l'art et les médias à Karlsruhe en Allemagne (www02.zkm.de). C'est d'ailleurs au ZKM que *Making Things Public* a été présentée en 2005. Le centre se spécialise dans la production, la recherche, les expositions, les événements et la documentation. C'est ainsi qu'il se décline

en Musée d'art contemporain, Musée des médias, Institut pour les médias visuels, Institut de la musique et de l'acoustique et Institut pour les médias, l'éducation et l'économie. Le ZKM se veut un forum de discussion autour de la science, de l'art, de la politique et de la finance. La mise sur pied de l'institution vient du travail d'un groupe formé de politiciens locaux, de représentants de l'université, de l'Académie nationale de musique, du Centre de recherche nucléaire et d'autres organismes de Karlsruhe (www.zkm.de).

En s'attaquant à la question de la représentation politique *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* s'inscrit pleinement dans cette volonté de multidisciplinarité que véhicule le ZKM. C'est ainsi que la question des *choses* se trouve être ramenée par le discours tenu dans l'exposition au cœur même du système démocratique :

« [...] bien avant de désigner un quelconque objet relégué en dehors de la sphère politique et se tenant de manière autonome, la *Ding* ou *Thing*, a, pendant plusieurs siècles, signifié l'enjeu qui rassemble les gens *parce qu'il* les divise. La même étymologie se trouve endormi dans le latin *res*, le grec *aitia* et le français ou l'italien *cause* » (Latour, 2005, p. 23)²²⁴.

Dans le contexte de sa réalisation ainsi que de celle de la publication, une centaine d'artistes²²⁵, de sociologues, de scientifiques, de philosophes et d'historiens ont été convoqués afin d'examiner la question du renouvellement du système politique. La pluralité des postures qui caractérise l'entreprise est en quelque sorte le reflet de ce qui est à la base de la démocratie et qui contribue à forger la complexité de nos sociétés et de leur fonctionnement. L'articulation de la proposition des commissaires dans la salle d'exposition a mis l'accent sur la diversité des types d'assemblée dont témoignent les sociétés présentes et passées :

« Chacun [des forums et agoras dans lesquels nous discutons, votons, décidons, etc.] a sa propre architecture, sa propre technologie de discours, son propre éventail de

²²⁴ Déjà cité plus haut dans la thèse, en page 158.

²²⁵ Parmi ceux-ci se trouvaient Oliver Ressler; Pieter Bruegel the Elder; Bureau d'Études; Honoré Daumier; Raymond Depardon; Barbara Dölemeyer; Albrecht Dürer; Olafur Eliasson; Harun Farocki; Futurefarmers (Amy Franceschini Josh On and Brian Won); Anita Herle, Amiria Henare; Antoine Hennion, Geneviève Teil, Frédéric Vergnaud; Michel Jaffrennou; Thierry Coduys; Natalie Jeremijenko; Noortje Marres, Richard Rogers; Ana Miljacki; Jean-Luc Moulène, Laurent Pfister, Anne-Geneviève Hakim, Frédérique André-Rafatjah; Oto Neurath; Lisa Pon; Diego Rivera; Allan Sekula et Peter Sloterdijk (www.zkm.de).

procédures, sa propre définition de ce que sont la liberté et la domination, ses propres façons de rassembler ceux qui sont concernés — et plus important encore, ceux qui ne sont pas concernés — et ce qui les concerne, une manière opportune d'arriver à une entente et d'aboutir à une prise de décision. Pourquoi ne pas rendre possible leur comparaison? » (Latour, 2005, p.31).

En construisant l'exposition comme un assemblage de postures différentes articulées entre elles, les commissaires ont cherché à montrer une complexité tout en mettant en lumière des similitudes. Ce faisant, ils ont, de façon consciente ou non, réaffirmé la pertinence de l'exposition traditionnelle, composée d'œuvres incarnées et ordonnées dans l'espace de la salle, pour examiner de manière critique et étoffée un éventail d'enjeux et ainsi créer une expérience significative pour les visiteurs.

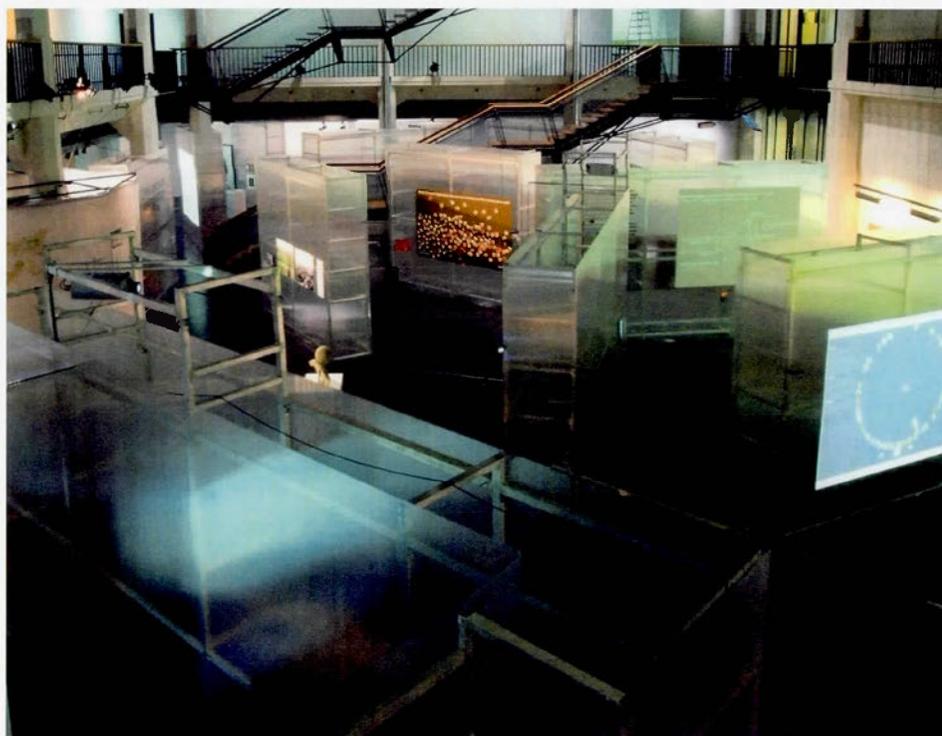


Fig. 5.1 Vue d'ensemble, *Makings Things Public*, ZKM, 2005. (Photo : Franz Wamhof).

La scénographie organisée en un parcours comprenant 13 sections thématiques s'ouvrait d'abord avec *No politics Please* qui explorait les façons qu'ont différentes cultures de

s'assembler ou de ne pas le faire; puis elle passait à *The Puzzle of Composite Bodies* et *The Good and the Bad Government* qui abordaient toutes deux la notion de collection et de rassemblement; puis, *Assembly of Assemblies* montrait des formes de rassemblements autres que ceux à caractère politique, tels que *The Market Place is a Parliament, Too* et *The Parliaments of Nature*; une autre section, *Parliaments, Too, are Complex Technologies*, scrutait dans ses moindres détails la forme du parlement; *No Mediation, No Representation* examinait des formes de démocratie qui ne passent pas par les sphères officielles des institutions; et finalement, la dernière partie de l'exposition, *New Politic Passions*, invitait les visiteurs à imaginer le futur du politique (www.zkm.de). Cette exposition a réuni près d'une centaine d'œuvres de toutes sortes, dont plusieurs fonctionnaient sur un mode participatif ou installatif afin de poser non seulement la question de la représentation politique (associée aux gens), mais aussi de la représentation scientifique (associée à la nature et aux choses) et de la représentation artistique (associée à la rencontre des gens et des choses) (www.zkm.de). Aux visiteurs, tout comme aux lecteurs, les organisateurs ont cherché à poser les trois questions suivantes, touchant tour à tour à des notions de représentation politique, puis scientifique et finalement esthétique : « Comment ont-ils pu réunir les parties concernées? Comment ont-ils pu rassembler des enjeux pertinents? Quel changement est amené dans la façon qu'ont les gens de prendre la décision de s'attacher aux choses? » (Latour, 2005, p. 34).

Quant au catalogue qui accompagne l'exposition, il n'a pas pour objectif premier de documenter l'événement — même s'il s'engage dans cette voie à quelques reprises —, mais fonctionne plutôt comme une sorte de prolongement théorique et analytique qui étoffe une vaste réflexion autour des enjeux articulés dans l'exposition (des enjeux que Glicenstein désignerait d'ailleurs par le terme de *texte*, au sein de l'exposition). Dans l'histoire, le rôle du catalogue était à l'origine de rendre public le contenu des collections d'art et de science : « [...] [a]vec le catalogue imprimé, la collection devient d'une certaine façon publique et le cercle de ses visiteurs s'étend aux lecteurs présents et futurs; la collection sort de l'éphémère et acquiert une stabilité qui ne saurait être atteinte autrement » (Lugli, 1998,

p. 160). Dans le cas qui nous occupe, il s'agit de rendre public non seulement le contenu d'une exposition temporaire et les œuvres que celle-ci a rassemblées, mais également de poursuivre la réflexion amorcée par l'événement. Jusqu'à un certain point, le catalogue *Making Things Public*, de par son envergure, évoque le musée encyclopédique. Ainsi, il réunit des essais rédigés par une centaine d'auteurs²²⁶ qui abordent, sous différents angles, les concepts de représentation et de participation politique, dans une tradition purement européenne ou complètement étrangère à celle-ci; de cosmopolitique et de monde matériel autour duquel on s'assemble; de la composition de l'assemblée ou du *Body Politic* et du *Phantom Public*; de la place des choses en démocratie, ou encore, ils présentent des cas de figure illustrant la diversité du politique à travers le monde et l'histoire.

5.2. La forme matérielle et le contenu théorique de *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* : concordance ou antagonisme?

Les commissaires et éditeurs de *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* ont cherché, à travers les formes de l'exposition et de la publication, à examiner l'état de la démocratie, et ce, par le biais d'une remise en question du modèle occidental de la politique qui passe par la représentation. Cependant, cette remise en question aurait-elle pu simultanément englober le modèle occidental de l'exposition? Bien entendu, le ZKM est une institution qui, en soi, cherche à redéfinir le modèle du musée : les disciplines y sont mises en relation à travers les méthodes d'enseignement et de diffusion, tout comme s'y rencontrent des praticiens issus de divers champs disciplinaires. Par contre, l'événement lui-même s'est appuyé sur un modèle scénographique ancré dans une tradition séculaire qu'il ne cherche peut-être pas tant à renouveler, mais plutôt, me semble-t-il, à consolider. En effet, les commissaires ont misé entièrement sur un événement se déroulant en salle, entre les murs de l'institution, autour d'œuvres prenant dans la plupart des cas la forme d'objets,

²²⁶ Parmi cette centaine d'auteurs, on compte Isabelle Stengers, Richard Rorty, Simon Schaffer, Peter Galison, Richard Powers, Lorraine Daston, Richard Aczel et Donna Haraway; dont les textes sont accompagnés d'extraits de John Dewey, Shakespeare, Swift, La Fontaine et Melville.

certaines se donnant simplement à voir et d'autres présentant une composante interactive permettant aux visiteurs de prendre part à leur déroulement tout en navigant à l'intérieur de balises fixées par les artistes. Si, selon les commissaires, la séparation qui règne dans notre démocratie entre les pôles humain et non humain est à la base de la crise politique fondamentale que nous traversons, la même problématique frappe peut-être aussi l'exposition et le monde de l'art — les définitions, codes et catégories contribuant à maintenir compartimenté l'ensemble des parties. Toujours selon les commissaires, cet état de fait en démocratie serait responsable des nombreuses incongruités que l'on remarque dans la façon dont les affaires publiques sont menées (notamment, parce que les préoccupations non humaines y sont largement ignorées ou sous représentées, comme la question environnementale et celle du droit des animaux) et peut-être aussi du scepticisme de nombreux citoyens quant à la manière répandue de faire de la politique. Toutefois, cette remise en cause du fonctionnement de la démocratie représentative ne s'est pas étendue jusqu'au modèle d'exposition adopté par les commissaires. Auraient-ils pu s'approprier ce modèle pour le remettre en question, tout comme ils se sont saisis de la forme du parlement pour l'examiner de manière critique? Ils se sont plutôt appliqué à convier les membres du public à « faire l'expérience d'un éventail de modèles d'assemblée » : par exemple, celui du musée, révélé par le dispositif virtuel et interactif *Phantom Public* mis sur pied par les artistes Michel Jaffrennou et Thierry Coduys ou encore celui de l'entité complexe que représente le ZKM lui-même, à travers le modèle changeant *InterSections/ZKM* réalisé par l'artiste Ismael Celis (Latour et Weibel, 2005, p. 218-227). Ils se sont pourtant très peu éloignés d'un modèle traditionnel reposant sur un parcours prédéterminé où l'on attend des visiteurs qu'ils respectent un certain nombre de codes et qu'ils adoptent un comportement bien précis. Ceci dit, les procédures interactives proposées par quelques-uns des artistes sont venues dévier dans une certaine mesure le parcours somme toute conventionnel de la scénographie. Quoi qu'il en soit, le propos articulé à travers cet événement a sans doute contribué au caractère fondamentalement *dissensuel* de l'entreprise qui reflète une divergence de sensibilités. Celle-ci a opéré non seulement par l'entremise des intentions des commissaires et des artistes ainsi que des

propos des auteurs, mais également par ceux des visiteurs et des lecteurs, faisant de *Making Things Public* un événement où s'affrontent des vues parfois opposées. En exprimant la nécessité de positionner les choses au cœur de nos parlements (voir la notion de *Parlement des choses* de Latour²²⁷) et en cherchant à mettre à l'avant-scène les enjeux reliés à la nature (à laquelle nous appartenons) tout comme l'ensemble des objets technologiques qui habitent notre quotidien, les commissaires donnent du même coup une importance de premier plan aux médiateurs qui représentent les choses devant l'assemblée. Et, si l'on envisage les œuvres d'art comme des médiateurs en soi, représentant autant d'enjeux et constituant en elles-mêmes des choses concrètes, alors on pourrait penser que les commissaires ont cherché à réunir les meilleures conditions possible pour que cette médiation s'opère, au sein d'une exposition dont la scénographie a été soigneusement développée. D'ailleurs, pour reprendre les propos de Glicenstein, qui a formulé le concept d'*exposition comme dispositif*²²⁸, l'exposition est elle-même une forme construite de nature médiatique (2009, p. 85-149).

5.2.1 La scénographie de l'exposition

Il a été certes ardu de tenter d'analyser un événement auquel je n'ai pas assisté, et de tirer des conclusions uniquement à partir de documents écrits et de matériel photographique. En basant mes recherches entièrement sur le matériel publié par le ZKM, j'ai en quelque sorte limité l'objectivité de mes sources d'information et restreint par le fait même la portée de mon analyse. Les documents photographiques ne montrent que partiellement la mise en

²²⁷ La notion de *Parlement des choses*, évoquée par Bruno Latour, est composée à la fois de la politique des sciences et technologies (les choses) ainsi que de la nature qui se déroule dans la sphère sociale et, entre ces deux pôles (qui ne sont en fait qu'un seul), on retrouve leurs médiateurs, ou représentants : « Les imbroglios et les réseaux qui n'avaient pas de place ont toute la place pour eux. Ce sont eux qu'il faut représenter, c'est autour d'eux que s'assemble désormais le Parlement des choses » (p. 197). Voir Latour, B. (1997). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte/Poche. p. 194-197.

²²⁸ Tel qu'énoncé à la page 123 du premier chapitre de la thèse, « [...] le caractère *ordonné* et d'une nature *planifiée* de l'exposition renvoie nécessairement à une instance autre que celle du dispositif et de l'agent qui est appelé à l'utiliser, c'est-à-dire à une institution ou encore à un commissaire ou un *intermédiaire* ».

espace, le lieu d'exposition ainsi que les œuvres présentées. L'esprit de ce lieu m'échappe sans doute en partie, l'expérience de déambulation à travers les différentes sections qui composent la scénographie demeure pour moi inaccessible et je ne connaîtrai pas la réaction des membres du public qui ont eu l'occasion de visiter l'événement. Mes analyses témoignent toutefois des traces laissées par le projet dans son ensemble et, en quelque sorte, de sa portée discursive et théorique dans le temps. La documentation de première main sur laquelle je me suis basée offre un bon aperçu des intentions des auteurs de l'exposition, quoique peu d'informations quant aux résultats et aux impacts de la mise en forme de leur proposition théorique. En dehors des quelques images publiées dans le catalogue et sur le site Web du ZKM, peu de traces restent des œuvres, mais surtout de l'exposition et de la scénographie.

Pour l'occasion, l'architecture de la salle principale d'exposition du ZKM a été fragmentée par des échafaudages recouverts de panneaux de plastique translucide tenant lieu de cimaises. L'espace quasi labyrinthique ainsi créé a été fractionné en sections individuelles donnant les unes sur les autres, accentuant du même coup la catégorisation opérée par les commissaires. La transparence des panneaux recouvrant les échafaudages a rendu visible la structure des systèmes d'accrochage et d'alimentation en électricité destinés aux œuvres numériques, vidéographiques et à l'éclairage, reflétant le parti pris des commissaires pour une esthétique issue de l'ère numérique, reproduisant un espace froid (par l'emploi de matériaux tels que le métal, le plexiglas translucide, les composantes technologies) et en sélectionnant un certain nombre d'œuvres s'appuyant sur la représentation du langage codé de l'univers informatique (on y trouve une rare abondance d'icônes de toute sorte, par exemple). La transparence des cloisons a probablement permis aux visiteurs de se deviner les uns les autres alors qu'ils se tenaient dans des espaces distincts. Contrairement à la technique d'accrochage classique sur des murs ou cloisons, dans le cas présent, l'envers du décor a été exposé au public. Présentées sur des socles ou des écrans, accrochées aux cimaises ou encore posées à même le sol, la majorité des œuvres rassemblées se sont incarnées dans une forme matérielle (c'est-à-dire qu'elles se sont apparentées à

l'impression numérique, au dessin, à la peinture, la vidéo, la sculpture ou l'installation, plutôt qu'à des modes conversationnels ou participatifs et qui tendent vers la dématérialisation) et ont semblé respecter les conventions muséales quant à leur installation. Dans la publication, on souligne l'aspect participatif de certaines œuvres présentées dans l'exposition — par exemple, le projet *CYKLOOPS*, qui est basé sur une approche virtuelle interactive ou encore les dispositifs *The Phantom Public* et *InterSections/ZKM* qui réagissent et enregistrent les activités qui se déroulent sous le dôme du ZKM. En ce sens, l'exposition est décrite par les commissaires comme fonctionnant à la manière de la politique de la participation que Weibel associe à un modèle ayant remplacé

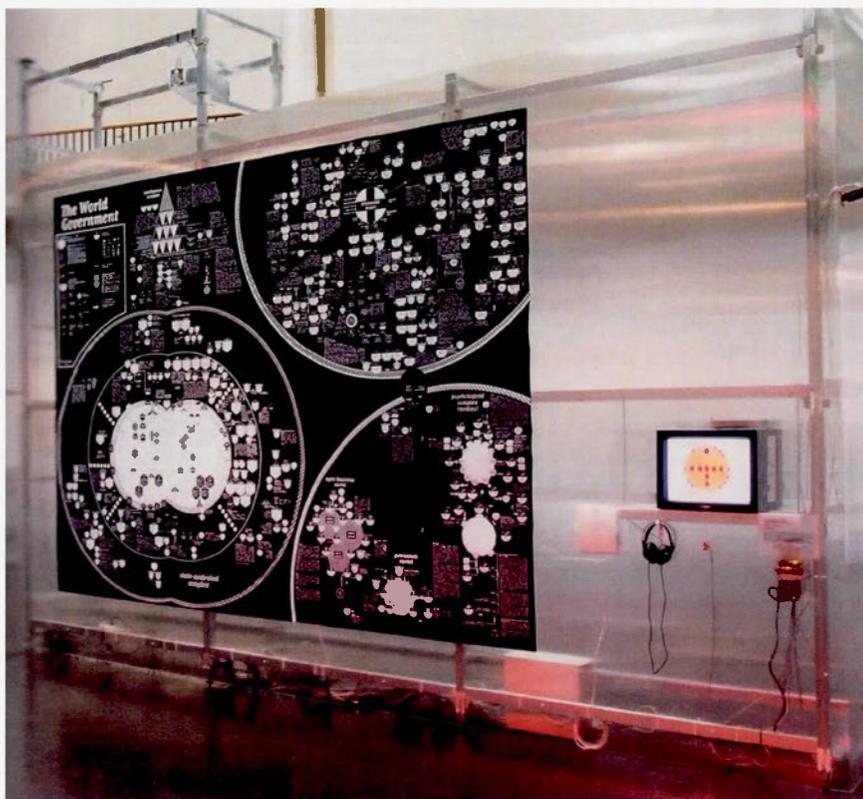


Fig. 5.2 Bureau d'études, *World Government: A Synoptic Outline*, Making Things Public, ZKM, 2005. (Photo: Franz Wamhof).

aujourd'hui la politique de la représentativité. On peut néanmoins demeurer sceptique quant à la nature véritablement *participative* de ces œuvres qu'il serait peut-être plus juste de décrire comme étant *interactive*. En effet, la latitude laissée par ces dispositifs — qui me sont apparus, à première vue, plutôt autoritaires — aux membres du public semble avoir été si restreinte qu'elle a réduit ces derniers à de simples exécutants ou sujets d'étude dont les moindres mouvements sont épiés. En effet, les dispositifs que l'on qualifie dans le champ de l'art d'interactifs, bien que nécessitant une réaction réciproque de la part de l'utilisateur et de l'œuvre, sont dans la plupart des cas programmés à l'avance par leur créateur et comportent donc un nombre déterminé de réponses. À l'inverse, les œuvres participatives dont il a été question dans la thèse, et particulièrement celles qui sont issues de pratiques dialogiques, sont appelées à évoluer grâce à l'apport des participants, l'issue finale ne pouvant être prévue, le projet se construisant au fur et à mesure des interactions entre l'artiste et les participants. Ainsi, les membres du public n'interagissent pas avec un simple dispositif préprogrammé, mais prennent plutôt part au processus qui constitue l'essentiel de l'œuvre. Dans l'exposition, bien que certaines des œuvres rassemblées aient été réalisées à la suite d'une commande, d'autres ont été extraites de leur contexte d'origine pour l'occasion, comme la murale de Diego Rivera réalisée pour l'industrie de l'automobile de Détroit aux États-Unis entre 1932 et 1933, ou encore le buste de Ciceron (voir fig. 5.3). L'ensemble de ces œuvres a contribué à étoffer la réflexion articulée par l'exposition, chacune d'elles tenant le rôle de médiatrice et représentant un enjeu lié à un territoire, une histoire, à l'environnement, à une pratique culturelle, etc. En ce sens, on peut présupposer que cette collection d'œuvres, tout comme la scénographie de l'exposition qui a misé sur une architecture ouverte (celle du ZKM), la transparence et les regroupements d'éléments et d'œuvres prenant la forme d'objets, ont potentiellement contribué à configurer un espace où une réflexion approfondie autour de la question des formes d'assemblées à privilégier a été favorisée.



Fig. 5.3 Buste de Ciceron, *Makings Things Public*, ZKM, 2005. (Photo : Franz Wamhof).

Les commissaires de *Making Things Public* affirment s'être appuyés sur la forme du parlement afin de concevoir la scénographie de l'exposition ainsi que son contenu. Leur objectif était de rassembler, sous un même dôme, un ensemble de préoccupations en forme d'objets. En effet, d'un point de vue théorique, cette initiative concerne dans un premier temps la forme que l'assemblée politique devrait adopter à l'avenir afin de mieux représenter l'ensemble des choses : « S'il est vrai que le parlement est une machine complexe du discours, d'écoute, de vote, d'entente, quelles devraient être les formes

appropriées pour la *Dingpolitik*? Quel pourrait être un espace politique qui ne serait pas *néo*²²⁹? À quoi pourrait ressembler une assemblée de style véritablement contemporain? » (Latour, 2005, p. 31). Bien que la forme de l'exposition *Making Things Public* me soit apparue quelque peu statique et figée, et ce, peut-être à cause du parti pris pour l'univers numérique dans le choix des œuvres, la forme du parlement a bien été explorée par les artistes, les auteurs et les commissaires, tout comme de nombreux autres dispositifs de représentation et d'assemblée que les organisateurs ont cherché à mettre en parallèle et à comparer : « [l]aboratoires scientifiques, institutions techniques, marchés, églises et temples, bourses, forums Internet, disputes écologiques — sans oublier la forme même du musée à l'intérieur de laquelle nous avons rassemblé toutes ces *membra disjecta* [...] » (Latour, p. 31). Le musée comme lieu de rassemblement d'œuvres d'art et de visiteurs constitue ainsi l'une des nombreuses formes que peut revêtir aujourd'hui l'assemblée. Tous peuvent en principe s'y réunir et toutes les causes peuvent théoriquement y être représentées à travers des œuvres qui sont elles-mêmes le résultat d'un façonnement de la matière et qui constituent des produits technologiques. Le simple fait de circuler parmi les éléments présentés et les autres visiteurs invite à la réflexion et aux échanges. On peut cependant se demander si les moyens pris par les artistes et les commissaires ont suffi à interpeller les visiteurs. Est-ce que ceux-ci se sont véritablement interrogés par rapport au système politique qui caractérise leur pays et à leur propre engagement à la suite de leur visite au ZKM? Est-ce que le simple fait de visiter l'exposition et de faire l'expérience des œuvres a provoqué chez certains l'envie de remettre en question les manières de faire en politique? Les membres du public dans leur ensemble ont-ils adhéré à l'affirmation selon laquelle il est nécessaire de prendre en considération le pôle non humain dans les affaires publiques? Toutes ces questions restent malheureusement sans réponse puisque les impressions des visiteurs n'ont pas été recueillies lors du déroulement de l'événement. Weibel qui établit une corrélation entre les changements qui ont marqué les arts et ceux qui ont transformé la sphère politique, de l'Antiquité grecque à nos jours, affirme qu'avec cette

²²⁹ C'est-à-dire qui ne consisterait pas uniquement à reprendre ou à citer une forme ancienne, à la manière de la citation architecturale qu'incarne le style néoclassique...

exposition, il ne s'agit pas de représenter la notion de démocratie, mais de la créer en la performant, notamment par l'entremise de la participation des publics. Il n'est pas du tout clair que l'auteur considère la simple présence des visiteurs au musée et l'expérience plus *classique* des œuvres comme des exercices pouvant être qualifiés de démocratiques. Weibel qui parle de démocratie participative avait-il à la base l'intention de créer une exposition dans le cadre de laquelle les publics auraient été convoqués par les artistes à prendre part aux processus qui constituent certaines œuvres, par exemple? Est-ce que des pratiques artistiques issues des mouvances dialogique et participative auraient pu trouver une place au sein de l'exposition?



Fig. 5.4 Andrew Barry, Lucy Kimbell, *Pindices: Demonstrating Matters of Public Concern, Makings Things Public*, ZKM, 2005. (Photo : Franz Wamhof).

5.2.2 La mise en page de la publication

Le volumineux catalogue *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* comprend une collection de quinze chapitres regroupant à leur tour une série d'essais d'auteurs invités à prendre part au projet et d'artistes participant à l'exposition, ainsi que des extraits de texte d'auteurs rattachés à l'histoire de la philosophie, de la science politique ou encore de la littérature. Abondamment illustré, l'ouvrage de 1072 pages a été conçu graphiquement de façon telle que son contenu soit aisément repérable et que les associations théoriques et thématiques qu'il contient soient facilement assimilables. Le catalogue rassemble plusieurs photographies en couleur montrant des vues d'ensemble de l'exposition ainsi que certaines œuvres qui font l'objet de textes rédigés par leurs auteurs. Une liste des œuvres rassemblées dans l'exposition sous une série d'axes thématiques conclut l'ouvrage, suivie d'une bibliographie des auteurs et d'un index. L'intérêt premier du catalogue repose sur l'approche théorique de ses deux éditeurs, Latour et Weibel, qui ont ancré l'ensemble de l'entreprise *Making Things Public* dans un certain nombre d'enjeux fondamentaux. Plutôt que de produire un catalogue traditionnel qui aurait rassemblé des essais commentant les œuvres présentées dans l'exposition, *Making Things Public*, devient un livre à part entière, explorant en profondeur les grands thèmes du projet. Son lecteur peut ainsi s'y plonger sans avoir nécessairement vu l'exposition ou même sans porter un intérêt particulier aux œuvres qu'on y a présentées. Quoique n'ayant pas comme objectif premier de documenter l'exposition, une documentation visuelle plus étoffée — particulièrement des œuvres vidéographiques et interactives — aurait contribué à une meilleure compréhension de la nature et de la portée des œuvres sur lesquelles repose l'événement. L'exercice est ici davantage théorique et les approches issues des champs de la philosophie, de la sociologie, de l'histoire, de la science et des arts. La forme du livre est évidemment distincte de celle de l'exposition et son examen peut se faire dans tout lieu désiré, au moment opportun et dans l'ordre souhaité. Cette flexibilité que procure le livre permet au lecteur d'absorber la vaste collection d'idées que *Making Things Public* présente dans une répartition thématique qui évoque en quelque sorte celui des œuvres et des objets de l'exposition. En effet, la

succession des textes fait écho aux sections thématiques qui ont ponctué la salle d'exposition et le graphisme rigide pourrait en évoquer la scénographie systématique, jusqu'à un certain point. Organisé en sections distinctes et identifiées par un code de couleur qui se retrouve à la fois en page couverture, sur la tranche du livre, puis de

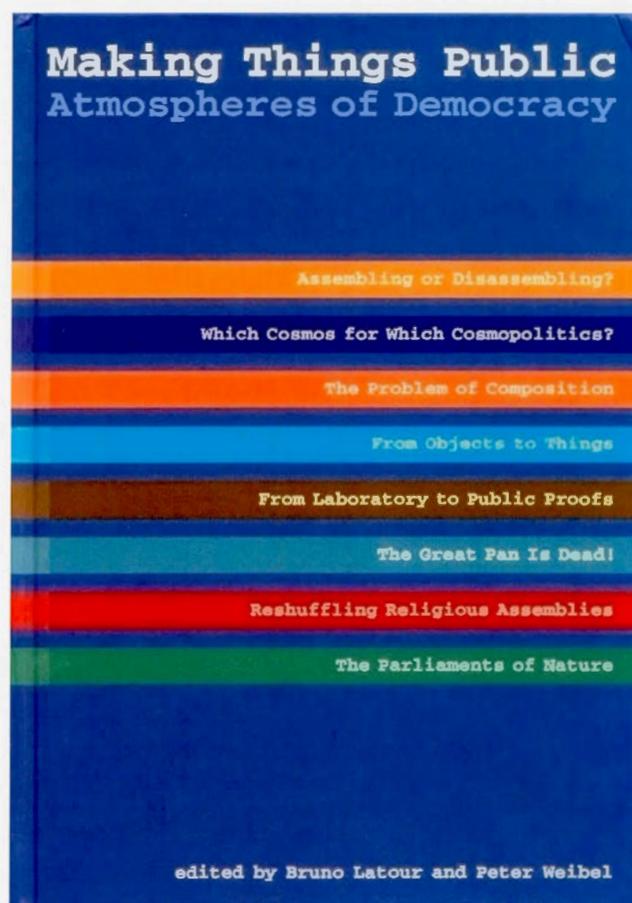


Fig. 5.5 Page couverture, catalogue *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*.

nouveau à l'intérieur, l'ouvrage s'articule en chapitres, dont le premier, *Assembling or Disassembling?* explore des modèles d'organisation sociale, de langages et de traditions politiques issus de cultures autres que celles de l'Europe, relativisant par le fait même

l'urgence du questionnement soulevé par les organisateurs de *Making Things Public*. Par exemple, l'auteur Masato Fukushima met en perspective l'idée soulevée par les éditeurs de l'existence d'une crise de la représentation, notamment parce que dans la langue nippone, le concept de représentation est quasi intraduisible (2005, p. 58-63). Le second chapitre, *Which Cosmos for Which Cosmopolitics?*, explore les notions de bon et de mauvais gouvernement dans des perspectives historique et actuelle et dans ce qu'elles impliquent en matière de *choses* à considérer lors d'assemblée politique. *The Problem of Composition*, qui constitue le troisième chapitre, aborde la vaste question de la composition du groupe — c'est-à-dire du corps politique — qui s'assemble pour débattre de choses publiques. Il y est également question du concept de *fantôme public* qui incarne l'invisible action collective. L'origine du terme *thing* et sa signification originale d'*assemblée* dans les langues européennes anciennes, est explorée dans le chapitre *From Objects to Things* qui aborde une politique reposant sur des causes rassembleuses. Puis, le chapitre *From Laboratory to Public Proofs* trace un portrait du régime démocratique sous l'angle de la compétence (et de l'incompétence) de ses citoyens face à la complexité des choses qui font l'objet de débat en société. *The Great Pan is Dead!* confirme l'importance pour la politique de renouer avec la nature. Ainsi, en repositionnant les choses/causes au cœur de l'assemblée, on s'appuie nécessairement sur un assemblage de citoyens, mais aussi d'animaux et d'éléments issus de la nature à qui on accorde enfin de l'importance. Cette nouvelle façon de faire de la politique repose sur un véritable intérêt et une ouverture envers les choses — une attitude qui mène ultimement à une compréhension plus étoffée du monde ou du *cosmos*. Les chapitres suivants abordent les questions de l'assemblée religieuse et de ses origines; celle de l'assemblée de l'écologie et du monde naturel; celle des technologies; du rôle de la bureaucratie, des documents, des lois et de toutes formes d'écriture dans l'organisation des choses humaines; celui de l'économie et des réseaux qu'elle tisse entre les gens et les choses et dont témoigne le marché public; les changements esthétiques nécessaires dans la nouvelle orchestration de l'ensemble des assemblées énumérées jusqu'ici; le rôle du parlement, son histoire, ses formes, son avenir et l'épineuse question du vote propre à la démocratie représentative; la notion de l'éloquence en ce qui concerne la façon qu'ont les

politiciens et les autres acteurs de la sphère politique d'exprimer ce qui importe aux citoyens et, finalement, la place de la passion dans la politique orientée vers les choses/causes. Encadré par une introduction de Latour et une conclusion de Weibel, l'ouvrage constitue une assemblée d'assemblées.

5.2.3 Les intentions communes des commissaires/éditeurs, des artistes et des auteurs participants de *Making Things Public*.

La force du projet *Making Things Public* repose en grande partie sur une exploration qui se veut en premier lieu théorique et se matérialisant dans une exposition en galerie, à travers la réunion d'œuvres d'art qui à la fois incarnent enjeux et idées et étoffent les questions soulevées à la base par les commissaires. Ces derniers ont cherché entre autres à mettre en évidence tout ce qu'il y a de hasardeux à n'envisager que l'humain quand on considère le monde dans lequel on vit. Les œuvres sélectionnées par les commissaires pour l'exposition constituent en ce sens un éventail de façons de représenter des choses autres qu'humaines et des systèmes d'assemblage autres que celui du parlement. Ici, le terme *commissariat*, tel que défini par Maria Lind et examiné au premier chapitre (p. 37-38), prend tout son sens. En effet, pour Lind, la modalité propre au commissariat est souple (*loose*) et repose d'abord et avant tout sur la mise en relation : « Aujourd'hui, j'imagine le commissariat en tant que façon de penser reposant sur les interconnexions : liant objets, images, processus, gens, sites, histoires et discours dans un espace physique comme un catalyseur qui génère tournants, revers et tensions » (2009, p.63). Lind établit une parenté entre l'activité de commissariat et certaines approches artistiques dont quelques-unes ont été abordées au premier chapitre de cette thèse : on peut penser à l'art *in situ* et à son intérêt envers les caractéristiques physiques des sites d'implantation ainsi qu'aux deux premiers mouvements de la critique institutionnelle qui ont engendré une réflexion critique englobant l'ensemble du contexte muséal de présentation des œuvres. Pour Lind, le commissariat repose sur les œuvres, tout en les dépassant, parce qu'il génère une réflexion globale et en provoque

d'autres, qu'il ne peut d'ailleurs ni anticiper, ni contrôler. C'est ainsi que Latour et Weibel ont cherché à aborder à travers la multitude des œuvres rassemblées le vaste problème de la représentation qui se pose en démocratie et qui concerne la composition même du *Body Politik* : « Qui doit être concerné? Qu'est-ce qui doit être considéré? » (Latour, 2005, p. 16). Et comment se fait-il que trop de choses aient été laissées de côté au profit d'un petit nombre d'entre elles? Pourquoi la science est-elle si mal servie par la représentation? Ce problème de la représentation est d'ailleurs formulé au sein de l'exposition par l'entremise de la question suivante : *sommes-nous bien représentés?* En guise de réponse, l'ensemble des éléments rassemblés semble pointer dans la direction d'une revalorisation de la fonction de médiation au sein des systèmes démocratiques, tout en soulignant l'importance de la participation des citoyens aux débats. Ce *nous* soulève également l'épineuse question de l'universalisme. L'exposition, en reprenant la notion de *monde commun* qui englobe en plus des humains « les entités naturelles, les entités à risque, les artefacts scientifiques, les dispositifs techniques, les univers symboliques, etc. » (Blanc et Lolive, 2007, p. 354), par la mise en forme de textes et de sous-textes qu'elle opère, intègre des dimensions philosophique, politique et scientifique. Si à l'époque des Lumières on a souhaité étendre l'influence de la pensée rationnelle de l'Occident au reste du monde et créer de toutes pièces un citoyen cosmopolite, aujourd'hui, en réponse aux critiques acerbes formulées par les tenants du postcolonialisme, que peut-on entreprendre de légitime sur la scène internationale et de quelle façon doit-on s'y prendre ? L'hégémonie occidentale n'opère-t-elle d'ailleurs pas toujours par le biais de son système économique qui s'incarne dans la mondialisation? Est-ce qu'une fois de plus, ce sera *nous* qui déciderons de ce qui est *bon*? Est-ce que ce sera encore nous qui définirons le *bien*? C'est ainsi que s'interroge Isabelle Stengers, dans un essai qui figure au catalogue de l'exposition (p. 994-1003). Pour Latour, peut-être qu'il n'est pas même possible de partager la notion d'assemblée, puisque la représentation politique n'est vraisemblablement qu'un désir occidental (2005, p. 34)...

Ces mêmes questions pourraient s'appliquer au modèle d'exposition choisi par les deux commissaires et qui est issu d'une tradition bien occidentale et dont les codes ne sont

assurément pas universels. Alors, pourquoi l'avoir choisi, si ce n'est pour réaffirmer sa suprématie? Évidemment, le public ciblé par l'événement étant en grande partie allemand, européen et occidental, on peut croire qu'il a déjà intégré les conventions qui régissent l'exposition. L'histoire à laquelle on fait référence est déjà familière et les langages artistique et scénographique employés, ayant déjà été assimilés par les visiteurs, s'effacent en partie pour laisser place aux discours qu'ils contiennent. Dans le cadre de la publication, Barbara Dölemeyer (2005, p. 260-267) a répertorié un certain nombre de documents manuscrits et photographiques qui désignent des lieux extérieurs d'assemblée publique à l'époque de l'ancienne Allemagne. Ces lieux, souvent marqués par des arbres majestueux ou encore des mégalithes, pouvaient être situés au milieu de champs ou à proximité de rivières. En raison de leur configuration intelligible, ils constituaient naturellement des lieux de rencontre. Cet exemple illustre bien la volonté commune des organisateurs de *Making Things Public*, des artistes et des auteurs participants d'approfondir la question de la représentation politique et de l'assemblée d'un point de vue historique et culturel. Sans doute leur intention était-elle de contribuer à générer un contexte propice à la réflexion sur la nature et les origines du système politique dans lequel nous évoluons et qui requiert certains ajustements... C'est en ce sens que l'exercice qu'incarne *Making Things Public* favorise l'émergence d'une pensée potentiellement critique chez les membres du public afin qu'ultimement ceux-ci remettent en cause le modèle dominant. D'ailleurs, en reposant sur la mise en œuvre de rassemblements, le dispositif de *Making Things Public* constitue lui-même un système d'assemblée — une assemblée composée non seulement d'œuvres, mais également de membres du public et de choses qui appellent au débat en démocratie :

« Il est clair que chaque chose — chaque enjeu — génère différents types d'émotions et de désordres, de désaccords et d'ententes. [...] Chaque chose crée autour d'elle une assemblée différente de parties concernées. Chaque chose déclenche de nouvelles occasions de diverger et de se disputer passionnément. Chaque chose peut aussi donner lieu à de nouvelles manières de mettre un terme au débat, sans qu'il faille être d'accord sur autre chose. En d'autres mots, les choses — prises comme autant d'enjeux — nous lient les uns aux autres de façons qui définissent une sphère publique bien différente de ce qui est habituellement désigné par l'appellation *du politique*. C'est cet espace, cette géographie cachée que nous souhaitons explorer à travers ce catalogue et cette exposition » (Latour, 2005, p. 15).

Le parlement qui est examiné, dans le contexte de *Making Things Public*, en tant que *technologie* du discours et de la démocratie, est ici scruté à la loupe, tout comme le musée ou le centre d'exposition qui sont d'emblée considérés comme des dispositifs contribuant au maintien de la sphère publique.

L'articulation de l'exposition autour d'œuvres d'art qui représentent autant d'enjeux, fait écho à la fois au *Projet Stanstead* et à l'événement *inSite*. Pour l'exposition *Projet Stanstead*, les œuvres sélectionnées et celles réalisées pour l'occasion ont agi en tant que médiatrices, présentant des questions d'une grande complexité au public, témoignant de réalités observées sur le terrain et d'enjeux liés aux frontières géopolitiques, à la culture et à l'histoire des lieux. En les réunissant tout d'abord dans un même espace où des informations factuelles étaient présentées sous forme de coupures de presse et d'un ensemble d'activités de médiation, puis en les présentant sur le site même de Stanstead, à cheval sur la frontière, un contexte étoffé de réflexion a pu être créé, relevé par l'expérience esthétique que ces œuvres ont pu faire naître chez les spectateurs. *inSite* a également présenté des œuvres, mais selon une gamme plus importante de modes expositionnels : des expositions en salle ont eu lieu où des œuvres, des documents ainsi que des propositions d'artistes ont été montrés; des œuvres de nature infiltrante, installative et participative ont été présentées à même le tissu urbain et encadrées par l'infrastructure éphémère des infosites et de nombreux événements; le Web a également servi de plateforme pour la diffusion d'un certain nombre d'œuvres. Quant au *Projet de paix perpétuelle* de la Slought Foundation, il a misé sur une tout autre approche. En effet, le dispositif conçu par l'organisme s'articule autour du projet de la paix perpétuelle, en créant littéralement des assemblées multidisciplinaires à petite échelle dans divers lieux culturels, sans toutefois passer par des œuvres d'art à proprement parlé. Il s'agit *stricto sensu* d'un acte de médiation. Dans le volet expositionnel de *Making Things Public*, les œuvres tiennent le rôle de médiatrices, abordant elles-mêmes une foule de sujets, dont celui des grands rassemblements rattachés à l'histoire avec *Classes, Masses, Crowds* d'Ana Miljacki qui dresse un parallèle entre la représentation directe propre aux défilés tenus sous le régime

communiste en Europe de l'Est et celle des manifestations des années 1980 et 1990 qui se sont déroulées dans les mêmes espaces publics avec les mêmes individus. D'autres œuvres, telles que celle des artistes Peter Galison, Robb Moss et leurs étudiants, se penchent sur les processus rattachés à la pratique scientifique. En effet, *The Wall of Science* rassemble quelque six vidéos réalisées par des étudiants dans différents laboratoires scientifiques de l'Université Harvard. Pour Bruno Latour, l'art constitue une façon privilégiée de partager une vision personnelle à travers la représentation — ou, la médiation —, et l'esthétique constitue une modalité de passage entre les mondes singuliers et le monde commun. L'œuvre conçue par l'artiste est le produit d'une vision sensible qui, en tant qu'œuvre, quitte le domaine privé pour rejoindre la sphère publique et ainsi entrer en dialogue avec les spectateurs. Faire l'expérience de l'art consiste ainsi à interpréter et porter un jugement de goût à partager. En raison de sa nature donc, « [...] le jugement esthétique peut revivifier l'espace public et organiser des débats plus respectueux des singularités » (Blanc et Lolive, 2007, p. 357). Ainsi, est-il implicite dans *Making Things Public* que l'esthétique constitue une avenue susceptible de dénouer l'impasse de la crise de la représentation qui fait rage dans l'univers du politique. D'ailleurs, comme il a été mentionné au premier chapitre, l'efficacité de l'art, selon Rancière, viendrait de la séparation opérée par le régime esthétique par rapport aux autres régimes de sensorialité, comme celui de la médiation représentative (2008, p.64). « [...] [Ce] qui constitue le principe de cette distance et de son efficacité : la suspension de toute relation déterminable entre l'intention d'un artiste, une forme sensible présentée dans un lieu d'art, le regard d'un spectateur et un état de la communauté » (p. 63). En ce sens, pour Rancière, la logique intrinsèque à l'œuvre et la mise en rapport des éléments au sein de l'exposition — tout comme leur disponibilité aux regards du spectateur —, seraient susceptibles d'engendrer la pensée critique ou l'apparition d'un mode d'appréhension du monde qui est singulier et porteur de changement. « Elle [l'efficacité de l'art] consiste d'abord en disposition des corps, en découpage d'espaces et de temps singuliers qui définissent des manières d'être ensemble ou séparés, en face ou au milieu de, dedans ou dehors, proches ou distants » (p. 61). Ainsi, pour Rancière, le pouvoir de l'art résiderait non pas dans sa représentativité ou son potentiel de médiation, mais bien dans

cette suspension des intentions et du sens. Ce caractère *dissensuel* de l'art, toujours pour Rancière, outrepassé inéluctablement les enjeux qui font l'objet d'une exposition, cette dernière tirant sa charge politique du fait d'objets s'offrant au regard et de la façon dont on y appréhende le monde. S'y trouvant réunies idées, œuvres et personnes au sein de ce grand rassemblement, l'exposition témoigne d'un processus hétérogène où se marient les sensibilités les plus diverses.

5.3. L'articulation matérielle d'une pensée théorique ou *l'exposition comme image d'une démocratie orientée vers les choses*

Making Things Public. Atmospheres of Democracy articule dans l'espace d'exposition, à travers les œuvres qui sont présentées, notamment, une pensée d'abord théorique, mais dont la qualité première est de mettre de l'avant des objets de préoccupation, c'est-à-dire un ensemble de *choses* qui font en sorte qu'on s'assemble en démocratie. Ces *choses* (ou *thing*, ou *dinc*, ou encore *res*) dont l'importance se trouve au cœur du projet d'exposition et de publication *Making Things Public* sont chargées politiquement, elles soulèvent les passions et elles incarnent littéralement le *Parlement des choses*. Cet assemblage ainsi nommé et décrit par Latour constitue un vaste réseau de relations :

« Les médiateurs ont tout l'espace pour eux. Les Lumières ont enfin une demeure. Les natures sont présentes, mais avec leurs représentants, les scientifiques, qui parlent en leur nom. Les sociétés sont présentes, mais avec les objets qui les lestent depuis toujours. Que l'un des mandataires discute du trou de l'ozone, que l'autre représente les industries chimiques [...] pourvu qu'ils se prononcent tous sur la même chose, sur ce quasi-objet qu'ils ont tous créé, cet objet-discours-nature-société dont les propriétés nouvelles nous étonnent tous [...] » (Latour, 1997, p. 197).

Le modèle proposé par Latour reconnaît aux *choses* l'importance du rôle qu'elles ont à jouer dans l'équilibre de notre monde commun et positionne au centre de notre démocratie la complexité de notre réalité (ou, de cet *objet-discours-nature-société*). C'est ainsi que l'intérêt du projet *Making Things Public* repose en grande partie dans son attachement envers les arts visuels — qui vont dans le même sens que le projet d'une politique orientée

vers les *choses* que sous-tend l'exposition. Car, fondamentalement, la discipline est ancrée dans la matérialité :

« [...] l'art est précisément ce qui rend possible une relation critique, mais constructive avec la politique des choses. [...] [II] n'essaie pas de minimiser l'effet politique des choses, mais plutôt, il la prend très au sérieux. Au lieu de chercher à échapper de manière libertaire à cette politique des choses qui peut s'avérer paternaliste, l'art entretient une relation créative avec celle-ci. Et c'est ce qui rend l'art d'abord et avant tout politique — mais avec des moyens différents » (Verbeek, 2012, p. 27).

En s'appuyant sur les arts visuels — et par le fait même sur la proximité qu'entretiennent certaines des œuvres avec les nouvelles technologies —, le projet devient en soi matière à discuter. Nombreuses sont les œuvres réunies qui explorent la technique du parlement, ou encore celle du rassemblement de citoyens, par le biais de dispositifs technologiques parfois sophistiqués. Ces œuvres en présence les unes des autres sont accompagnées, non seulement dans la salle d'exposition, mais aussi au-delà du ZKM, dans l'espace public, d'une multitude d'éléments de médiation : cartels, panneaux didactiques, visites commentées, publication, articles de presse, etc. Cette médiation, somme toute traditionnelle, mise sur pied par l'équipe de commissaires, les employés du ZKM, les journalistes et critiques d'art, fait écho à la représentation que font de différents enjeux l'ensemble des œuvres réunies. C'est ainsi qu'un assemblage de contenu est présenté au public, créant une plateforme que l'on pourrait comparer à celle du parlement où se trouvent des médiateurs de tous les horizons (en principe). En ce sens, *Making Things Public*, à travers les discours théoriques qu'elle expose et l'échantillon de choses qui animent le monde situé au-delà du ZKM, met à la fois en lumière l'essence de ce que constitue une exposition ainsi qu'une assemblée qui se voudrait représentative de tous les points de vue.

« Ce qui caractérise l'exposition, ce sont ses multiples énonciations et leurs éventuelles différences, c'est-à-dire toutes les possibilités que l'artiste [ou le commissaire, vraisemblablement] a de recomposer ou débiter, de réunir ou de dissocier. Elle permet une construction du discours à partir d'éléments préexistants dans une syntaxe qui peut varier à l'extrême, de même qu'elle autorise une articulation des discours les uns par rapport aux autres, c'est-à-dire une intégration des différentes expositions dans une unité plus grande. » (Poinsot, 2008, p. 36).

C'est en ce sens que l'exercice que représente *Making Things Public* (tout comme le *PPP*, *inSite* et le *Projet Stanstead*) s'avère brûlant d'actualité. Le mode de diffusion et de présentation que constitue dans un premier temps l'exposition d'art visuel assure la liberté pleine et entière aux artistes, aux commissaires et aux participants d'expérimenter dans la libre association d'éléments disparates selon une infinité de configurations. Cette latitude à créer des agencements et des regroupements de toute sorte confère au dispositif d'exposition un avantage que nul autre mode de présentation ne possède : rassembler sous un même toit des objets de provenance hétérogène et qui sont les fruits d'approches hybrides afin que des visiteurs en fassent l'expérience et en tirent leur propre conclusion. En outre, l'une des questions fondamentales qui animent aujourd'hui le débat entourant l'espace public est liée à la diversité des publics et à l'accessibilité, le défi consistant à favoriser un espace véritablement inclusif. Pour ce faire, peut-être faudrait-il ramener au cœur des pratiques ce qui est matière à discussion, un peu comme le proposent les deux commissaires de l'exposition *Making Things Public*, préoccupés non seulement par le mode opératoire de la démocratie — l'assemblée politique —, mais par ces choses autour desquelles on se réunit pour délibérer en public. Simon Sheikh évoque d'ailleurs, dans son essai *The Trouble with Institutions, Or, Art and Its Publics*, l'importance d'une institution ancrée dans un contexte particulier, avec toutes les réalités singulières que cela implique, des cultures aux modes de fonctionnement. Il laisse entendre que l'institution d'art qui constituerait véritablement un espace d'échange devrait prendre part au processus qui sous-tend la création d'un public réuni autour d'œuvres d'art — et ultimement, de choses :

« [...] les institutions d'art représentent en effet l'entre-deux, le médiateur, interlocuteur, traducteur et point de rencontre pour la production de l'art et la conception de son *public*. J'emploie délibérément le terme *public* ici sans le qualifier ou le quantifier, étant donné que c'est exactement la définition et la constitution de ce *public* en tant qu'assistance, communauté, électorat ou potentialité qui devraient être la tâche de l'institution d'art : une place qui est toujours en train de devenir une place, une sphère publique » (2006, p. 144).

Making Things Public — l'exposition et la publication —, constitue en ce sens une sorte de bilan étoffé de nos manières de s'assembler ainsi qu'une réflexion sur celles à adopter à l'avenir, un peu comme le font les trois autres projets des chapitres précédents (en créant,

dans le contexte du monde de l'art, des occasions d'échange autour de la question de la paix pour le *PPP* et autour de celle des frontières géopolitiques pour *inSite* et *Projet Stanstead*). À l'heure de la mondialisation, nul ne peut nier qu'un large éventail de types d'assemblée — certains présentés dans le cadre de l'exposition et de la publication, comme la bourse, le musée, le marché, etc. — connectent déjà les gens les uns aux autres, et ce, bien que l'on ne s'entende toujours pas sur une architecture ou un mode commun d'assemblée, étant donné nos différences et indifférences, comme le souligne Latour (2005, p. 37). En ce sens, il serait faux de croire que la distance géographique ou le gouffre culturel puissent toujours séparer les peuples...

L'initiative de Weibel et Latour repose sur un désir avoué de ramener au cœur de l'assemblée des enjeux qui *divisent* et qui, en raison de leur complexité, nécessitent tout un arsenal de preuves, et ce, afin de contrer la domination qu'exercent certains pouvoirs au nom de l'objectivité et des faits (*facts of the matter*). En ce sens, les commissaires s'attaquent à la fiction du consensus, c'est-à-dire aux faits qui, sous prétexte de leur véridicité absolue, n'ont pas besoin d'être appuyés d'arguments et de preuves et autour desquels tous ont à être d'accord. Ces affirmations indiscutables sont abondamment utilisées par les pouvoirs qui tiennent la population dans l'ignorance²³⁰. Pour Latour, les choses ont été pendant trop longtemps considérées comme des *faits (matters-of-fact)* : « Elles sont beaucoup plus intéressantes, bigarrées, incertaines, compliquées, difficiles à atteindre, hétérogènes, risquées, historiques, locales, matérielles et en réseaux que la version offerte par les philosophes jusqu'ici » (2005, p. 22-21). Les faits établis ne tolèrent aucune dissension et vont ainsi souvent de pair avec la force, selon l'auteur. À l'inverse, les affirmations, les propositions et les revendications, passent par la discussion afin de convaincre. Arendt notait d'ailleurs que chez les Grecs « [...] contraindre, commander au lieu de convaincre étaient des méthodes prépolitiques de traiter les hommes : c'est ce qui

²³⁰ Latour donne l'exemple de la conférence de Colin Powell, alors Secrétaire d'État des États-Unis, devant le Conseil de sécurité de l'ONU, le 5 février 2003, où Powell avait affirmé que les États-Unis détenaient des preuves irréfutables de la présence d'armes de destruction massive en Irak. Ces preuves et ces faits incontestables s'étaient pourtant avérés être complètement faux.

caractérisait la vie hors de la *polis*, celle du foyer et de la famille, dont le chef exerçait un pouvoir absolu... » (1994 [1958], p. 64). Toute l'importance de débattre, de présenter, d'exposer, de discuter et d'échanger s'exprime à travers le projet *Making Things Public*. Se déroulant au sein d'un espace de liberté et d'émancipation — qu'incarne le musée d'art — en compagnie de gens réunis autour de propositions artistiques, le projet apparaît comme pleinement politique.

CONCLUSION

Dans cette thèse, j'ai choisi d'aborder l'approche du commissariat situé et certaines des formes d'exposition que celle-ci engendre. Les spécificités de cette approche me laissaient entrevoir son potentiel à réactiver l'exposition en tant qu'espace de débat public. La privatisation massive que nous connaissons depuis les dernières décennies a fait en sorte que la sphère publique tend à s'amenuiser de plus en plus, au fur et à mesure que *culture* rime avec *divertissement*. Cet état de fait a motivé mes recherches autour du rôle que pourrait tenir l'exposition ainsi que le musée — à l'origine un lieu où le débat rationnel d'idées était favorisé, sous la forme de critiques — dans la réappropriation de la sphère publique par les citoyens. En institutionnalisant, en quelque sorte, le jugement critique, le musée a contribué dans le passé à consolider la sphère publique. Ce potentiel propre à l'institution a été ranimé par des artistes liés aux deux premières phases de la critique institutionnelle et par des commissaires et des organismes rattachés au nouvel institutionnalisme. Aujourd'hui, le travail de ceux qui, en réponse au climat culturel, politique et social, abordent de front la question cruciale de l'état de la sphère publique et envisagent de nouveau l'exposition en tant qu'espace de réflexion et d'échange critiques m'a semblé particulièrement à propos. Mon premier objectif a été de définir cette approche du commissariat situé qui s'appuie sur l'exposition comme dispositif de débat public. Dans le cadre du volet intervention de la thèse, j'ai réalisé l'événement *Projet Stanstead ou comment traverser la frontière*. D'abord présentée à la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's, puis sur le territoire de Stanstead dans la région des Cantons de l'Est, cette exposition en deux volets a incarné un espace de réflexion sur le thème des frontières géopolitiques locales et internationales. Parallèlement, j'ai analysé trois cas de figure : l'édition 2005 de l'événement transfrontalier inSite, le *Projet de paix perpétuelle* de la Slought Foundation, ainsi que l'exposition *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* et sa publication, dirigée par les commissaires Bruno Latour et Peter Weibel.

Cette thèse de type recherche-intervention tire une partie de son originalité de la posture que j'y ai trouvée, à la fois de praticienne et de chercheuse universitaire, menant un projet sur le terrain ainsi que des recherches et des analyses comparatives. C'est en tant qu'artiste que j'ai adopté une approche située au cours des dernières années, réalisant des œuvres qui ont pris la forme d'expositions ancrées dans un territoire particulier et considérant des enjeux extraartistiques, et ce, afin de créer des espaces où réflexion et échange critiques avaient lieu. L'approche commissariale qui fait l'objet de la thèse requiert une même sensibilité au territoire et repose sur un même intérêt pour les dynamiques de terrain, les déplacements, les investigations, ainsi que les rencontres hors les murs et dans l'exposition. C'est pourquoi cette recherche précise l'évolution des pratiques artistiques *in situ* et dialogiques et leur influence sur la pratique commissariale située; la succession des phases du mouvement de la critique institutionnelle et la réponse des institutions qu'incarne le nouvel institutionnalisme; la dimension potentiellement politique des expositions résultant du commissariat situé ainsi que les origines et l'héritage de l'exposition temporaire comme espace de débat public — à travers l'exemple du Salon parisien, îlot démocratique avant l'heure, et celui des premiers musées d'art moderne, véritables laboratoires interdisciplinaires, lieux ouverts et vivants au sein desquels des informations complexes circulaient. Dans chacun des chapitres couvrant l'intervention ainsi que les trois expositions exemplaires, des correspondances sont évoquées à travers des descriptions et des recoupements toujours opérés en regard des notions de débat et de sphère publics.

Au-delà du marché et des paramètres que celui-ci détermine au sein des institutions et des pratiques, les postures issues entre autres de la critique institutionnelle, de l'art *in situ* et de l'approche dialogique permettent d'entrevoir comment l'art et son exposition peuvent jouer un rôle dans la sphère publique en créant des espaces où il est possible de réfléchir aux choses, c'est-à-dire aux objets artistiques et aux sujets de préoccupation extraartistique. Mes recherches sur le commissariat situé ont porté sur des pratiques actuelles qui mettent l'emphase sur les échanges critiques, comme celles de Maria Lind, de Mary Jane Jacob et de ses *scattered site exhibitions* ou d'Aaron Levy — dont le *Projet de paix perpétuelle* adopte

une approche dialogique reposant sur une volonté de publicité et d'interdisciplinarité empruntée à Kant. Dans ses écrits, Lind souligne en quoi le commissariat repose sur les interconnexions, la profession étant tournée vers la mise en relation « [...] d'objets, d'images, de processus, de gens, de lieux, d'histoires et de discours dans un espace physique comme un catalyseur qui génère tournants, revers et tensions » (2010, p.63). La variabilité des formes qui sont le propre du commissariat situé est apparue illimitée, comme en témoignent les cas à l'étude dans la thèse. Cependant, chacune à leur manière, ces expositions interpellent et convoquent les membres du public à la réflexion et l'échange autour d'une *matière à discuter*.

L'examen de l'événement récurrent inSite a révélé que les approches privilégiées par les artistes invités avaient, à partir de l'édition 2000/2001, poussé les organisateurs de l'événement à remettre en question la manière qu'ils avaient eue jusque-là de soutenir la production d'œuvres, de présenter celles-ci aux publics et de diffuser les contenus élaborés dans le contexte de l'exposition. Non seulement avaient-ils mis sur pied au fil des ans un dispositif de présentation adapté à une pluralité de pratiques artistiques situées (interventions en art infiltrant, art participatif, dialogique et installatif), mais ils avaient su privilégier les rencontres entre artistes, praticiens et résidents de la zone formée par San Diego et Tijuana, théâtre d'un ensemble de forces en présence. Multipliant les modes d'apparition et les points de contact sur ce vaste territoire, inSite a proposé aux artistes des conditions de travail propices à la réalisation de projets de longue haleine susceptibles de s'inscrire de façon significative dans l'espace public, au cœur des préoccupations des communautés ciblées. Par le fait même, ces œuvres ont été en mesure de générer un débat public, notamment autour de questions liées au contrôle des mouvements de personnes — d'autant plus que le contexte géopolitique régional était littéralement explosif. Et bien que les tensions politiques et les luttes entre groupes criminalisés aient finalement eu raison de cette entreprise remarquable, mes recherches ont démontré qu'inSite a été synonyme de collaboration, d'exploration souterraine, d'engagement, d'émancipation et de voix discordantes. Cet événement à grand

déploiement a su réactiver, le temps de ses deux dernières éditions, l'exposition en tant que dispositif de débat public, grâce à des œuvres en parfaite synchronicité avec des réalités singulières ainsi que des activités rassemblant de nombreux participants issus de disciplines telles que la géographie, la philosophie, la politique, la sociologie et l'urbanisme, réunis afin d'évoquer le phénomène de la mondialisation, les transformations de l'espace public, le contrôle des populations et du flux des capitaux et le rôle joué par l'art dans les débats publics. Le territoire de San Diego et Tijuana, ses pratiques culturelles, son histoire et son actualité y ont été scrutés à la loupe. C'est ainsi qu'il m'est apparu qu'inSite s'inscrivait à la frontière du nouvel institutionnalisme et des pratiques instituanes, l'organisme ayant parfaitement intégré les principes de proximité avec le milieu, de collaboration avec d'autres instances culturelles et acteurs du monde de l'art et d'ouverture aux autres champs disciplinaires. Comme mes descriptions en témoignent, la multitude de ses plateformes, tout comme la transformation, au fil des ans, de l'événement en un processus de recherche et d'occupation, ont fait d'inSite un véritable espace de débat public. Idées, pratiques, œuvres et personnes se sont croisées par l'entremise de ce dispositif, générant expérience esthétique et délibération critique autour de nombreux sujets de préoccupation, confirmant d'emblée la pertinence de l'exposition dans le maintien d'une véritable sphère publique.

Le *Projet de paix perpétuelle* mis en branle par la Slought Foundation s'appuie presque entièrement sur une approche dialogique. Se déployant dans différents lieux à travers le monde, l'initiative est constituée autour du projet de paix perpétuelle tel qu'il avait été formulé par Kant au 18^e siècle. C'est d'ailleurs là que réside le cœur de l'exposition : dans l'article secret que contient l'essai du philosophe qui y souligne l'importance de tenir des échanges critiques en public entre praticiens issus de divers champs disciplinaires autour de questions fondamentales, telles que la paix entre les nations. Misant sur le potentiel de l'exposition en tant que dispositif se prêtant au débat public, Aaron Levy, commissaire du projet, a chorégraphié jusqu'ici toute une série d'apparitions dans diverses institutions d'art et autres lieux publics, des apparitions qui ont pris la forme d'expositions, d'entretiens, d'ateliers, de séminaires et de symposiums. Ancré dans une approche commissariale située,

le *Projet de paix perpétuelle* s'active littéralement dans la conversation : il pourrait ainsi représenter l'une des assemblées qu'évoque l'exposition *Making Things Public*. Sa capacité à générer des échanges critiques autour de la question de la paix perpétuelle (et non pas autour d'objets artistiques) s'est concrétisée à maintes reprises déjà, quoique j'aie aussi relevé, lors d'une exposition au New Museum à laquelle participait la Slought, que le dispositif a pu maintenir à distance des visiteurs non initiés. Force est de reconnaître que la portée d'un tel projet reste réduite en ce qui concerne le nombre et la provenance des participants — mais doit-on considérer cela comme un véritable problème? Est-ce que l'exposition doit être tenue de rejoindre *tout le monde*? Est-ce que le problème ne viendrait pas plutôt de la recherche perpétuelle du plus grand nombre d'entrées que mènent les institutions muséales? L'intérêt premier de l'approche que développe la Slought vient du fait qu'elle s'inscrive pleinement dans la lignée des pratiques instituant qui s'aventurent au-delà du champ de l'art, pour remplir des missions d'activisme, d'éducation, de médiation et de partage de connaissances. En effet, l'organisme redéfinit le modèle de l'institution en intégrant en son sein d'autres disciplines; en participant au décroisement des pratiques culturelles, ainsi que par la multiplication de collaborations interinstitutionnelles. Les membres de la Slought semblent opérer une transformation sans relâche de l'organisme, fuyant la cristallisation, et ce, parce qu'ils ont fait de la réceptivité (*response*) envers le milieu leur mot d'ordre. Cette prise de position évolutive requiert des membres de la Slought qu'ils fondent leur travail sur la recherche — la proximité qu'ils entretiennent avec l'université témoigne d'ailleurs de cet engagement — et qu'ils fassent preuve d'une grande sensibilité au contexte — ce dont rendent compte les collaborations avec des organismes œuvrant sur le terrain, dans certains quartiers chauds de la ville, par exemple. La Slought qui s'emploie continuellement à mettre au point de nouvelles méthodologies pour mieux remplir le mandat qu'elle s'est fixé aborde quelques-uns des grands enjeux auxquels sont confrontés les citoyens.

Comme il a été démontré dans la thèse, l'approche située repose sur un intérêt fondamental pour les *choses*, concrètes et matérielles, que sont les objets — comme

peuvent l'être les œuvres d'art — qui procurent matière à discuter et qui nous lient les uns aux autres. Les auteurs et commissaires de *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, Bruno Latour et Peter Weibel, ont choisi l'exposition comme mode d'assemblée afin de mettre en lumière la question cruciale de la représentativité en politique qui doit selon eux de toute urgence faire l'objet d'un débat public dans nos démocraties. Et ce, afin que ces dernières soient véritablement orientées vers les *choses*. Ce faisant, les deux commissaires ont confirmé leur parti pris pour l'exposition en tant qu'espace où l'examen de questions cruciales peut avoir lieu, car on s'y assemble naturellement autour d'une matière à discuter. En fait, *Making Things Public* incarne une *assemblée d'assemblées* — où sont réunies des œuvres d'art, des idées complexes ainsi que les membres du public. Les deux commissaires ont employé le dispositif de l'exposition pour y comparer des *techniques de représentation* au sein de différents types d'assemblée — dont la forme actuelle du parlement ou du marché n'est qu'un exemple. La vision des artistes participants ainsi que le discours de la centaine d'auteurs convoqués dans la publication qui accompagne l'événement concourent au caractère fondamentalement dissensuel de l'entreprise qui témoigne d'une divergence de sensibilités. Il n'est cependant pas question de conversations de vive voix avec le public de *Making Things Public* — le dispositif ne prévoyant aucun espace pour des échanges au sens littéral autour de la crise de la représentation entre les membres du public et les praticiens. Les commissaires ont plutôt misé sur des dialogues menés de façon interposée entre les artistes et les auteurs réfléchissant de concert au sein de l'exposition et de la publication et les membres du public, invités à faire l'expérience de différents types de représentation. La visite d'une exposition composée d'œuvres en forme d'objets se fait le plus souvent en silence, et l'on peut soupçonner que celle de *Making Things Public* n'a pas échappé à la règle. Cependant, comme l'affirme Latour, l'art est une façon privilégiée de partager une conception subjective par le biais de la représentation — ou, de la médiation. En effet, pour lui, l'esthétique constitue une modalité de passage entre le monde singulier et le monde commun. L'œuvre réalisée par l'artiste est le produit d'une vision sensible qui, en tant qu'œuvre, quitte le domaine privé pour rejoindre la sphère publique et ainsi entrer en dialogue avec les spectateurs. Faire l'expérience de l'art consiste

en ce sens à interpréter et à porter un jugement de goût à partager. En raison de sa nature, « [...] le jugement esthétique peut revivifier l'espace public et organiser des débats plus respectueux des singularités » (Blanc et Lolive, 2007, p. 357). L'esthétique constituerait en ce sens l'une des avenues susceptibles de dénouer l'impasse de la crise de la représentation qui fait rage dans l'univers du politique en redonnant ses lettres de noblesse à la médiation. On peut ainsi supposer que la collection d'œuvres réunies par *Making Things Public*, tout comme la scénographie de l'exposition reposant sur une architecture ouverte (celle du ZKM), la transparence et les regroupements d'éléments et d'œuvres prenant la forme d'objets, avait le potentiel d'interpeler le public et de susciter chez lui une prise de conscience du fait que le parlement n'est pas le seul espace où les *choses* peuvent être rendues publiques. L'exposition, en tant que dispositif articulant objets et discours, est également en mesure de tenir ce rôle.

Dans le cadre du volet intervention de la thèse, j'ai souhaité réaliser une exposition qui s'inscrive dans une lignée d'événements susceptibles de générer le débat public. L'exposition *Projet Stanstead ou comment traverser la frontière* cherchait à examiner en public la vaste question des frontières et du renforcement de sécurité les entourant. Pour ce faire, j'ai rassemblé au sein du dispositif des œuvres ainsi que des informations sous forme de documents — d'abord en galerie, puis dans la ville de Stanstead. De plus, à travers le Laboratoire communautaire d'art, la Galerie d'art Foreman a tenu maintes activités auxquelles ont été conviés divers participants et membres du public. L'exposition s'est ainsi prêtée à de nombreux échanges autour des œuvres et des idées présentées, tout en donnant lieu à un partage d'expériences personnelles liées aux changements survenus depuis le 11 septembre 2001 à Stanstead. La participation des citoyens de la région aux événements organisés par la Galerie a révélé chez eux un réel intérêt envers ces questions complexes de culture, de géopolitique et d'histoire. Remontant le fil de l'Histoire en s'intéressant à la langue abénaquise ou investissant les histoires de ceux qui habitent aujourd'hui des deux côtés de la frontière, les œuvres participatives d'Althea Thauberger et de Raphaëlle de Groot ont transporté les membres du public, suscitant de vives émotions,

tout en s'attaquant à des enjeux extraartistiques. Ainsi, en investissant une situation particulière, l'événement a offert aux artistes un contexte de travail enrichi. En tant que commissaire, j'ai accompagné les artistes sur le terrain, facilitant leur travail de prospection et imaginant une façon de présenter leurs œuvres à même la situation investie. La forme du *Projet Stanstead*, tout comme celle d'inSite, découle en partie de cette proximité entre l'institution — à travers mon travail de commissaire invitée et celui du personnel de la Galerie et de son Laboratoire communautaire — et les artistes, l'organisme ayant été en mesure de s'adapter aux particularités de la situation examinée et de celles des œuvres, afin de produire un véritable chantier d'idées, c'est-à-dire un espace où des idées complexes et des œuvres ont été réunies afin que les membres du public s'y rassemblent pour en faire l'expérience et en discuter.

En plus de s'attaquer à la question de l'exposition en tant que dispositif de débat public, mes recherches se sont penchées sur l'existence d'une filiation entre les pratiques artistiques et commissariales situées. Il m'est en effet apparu dans la thèse que l'approche du commissariat situé est imbriquée dans la généalogie des pratiques artistiques critiques, *in situ*, et dialogiques, au sein de laquelle je positionne mon propre travail d'artiste et de commissaire. Cette perméabilité des pratiques, que j'avais anticipée, trouve des échos dans l'histoire des expositions qui est par ailleurs truffée d'exemples d'artistes ayant apporté une contribution notoire au développement de l'exposition d'œuvres d'art : du poste de tapissier occupé par un artiste au Salon du Louvre, véritable défricheur de l'art de l'accrochage, aux artistes des avant-gardes liés au constructivisme russe et De Stijl ayant participé par leurs expérimentations à définir les standards de scénographies à venir, en passant par les analyses clairvoyantes de l'exposition et de sa culture réalisées par Marcel Duchamp et Brian O'Doherty. Plusieurs artistes minimalistes et conceptuels s'étaient intéressés à la question du site d'exposition et de l'institution à partir des années 1960, développant un corpus d'œuvres dont l'objet n'était autre que le monde de l'art. Ils réclamaient des musées que ceux-ci se montrent à la hauteur de l'idéal formulé à l'époque des Lumières. Les questions de l'exposition et de l'institution s'étaient rapidement

retrouvées au cœur des préoccupations de ces artistes dont certains allaient ultimement prendre en charge les conditions de production et d'exposition de leur travail, en mettant sur pied leurs propres événements, en quittant l'atelier pour l'espace public et le paysage naturel ou encore, en prenant position de manière critique, au sein même de l'institution. Ce faisant, ils formulaient le souhait que l'exposition et le musée offrent des espaces où la délibération critique est favorisée.

En évoquant dans la thèse le contexte sociopolitique dans lequel s'inscrivent mes recherches, j'ai souhaité faire écho à l'approche située que je décrivais, reconnaissant par le fait même que ma propre approche de chercheuse universitaire se trouve influencée par la conjoncture politique et sociale du moment (Printemps arabe et érable, montée de l'extrême droite en Europe, multiplication de la construction des murs et du renforcement de la sécurité aux frontières partout dans le monde, crise économique mondiale de 2008, changements climatiques, etc.). Si dans la thèse j'ai été en mesure de bien décrire l'ensemble des cas de figure ainsi que les intentions des commissaires impliqués, il s'est avéré plus ardu d'évaluer la portée des échanges, celle du degré de participation des membres du public et ce que ces derniers en ont retiré. Les documents sur lesquels je me suis basée offraient un bon aperçu des intentions des auteurs des expositions, mais peu d'informations quant aux *effets* de la mise en forme de leur proposition théorique, particulièrement pour *Making Things Public* et *inSite*. Des méthodes empruntées à la sociologie auraient pu être employées pour récolter des données de façon systématique (par l'entremise d'une enquête par questionnaire, par exemple) afin d'examiner les impacts de l'exposition sur les membres du public. Cependant, la réalité du terrain et les ressources dont je disposais ne m'ont pas permis d'effectuer une telle cueillette d'informations. En sélectionnant deux projets sur trois ayant déjà eu lieu et un troisième se déroulant à l'étranger, j'ai dû concentrer mes efforts de recherche autour d'une documentation de première main. Mes analyses témoignent toutefois des traces laissées par les expositions et, en quelque sorte, de leur portée discursive et théorique dans le temps. Ces limitations ont été compensées par l'abondance de détails concernant ma propre intervention, pour

laquelle j'ai pu fournir certains éléments cruciaux qui expliquent parfois la tournure d'un événement. Cette posture de l'intérieur au sein du *Projet Stanstead*, combinée à l'entretien avec Aaron Levy et la participation à l'une des conversations du *Projet de paix perpétuelle* ont contribué à augmenter en qualité et en quantité les données nécessaires aux analyses.

L'examen de la pratique du commissariat situé a confirmé sa pertinence non seulement dans le contexte du monde de l'art où elle contribue au renouvellement des formes d'exposition, mais aussi dans la société au sens large, où elle génère des dispositifs qui permettent d'envisager un sujet dans toute sa complexité et sous plusieurs angles — complémentaires ou contradictoires. La thèse fait la démonstration que l'exposition qui résulte d'une approche située favorise la création d'un espace commun où il est possible de s'assembler autour d'objets de préoccupation afin d'en débattre — au propre et au figuré. Pareil dispositif va dans le sens de la politique tel que défini par Jacques Rancière, parce que l'exposition est un espace public où les idées et les intentions des artistes et des commissaires ont la possibilité de s'incarner, et parce que le régime esthétique de l'art permet à la variété de formes que sont les œuvres de cohabiter simultanément dans un même lieu, donnant ainsi vie à un espace de liberté et en définitive, d'émancipation. L'exposition permet de créer des agencements et des regroupements jusque-là inédits d'objets de provenance hétérogène, réunis suivant diverses modalités, et ce, grâce à des fils conducteurs qui interpellent tout en laissant les visiteurs tirer leurs propres conclusions. La pratique du commissariat situé s'est en ce sens dessinée tout au long de mes recherches comme étant essentielle, particulièrement dans le contexte politique qui est le nôtre et qui accuse des lacunes d'un point de vue démocratique.

APPENDICE A

ENTRETIEN AVEC AARON LEVY, DIRECTEUR ET MEMBRE FONDATEUR
FONDATION SLOUGHT, PHILADELPHIE, PENNSYLVANIE, É.-U.

1^{ER} OCTOBRE 2011

Geneviève Chevalier:

Many of the projects produced by the Slought Foundation are materialized through conversations. As a curator and director of the Foundation, why do you think interactions (in the form of discussion and exchange) between people in a public space are so important? Do you think that through that dialogical process, the Slought contributes to enhance the public sphere (i.e. according to the definition of Hannah Arendt for example)?

Aaron Levy:

Our mission is to encourage and facilitate dialogue. And, our methodologies are dialogical. At the same time, from my curatorial perspective, we do not have a sense of expectations to where the dialogue will lead. We have not instrumentalized the idea of dialogue, such that it leads to results of particular outcomes or goals. So, as much as we insist on the dialogic, at the same time we take the dialogic seriously such that we cannot pre-empted the conversation before it happens. So what I'm trying to say is that we are fundamentally interested in where conversations lead, we are fundamentally interested in facilitating conversations, we are fundamentally concerned that what has traditionally been at heart of artists' community seems more and more, let's say, fragile, more and more hard to come by today. Each of the projects that we have undertaken and each of the projects that we undertake experiments in different ways with the different ways in which you could enable or enact or facilitate a discussion or dialogue, whether through an exhibition, event, symposium, or publication. And, our interest is each time trying to go at it a different way.

I guess with the *Peace Project* we were interested in the secret article that is at the heart of Kant's essay — *Perpetual Peace Project*. And, in that secret article, which is a whole topic onto itself — why the article, publicly stated, but labelled as secret? Kant writes and argues that there ought to be the possibility of a conversation between the statesmen and the philosopher. And one of the other things that Kant seems to suggest is that the philosopher as he found himself in 1795, is not always able to speak about things publicly. For instance, Kant was censored when he wrote his *Perpetual Peace* towards the end of his life. He has been effectively prohibited of talking about the political. The king had censored him. Such that he can claim the private, he can't necessarily claim the public as a space in which to talk about the political. He immediately begins the essay by explaining that he has nothing practical to offer, because he is not allowed to offer something practical. That would be, in a certain sense, construed as political, as I understand it. So, in that circumstance, which is also one where like today he understands that a politician cannot necessarily speak about peace in public either. He argues that there ought to be a conversation in which politicians could speak about peace privately. The public may not allow them to talk, or take peace seriously in public and they may not allow themselves to talk about it seriously or think about it seriously in public, right— but, there ought to be a way that the statesmen talk about it privately. There ought to be a way that philosophers could talk about it publicly. There ought to be a way they could talk across the disciplines. And this is something that's phrased in the Future, conditional, in some interesting grammatical framework.

So, I guess within the context of the *Peace Project*, that is where it all begins: that there ought to be a conversation across the disciplines. There is never an ideal conversation that once and for all puts an end to the idea that there is a need for dialogue. The ethos of the project, the ethos of Slought, is also that there is something inherently important about the dialogical, about being in a discussion with someone that may or may not share the perspective that you hold.

G.C.

And in terms of the will to reach a consensus or to allow people to disagree?

A.L.

There are a lot of people that we work with at Slought who find the very idea of consensus problematic and they privileged dissensus, as the very mark of a healthy, democratic society. And there are others who are deeply concerned by fractures and by common terminologies, and a lack of intercultural understanding. Ultimately, we are situated between those two poles, negotiating between on the one hand, a very Western or perhaps American desire for consensus, and at the same time, a belief in the importance of disagreement and dissensus as something that is healthy in society today.

To go back to the question—in the context of the *Peace Project* and at Slought—, I want to insist on the plural when talking about the public and the public sphere. I think that there is a tendency today to think that civil society occupies one space, and that there is one public sphere. What is interesting today is the multiplication of publics, the multiplication of public spheres. At the same time, Derrida and others wrote about the very idea of the public sphere being eviscerated. And not just through surveillance technologies, but the very idea of privacy has been eviscerated. So it is not clear that—to go back to Kant—the public sphere is always amenable and hospitable to the conversation that we ought to have. I guess what I am always interested in, either arguing for or insisting on, is that today, when we have the sense that something needs to be legible to everyone simultaneously, everywhere, it has to be accessible simultaneously, everywhere. I think it is something that museums often speak of and insist on. I think it is misleading. And I think it is interesting to recall how potent and powerful a conversation can be, and an intimate one, and that how powerful an essay can be, a thought, and that any thought-experiment can be transformative. And, of course, one can define transformative in different ways. But I think that there is a tendency today to think in terms of quantitative assessments, and I think that it is misleading and not productive of change. And so we always talk at Slought about the public as not something that in each case exists already, but maybe as something that the project will perform and imagine. It's a kind of a linguistic or a literary way of thinking about a public. What if a public were a consequence of a performative address? It's a thing that

Michael Werner brings up in his essay on the public: *Publics and Counter Publics*, and also Bruno Latour in *Making Things Public* where he talks about similar kinds of issues.

At Slought, we are interested in the way that curatorial practice can be in the service of imagining publics and imagining an alternative form of belonging, an alternative form of collectivising a community, thinking about community. That may go beyond those that are temporarily and spatially associated at a particular event. So that very much is at the heart of what I have been thinking of for this project. As much as we have tried to engage in particular constituencies, particular individuals, particular disciplinary spaces, or positions or institutions, it's also about imagining a different conversation.

G.C.

Do you think—knowing that this space here is public—that by organizing conversations, you are in fact contributing to maintain the public sphere somehow? And, what about the loss of public spaces in our societies or a certain qualitative loss of these spaces?

A.L.

The *PPP* has made it clear that it's particularly difficult to talk about particular topics. And peace might be one of those topics. And that would be the case in any society. And that has been the very idea behind the project. It's very difficult to talk about this very concept here in the United States. It's difficult to talk about it in Rwanda. It's difficult to talk about it in China. Each time for very different reasons, for very different political and social reasons. Sometimes it would have to do with legal restrictions; sometimes having to do with basic security, by virtue of what you say in public; sometimes by virtue of socioeconomic or other resource scarcity; sometimes by virtue of the militarization of a society. Each time there has been an understanding, at every step of the *Peace Project*, that we want to specifically try to enable a conversation within a space institutionally, geographically, culturally, etc. that seem to pose another mode of resistance to taking peace seriously or as a starting point for discussion. And again, it's not that those conversations would ever find completion within the context of a workshop or a symposium or an exhibit. But it's a means by which we and

others can hopefully negotiate and translate and become a little bit more allegeable or familiar to acknowledge those limitations.

A lot of the projects we do are intimate in scale, and often everyone that attends is also a conversant. We try to balance more spectatorial forms of publicness with more conversational approaches where the public is at the table and a certain hierarchy has been broken down. But at other times that hierarchy serves a productive purpose. The important thing today when there is such an insistence on every sector—the educational sector, the museology sector, the governmental sector, the philanthropic sector—in outcomes and impacts, I think the dialogical, the dialogue-based approach offers a very different model. One that is not easy to assess, and ought not to be easy to assess so quickly and hastily, and one that constantly invites one to think differently about these issues and not necessarily to think of publicness as something that is outside or something that happens in large institutions with a convening of the public in a parliamentary sense like Bruno Latour speaks about. We are not talking about the Reichstag here. We are talking about a very different model. What it means to convene a public. What it means to imagine a public. It means not necessarily be that parliamentary approach where there is an architecture of consensus.

G.C.

Thinking about the statement of values of the Slought, could you tell me more about the way your institution deals with the local public when at times working on an international level? Do you think it is possible to reconcile both levels? Or are the methodologies implied, expectations and results completely different when working on a project that takes place in various cultural contexts (as it is the case with the Perpetual Peace Project) versus a project that's rooted in local communities (like mixplace)?

A.L.

There would be a difference between a project like *mixplace*—a project that we are always at an embryonic stage, but we are in the middle of now—, that is a long-term project, with a social service association and ultimately with youth and others from a particular neighbourhood. It is a different understanding of the word *local* than with the *PPP*, in terms

of the engagement with the local. The *PPP* is a long-term project but our engagement may not be long-term in the same way. It's a different modality of engagement. The mistake would be to define them in opposition. To go back to Kant's essay, what is clear is that a cosmopolitan ethos (when Kant talks about navigating in narrow circles) defines identity—not just in terms of the nation-state, the city in which you were born (Koninsburg in which Kant was born, he died in Koninsburg – he never left, I mean I say that all the time, but Kant is extraordinary in that he gives to us a coherent and rigorous theory of cosmopolitanism). He privileges another way of thinking about identity, not just in terms of the nation-state, or geographic borders, of your local. And yet, at the same time, he himself never had the opportunity of—he was a teacher of geography—leaving his local. So I think the interesting way of thinking the locality, the city that you live in, the neighbourhood you may be situated in, is not to define it in opposition to international or to what lies immediately outside, but rather to develop a different way of thinking that is fluid. And that is fluid spacefully, not just philosophically. I guess I would insist on the difference between cosmopolitan and globalization. I think there is always a way one ought to, almost ethically, insist on a fluid definition of borders and boundaries.

One of the first projects at Slought—*Cities Without Citizens*—looked at the way in early America identity was defined and a stranger was defined, and how society mobilized against the stranger and the foreigner. And we are interested in that project, which is similar to the *PPP*, even though it was our first and it was 10 years ago. Similar that there were philosophers, there were artists, there were institutions and others involved, architects, all coming together to think, both together and discretely, but coalescing through an exhibition and a publication, about a concept, about an idea. And the *PPP* is very similar in that respect. But I think the danger is always to define citizenship, to define identity, to define cities, to define belonging in narrow ways. And I think this is why Kant's essay is actually so extraordinary, so poetic. When he says in narrower or wider circles, you can see the circles fluctuating in front of you. I can see the responsibility of a person, of a human being, of a curator, of an artist, could be understood as of constantly narrowing or widening the circles, but never allowing them to fossilize, to concretize.

I think there are different modes of engagement. That *PPP* is not necessarily engaged in long-term relationships, although those may also emerge from the workshops and the projects, with colleagues in Pakistan or China or elsewhere. They have. They have led to the Ai Wei Wei project. At the same time, it is a very different project than *mixplace*, but they have at their heart a very cosmopolitan ethos and a concern about narrowly defining belonging.

G.C.

With the PPP, you are proposing one model, but what about cultural differences, behaviours and habits?

A.L.

But that is part of the conversation that one has with oneself and one's colleagues. The room we are in now is the room in which we interview people—it becomes the evolving archives. In a way, for us, of methodologies. There is not one methodology, there is not one way to be an artist, to be politically engaged, to be part of the community, to work towards change, whatever one defines one's methodologies or goals or aspirations. And, there is a need to learn from one another. It is not hegemonic necessarily; it's not that someone needs to do exactly what we told them. But there needs to be places in which one can exchange methodologies. And, we almost imagine everyone that engages as practitioners. We are trying to exchange and think through possible methodologies. What are the different ways that one can practice? However one defines one's practice. So it's not so much an imposition as much as an intercultural exchange. And intercultural exchanges are fraud, they are impossible. They may not be possible at all. They may be a very Western conceit. All of that I have heard, and all of that I have discussed, and all of that is an ongoing conversation. But that tension, that vexed question, as to how to negotiate, how to engage in an intercultural conversation, which is so over-determined before you have arrived. That is part of these projects, at the heart of them. At the heart of the discussions and at the heart of how they are framed. We have gone to great lengths with the *PPP* out of a concern that it could be perceived as colonialist, in a sense, as we try to engage in conversations

with different cultures, that we may not be familiar with much at all. We tried to develop a series of principles, which enunciate the guiding framework. And one is quite clear that there is not an ideal conversation. We don't see the conversant as representative of their society, of the country they may reside in. And, that may be something that we constantly have to negotiate and remind ourselves of. But, at the same time, this is all the project. Just like for Ai Wei Wei, the *Fairytale* that you were looking at: Arranging for the visas is the project. Arranging for the travel, the airlines, getting a 1001 citizens' passports and photos for the first time of their lives (well, some of them): that is the project. Going to Germany and everything that happens there: that is the project. Culture today and the curatorial is often understood in relation to a narrow understanding of the exhibition and the museological. And I think of the curatorial very differently, of the cultural very differently, in a very expensive mode. And that involves everything. That involves the messiness of the project. That involves the intercultural misunderstanding.

One thing that unites *mixplace* and the *PPP* and something that you could argue that whatever we do at Slought is at the heart of what we do, translation could be a metaphor for everything that we do. Including when we are working within a single language. So, in another words, one could think about translation or the intercultural, not just apply at working outside borders of one's nation-state, but something that actually involves working across communities, neighbourhood in one's own city, or disciplinary ways of thinking about knowledge and discourse. You could think about translation as fundamentally the way we are thinking about all forms of engagement and cultural production and exchange. I would think about translation as at the heart of *mixplace* to. Even though we may speak the same language and live about ten blocks away from each other. It would be problematic to think that we only need to ought to think about translation when it comes to going somewhere exotic. It equally applies to one's own sense of home or community.

G.C.

On the Slought's Website, it is stated: « [...] our curatorial agenda seeks to respond to the particular issues and challenges our societies face today ». Such a mission, larger than

presenting and collecting art, requires a specific set of methodologies. Can it be achieved through art exhibitions? And if so, what types of exhibition? Does this agenda necessarily require the hands-on participation of different actors, such as activists, architects, artists, intellectuals, researchers, etc.?

A.L.

I am aware, as many of my colleagues are, of the lack of trust today in institutions. There's been a breakdown in trust between the publics and the institutions. So, at the very heart of Slought, and many of those we work with, I think there is this desire to imagine a different form of institutionality, which might respond to that diagnosis. And may not be able to overcome it—that would be hubristic. Perhaps a large claim to offer—but, at least for those we work with, those that may attend the projects that we do, which vary from traditional formats, and something quite unusual, or performative—I think there is a desire to enact another mode of engagement and institutionality. One that would hopefully respond to that acute awareness that there is mistrust that permeates between public institutions and public in society, more generally.

So I think that might explain a bit of our methodology. We do not have any particular methodology, with patterns... a methodology that would crystallize over the years. We are messy, we are volunteer, we are collaborative. Our projects are quite distinct and different from one another. They might be all collaborative, they might be all volunteer driven, they may each have different texts—Kant's essay is at the basis of *PPP*—but there are other texts, other practices at the heart of other projects, and so the code and the scores are different each time. The philosophical framework varies considerably. At the heart of these there is the question: what would it mean to be responsive to a society? To a community? Or a discursive field? What would it mean for an institution to prioritize that responsiveness, in that sense of responsibility? It is not like we could claim that mandate, it is not like there is one answer or one methodology to be deduced. But, we are fundamentally interested in thinking about what we do in that framework. I think this is what artists and others were demanding of institutions in the 1960s and the 1970s. If you look at the Venice Biennale, or

at other institutions, you see that in the 1960s and in 1968, and other moments, what crystallises is a demand that institutions be responsive either to the socio-political events of the time, to the demands of students and other constituencies.

I guess that is the underlying question. And it's not like there is an institution and we are going to be responsive. It is like what happens to the institution if it keeps posing that question of what would be an institution that is responsive. And the institution keeps changing and fluctuating; the program keeps taking new directions. We keep swirling towards more and more advocacy, as part of the equation—which was not part of the equation at the beginning. But, it is not like there is a fixed institution that has at its mission or mandate, to be responsive. It is that if an institution claims that the question it wants to raise is *what would it mean to be responsive?*, that means that the institution will be changing in time. It would be fluctuating in a way. And that means that it won't have a fixed methodology maybe, but it would be fundamentally interested in methodologies.

Slought began as a series of discursive events. One of my colleagues, Jean-Michel Rabate, him and I had that in common, the belief of the discursive as a practice. And, our third colleague, who is still part of the organization, but does not live in Philadelphia, Osvaldo Romberg. Osvaldo is an artist who was fundamentally committed to the visual and wanted to insist on the exhibition, as not only a mode of engagement and presentation, but crucial to the cultural organization's identity. We always had a productive tension within the organization, between how one defines an exhibition and what role display should play. And whether the problematization of display should be at the heart of what we do or whether display should be the heart of what we do. The way exhibitions have been defined at Slought has changed considerably and changes considerably. Sometimes it's a term that we use because a funder insists on it. However fragile our economic ecology is, it would be even more fragile if we wouldn't use it. Sometimes, it's very much that the project seeks to imagine the exhibition anew. Sometimes, our exhibitions are very straight forward. We work with a lot of artists that have a project in the space that involves the creation of an installation environment and the presentation of works that may have been already produced. We cannot necessarily commission a lot, financial, and for other reasons. So we

have contradictory, or, at least, multiple definitions of exhibition making at play here. I think what is different about our space in the United States, in keeping with what Peter Weibel did at the ZKM, many years ago, and continue to do with Bruno Latour. For us, we are particularly interested in thinking of the exhibition as something that just not pertain to artists but pertains to all sorts of practitioners.

At the same time, the discursive has become a very hot methodology. It's been over 12 years that the organization legally came into being and it was already our method. This is what we do. Not to say that we are experts at it, but to say that the discursive for us is not a mode of presentation; the discursive for us is still very different from what we see happening right now in museums. It's something that is very intimate, and not necessarily professionalized. Our space is a very intimate space and this is where most of this happens. It's a space where often you are literally rubbing up against an artwork. And you are rubbing up against others. There is casualness; there is no podium; the space is always changing; the architecture of the conversation is always changing.

G.C.

I am curious to know where you locate your practice as a photographer and poet in your career? Even if you do or don't pursue these specific activities, do you think they have a role to play in the nature of the work that you do today? Do you find something similar when working on curatorial projects compared to producing an art project as an artist? (in terms of the methodology for example?).

A.L.

Which I have now deleted from the biography! I think I have always flirted with the idea of a degree to which my practice and the organization could be understood in that framework. I feel that, anyone who spends even a cursory amount of time with practices in the West from the 60s and the 70s cannot help but notice a sea change in the way one defines artistic practices and the status of the artist and the possibilities of artistic practice. It's in keeping with that that I don't see that much of a dichotomy between the work that a poet writes or speaks or reads, or a photographer makes or takes, and the ways a curator or someone else

might bring together practitioners, artists and others to talk about the society they are part of. It seems to me that if you look at the influential projects maybe—to go back to that word I like to evade, that way of thinking that I evade— like Joseph Beuys' *Honey Pump in the Workplace* for Documenta, here's a project that argued for understanding the museum as potentially a space of life and vitality and of knowledge and circulation. *Honey bees* is something that rejuvenates, it's not what you expect to find in a museum. A museum is for some, etymologically and philosophically, associated with the mausoleum, with the storage and preservation of artefacts. And here Beuys introduces a new way of thinking. Likewise, around that time, the Free University and the political party that he attempted... And this is just Joseph Beuys we are talking about: They are all emblematic of a sea change in the way we define artistic practice. And I think that for some reason—and I don't know what happened—nobody learned from these artists. Or at least, artists learned from these artists, but institutions never learned from these artists. And I don't know if Slought is communal, communitarian, collective, but, I am interested in the institutional relationship to those histories. And, in that context, I don't feel that I need to insist on an artistic identity myself or for the organization, but at the same time, it seems unmistakable—if you understand those histories—that we are part of that continuity. We are in continuity with that history. And so, sometimes as you noticed, that language appears somewhere, sometimes it disappears. I mean, I don't know what the answer is. I think that our society, for various reasons, our institutions have encourage aesthetic and more stubbornly antiquated an understanding definition of practice that is very hard. I think it's going to be very hard for our society to shift away from. And I think a lot of artists in smaller organizations—even museums—are rushing to experiment with that. But I still think we are indebted to a very antiquated definition of who gets to be an artist, what it means to be an artist.

G.C.

And I guess the same thing could be said about the curatorial.

A.L.

I think there are lots of ways of thinking about the curatorial. There are different histories of the curatorial, some of which uphold a very disciplinary identity of the curator with specific responsibilities, whether it's a nation-state ideology, or to artefact and custodianship, or to artistic intervention or experimentation. I think that there are different histories of curatorship and I think those are still being originated right now. But I think there ought to always be an understanding that there is also an artistic dimension to the curatorial. Mimi do you want to add anything?

Mimi Cheng

I guess your way of thinking is generally what drew me to Slough. I just graduated from the Maryland Institute College of Art with an art degree. And I have studied art histories and curatorial studies. And so being familiar with both the studio practice and the curatorial practice I was always looking for ways to combine the two. I thought that Slough was an interesting model of doing so. I've always been interested in process and process is very foregrounded in this institution. So the process of establishing relationships with another individuals in order to create a project and see that project from ideation to realizing the project into a physical form.

G.C.

And I guess the collaborative aspect of that process is at its very core?

A.L.

Yes! It's messy! I use this for a lot lately! I mean, it's always been figured out as we go. Another way to think the relation to the artistic and the curatorial—or, another way of thinking what would link them—, would not just be that interest in the social or the sense of belonging, of collectivity—but which again for us is often imagined, as much as it may be real—I think another way of thinking is this (and I am borrowing from Sina Najafi): Foucault speaks of curiosity as a way of resisting entrenched hierarchies of knowledge, of relationships, of power. I think this is a very interesting way of thinking about how you could

build a curatorial organization or an artistic practice. You could build it around this idea of curiosity. Because that would mean that you are curious and the curiosity is the starting point. It generates the framework and the conversations and the processes. And in the process you develop an understanding of what you are curious about. But, the curiosity doesn't end—it's just a way to resist the fixed hierarchies that in the academic and the museological world right now we suffer from and live with, which is that there are experts and then there is everybody else. And there are artists that are privileged and featured and then there is everybody else. And I think curiosity would be like a way to define a different value set. A different way of establishing aesthetic parameter for evaluation. What if curiosity was the parameter for how you define whether a project is eligible for funding? In America, the word *excellence* is heard a lot. That would be another way to overcome the distinction between art and politics; art and curating. A politician or a statesman or someone involved in politics ought to be curious about how one could be more inclusive or how one could change and overcome disparities and inequalities and that is creative and artistic as well. But at the same time, the question is how do you construct a different identity whether professionally or personally? How do you construct a practice? How do you write that bio? I'm interested in this: how do you write the bio for the organization of so many who are in the academic world, are and get by in the art, as artists and other ways? Almost every architect we have worked with for *Into the Open*—like 3 quarters of them—have a small non-profit. Or, they are the practitioner or they are the non-profit. In 3 quarters of the case they teach in universities, and the university pays the rent, such that they can devote their time to something else. So how do you make this legible? So, does the bio ought to be a philosophical statement on what you are? But you are supposed to perform it, right? How do you communicate what we are talking about? And probably at Slought, and in my own case, I am not living to the idea that I want to communicate. I mean, in the context of the conversation here, we can cover all this, but it's not clear how an organization communicate this in a statement. I'm not sure that we have figured out a way to communicate that. I think it's understood by those probably who are practitioners and familiar with certain ways. And this is what Mimi works on, this question: *how do you*

communicate this? What are the different ways you could communicate that process or way of working?

G.C.

And how could the publics understand it...

A.L.

Yes, and how could they be part of one part of this new organizational ethos or identity? It's not clear that there's an answer, but, there's something we are negotiating more and more. One of Amber—one of our fellows, like Mimi here, who have started here just a couple weeks ago—, one of her project, besides transcribing one of IPI's symposium, is to convene all the media—the images, the texts, etc.—in order to see if we could produce (not an encyclopaedia, maybe more like a manual) something like an archives of what we've done, framed in such a way that it's about where we could go next. And how many languages could we frame simultaneously.

G.C.

Here you probably already answered, but still, what kind of place is the Slought Foundation? Why did you feel the need to create a new form of institution? Were you inspired by certain institutions' initiatives or specific artists, curators' or activists' approaches? Does it have to do with the political context we are involved in? Or the art being produced in our times?

A.L.

We are trying to imagine a way to better communicate the space and the institution. Because most of the people probably just don't come to the space. At the same time, the space is very core to the organization. But a lot of what we do doesn't ask or require passing through the space. People don't need to see us as a space. We are interested in reimagining the city's rich history of experimental institutions. Basically, you could say that Philadelphia—my reading of Philadelphia—looking back on the institution I am intricately and intimately caught up in... In a certain sense, Philadelphia is a city that has a long history

of idiosyncratic and experimental institutions—particularly in its earlier years, as the United States was emerging. If you go downtown—if you go anywhere in the city—you encounter these from the Museum of medical anomalies, to really the first institutional space back to the American Philosophical Society, which was an attempt to create a space for discourse and practical and useful knowledge. They are throughout the city and hidden. Some of them are cabinets; some of them are orphanages; but, there's a city full of historical examples of unusual experimental institutions. And so, the way that I have been during the last few months trying to talk about who we are and what we do is, in a certain sense, coming out of that context, which is not legible outside of Philly, but, in Philly, is legible. This is a city where with very little resources—and many institutions flawed for decades, for their entire life and many disappeared... This is a city that's replete with alternative ways of thinking about institutionality, attempting to instigate other forms of discourse. Maybe not in the way we have—each in their own different ways, and we have worked with a lot of these institutions. What if the city we are in could also be understood as the canvas or the framework within which the organization also emerges? It took us about 10 years to realize that! One of the reason *mixplace* has emerged as something really core to us is not just because we are responsive in everything we do, and as much as possible, to those we work with, but it's also that over the years, and through that project, we also understood that in Philadelphia, many neighbourhoods have no cultural organizations. They have social service organizations. And maybe neighbourhoods have only cultural organizations—but cultural organizations that are not responsive to the City or to much at all. So, in a certain sense, we realized that there ought to be a way that different institutional models, where the social service and the cultural can talk to one another, let them know to interrelate.

G.C.

Can you talk a little more about your other influences?

A.L.

There are many influences, both personally, and perhaps organizationally, but there is probably not an influence that would make it legible. What would make it legible—at least

the organization as it is today—, is the projects that we have undertaken in the past years. The idea that emerged around 2008, around the time of the Venice Biennale, allowed a shift to take place organizationally and allowed a community to build up. And what really emerged was this self-aware, understanding, that what we have done, what we do, always informs what we do next. And so in a way, the projects that we have undertook with Viennese Actionists and others, pioneers, philosophers, these have all informed and helped us shape what we do now.

This is what was happening in 1968, what was of concern to the students: that the institution ought to learn from what it exhibits, and what it does, and who it works with. Whether that's the exhibition, whether that's the practitioner, whether it's the public. I am fascinated by how you do learn from the people you work with. Particularly when you keep working with the people you have worked with. Does their work change the very organization's ethos and methodologies? So it's in that framework that you could understand all these projects and this room also. How could you apply somebody else's methodological principles or insights to what you are doing? How could that actually shift the way you think about what you do? Practice will always be changing, because there isn't one ideal conversation, there is not one ideal practice. And if we are a laboratory—to use that over-determined, over-used term—, then a laboratory can, it ought not be one thing, and it ought not support one practice.

G.C.

What place does art occupy in your scheme? Is it one thing amongst other things?

A.L.

I don't know how to answer the question, honestly, because I don't know how to draw the line. How do you draw such line? My project is different; I am not interested in defining things. I'm interested in the reverse: How far can you take the expansion of a concept, how far can you take the definition of what constitutes art or an artistic practice? I am fundamentally interested in the creative. We are not there yet, but, ultimately, what I want to see Slought do in the years ahead is to take it further. More and more have exhibitions be

structured around those who wouldn't necessarily be identified as artists but to an artist would be legible because so creative. I guess I also, at the same time as I say that, I should be frank and say that I have an ambivalence about art. And I think it's a term that one ought to distance oneself from today, at least in a city like Philadelphia where art means something very specific. We still have very old institutions that promulgate a very problematic idea of art, landscape painting, etc., which could be potent and extraordinary, but often is not. As are many other media. Fundamentally, I find problematic the way that art is often defined. And, that was the very idea for Slought—to have such a peculiar name. Why does the organization have an unknown as its very identity? Because the idea is that I am interested in what art means to people, more than I am interested in defining what art needs to be for them. And I think the more and more I work in other cultural contexts, the more and more I understand that I have lived with a very narrow understanding of what art means and one I have been habituated to think in terms of and one which I hope I will help others dehabituate themselves from thinking in terms of. I think the definition of art is another project for another institution.

G.C.

But what if, by doing the work that you are doing, you are contributing to enlarge the definition of art?

A.L.

Ultimately, I still identify as a curator. I identify as an artist although I don't need to publicly claim that. And, I am not perceived in that matter. I don't need it to come back to the terminology. I need it to perform a creativity. I think one can be an artist in all sorts of manners and I think that the Cage project—I mean Cage makes a distinction in the recording—he didn't anticipate the project to be used as a score: it was a one-time, very unusual performance in front of a public. We treated it as a score, so others can be part of, in the spirit of Cage, but it's not like he's talking about how to get started, it's not how I understand. He's talking about how he is interested in new ways of making music, new ways of thinking about them. And it's not like everybody is a performer, but everybody could be

thought of as a composer. What would it mean to be a composer today? I don't mean a DJ, but a composer. That would be an artistic practice. And it goes beyond the exhibition as we think of the exhibition in relation to museological space. Take here, it's an exhibition space, but it's also the space in which we work every day. It's an environment. The fundamental idea is that exhibitions impact the way we think about the work that we do. The room, it's a recording studio, it's a framework, it's a project: we've framed it, with a very heavy hand, with a very deliberate gesture. We tried to create an opened structure. We have also designed it in such a way that you could both trumpet; you could do a Stockhausen performance; you could chose to record for 20 hours; you could be in there with a musical instrument; or, you could work with the preliminaries we have defined. But, however you participate in that project, you potentially redefine it. Or, at least, that is how I think of it. Maybe that's not how others who were part of the team think of it. That's how it excites me. But that's not about me, that's not about the organization. The organization incubates and hosts. We very much determined the space, the concept, the parameters, the possibilities. At the same time, we tried to do that with a great attentiveness to how open we could keep it. And there was an ethic of openness that is at the heart of even how the software is designed. Not just the space, but the software literally allows us to engage with. And that, to me, is like an artistic practice. And that is an artistic practice that allows others to be artistic in their engagement with the practice that really grows.

Right now we are caught up in the Ai Wei Wei project. Melisa, our colleague in Hong Kong, sent us a quote from him on art and politics. It's quite beautiful:

"I've been drawn into the vortex of politics. I will never avoid politics. None of us can. We live in a politicized society. You give up your rights when you dodge. Of course, you might live an easier life if you abandon some rights, but there are so many injustices and limited educational resources... They all diminish happiness. I will never stop fighting injustice".

I think it's an interesting way to think about being drawn more and more. If you think of everything as a process, rather than just a fixed state of being that's unchanging, I think that we are all living a moment of great change. Change we don't know how to deal with. The scale, the rapidity is enormous. And I think we find ourselves more and more drawn to what

Ai Wei Wei calls this *vortex*. But I think we negotiate this in different ways. I mean, this organization is not an activist organization, as much as we are fascinated and committed to that.

G.C.

But you have used the word activism, right?

A.L.

Not really. We use the word, we occasionally use it. We like to use the word *advocacy*. It's not a term that had any place in the organization until 2008, when the Biennale exhibition marked a transformation in how our public programs find their public forms and the kind of issues that were at the heart of these programs. But *advocacy* is a different word, it has a very fluid identity that can encompass activism, but can also just mean: has to do with knowledge sharing. It can broadly be defined, as we were talking about how art can be expansively defined. In this process, both for us and the idea of the institution itself, that relationship is constantly being negotiated. And right now, the political is something that's harder and harder to evade. It seems to overwhelm and over determine.

G.C.

I was wondering if you think that art gives you access to certain institutions and individuals in a manner that only its particular status can provide. For example, in the context of the PPP, do you think that the fact of being an art-related institution has given you access to specific contexts which otherwise wouldn't have been so easily accessible?

A.L.

We have gone to great length and we may be doing this a lot less in the years ahead, to evade a fixed identity. It's been this complex performance for 10 years. The identity of the organization wouldn't be to associate with the idea of art, or at least with the way that art is often understood in the context that we work in. I think so too with a lot of these projects, there was a concern to be misplaced. I was particularly concerned that if we were perceived

mainly as a cultural organization it would be difficult to do these kinds of projects. But if we were not perceived as a cultural organization it would also not be possible to do this sort of projects.

G.C.

How do you think people perceive you?

A.L.

People will project onto us. The question is how do you hold on to the possibilities that someone can find in what we are doing here, what they would like to find. And, they can see it as relevant to the way that they would like to see it... while at the same time, making sure that, within the field or within the context of the project, that one is representing the project accurately. Mimi, you want to add anything?

M.C.

Well, I was wondering in terms of being perceived or approaching another institution as an arts and cultures institution. Whether we have ever used the arts as a sort of Trojan horse in which to enter a certain situation that perhaps you wouldn't have been giving access to before and using your position to coordinate these conversations.

A.L.

There would be an element of duplicity there, if the Trojan horse was the metaphor, I guess I would be uncomfortable with. At the same time, it is clearly the case that there are institutions that we have worked with, where they were uncomfortable with the way our project played itself out. But we are not the institutions, we are the individuals. At times, a process can lead in a very different direction than one began. But I don't think that there has ever been an intention, in a way, to encourage an institution to commit to something that it wouldn't otherwise want to if they didn't know what we were doing. On the other hand, you could argue that the New Museum project was like an example of that. You could argue that there was extensive conversations, extensive review and approval of schematics

and concepts; that we were proactive in sharing, and going to great lengths to include them in the conversation, even if they didn't feel or wanted to be included in that conversation. That was the approach we took. At the same time, we also felt that we resorted to a corporate design or iconography, the graphic treatment, the exhibition design treatment, was one that was very—I don't want to use the word formal—but it was corporate. And that was deliberate. I don't know if it's a tactic in the sense that I wouldn't imagine that they were not aware of that, but I think that we adopted a graphic language and a design approach that inserted itself very easily into their institutional identity and logic such that it would not meet with resistance. Or at least, with whatever resistance it would meet, it would still enable us to kind of realize the aspiration, to at least make the measured steps towards the aspirations that we had. So I don't know if that would be an example of a Trojan horse. Again, I don't think that's the basis for a collaboration.

More and more we are interested in this question. How could we actually offer an institution those resources, the *framework*, the *kit*. And say: "We really want you to take this somewhere else, but we want you to start from here, to adapt it to your own language and context and needs and goals and ways of thinking". So there is a strategic aspect in that way of operating and there is fluidness to it in changes. At the National Constitution Centre, *Into the open*, was a very different exhibit. It was about civic engagement in America. In Venice, it was about addressing an architecture community and arguing for a particular way of the role and responsibility of the architect. At Parsons, it was different, it was within the context of a design school.

G.C.

Do you think people have access to what you do (in terms of theoretical tools, time, money, education, etc.)? Who comes to visit the space? Is there a specific public for projects such as the ones conducted by the Slought, besides the public coming from the art world or the academic world or specialists? Do you try to make your projects accessible?

A.L.

I can give you some demographic info: it talks about the public that passes through. They may not be as narrow as the question implied textually, but, they may be narrow in a sense. But I guess to go back to the way we began, I think the most interesting way to think about publics is not just in the plural, not just imaginatively and performatively, not just as a public as temporarily and spaciouly, but something more fleeting, more temporary, powerful actually. I think that one has to go back to that Kantian sense of the public, in the *Perpetual Peace* or at the time that he wrote the essay. And it's not to claim that we will have a vast public in the future, by virtue of the here and now. But, I'm interested in the way that like Kant's essay finds its public form in a small pamphlet, which is read after his death and which triggers all sorts of extraordinary conversations. But at its heart was also the idea that not everything can be talked about in public and that one is never done with talking about things in public—however one defines the public and defines the conversational partner. In a way, we may have long-term projects, but as an organization, we are always undertaking provisional and experimental kind of dispositions on. And like our projects experiment with different ways of thinking about how you could construct a conversation, or facilitate one, or learn about what's happening in somebody else's practice, or what one can learn in one's own practice from somebody else's practice. These are all provisional projects, they don't add up to one public, they don't necessarily construct an ever growing public. They may do that to. I think the interesting thing is like the way that some of our partners have large public and some of them scale back into intimate public. The Biennale exhibit had 10 thousands, 100 thousands of visitors. And then that was followed by, and at the same time, we had very intimate activities. I don't worry.

G.C.

But you have a public there that have access to biennales...

A.L.

You know from the *Perpetual Peace Project*, it perfectly performs this. You already know this. On the one hand, you know what the audience was at the New Museum. At the same

time, some of the days, when we weren't all there, they also youth, who had never been to a museum before, brought to the rug [of the PPP]. And that was their first time in a museum. They dealt with conflict resolution, schools in the Bronx, etc. That's actually part of the public of the project. And there's the UN symposium, which is also available online, so that's thousands and thousands of audiences. There's the work and the workshops. These projects, they meander and they lead where they lead. Like the project with youth from North Philly—we rebuilt this work by Dennis Oppenheim, and they built some other activities—it took a week to build this rather than a day! Then it leads to other things with the Village, with that organization in North Philly... They each lead somewhere; they each lead somewhere that we don't need to know about; they may each lead to things that we don't need to get credit for. I don't worry about that. I think we are living in a moment where everybody is so paranoid and so worried about whose part of the conversation, if they are big enough... But they sometimes lose sight of the fact that a project can be transformative. Sometimes, it's more transformative when it's intimate. Nobody would accuse Kant with his essay, that nobody read when he was alive. You might accuse him of being arcane and abstruse, you might accuse him of all sorts of things, but you wouldn't accuse that philosopher, after reading that essay, and after understanding where that essay's lead us, as a world, as a society, you wouldn't accuse him of not being public enough. I'm interested in why small non-profits are always accused of that, to the exclusion of others, than larger institutions.

G.C.

Do you see this question as an accusation?

A.L.

I think there's an implication that you have drawn a line, and your line is insular and it's restrictive to something on the outside. And on the one hand—and we've talked about this—philosophically, the act of drawing a line, the act of defining, the act of using language, is something that constructs borders. Every day, everywhere; whatever you do, you create borders. However you define Philadelphia, you have excluded something on the other side.

However you define a neighbourhood, however much you work with a neighbourhood, you have defined an outside.

To go back to the *Peace Project*, since it's fundamentally what you are interested in, there isn't an ideal conversation about peace, even if you follow Kant's dictum. Even if you bring, let say, we had a Defence minister there, but let say we bring the Defence minister of the United States, and the Defence minister from Iran, and the Defence minister from Pakistan—the Director of ISI—, and then from China. And then you bring a few philosophers—really amazing philosophers—at the table and you even bring amazing artists at the table, and you bring an activist at the table. So around 15 people at the table, a lot of body guards, and you had like a month—not an hour, a day... All sorts of amazing things might emerge from that conversation, amazing exchanges might play out. All sorts of hopes and possibilities and the lack thereof might emerge. But that's not an ideal conversation. There isn't a conversation that puts an end to the need for a conversation—or puts an end to the conversation.

One other thing: I think that one of the strength of small non-profits is that they often can support conversations among practitioners. We could argue that a lot of the projects we do are among practitioners. But practitioners understood very broadly: whether academically, culturally, understood in a way that allows everybody to be an artist or proposes that possibility. And there's a way in which you could say that to a certain degree our projects are very much in that spirit. And that may be that we are restrictive in the sense that a lot of those that we engage happened to be those that we would like to enable to see themselves as practitioners or they themselves are practitioners in whatever field they work in. There may be a restrictiveness there that we are fundamentally committed to those that already aspire or could aspire to be part of some movement of change. And maybe what we have written off are those that do not see their welfare as being cut up in the welfare of others. We are not trying to entertain. I mean, I would hope that what we do is entertaining to a certain extent, but that wouldn't be the word I would use. I think that if we can be, in a small way, along with many others, part of a conversation about how things can change,

whatever that means, wherever that leads, I think that's actually the most valuable thing that an organization can do. Or an artist or others can do.

G.C.

I can see how the archives could come into play...

A.L.

Yes. At the same time, we are volunteers; we are under-resourced financially. So how we make that archives legible to others is something that we could always be doing better. We do have 400 hours online that gets accessed—I don't know what the number is—maybe a million times a year. Files get downloaded extraordinarily, 100 thousand downloads a year. I'm always at peace with the fact that the media is out there. Unlike other institution models, it doesn't come back to us often. And that's great. It ought not to. But, it's a different model. It's anonymous. We don't track it and we don't need to. And it may affect somebody's writing of a future essay, it may affect somebody's relationship to their family, I don't know. Whatever it leads to.

APPENDICE B

DOCUMENTS IMPRIMÉS POUR L'EXPOSITION
PROJÉT STANSTEAD OU COMMENT TRAVERSER LA FRONTIÈRE

- | | | |
|-----|---|-----|
| B.1 | Opuscule produit par la Galerie d'art Foreman pour le 1 ^{er} volet de l'exposition | 309 |
| B.2 | Opuscule produit par la Galerie d'art Foreman pour le 2 ^e volet de l'exposition | 311 |



"Stanstead Project, or how to cross the border" revolves around the theme of border lines, those which, as architectural artefacts inscribed in the landscape, have an impact on citizens' mobility.

L'exposition « Projet Stanstead ou comment traverser la frontière » repose sur la thématique de la frontière, soit celle qui agit comme artefact architectural et qui, en s'inscrivant dans le paysage, affecte la mobilité des citoyens

Ursula
Biemann

Christian
Philipp Müller

Andreas
Rutkauskas

"Stanstead Project, or how to cross the border" revolves around the theme of border lines, those which, as architectural artefacts inscribed in the landscape, have an impact on citizens' mobility. In the last few months, the citizens of Stanstead—the border town in the Eastern Townships that neighbours Derby Line, Vermont—have seen a heightening in border security, manifest in the construction of fences and a growing number of customs officers and arrests. New border policies across the world are having repercussions all the way in Stanstead, where people have routinely crossed the border for generations going back to the late 18th century, some with family members on both sides of it.

Recent history of colonial development in the Eastern Townships begins at the end of the 18th century with the settlement of the first Americans in a region then under British rule. The area served as a buffer zone between Canada and the United States and had not yet been developed. Until 1812, ties remained stronger with Vermont than with the rest of Lower Canada.¹ Among the handful of Americans who colonized the area that would later become Stanstead, some did so thinking they were still south of the border. Others were intent on returning to the British fold. The microcosm in the Tomifobia valley prospered, thanks in part to its way station for stage coaches travelling between Montreal and Boston.² In recent years—some would say since the paradigm shift of September 11, 2001—, the "curiosity" and "close-knit community" that had defined the border area formed by Stanstead and Derby Line has become a blind spot in Canada-US relations. Events are inexorably pointing in one direction: this enclave will not be the exception to the rule. The demands of national defence and security are disrupting the habits and lifestyles of a community and partially eradicating its history.

This first part of the project, preparatory to the particular case of Stanstead and Derby Line, broaches the general question of the world's boundaries and the nature of the territories they circumscribe. Selected works deal with notions of space, territory, border lines, history, culture, and geography: Andreas Rutkauskas (Montreal) drew from the surroundings of Stanstead to produce photographs, video, and travel logs; *Green Border*, which Christian Philipp Müller (Berlin and New York) presented at the Venice of Biennale in 1993, deals in part with Austria's historical boundaries, and his more recent *Burning Love* explores the cloth-weaving traditions of a mountain community; Ursula Biemann's *Performing the Border* and *Europlex* examine the legitimacy of the borders that neo-capitalism creates between rich nations and poor ones, between men and women.

The reflection thus begun, the exhibition continues in the summer of 2012, as artists Raphaëlle de Groot (Montreal and Italy), Christian Philipp Müller, and Althea Thauberger (Vancouver) produce site-specific works articulated around Stanstead and its social, cultural, historical, and political contexts.

L'exposition « *Projet Stanstead ou comment traverser la frontière* » repose sur la thématique de la frontière, soit celle qui agit comme artefact architectural et qui, en s'inscrivant dans le paysage, affecte la mobilité des citoyens. Ceux de Stanstead — ville frontalière des Cantons de l'Est et voisine de Derby Line au Vermont — ont été témoins, au cours des derniers mois, d'un renforcement de sécurité qui s'est concrétisé par l'installation de barrières et par une augmentation du nombre de douaniers et d'arrestations. Les nouvelles politiques frontalières développées à travers le monde ont des répercussions jusqu'à Stanstead, où des générations de gens ont, depuis la fin du 18^e siècle, traversé la frontière régulièrement, certains d'entre eux ayant des membres de leur famille répartis des deux côtés de la ligne.

L'histoire récente du développement colonial dans les Cantons de l'Est commence à la fin du 18^e siècle, avec l'installation des premiers États-Uniens dans la région, alors sous l'égide de la Couronne britannique. L'endroit n'a pas encore fait l'objet de développement, servant plutôt de zone tampon entre le Canada et les États-Unis. Jusqu'en 1812, des liens sont entretenus davantage avec le Vermont qu'avec le reste du Bas-Canada¹. Les quelques États-Uniens qui colonisent le lieu qui deviendrait Stanstead le font parfois en pensant qu'ils sont toujours chez eux, au sud de la frontière. D'autres souhaitent rentrer dans le giron de la Couronne. Le microcosme de la vallée de la Tomifobia a prospéré, grâce entre autres à son relais de diligence qui mène les voyageurs et commerçants de Montréal à Boston². Depuis les dernières années — certains disent depuis le changement de paradigme advenu le 11 septembre 2001 —, de « curiosité » et de « communauté tissée serrée » qu'était la zone frontalière formée par Stanstead et Derby Line, le site est devenu une tache aveugle dans la politique canado-étatsunienne. La progression des événements récents pointe inexorablement dans une direction : cette enclave ne sera pas l'exception qui confirme la règle. Pour aller dans le sens de la sécurité et de la défense nationale, les usages d'une communauté sont bouleversés et son histoire partiellement effacée.

Ce premier volet du projet propose d'aborder la question des frontières dans le profond et la nature des territoires qu'elles circonscrivent, pour mieux introduire le cas particulier de la zone formée par Stanstead et Derby Line. Les œuvres rassemblées portent tour à tour sur les notions d'espace, de territoire, de frontière, d'histoire, de culture et de géographie : des photographies, vidéo et carnet de voyage d'Andreas Rutkauskas (Montréal) ont été réalisés à partir du site environnant Stanstead; l'œuvre *Green Border*, présentée en 1993 à la Biennale de Venise par Christian Philipp Müller (Berlin et New York) porte entre autres sur les frontières historiques de l'Autriche, alors que l'œuvre récente *Burning Love* explore les traditions d'une communauté de tisserands d'une localité montagnarde; les vidéos *Performing the Border* et *Europlex* d'Ursula Biemann (Zurich) remettent en question la légitimité des frontières que crée le néo-capitalisme entre les nations favorisées et défavorisées, entre les hommes et les femmes.

La réflexion s'amorce donc ainsi, pour se poursuivre à l'été 2012, alors que l'exposition s'articulera dans la Ville de Stanstead avec les projets in situ des artistes Raphaëlle de Groot (Montréal et Italie), Christian Philipp Müller et Althea Thauberger (Vancouver). Ceux-ci réaliseront des œuvres à partir du contexte social, culturel, historique et politique de Stanstead.

[Community Art Lab Questions]

1. How do borders create both mobility and containment simultaneously?
2. What identities and values are you labelled with when crossing through national and international borders (and which parts of your identity have been erased)? Do you associate crossing the border with fear, alienation or security? Why?
3. How should contested and conflicted sites be recognized in relation to borders and national identities?
4. How have borders been erased in the war against terrorism by the USA? How will this impact future global relations and laws?

[Questions du Laboratoire d'art communautaire]

1. Comment les frontières permettent-elles à la fois le déplacement et le confinement?
2. Quelles identités et valeurs vous sont attribuées lorsque vous traversez des frontières nationales et internationales (est-ce qu'une part de votre identité est effacée)? Est-ce que l'acte de traverser la frontière provoque chez vous un sentiment de sécurité, d'aliénation ou de peur? Pour quel?
3. De quelles façons les sites qui font l'objet de contestations et de conflits doivent-ils être reconnus en termes de frontières et d'identités nationales?
4. De quelles manières la guerre menée contre le terrorisme par les États-Unis a-t-elle affectée les frontières? Quels en seront les effets dans les futures relations mondiales et les lois?

Raphaëlle de Groot

STANSTEAD

PROJECT

OR HOW

TO CROSS

THE BORDER:

PART II

Althea Thauberger

PROJET

STANSTEAD

OU COMMENT

TRAVERSER

LA FRON-

TIÈRE :

VOLET 2

VENEZ
PASSER
L'APRÈS-MIDI
À ÉCOUTER
DEUX
PRÉSENTATIONS
D'ARTISTES
SUR LA CULTURE
DES FRONTIÈRES
DE STANSTEAD !

14 h
Althea Thauberger

15 h
Raphaëlle De Groot

16 h
Discussion

Salle d'opéra Haskell
1, rue Church
Stanstead, Québec

Une navette gratuite
quittera les arches
de l'Université Bishop's
à 13 h

COME SPEND
THE AFTERNOON
LISTENING
TO TWO
ARTIST
PRESENTATIONS
ON THE BORDER
CULTURE
OF STANSTEAD!

2 pm
Althea Thauberger

3 pm
Raphaëlle De Groot

4 pm
Group
Discussion

Haskell Opera House
1 Church Street
Stanstead, Québec

A free bus
will be leaving from
the arches at
Bishop's University
at 1 pm

Raphaëlle de Groot

STANSTEAD
PROJECT
OR HOW
TO CROSS

THE BORDER:
PART II

Althea Thauberger

PROJET
STANSTEAD
OU COMMENT
TRAVERSER

LA FRON-
TIÈRE :
VOLET 2

VENEZ
PASSER
L'APRÈS-MIDI
À ÉCOUTER
DEUX
PRÉSENTATIONS
D'ARTISTES
SUR LA CULTURE
DES FRONTIÈRES
DE STANSTEAD !

14 h
Althea Thauberger

15 h
Raphaëlle De Groot

16 h
Discussion

Salle d'opéra Haskell
1, rue Church
Steinbock, Québec

Une navette gratuite
quittera les arches
de l'Université Bishop's
à 13 h

COME SPEND
THE AFTERNOON
LISTENING
TO TWO
ARTIST
PRESENTATIONS
ON THE BORDER
CULTURE
OF STANSTEAD!

2 pm
Althea Thauberger

3 pm
Raphaëlle De Groot

4 pm
Group
Discussion

Haskell Opera House
1 Church Street
Steinbock, Québec

A free bus
will be leaving from
the arches at
Bishop's University
at 1 pm

Raphaëlle de Groot

STANSTEAD

PROJECT

OR HOW

TO CROSS

THE BORDER:

PART II

Althea Thauberger

PROJET

STANSTEAD

OU COMMENT

TRAVERSER

LA FRON-

TIÈRE :

VOLET 2

ENEZ
PASSER
L'APRÈS-MIDI
À ÉCOUTER
DEUX
PRÉSENTATIONS
D'ARTISTES
SUR LA CULTURE
DES FRONTIÈRES
DE STANSTEAD !

14 h
Althea Thauberger

Salle d'opéra Hackell
1, rue Church
Stanstead, Québec

15 h
Raphaëlle De Groot

Une nouvelle gratuite
quinners les arches
de l'Université Bishop's
à 13 h

16 h
Discussion

COME SPEND
THE AFTERNOON
LISTENING
TO TWO
ARTIST
PRESENTATIONS
ON THE BORDER
CULTURE
OF STANSTEAD!

2 pm
Althea Thauberger

3 pm
Raphaëlle De Groot

4 pm
Group
Discussion

Hackell Opera House
1 Church Street
Stanstead, Québec

A free bus
will be leaving from
the arches at
Bishop's University
at 1 pm

La relation que les êtres vivants entretiennent avec le territoire est une chose complexe. Nous consacrons une part de nous-mêmes aux lieux que nous habitons et transformons par notre présence. L'histoire de ceux qui sont venus avant nous teinte d'une lumière singulière des endroits qui autrement pourraient sembler sans relief. L'auteur et critique d'art Lucy Lippard évoque d'ailleurs le paysage généalogique pour désigner le territoire local, changeant, détaillé et connecté à la population¹.

Le terme *frontière* a fait son entrée dans la langue française en 1213 pour désigner le « front d'une armée », pour ensuite signifier à la fin du 14^e siècle la « limite bordant un territoire »². Il y a maintenant longtemps que les humains se sont approprié l'intégralité de l'espace disponible par la frontière. Sur le plan de la culture, en marquant le paysage, celle-ci façonne les habitudes rattachées à la vie quotidienne. À Stanstead et Derby Line — villes voisines abritant des communautés autrefois rapprochées —, on remarque les effets des changements imposés par les politiques récentes en matière de contrôle frontalier sur les activités économiques et touristiques. Ces effets vont jusqu'à s'imprimer dans la façade des bâtiments et dans les accointances. La composition de la population locale en a d'ailleurs subi les contrecoups.

L'événement qui prendra racine au cœur de la communauté de Stanstead avec les œuvres de Raphaëlle de Groot (Montréal) et Althea Thauberger (Vancouver) cherche à explorer la réalité présente et passée de cette région traversée par une frontière. Les deux artistes ont entrepris des recherches lors de séjours menés au cours des derniers mois. Des échanges ont eu lieu avec certains membres des communautés d'origine canadienne et étatsunienne, anglophone et francophone, de descendance amérindienne ou européenne.

L'artiste montréalaise Raphaëlle de Groot a amorcé en 2009 le projet *Le poids des objets*, une exploration approfondie de ce que représente la collection³ qui implique l'acte de rassembler, manipuler, classer, transporter et entreposer. L'entreprise a déjà emprunté une pluralité de formes : actions, installations, performances, photographies. Dans le cadre du *Projet Stanstead*, l'artiste a parcouru la région, à la recherche d'objets et d'histoires qui y sont inévitablement rattachées. Au fil des rencontres, De Groot a peu à peu étoffé sa compréhension des lieux et de leurs habitants, découvrant au passage certains caractères qu'elle nous livrera lors de l'événement dans une recitation illustrée, au confluent de l'imaginaire et du réel.

La proposition d'Althea Thauberger se focalise sur l'histoire des Abénakis, une nation qui occupait autrefois un espace immense couvrant le nord de la Nouvelle-Angleterre jusqu'au sud des Provinces Maritimes, et ce, bien avant que le Canada et les États-Unis n'aient été pensés⁴. L'artiste réalisera un film devant public qui immortalisera la rencontre de deux Abénakis dans la Salle d'opéra Haskell⁵ — l'un d'eux en provenance du Québec, l'autre du Vermont. Par l'entremise de ce projet, Thauberger s'intéresse principalement à la langue abénakise désormais éteinte⁶ et à son processus de traduction à partir de l'anglais et du français, révélant au passage la méconnaissance de cette culture. En effet, la façon qu'avaient les Abénakis de percevoir le monde transparaît à travers la logique qui sous-tend leur langage. En empruntant ainsi une forme discursive, l'événement s'inscrit dans la durée et passe par la langue qu'il déconstruit : la performance des lecteurs fait revivre quelques instants cette langue dont la transmission fut un jour interdite⁷.

L'exploration menée par les artistes dévoile un réseau formé des personnes rencontrées et de leurs histoires. Qui a sillonné autrefois ce territoire et qui continue aujourd'hui de l'habiter ? Les éléments qui marquent le paysage aujourd'hui ne sont pas les mêmes que ceux d'hier et seront fort probablement appelés à changer.

1 - Lippard, L. (1997). *The Lure of the local*. New York : The New Press. pp. 56-57.

2 - Centre national de la recherche scientifique (2005). *Frontière*. Dans le *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Consulté le 9 avril 2012 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr>

3 - *Le poids des objets a pris naissance à la Southern Alberta Art Gallery (SAAG) et s'est poursuivi depuis au Lieu, Centre en art actuel, à la Chambre blanche, au Musée de la civilisation, au Centre d'essai en art actuel 3e Impérial ainsi qu'en Italie et au Mexique.*

4 - Obomsawin, A. (réalisatrice). (2006). *Waban-Aki: People du soleil levant*. [film] Canada : Office national du film.

5 - Lieu emblématique de la relation étroite qu'entretient la ville de Stanstead depuis la fin du 18^e siècle avec sa voisine Derby Line, la Salle d'opéra Haskell formera une toile de fond des plus significatives pour le tournage ouvert au public. La Bibliothèque Haskell et sa salle d'opéra ont été construites délibérément sur la frontière canado-américaine. Don de Martha Stewart Haskell et de son fils, le Colonel Horace Stewart Haskell, la Bibliothèque et la salle d'opéra ont la vocation d'un centre culturel offert aux communautés frontalières. Les deux principales façades du bâtiment donnent sur la rue Church (Québec) et la rue Carwell (Vermont) (www.haskellopera.com).

6 - [...] même si elle a disparu depuis longtemps, même si personne ne la parle plus et qu'on l'a restaurée sur de rares fragments, une langue constitue toujours un système pour des énoncés possibles : c'est un ensemble fini de règles qui autorise un nombre infini de performances » (Foucault, M. (2004 [1969]). *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, p. 344).

7 - Foucault rappelle que notre société possède certaines procédures d'exclusion telles que l'interdit (p. 363), dont fut l'objet la langue abénakise lorsqu'on imposa l'apprentissage du français dans les écoles plutôt que celle de la langue maternelle (<http://www.cslf.gouv.qc.ca>).

A living being's relationship with the territory is a complex one. We devote a part of ourselves to the places that we inhabit and transform by our presence. The history of those who've come before sheds a singular light on places that would otherwise have appeared flat to us. Indeed, author and art critic Lucy Lippard proposes a *genealogical landscape* to designate local territory, one that is changing, detailed, and connected to its inhabitants.¹

A border is also a *frontier*, a term borrowed from the French, *frontière*, which appeared in that language in 1213 to designate "an army front," and then, by the 14th century, "the limits bordering a territory."² Human beings have now long-appropriated all available space through borders. On a cultural level, in marking the landscape, borders shape our everyday lives. In Stanstead and Derby Line—neighbouring cities once home to interconnected communities—changes wrought to the economy and tourism by recent border-control policies are manifest. The effects are even visible on building frontages and in everyday relationships. The make-up of local population has suffered the aftershocks.

This event, which takes root in the heart of Stanstead's community with works by Raphaëlle de Groot (Montréal) and Althea Thauberger (Vancouver), attempts to explore the divided region's current and past reality. The two artists have conducted research during their stay the last few months, with exchanges taking place among members of the community, of both Canadian and American nationality, English and French-speaking, of both Amerindian and European origin.

Montreal artist Raphaëlle de Groot has been working on *Le poids des objets* since 2009, a profound exploration of the significance of the collection³ involving the acts of collecting, handling, classifying, transporting, and storing. The project has already taken a variety of forms: actions, installations, performances, photographs. De Groot toured the region for the *Stanstead Project*, looking for objects that told stories. In the course of her encounters, De Groot gradually built up an understanding of the territory and its inhabitants, discovering traits and characteristics that she hopes to impart during the event in the form of illustrated storytelling, at the crossroads of the real and the imaginary.

Althea Thauberger's work focuses on the history of the Abenaki, a First Nations people who, long before Canada and the United States were even thought of, occupied an immense territory covering northern New England up to the southern edge of the Maritimes.⁴ The artist will shoot a film before an audience in the Haskell Opera House,⁵ immortalizing an encounter between two Abenakis, one from Quebec, the other from Vermont. Thauberger's main concern in this project is the now extinct Abenaki language,⁶ the process of its translation from English and French, and our yawning ignorance of this culture, whose world view may be apprehended from the logic underpinning their language. The discursive form of the event inscribes it in time and allows it to emerge from the very language it is examining: performers' readings breathe a few moments' life into speech whose practice was once outlawed.⁷

The exploration the artists conduct reveals a network forged through their various encounters and the stories they uncovered. Who were the people who had once crisscrossed this territory? Who lives there now? Elements marking the countryside today are not the same as those of times past, and will doubtless change again.

1 - Lippard, L. (1997). *The Lure of the Local: Scenes of Place in a Multicentered Society*. New York: The New Press. p. 56-57.

2 - Centre National de la recherche scientifique (2005). *Frontière*. Dans le *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Consulté April 9, 2012. <http://www.cnrtl.fr> (My translation.)

3 - *Le poids des objets* came into being at the Southern Alberta Art Gallery (SAAG) and developed further in Quebec City, at Centre Le Lieu, Chambre blanche, and the Musée de la civilisation, then continued at Centre 3e Impérial, in Granby, Quebec, and in Italy

4 - Obomsawin, A. (directeur). (2006). *Waban-Aki: People from Where the Sun Rises*. [film] Canada : National Film Board of Canada.

5 - Emblematic of Stanstead's close relationship with the neighbouring town of Derby Line, the Haskell Opera House will serve as a significant backdrop to the public filming. The Haskell Free Library and Opera House was deliberately built on the Canada-US border. A gift of Martha Stewart Haskell and her son, Colonel Horace Stewart Haskell, the library and opera house serve as a cultural centre to the bordering communities. The building fronts both Church Street (in Quebec) and Carwell Street (in Vermont). See www.haskellopera.com.

6 - [...] even if it disappeared long ago, even if no-one speaks it anymore and it was restored from rare fragments, a language always constitutes a system for possible utterances: it is a finite set of rules that authorizes an infinite number of performances." (Foucault, M. (2004 [1969]). *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, p. 344).

7 - Foucault recalls that our society has several procedures for exclusion at its disposal, such as prohibition (p.363), of which the Abenaki language was a victim when the compulsory teaching of French in schools replaced that of their mother tongue (<http://www.cslf.gouv.qc.ca>).



APPENDICE C

DOCUMENTATION DE L'EXPOSITION
PROJET STANSTEAD OU COMMENT TRAVERSER LA FRONTIÈRE

c.1	Cédérom comprenant des images du 1 ^{er} volet de l'exposition	316
c.2	DVD comprenant un montage vidéo du 2 ^e volet de l'exposition	316

[Cette page a été laissée intentionnellement blanche]

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris : Éditions Payot et Rivages.
- Alain, D. (dir.). (2012). *Champs d'intérêt : infiltrer, habiter, spéculer*. Granby : 3^e Impérial, centre d'essai en art actuel.
- Alain, D. (2012). Infiltrer, habiter, spéculer. Dans D. Alain (dir.), *Champs d'intérêt : infiltrer, habiter, spéculer*. Granby : 3^e Impérial, centre d'essai en art actuel. p. 4-7.
- Alberro, A. et Stimson, B. (dir.). (2009). *Institutional Critique. An Antology of Artists' Writings*. Cambridge, Mass. et Londres : The MIT Press.
- Alexander, V. D. (1996, janvier). Pictures at an Exhibition: Conflicting Pressures in Museums and the Display of Art. Dans *American Journal of Sociology*. 101(4), 797-839.
- Allen, G. (2011). *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*. Cambridge, Mass. : The MIT Press.
- Altshuler, B. (2013). *Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History. Volume II : 1962-2002*. New York : Phaidon Press Limited.
- Altshuler, B. (2011, 24-25 mars). Conférence présentée au colloque international Max et Iris Stern 5, *L'exposition mise en œuvre 1*, au musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.
- Altshuler, B. (2009). *Salon to Biennale. Exhibitions That Made Art History. Volume I: 1863-1959*. New York : Phaidon Press Limited.
- Altshuler, B. (2008). *The Avant-Garde in Exhibition New Art in the 20th Century*. New York : H. N. Abrams.
- Alÿs, F. (2002). On When Faith Moves Mountains. Dans C. Doherty (dir.). (2006), *Situation*. Cambridge, Mass. : The MIT Press et Londres : Whitechapel Gallery. p. 39-40.
- Amilhat Szary, A.-L. (2010). Walls and Border Art: The Politics of Art Display. *Journal of Borderlands Studies*, 27(2), p. 213-228.
- Andreasen, S. et Larsen, L. B. (2007). The Middleman: Beginning to Talk About Mediation. Dans P. O'Neil (dir), *Curating Subjects*. Amsterdam et Londres : de Appel et Open Editions. p. 20-30.
- Archibugi, D. (2009). *La démocratie cosmopolitique. Sur la voie d'une démocratie mondiale*. Paris : Les Éditions du cerf.

- Andreas, P. et Biersteker, T. J. (dir.). (2003). *The Rebordering of North America*. New York: Routledge.
- Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel*. Paris : Flammarion.
- Arendt, H. (1985 [1967]). *Essai sur la révolution*. Paris : Gallimard. coll. Tel.
- Arendt, H. (1989 [1954]). *La crise de la culture*. Paris : Gallimard.
- Arendt, H. (1994 [1958]). *La condition moderne*. Paris : Calmann-Lévy.
- Asford, D. (2012). Group Material: Abstraction as the Onset of the Real. Dans M. Lind (dir.), *Performing the Curatorial. Within and Beyond Art*. Berlin : Sternberg Press. p. 47-59.
- Ault, J. (dir.). (2010). *Show and Tell*. Londres : Four Corner Books.
- Bal, M. (2009/2010). Exhibition as a Syntax of the Face. *Manifesta Journal*, 7, 13-22.
- Barthes, R. (1984). *Essais critiques IV. Le buissemment de la langue*. Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1968). La mort de l'auteur. Dans (1984). *Essais critiques IV. Le buissemment de la langue*. Paris : Éditions du Seuil.
- Beech, D. (2010). Weberian Lessons : Art, Pedagogy and Managerialism. Dans P. O'Neil et M. Wilson (dir.), *Curating and the Educational Turn*. Amsterdam et Londres : de Appel et Open Editions. p. 47-60.
- Beeren, W. (1971). From Exhibition to Activity, *Sonsbeek 71 : Sonsbeek builden de perken, part 1*. Dans C. Doherty (dir.). (2006), *Situation*, Cambridge, Mass. : The MIT Press et Londres : Whitechapel Gallery. p. 192-194.
- Bénichou, A. (dir.). (2010). *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon : Les presses du réel.
- Benichou, A. (2010). Un monument au réseau éternel. Dans V. Bonin et M. Thériault (dir.), *Protocoles documentaires : (1967-1975)*. Montréal : Galerie Leonard et Bina Ellen. p. 373-393.
- Benjamin, W. (1934). L'auteur comme producteur. Dans (2003), *Essai sur Brecht*. Paris : La Fabrique. p. 122-144.
- Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londres et New York : Routledge.

Berdoulay, V. (décembre 1997). Le lieu et l'espace public. *Les cahiers de géographie du Québec*, 41(114), 301-309.

Beuys, J. (1973). I Am Searching for Field Character. Dans C. Bishop (dir.). (2006), *Participation. Documents on Contemporary Art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press et Londres : Whitechapel Gallery. p. 125-126.

Bhabha, H. K. (1998). Conversational Art. Dans M. J. Jacob et M. Brenson (dir.), *Conversations at the Castle: Changing Audiences and Contemporary Art*. Cambridge, Mass. : The MIT Press. p. 38-47.

Biset, S. (dir.). (2009). *Esthétiques de la situation. Livre III*. Belgique : SIC.

Biset, S. (2009). Esthétiques de la situation : contenu, formes et limites. Dans S. Biset (dir.), *Esthétiques de la situation. Livre III*. Belgique : SIC. p. 7-28.

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Brooklyn : Verso.

Bishop, C. (jan.-fév. 2011). Con-Demmed to the Bleakest of Futures: Report from the U.K. Dans P. Chan et S. Lütticken (dir.), *e-flux*, (22).

Bishop, C. (2009). The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. Dans P. Gorschlüter (dir.), *The Fifth Floor. Ideas Taking Space* [catalogue d'exposition]. Liverpool : Liverpool University Press et Tate Liverpool. p. 22-27.

Bishop, C. (2008). Dans B. H. D. Buchloh et R. Churner (dir), In What Ways Have Artists, Academics, and Cultural Institutions Responded to the U.S.-led Invasion and Occupation of Iraq? *October*, (123), 26.

Bishop, C. (dir.). (2006). *Participation. Documents on Contemporary Art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press et Londres : Whitechapel Gallery.

Blanc, N. et Lolive, J. (2007). Les subjectivités cosmopolitiques et la question esthétique. Dans J. Lolive et O. Soubeyran (dir.), *L'émergence des cosmopolitiques*. Paris : La découverte. p. 352-382.

Blondeau, O. et Allard, L. (2007). *Devenir média. L'activisme sur Internet : entre défection et expérimentation*. Paris : Éditions Amsterdam.

Boime, A. (1969, mars). Thomas Couture and the Evolution of Painting in Nineteenth-Century France. *The Art Bulletin*, 51(1), 48-56.

Boime, A. (1969, hiver). The Salon des Refusés and the Evolution of Modern Art. *The Art Quarterly*, (4), 411-423. Consulté à l'adresse [http:// www.albertboime.com](http://www.albertboime.com).

Bois, Y.-A. (automne 1989). Exposition : Esthétique de la distraction, espace de démonstration. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Supplément catalogue 5, 29, 57-79.

Boltanski, L et Chiapello, È. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris : Gallimard.

Bonin, V. (2012). Ici, les mauvaises nouvelles nous parviennent toujours trop tard : la critique des institutions au Canada (1967-2012). Dans J. Khonsary et K. L. Podesva (dir.), *Institutions by Artists*. Vancouver : Fillip Editions / Pacific Association of Artist Run Centres. p. 49-79.

Bonin, V. et Thériault, M. (dir.). (2010). *Protocoles documentaires : (1967-1975)* [catalogue d'exposition]. Montréal : Galerie Leonard et Bina Ellen.

Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel.

Brenan, M. (2010). *Curating Consciousness. Mysticism and the Modern Museum*, Cambridge, Mass. et Londres : The MIT Press.

Brian-Wilson, J. (2003). A curriculum for Institutional Critique, or the Professionalization of Conceptual Art. Dans J. Ekeberg (dir.), *New Institutionalism. Verksted, 1*. Oslo : Office for Contemporary Art Norway. p. 89-109.

Bronson, A.A. et Gale, P. (1983). *Museum by Artists*. Toronto : Art Metropole.

Buck-Morss, S., Mesquita, I., Sanchez, O., Yard, S. (2002). Curatorial Statement. Dans O. Sánchez. (dir.), *Fugitive Sites. inSite 2000-2001* [catalogue d'exposition]. San Diego : Installation Gallery. p. 22-23.

Buerger, R. M., Franke, A., Lind, M., Möntmann, N. A Roundtable Talk. (2006). Dans N. Möntmann (dir.), *Art and its institutions. Current conflicts, Critique and Collaborations*. Londres : Black Dog Publishing. p. 28-59.

Buren, D. (1971). La fonction du musée. Dans AA. Bronson (dir.). (1983), *Museums by Artists*. Toronto : Art Métropole. p. 57-74.

Cahen, D., Donkers, N., Demeester, A. et Duyn E. V. (2010, octobre). The Shadow Files, *Appel's Bilingual Journal*, (1).

Caillet, E., Perret, C. (dir.). (2007). *L'art contemporain et son exposition (2)*. Paris : L'Harmattan.

Cantarel- Besson, Y. (1981). *La Naissance du Louvre. La politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des musées nationaux*. Paris : Réunion des musées nationaux.

- Caron, C. (2008, 25 septembre). Une installation de barrières qui soulèvent du questionnement. *Le reflet du Lac*. Consulté le 6 octobre 2009 à l'adresse <http://www.lerefletdulac.com>.
- Carrier, C. (dir.). (1986). *Les Immatériaux (au Centre G. Pompidou en 1985) : Étude de l'événement exposition et son public*. Cahier Expo Media 2. Paris : Expo Media.
- Centre national de la recherche scientifique. (2005). Curateur. Dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Consulté le 10 novembre 2009 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr>.
- Centre national de la recherche scientifique. (2012). Discursif. Dans le *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Consulté le 29 juin 2014 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr>.
- Centre national de la recherche scientifique. (2005). Dispositif. Dans le *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Consulté le 27 avril 2010 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr>.
- Centre national de la recherche scientifique. (2005). Exposition. Dans le *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Consulté le 9 novembre 2009 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr>.
- Chan, P. et Lütticken, S. (dir.). (2011, jan.-fév.). Idiot Wind: An Introduction. *e-flux*, (22).
- Chevalier, G. (2012, septembre). Randonnée sur les traces de celui qui viendra. *Ciel Variable*, 92, 22-31.
- Chung, A. (2011, 2 Septembre). Border Towns Struggle with Post-9/11 Security Measures. *The Toronto Star*. Consulté le 3 février 2012 à l'adresse <http://www.thestar.com>.
- Clair, J. (1988). *Paradoxe sur le conservateur*. Paris : L'Échoppe.
- Clark, T. J. (1984). *The Painting of Modern Life*. Londres : Thames & Hudson.
- Conwell, D. (2006). Border (Dis)Order/On the Imaginative Possibilities of the In-between. Dans O. Sánchez et D. Conwell. (dir.), *Situational Public* [catalogue d'exposition]. San Diego : Installation Gallery. p. 9-23.
- Couderc, S. (dir.). (1990). *Christian Boltanski, Daniel Buren, Gilbert & George, Jannis Kounellis, Sol Le Witt, Richard Long, Mario Merz : collection : du 29 juin au 30 décembre 1990*. Bordeaux : CAPC Musée d'art contemporain.
- Crimp, D. (1993). *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Mass. et Londres : The MIT Press.
- Crow, T. (1985). *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. New Haven et Londres : Yale Press University.

Cruz, T. (2007). Border Postcards: Chronicles from the Edge. Dans S. Yard. (dir.), *A Dynamic Equilibrium: In Pursuit of Public Terrain*. San Diego : Installation Gallery. p. 68-91.

Dacheux, É. (2008). (dir.). *L'espace public*. Paris : CNRS Éditions.

Dacheux, É. (2008). Présentation générale. L'espace public : un concept clef de la démocratie. Dans É. Dacheux (dir.), *L'espace public*. Paris : CNRS Éditions. p. 7-29.

Damisch, H. (1989, automne). L'amour m'expose. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, (29), 81-90.

Daniel, M. et Hudek, A. (2009, automne). Introduction. *Tate Papers*, (12). Consulté à l'adresse <http://www.tate.org.uk>.

Deepwell, K. (2006). Feminist Curatorial Strategies and Practices Since the 1970s. Dans J. Marstine (dir.), *New Museum Theory and Practice: An Introduction*. Malden, MA : Blackwell Publishing. p. 64-84.

Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Milles Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit.

Demeester, A. (2010, novembre). Communication présentée au colloque *Are Curators Unprofessional?* Au Banff International Curatorial Institute, Banff.

Denault, A. (2012), *Gouvernance. Le management totalitaire*. Montréal : Lux Éditeur, coll. Lettres Libres.

Denzin, N. K. et Lincoln, Y. S. (dir.). (2005). *The SAGE Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, Californie : Sage.

Derieux, F. (dir.) (2007). *Harald Szeeman. Individual Methodology*. Zurich : JPR|Ringier.

Dethier, J. et Guiheux, A. (dir.). (1994). *La ville, art et architecture en Europe 1870-1993*. Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou.

Deutsche, R. (2002 [1996]). *Agoraphobia. Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge, Mass. : The MIT Press, p. 268-327.

Dewey, J. (2010 [1927]). *Le public et ses problèmes*, Paris : Gallimard, coll. folio/essai.

Doherty, C. (dir.). (2006). *Situation*. Cambridge, Mass. : The MIT Press et Londres : Whitechapel Gallery.

Dölemeyer, B. (2005). Thing Site, Tie, Ting Place. Venues for the Administration of Law. Dans B. Latour et P. Weibel. (commissaires) (dir.), *Making Things Public: Atmospheres of*

Democracy [catalogue d'exposition]. Dusseldorf : ZKM et Cambridge, Mass. : The MIT Press. p. 260-267.

Droste, M. (2006). *Bauhaus 1919-1933. Reform and Avant-Garde*. Cologne : Taschen.

Drouin-Brisebois, J. (2009). *Nomads* [catalogue d'exposition]. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.

Dufrêne, B. (2000). *La création de Beaubourg*. Grenoble : Les presses de l'Université de Grenoble.

Dulguerova, E. (2010). Introduction. *Intermédialité : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, (15), 9-14. Consulté à l'adresse <http://id.erudit.org>.

Dulguerova, E. (2006). *L'exposition d'avant-garde comme utopie de l'espace public* (thèse de doctorat inédite). Université de Montréal et École des Hautes Études en Sciences sociales.

Duncan, C. (1993). *The Aesthetics of Power. Essays in Critical Art History*. Cambridge, Mass. : Cambridge University Press.

Duncan, C. (1989). The MoMA's Hot Mamas. Dans C. Duncan (1993), *The Aesthetics of Power. Essays in Critical Art History*. Cambridge, Mass. : Cambridge University Press.

Ekeberg, J. (2003). New Institutionalism. *Verksted, 1*. Oslo : Office for Contemporary Art Norway.

Falguières, P. (2008). Préface. À plus d'un titre. Dans B. O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*. Paris : La Maison rouge et Zurich : JRP|Ringier. p. 5-32.

Falguières, P. (2003). *Les chambres des merveilles*. Paris : Bayard.

Farfane M. (2009). *The Vermont-Quebec Border: Life on the Line*. Chicago : Arcadia Publishing.

Ferguson, B. W. et Hoegsberg, M. M. (2010). Talking and Thinking about Biennales: The Potential of Discursivity. Dans E. Filipovic, M. Van Hal et S. Ovstebo (dir.), *The Biennial Reader*. Bergen : Bergen Kunsthall et Ostfildern: Hatje Cantz Verlag. p. 360-375.

Ferguson, B. W., Greenberg, R. et Nairne, S. (2005). Mapping International Exhibitions. Dans B. Vanderlinden et E. Filipovic (dir.), *The Manifesta Decade. Debates on contemporary art exhibitions and biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge, Mass. : The MIT Press. p. 47-56.

Ferguson, B. W. (dir.). (1996), *Longing and Belonging: From the Faraway Nearby*. Santa Fe : SITE Santa Fe.

Ferguson, B. W. (1996). Exhibition Rhetorics: Material Speech and Utter. Dans R. Greenberg, B. W. Ferguson et S. Nairne (dir.), *Thinking About Exhibition*. New York : Routledge. p. 175-190.

Filipovic, E., Van Hal, M. et Ovstebo, S. (dir.). (2010). *The Biennial Reader*. Bergen : Bergen Kunsthall et Ostfildern : Hatje Cantz Verlag.

Filipovic, E. et Vanderlinden, B. (2005). *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge, Mass. : The MIT Press.

Finkelpearl, T. (dir.). (2000). *Dialogues in Public Art*. Cambridge, Mass. et Londres : The MIT Press.

Fletcher, A. et Pierce, A. (2010). Introduction to *The Paraeducation Department*. Dans P. O'Neil et M. Wilson (dir.), *Curating and the Educational Turn*. Amsterdam : de Appel et Londres : Open Editions. p. 195-200.

Foster, H. (1996). *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*. Cambridge, Mass. : The MIT Press.

Foucault, M. (2004 [1969]). *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard. coll. tel.

Foucault, M. (2010 [1975]). *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard. coll. tel.

Foucault, M. (2004). *Philosophie. Anthologie*. Paris : Gallimard. coll. folio/essais.

Foucault, M. (1969). Qu'est-ce qu'un auteur ? Dans (2004). *Philosophie. Anthologie*. Paris : Gallimard. coll. folio/essais. p. 290-318.

Franke, A. (2009/2010). Magic Circles. Exhibitions Under the Conditions of the Society of Control. *Manifesta Journal*, (7) 8-11.

Fraser, A. (2006). From the Critique of Institution to an Institution of Critique. Dans J. C. Welchman (dir.), *Institutional Critique and After*. Southern California Consortium of Art Schools [SoCCAS] Symposia. Zurich : JPR | Ringier. p. 123-135.

Fraser, A. (2000). A Museum Is Not a Business. It Is Run in a Business-like Fashion. Dans N. Möntmann (dir.). (2006), *Art and its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*. Londres : Black Dog Publishing. p. 86-99.

Fraser, A. (1997). What's Tangible, Transitory, Mediating, Participatory and Rendered in the Public Sphere? Dans C. Doherty (dir.). (2006), *Situation*, Cambridge, Mass. : The MIT Press et Londres : Whitechapel Gallery. p. 203-205.

Fukushima, M. (2005). On Small Devices of Thought. Concepts, Etymology and the Problem of Translation. Dans B. Latour et P. Weibel (commissaires). (dir.). *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*. [catalogue d'exposition]. Dusseldorf : ZKM et Cambridge, Mass. : The MIT Press

Gagnon, V. C. (dir.). (2009). *A World Where Many Worlds Fit / Un monde dans lequel plusieurs mondes s'inscrivent* [catalogue d'exposition]. Sherbrooke : Foreman Art Gallery.

Gillick, L. (2010). Contemporary Art Does Not Account for That Which Is Taking Place. *e-flux journal*. 12, 7.

Glicenstein, J. (2009). *L'art : une histoire d'exposition*, Paris : PUF.

Glicenstein, J. (2009). L'œuvre en situation(s). Dans S. Biset (dir.), *Esthétiques de la situation. Livre III*. Belgique : SIC. p. 61-74.

Glicenstein, J. (2006; printemps-été). Le commissaire d'exposition, entre auteur et interprète. *Esse. Arts + Opinions*, (57), 12-15.

Gorschlüter. P. (2009). *The Fifth Floor. Ideas Taking Space* [catalogue d'exposition]. Liverpool : Liverpool University Press et Tate Liverpool.

Gottesdiener, H. (1987). *Évaluer l'exposition. Définitions, méthodes et bibliographie sélective commentée d'études d'évaluation*. Paris : La Documentation française.

Goyard-Fabre, S. (1998). *Qu'est-ce que la démocratie ? La généalogie philosophique d'une grande aventure humaine*. Paris : Armand Colin.

Greenberg, C. (1961). Modernist Painting. Dans J. O'Brian (1993). (dir), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism vol. 4*. Chicago : University of Chicago Press. p. 85-93.

Greenberg, R. (2009, décembre). Remembering Exhibitions: From Point to Line to Web. *Tate Papers*. Consulté à l'adresse [http : //www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk).

Greenberg, R., Ferguson, B. W. et Nairne, S. (dir.). (1996). *Thinking About Exhibition*. New York: Routledge.

Greenberg, R. (1996). The Exhibition Redistributed: A Case for Reassessing Space. Dans R. Greenberg, B. W. Ferguson et S. Nairne (dir.), *Thinking About Exhibition*, New York : Routledge, p. 349-367.

Greenberg, R. (1995). The Exhibition as Discursive Event. Dans D. Hebdige et al. (1996), *Longing and Belonging: From the Faraway Nearby*. Santa Fe : SITE Santa Fe, p. 118-125.

- Greenberg, R. (1986, mars, avril, mai). MoMA and Modernism: The Frame Game. *Parachute*, (42); 21-31.
- Green, A. (2011, printemps). Citizen Artists: Group Material. *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry*, (26), 17-25.
- Guattari, F. (2003). *Machines et structures. Psychanalyse et transversalité*. Paris : La Découverte
- Haapalainen, R. (2006). Contemporary Art and the Role of Museums as Situational Media. *Journal of Visual Art Practice*. 5(3), 153-166.
- Habermas, J. (2010 [1962]). *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris : Éditions Payot et Rivages.
- Hall, M. (1987). *On Display: a Design Grammar for Museum Exhibitions*. Londres : Lund Humphries.
- Hansen, T. (2006). *What Does Public Mean? Art as a Participant in the Public Arena*. Oslo : Torpedo Press.
- Hannay, A. (2005). *On the Public*. Londres et New York : Routledge.
- Hardt, M. et Negri, T. (2004). *Multitude : guerre et démocratie à l'époque de l'Empire*. Paris : La Découverte.
- Harper, D. (2001-2012). Curator. Dans *Online Etymology Dictionary*. Consulté le 5 novembre 2009 à l'adresse <http://www.etymonline.com>.
- Harrison, C. (1991). *Essays on Art & Language*. Oxford : Basil Blackwell.
- Harvey, D. (2005). *A Brief History of Neoliberalism*. Orford : University Press.
- Harvey, D. (2003). Liminal Zones / Coursing Flows II. Dans S. Yard, S. (dir.). (commissaire), *A Dynamic Equilibrium: In Pursuit of Public Terrain* [catalogue d'exposition]. San Diego : Installation Gallery. p. 126-131.
- Harvey, D. (2000). The University and the Museum in the Global Economy. Dans O. Sánchez. (dir.). (2002), *Fugitive Sites. inSite 2000-2001* [catalogue d'exposition]. San Diego : Installation Gallery. p. 36-47.
- Haskell, F. (2000). *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*. New Haven et Londres : Yale University Press.

- Haxthausen, C. W. (dir.). (2002). *The Two Art Histories: The Museum and the University*. Williamstown, Mass. : Sterling and Francis Clark Art Institute.
- Hegewisch, K., Kluser, B. (1998). *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*. Paris : Éditions du Regard.
- Heinich, N. (2009). *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*. Paris : Les impressions nouvelles.
- Heinich, N. (1998). *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris : Éditions de Minuit.
- Heinich, N. et Pollack, M. (1989). Du conservateur de musée à l'auteur d'exposition : l'invention d'une position singulière. *Sociologie du travail*, 1(89), 29-49.
- Heinich, N. (1985). Les Immatériaux. Dans C. Carrier (dir.). (1986), *Les Immatériaux (au Centre G. Pompidou en 1985) : Étude de l'événement exposition et son public*. Cahier Expo Media 2. Paris : Expo Media. p. 28-122.
- Hennion, A. (1993). *Une passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris : Métailié.
- Hennion, A. et Latour, B. (1993). Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'antifétichisme. *Sociologie de l'art*, 6, 7-24.
- Hess, R. (2000). Avant-propos. Dans H. Lefebvre (2000 [1974]), *La production de l'espace*. Paris : Anthropos. p. V-XVI.
- Higgs, M. (1997). Between the Audience and the Stage. Dans C. Thomas (dir.) (2002), *The Edge of Everything: Reflexions on Curatorial Practice*. Banff : The Banff Centre Press. p. 15-24.
- Hoffmann, J. (dir.). (2014). *Show Time: The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*. New York : D.A.P./Distributed Art Publishers Inc.
- Hoffmann, J. (2006). « The Curatorialization of Institutional Critique ». Dans J. C. Welchman (dir.), *Institutional Critique and After*. Southern California Consortium of Art Schools [SoCCAS] Symposia Zurich : JPR | Ringier. p. 323-335.
- Hoffmann, J. (2004). *The Next Documenta Should be Curated by an Artist*. Frankfurt : Revolver.
- Hofmann, W. (1989, automne). Monument ou chantier d'idées ? *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, (29), 7-15.
- Holmes, B. (2007). *Extradisciplinary Investigations. Towards a New Critique of Institutions* Consulté à l'adresse : <http://eipcp.net>.

- Impey, O. et MacGregor, A. (dir.). (1985). *The Origins of Museums*. Oxford : Clarendon Press.
- Jacob, M. J. (commissaire) et Brenan, M. (1998). *Conversations at the Castle: Changing Audiences and Contemporary Art* [catalogue d'exposition]. Cambridge, Mass. : The MIT Press.
- Jacob, M. J. (commissaire) (1991). *Places with a Past: New Site-Specific Art at Charleston's Spoleto Festival* [catalogue d'exposition]. New York : Rizzoli.
- Jacob, M. J. (2006). Making Space for Art. Dans P. Marincola (dir.), *What Makes a Great Exhibition?* Philadelphie : Philadelphia Exhibition Initiative. p. 134-141.
- Jacques, D. (2010, 29 mars). Manifestation de 250 personnes à la frontière. *Le reflet du Lac*. Consulté à l'adresse <http://www.lerefletdulac.com>.
- Kant, I. (1985 [1791]). *Critique de la faculté de juger*. Paris : Gallimard.
- Kant, I. (2010 [1795]). *Perpetual Peace: A Philosophical Sketch*. Philadelphie : Slought Foundation et Syracuse : Syracuse University Humanities Center.
- Karp, I. et Levine, S. D. (1991). *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington D.C. : Smithsonian Institution Press.
- Krichman, M. et Cuenca, C. (2002). Directors' Statement. Dans O. Sánchez. (dir.), *Fugitive Sites. inSite 2000-2001* [catalogue d'exposition]. San Diego : Installation Gallery.
- Kesteman J.-P., Southam P. et Saint-Pierre D. (1998). *Histoire des Cantons de l'Est*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Kester, G. (2009). The Social Turn: Another Turn. Dans P. Gorschlüter (dir.), *The Fifth Floor. Ideas Taking Space* [catalogue d'exposition]. Liverpool : Liverpool University Press et Tate Liverpool. p. 28-29.
- Kester, G. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkely : University of California Press.
- Khonsary, J. et Podesva, K. L. (dir.). (2012). *Institutions by Artists*. Vancouver : Fillip Editions / Pacific Association of Artist Run Centres.
- Kindon, S., Pain, R. et Kesby, M. (dir.). (2007). *Participatory Action Research Approaches and Methods. Connecting People, Participation and Place*. Londres et New York : Routledge.
- Konrad, V. et Nicol, H. N. (2008). *Beyond Walls: Re-Inventing the Canada-United States Borderlands*. Londres : Ashgate.

- Krauss, R. (1979, printemps). Sculpture in the Expanded Field. *October*, (8), 30-44.
- Kwon, M. (2005). Public Art as Publicity. Dans S. Sheikh (dir.), *In the Place of the Public Sphere? On the Establishment of Publics and Counter-publics*. Berlin : B_Books. p.22-33.
- Kwon, M. (2004). *One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass. : The MIT Press.
- Kwon, M. (2000, printemps). The Wrong Place. *Art Journal*, 59(1), 33-43.
- Lacy, S. (1995). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle : Seattle Bay Press.
- Lamoureux, J. (2001). *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*. Montréal : Centre de diffusion 3D.
- Lamoureux, J. (2007). *Profession : Historienne de l'art*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Latour, B. (2007). Paris, ville invisible : le plasma. Dans C. Marcel, D. Birnbaum et V. Guillaume (dir.), *Airs de Paris, 30 ans du Centre Pompidou*. Paris : ADGP. p. 260-263.
Consulté à l'adresse : <http://bruno-latour.fr>
- Latour, B. et Weibel, P. (commissaires) (dir.). (2005). *Making Things Public: Atmospheres of Democracy* [catalogue d'exposition]. Dusseldorf : ZKM et Cambridge, Mass. : The MIT Press.
- Latour, B. (2005). From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public. Dans B. Latour et P. Weibel. (commissaires) (dir.), *Making Things Public: Atmospheres of Democracy* [catalogue d'exposition]. Dusseldorf : ZKM et Cambridge, Mass. : The MIT Press. p. 14-43.
- Latour, B. et Weibel, P. (commissaires). (dir.). (2002). *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*. [catalogue d'exposition]. Dusseldorf : ZKM et Cambridge, Mass. : The MIT Press.
- Latour, B. (2002). What Is Iconoclash? Or Is There a World Beyond the Image Wars? Dans B. Latour et P. Weibel. (commissaires). (dir.), *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*. [catalogue d'exposition]. Dusseldorf : ZKM et Cambridge, Mass. : The MIT Press. p. 15-38.
- Latournerie, A. (2001, mai). Petite histoire des batailles du droit d'auteur. *Multitudes. Revue politique, artistique, philosophique*, (5). Consulté à l'adresse [http:// multitudes.samizdat.net](http://multitudes.samizdat.net)
- Lawson, T. (1981, avril). *People's Choice*, Group Material; Richard Serra, Blum/Helman Gallery; Tony King, O.K. Harris Gallery. *Artforum*, XIX (8), 67-68.
- Lecours, A. (dir.) (2005). *New Institutionalism: Theory and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press.

- Lefebvre, H. (2000 [1974]). *La production de l'espace*. Paris : Anthropos.
- Lind, M. (dir.). (2012). *Performing the Curatorial. Within and Beyond Art*. Berlin et New York : Sternberg Press.
- Lind, M. et Wood, B. K. (2011). *Selected Maria Lind Writings*. Berlin et New York : Sternberg Press.
- Lind, M. et Hoffmann, J. (2011, novembre). To Show or Not to Show. *Mousse Magazine*, 31. Consulté à l'adresse <http://www.moussemagazine.it>.
- Lind, M. (2009). The Curatorial. Dans M. Lind et B. K. Wood (2011). *Selected Maria Lind Writings*. Berlin et New York : Sternberg Press. p. 57-66.
- Lindauer, M. (2006). The Critical Museum Visitor. Dans J. Marstine (dir.), *New Museum Theory and Practice: An Introduction*. Malden, MA : Blackwell Publishing. p. 203-225.
- Lippard, L. R. (1997). *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicultural Society*. New York : New Press.
- Lippard, L. R. (1984). The Dilemma. Dans *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*. New York : E. P. Dutton Inc. p. 4-10.
- Lippard, L. R. (1984). Prefatory Note. Dans *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*. New York : E. P. Dutton Inc., p. 2-3.
- Lippard, L. R. (commissaire) (1973). *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972...* [catalogue d'exposition]. Berkeley : University of California Press.
- Lolive, J. et O. Soubeyran (dir.). *L'émergence des cosmopolitiques*. Paris : La découverte.
- Lorente, J. P. (2009 [2008]). *Les musées d'art moderne et contemporain : une exploration conceptuelle et historique*. Paris : L'Harmattan.
- Lourme, L. (2009). Préface. Dans D. Archibugi (2009), *La démocratie cosmopolitique. Sur la voie d'une démocratie mondiale*. Paris : Les Éditions du cerf. p. 7-23.
- Lucie-Smith, E. (1999). *Les arts au XXe siècle*. Cologne : Könemann.
- Lugli, A. (1998). *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*. Paris : Société nouvelle Adam Biro.
- Macdonald, S. (1998). *The Politics of Display, Museums, Science, Culture*. Londres et New York : Routledge.

- Malbert, R. (1995, mai). Artists as Curator. *Museum Journal*, 25-33.
- Marcel, C., Birnbaum, D. et Guillaume, V. (dir.). (2007). *Airs de Paris, 30 ans du Centre Pompidou*. Paris : ADGP.
- Marincola, P. (dir.). (2010). *What Makes a Great Exhibition?* Philadelphie : The Pew Center for Arts & Heritage.
- Martel, R. (2005). Préface. Dans J. Swidzinski, *L'art et son contexte : Au fait, qu'est-ce que l'art ?* Québec : Éditions Intervention. p. 5-18.
- Martin, I. T. (2009/2010). On the Writing of Exhibitions. *Manifesta Journal*, (7), 64-67.
- McShine, K. (commissaire) (1999). *The Museum as Muse: Artists Reflect* [catalogue d'exposition]. The Museum of Modern Art, New York : Harry N. Abrams.
- Meyer, J. et Müller, C. P. (2006). A Conversation Between James Meyer and Christian Philipp Müller. Consulté le 22 octobre 2012 à l'adresse <http://www.christianphilippmueller.net>.
- Meyer, J. (2000). The Functional Site; Or, the Transformation of Site Specificity. Dans E. Suderburg (dir.), *Site. Space. Intervention. Situating Installation Art*. Minneapolis : University of Minnesota Press. p. 23-37.
- Moeder, C. (2009, octobre). *L'artiste-commissaire : actualité d'une nouvelle posture muséale. Réflexion à partir des stratégies d'exposition d'Ugo Rondinone dans The Third Mind*. [table ronde]. Communication présentée au colloque sur les nouvelles formes de la muséologie à la société des arts technologiques (SAT), Montréal.
- Möntmann, N. (dir.) (2006). *Art and its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations*. Londres : Black Dog Publishing.
- Morgan, R. C. (1996). *Art Into Ideas. Essays on Conceptual Art*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Morris, C. et Bonin, V. (commissaires) (2012). *Materializing Six Years. Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art* [catalogue d'exposition]. Brooklyn : Brooklyn Museum et Cambridge, Mass. : The MIT Press.
- Mouffe, C. (2000). *The Democratic Paradox*. Londres : Verso.
- Nairne, S. (1994). The Institutionalization of Dissent. Dans R. Greenberg, B. W. Ferguson et S. Nairne (dir.). (1996), *Thinking About Exhibitions*. New York : Routledge. p. 387-410.
- Negri, A. (1997). *Le pouvoir constituant. Essai sur les alternatives à la modernité*. Paris : PUF.

Negt, O. et Kluger, A. (1993, [1972]). *Public Sphere and Experience — Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Ninacs, Anne-Marie. (2006, printemps-été). Signer ou s'effacer? Pour une pratique éthique du commissariat d'exposition. *Esse. Arts + Opinions*, (57), 6-11.

Nobis, B. (1998). El Lisstiszky. *L'Espace des abstraits* pour le Musée provincial de Hanovre, 1927/1928. Dans K. Hegewisch et B. Kluser (dir.), *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*. Paris : Éditions du Regard. p. 173-187.

Obomsawin, A. (réalisatrice). (2006). *Waban-Aki. Peuple du soleil levant*. [film] Canada : Office national du film.

Obrist, H. U. (2009). *A Brief History of Curating*. Dijon : Les presses du réel et Zurich : JRP | Ringier.

O'Doherty, B. (2008). *White cube : L'espace de la galerie et son idéologie*. Paris : La Maison rouge et Zurich : JRP | Ringier.

O'Doherty, B. (1986). Postface. Dans B. O'Doherty (2008), *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*. Paris : La Maison rouge et Zurich : JRP | Ringier. p. 145-152.

O'Doherty, B. (1976). Notes sur l'espace de la galerie. Dans B. O'Doherty (2008), *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*. Paris : La Maison rouge et Zurich : JRP | Ringier. p. 33-58.

O'Doherty, B. (1976). Le contexte comme contenu. Dans B. O'Doherty (2008), *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*. Paris : La Maison rouge et Zurich : JRP | Ringier. p. 93-108.

O'Neil, P. (2012). *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge, Mass. : The MIT Press.

O'Neil, P. (2012, juin). The Curatorial Constellation and the Paracuratorial Paradox. *The Exhibitionist*, 6, p. 55-60.

O'Neil, P. et Wilson, M. (dir.). (2010). *Curating and the Educational Turn*. Amsterdam : de Appel et Londres : Open Editions.

O'Neil, P. (dir.). (2007). *Curating Subjects*. Londres : Open Editions.

Osten, M. V. (2012). Movements that Matter: Projekt Migration. Dans M. Lind (dir.), *Performing the Curatorial. Within and Beyond Art*. Berlin : Sternberg Press. p. 115-134.

Owens, C. (1992). *Earthworks*. Dans C. Doherty (dir.). (2006), *Situation*, Cambridge, Mass. : The MIT Press et Londres : Whitechapel Gallery. p. 37.

Paquet, S. (2010). N'importe quel touriste, avec une caméra. Robert Smithson et l'effet non-site. Dans A. Bénichou. (dir.), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon : Les presses du réel. p. 111-132.

Paquet, S. (2009). *Le paysage façonné. Les territoires postindustriels, l'art et l'usage*. Québec : Les Presses de l'Université Laval. coll. Géographie.

Paquot, T. (2009). *L'espace public*. Paris : La Découverte.

Pedrosa, A. et Dunn, J. (2005). *Farsites* [catalogue d'exposition]. San Diego : Installation Gallery.

Pekarik, A. J. (2010, janvier). From Knowing to Not Knowing: Moving Beyond « Outcomes ». *Curator*, 1 (53), 105-115.

Penders, A.-F. (1999). *En chemin, le Land Art*. Tome 1 : Partir. Bruxelles : La lettre volée.

Penders, A.-F. (1999). *En chemin, le Land Art*. Tome 2 : Revenir. Bruxelles : La lettre volée.

Peterson, Ad. (2007). *Sandberg : graphiste et directeur du Stedelijk Museum*. Paris : Institut néerlandais et Éditions Xavier Barral.

Pichet, I. (2013). *Les Tapissiers et les Dispositifs discursifs au salon (1750-1789)*. Paris : Hermann.

Poinsot, J.-M. (2008). *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés (nouvelle édition revue et augmentée)*. Genève : Mamco et Dijon : Les presses du réel.

Poinsot, J.-M. (2008). L'art et son contexte. Dans E. Caillet, et C. Perret (dir.). (2007), *L'art contemporain et son exposition (2)*. Paris : L'Harmattan. p. 199-208.

Poinsot, J.-M. (1990). Harald Szeemann, *Quand les attitudes deviennent forme* et quelques problèmes du musée d'art contemporain. Dans S. Couderc (dir.), *Christian Boltanski, Daniel Buren, Gilbert & George, Jannis Kounellis, Sol Le Witt, Richard Long, Mario Merx : collection : du 29 juin au 30 décembre 1990* [catalogue d'exposition]. Bordeaux : CAPC Musée d'art contemporain.

Poinsot, J.-M. (1987, printemps). Quand l'œuvre a lieu. *Parachute*, (46), p. 70-77.

Pomian, K. (1989). Le musée face à l'art de son temps. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne, hors série « L'art contemporain et le musée »*, 5-10.

- Poulot, D. (2005). *Musée et muséologie*. Paris : La découverte.
- Prasad, P. (2005). *Crafting Qualitative Research. Working in the Postpositivist Traditions*. New York : Armonk et Londres : M.E. Sharpe.
- Putnam, J. (2009). *Art and Artifact. The Museum as Medium*. Londres : Thames & Hudson.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : Édition La Fabrique.
- Rancière, J. (2007). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Gallimard.
- Rancière, J. (1998). *Aux bords du politique*. Paris : Gallimard.
- Rand, S. et Kouris, H. (dir.). (2007). *Cautionary Tales: Critical Curating*. New York : Apexart.
- Rand, S. (2007). Preface. Dans S. Rand et H. Kouris. (dir.), *Cautionary Tales: Critical Curating*. New York : Apexart. p. 7-10.
- Raunig, G. et Ray, G. (dir.). (2009). *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. Londres : MayFlyBooks. Consulté à l'adresse : <http://www.mayflybooks.org>.
- Raunig, G. et Ray, G. (2009). Preface. Dans (dir.), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. Londres : MayFlyBooks. p. xiii-xiv. Consulté à l'adresse : <http://www.mayflybooks.org>.
- Raunig, G. (2007, hiver-printemps). La critique institutionnelle. Le pouvoir constituant et le long souffle de la pratique instituante. *Multitudes* (28). Consulté à l'adresse : <http://www.multitudes.net>.
- Raunig, G. (2007, hiver-printemps). L'Extradisciplinaire. Vers une nouvelle critique institutionnelle. *Multitudes* (28). Consulté à l'adresse : <http://www.multitudes.net>.
- Raunig, G. (2006). *Instituent Practices. Fleeing, Instituting, Transforming*. Consulté à l'adresse : <http://eipcp.net>.
- Rey, A. (2006). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Rottman, A. (2010). *Burning Love (Lodenfüßler)*. Consulté le 25 octobre 2012 à l'adresse : <http://christianphilippmueller.net>.
- Rugg, J. et Sedgwick, M. (dir.). (2007). *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Bristol : Intellect.
- Sánchez, O. et Conwell, D. (dir.). (2006). *Situational Public* [catalogue d'exposition]. San Diego : Installation Gallery.

- Sánchez, O. (dir.). (2002). *Fugitive Sites. inSite 2000-2001* [catalogue d'exposition]. San Diego : Installation Gallery.
- Schaer, R., (1993). *L'invention des musées*. Evreux : Découvertes Gallimard / Réunion des musées nationaux.
- Schneede, U. M. (1998). Exposition internationale du surréalisme. Paris 1938. Dans K. Hegewisch et B. Kluser (dir.), *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris : Éditions du Regard. p. 173-187.
- Scott, K. (2011). *Raising Frankenstein: Curatorial Education and Its Discontents*. Banff : Koenig Books et The Banff Centre Press.
- Sennett, R. (2006). *The Culture of the New Capitalism*. New Haven et Londres : Yale University Press.
- Sheikh, S. (2010). Letter to Jane (Investigation of a Function). Dans P. O'Neil et M. Wilson (dir.), *Curating and the Educational Turn*. Amsterdam : de Appel et Londres : Open Editions. p. 61-75.
- Sheikh, S. (2006). The Trouble with Institutions, or, Art and its Publics. Dans N. Möntmann (dir.), *Art and its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*. Londres : Black Dog Publishing. p. 142-149.
- Sheikh, S. (dir.). *In the Place of the Public Sphere? On the Establishment of Publics and Counter-publics*. Berlin : B_Books.
- Sheikh, S. (2004, juin). *In the Place of the Public Sphere? Or, The World in Fragments*. Consulté à l'adresse : <http://republicart.net>.
- Smith, T. (2012). *Thinking Contemporary Curating*. New York : Independent Curators International.
- Snyder, J. (dir.). 2006. *One/Many: Western American Survey. Photographs by Bell and O'Sullivan*. Chicago : University of Chicago Press.
- Staniszewski, M. A. (1998). *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Mass. et Londres : The MIT Press.
- Stein, S. (2006). Looking Backward and Forward: A Preliminary Historical Conversation About inSite. Dans O. Sánchez et D. Conwell (dir.), *inSite_05/[Situational] Public* [catalogue d'exposition]. San Diego : Installation Gallery. p. 417-431.
- Steiner, B. (2005). Being Part of. Dans A. Szylak, A. et A. Szczerski (dir.). (2007), *The Mousetrap Book: On Dealing With Art Institutions in Contemporary Curatorial Practice*.

Gdańsk, Pologne : Wyspa Institute of Art/Wyspa Progress Foundation et Frankfurt am Main : Revolver. p. 15-21.

Stengers, I. (2005). The Cosmopolitical Proposal. Dans B. Latour et P. Weibel. (commissaires) (dir.), *Making Things Public: Atmospheres of Democracy* [catalogue d'exposition]. Dusseldorf : ZKM et Cambridge, Mass. : The MIT Press. p. 994-1003.

Suderburg, E. (dir.). (2000). *Site. Space. Intervention. Situating Installation Art*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Szeemann, H. et Heinich, N. (1995). *Harald Szeemann un cas singulier : entretien*. Caen : L'Échoppe.

Szeemann, H. (1996). *Écrire les expositions*, Bruxelles : La lettre volée.

Szylak, A. et Szczerski, A. (dir.). (2007). *The Mousetrap Book: On Dealing with Institutions in Contemporary Curatorial Practice*. Gdańsk, Pologne : Wyspa Institute of Art /Wyspa Progress Foundation ; Frankfurt am Main : Revolver.

Tannert, C. et Tischler, U. (dir.). (2004). *Men in Black. The Book of Curatorial Practice*. Frankfurt am Main : Revolver.

Tassin, É. (2008). Espace commun ou espace public ? L'antagonisme de la communauté et de la publicité. Dans É. Dacheux (dir.), *L'espace public*. Paris : CNRS Éditions. p. 113-134.

Thea, C. (2009). *On Curating. Interviews With Ten International Curators*. New York : D.A.P.

Tiberghien, G. (1995). *Land Art*. Paris : Éditions Carré.

Tobelem, J.-M. (1990). *Musées et culture : Financement à l'américaine*. Mâcon : Éditions W.M.N.E.S.

Thomas, C. (dir.). (2002). *The Edge of Everything: Reflexions on Curatorial Practice*. Banff : The Banff Centre Press.

Thomas, D. (2012, fév., mars, avril, mai). Dead End, Sophisticated Endgame Strategy, Or a Third Way? Institutional Critique's Academic Paradoxes and Their Consequences. *Etc*, 95, p. 23-27.

Townsend, M. A. (dir.). (2003). *Beyond the Box: Diverging Curatorial Practices*. Banff : Banff Centre Press.

Universidad Nómada. (2008, mai). Mental Prototypes and Monster Institutions. Some Notes by Way of an Introduction. *transform*. Consulté à l'adresse <http://transform.eipcp.net>.

- Uzel, J.-P. (2011, printemps-été). Le commissaire-auteur et ses critiques. *Esse. Arts + Opinions*, (72), 21-25.
- Uzel, J.-P. (2009). L'art situé : quelques pratiques non-éthiques d'art actuel. Dans S. Biset (dir.), *Esthétiques de la situation. Livre III*. Belgique : SIC. p. 29-41.
- Vanderlinden, B. et Filipovic, E. (2005). (dir.). *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge, Mass. : The MIT Press.
- Vanier, V. (2012, 8 février). Send Your Junk on a Journey. *Stanstead Journal*, CLXVII (13), p.9.
- Verbeek, P.-P. (2012). Politics at Issue On Art and the Democratization of Things. *Open. Cahier on Art and the Public Domain*. Rotterdam : nai010 publishers, 24, p. 18-29.
- Vidokle, A. (2010). Exhibition to School: *unitednationsplaza*. Dans P. O'Neil et M. Wilson (dir.), *Curating and the Educational Turn*. Amsterdam : de Appel et Londres : Open Editions. p. 61-75.
- Wallis, B. (dir.). (1990). *Democracy: A Project by Group Material*. Seattle : Bay Press.
- Ward, F. (1995, été). The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity. *October*, 3, 71-89.
- Ward, M. (1996). What's Important About the History of Modern Art Exhibition? Dans R. Greenberg, B. W. Ferguson et S. Nairne (dir.), *Thinking About Exhibition*, New York : Routledge. p. 451-464.
- Weizman, E. (2007). Thanatotactics. Dans S. Yard. (dir.). (commissaire), *A Dynamic Equilibrium: In Pursuit of Public Terrain* [catalogue d'exposition]. San Diego : Installation Gallery.
- Welchman, J. C. (dir.). (2006). *Institutional Critique and After*. Southern California Consortium of Art Schools [SoCCAS] Symposia Zurich : JPR|Ringier.
- White, H. C. et White, C. A. (1991 [1965]). *La carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes*. Paris : Flammarion.
- White, P. (dir.). (1996). *Naming a Practice: Curatorial Strategies for the Future*, Banff : Banff Centre Press.
- Wilson, M. (2007). Curatorial Moments and Discursive Turns. Dans P. O'Neil (dir.) (2007), *Curating Subjects*. Amsterdam : de Appel et Londres : Open Editions. p. 201-216.
- Wittlin, S., A. (1949). *The Museum: Its History and its Tasks in Education*. Londres :

Routledge & Kegan Paul limited.

Wrange, M. (2007). The Average Citizen and Public Domain: Enclaves and Data-Dreams. Dans S. Yard. (dir.). (commissaire), *A Dynamic Equilibrium: In Pursuit of Public Terrain* [catalogue d'exposition]. San Diego : Installation Gallery. p. 216-221.

Yard, S. (dir.). (commissaire). (2007). *A Dynamic Equilibrium: In Pursuit of Public Terrain* [catalogue d'exposition]. San Diego : Installation Gallery.

Zola, E. (1886). *L'Œuvre*. Paris : Bibliothèque-Charpentier.