



HAL
open science

Les archives curatoriales : formes et usages contemporains entre le personnel et l'institutionnel

Michela Alessandrini

► To cite this version:

Michela Alessandrini. Les archives curatoriales : formes et usages contemporains entre le personnel et l'institutionnel. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2020. Français. NNT : 2020BOR30009 . tel-03016704

HAL Id: tel-03016704

<https://theses.hal.science/tel-03016704v1>

Submitted on 20 Nov 2020

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

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



École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART

Les archives curatoriales

Formes et usages contemporains entre le personnel et l'institutionnel

Présentée et soutenue publiquement le 29 juin 2020 par

Michela ALESSANDRINI

Sous la direction de Richard Leeman

TOME I

Membres du jury :

Richard Leeman, Professeur, Professeur des Universités, Université Bordeaux Montaigne

Éric de Chassey, Directeur, Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), Paris

Jérôme Glicenstein, Professeur des Universités, Université Paris 8 Vincennes

Jean-Marc Poinot, Professeur des Universités, Université de Haute Bretagne Rennes 2

Avant-propos

Je suis pour l'étincelle dans l'œil de l'autre face à moi¹.

Un jour du printemps 2013, je me baladais dans les bureaux de l'École du Magasin, et je suis tombée sur une étagère où étaient conservés les livres publiés par les sessions de l'école. Parmi ceux-là, il y avait le livre *Harald Szeemann: Individual Methodology*², avec sa couverture blanche et ses photos de Szeemann en noir et blanc. Je ne connaissais pas si bien cette figure à l'époque, et je commençais juste à me poser la question de savoir qu'est-ce qu'un curateur. J'ai néanmoins commencé à feuilleter la publication, et je n'ai jamais arrêté depuis. En effet, je l'ai souvent amené avec moi dans mes déménagements ; je reviens souvent sur les lettres qu'elle contient, je relis les entretiens, et je réexamine sans cesse les plans de la Fabbrica Rosa à Maggia – l'ancien entrepôt des archives du curateur suisse. En 2013, je n'imaginai pas que cette publication allait devenir l'étincelle de ma passion, et qu'elle allait alimenter la curiosité vers les archives et les curateurs qui a donné vie à l'ouvrage que je vais tenter d'esquisser dans les pages suivantes.

Spécifiquement placée au croisement entre une attention renouvelée pour les archives contemporaines et un jeune intérêt pour les pratiques curatoriales, la problématique que j'ai décidé de soulever à travers cette recherche n'était pas prononcée clairement au moment où je l'ai commencé. Je remarquais que la

¹ H. Szeemann, « Impulsion-Harmonie (prière) » dans *Écrire les expositions*, Bruxelles, La Lettre volée, 1996, p. 14.

² Session 16 Ecole du Magasin, F. Derieux (dir.), *Harald Szeemann - Individual methodology*, JRP | Ringier, 2007.

tendance, quand il s'agissait de consulter des archives de conservateurs de musées ou de curateurs, était de ne s'intéresser pas à leur structure ou à leur essence en tant que systèmes, mais à des éléments qu'elles contiennent et qui ne seraient intéressants que pour des recherches ciblées. Or, je suis convaincue que ces éléments ne puissent pas faire du sens individuellement, si on ne les considère pas collectivement, comme faisant partie d'un imaginaire ou d'une éthique qui oscilleraient entre la subjectivité de l'individu-curateur et la soi-disant objectivité garantie par la contextualisation collective de son travail.

C'est donc la nécessité de répertorier des archives curatoriales au profit de l'histoire de l'art et des expositions qui m'a amenée à poser des questions autour de moi, à mes collègues, à mes connaissances et à mes maîtres, en découvrant et en apprenant à découvrir. Au cours de ces (presque) cinq dernières années³, je me suis approchée de la profession de commissaire d'exposition pour saisir les enjeux de cette discipline, et situer mon approche par le biais non seulement de l'organisation d'expositions et de colloques⁴, mais surtout de mon travail auprès de nombreuses institutions pour l'art moderne et contemporain en Europe et au Moyen Orient. En 2018, j'ai publié un livre d'entretiens à dix-neuf curateurs internationaux⁵, qui ont fait émerger des points de vue et des considérations très variées à propos de leurs archives ou de leur notion d'archive. C'est grâce à ces conversations, ainsi qu'à la connaissance directe des implications du métier, que j'ai pu esquisser le paysage des considérations liées aux archives curatoriales, notamment à celles personnelles et institutionnelles.

À présent, le terme « curatorial » s'applique, en français, à des substantifs tels que « recherche » ou « pratique ». En cherchant la définition « archives curatoriales » (en français) sur le moteur de recherche Google, il n'y a pas de résultat⁶ sauf ceux qui concernent les conférences que nous avons organisées, ou

³ D'octobre 2015 à juin 2020.

⁴ Notamment « Les archives des institutions d'art contemporain : formes, usages, futurs », et qui eut lieu au CAPC et à l'Université Bordeaux Montaigne du 13 au 14 décembre 2017.

⁵ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, Istanbul, SALT, 2018. Disponible à l'adresse : <https://saltonline.org/en/1909/curatorial-archives-in-curatorial-practices>.

⁶ Voir Tome II, Annexes, Annexe 2.

auxquelles nous avons participé. Les résultats de la recherche du mot « curatorial archives » (en anglais) sont légèrement différents, dans la mesure où cette notion semble avoir été utilisée, notamment aux États-Unis, bien qu'elle n'ait jamais fait l'objet d'une propre définition, telle qu'elle l'a été au centre de l'édition que nous avons publié en 2018, et qui paraît depuis dans les premiers résultats affichés par Google. Cela démontre que l'étude que nous nous apprêtons à présenter, viens ajouter une brique inédite et importante au mur des connaissances relatives non seulement aux disciplines archivistiques et curatoriales, mais également à l'histoire de l'art et des expositions – qui peuvent et doivent s'en servir pour s'ouvrir, méthodologiquement, à la pluralité de lectures et de sensibilités que les archives curatoriales permettent.

Cet ouvrage naît, nous l'avons vu, de la nécessité de comprendre mieux, de regarder plus loin, de rencontrer des personnes, de les mettre au centre de mon histoire de l'art et des expositions. Je me rends compte en l'écrivant, que j'ai donc feuilleté la publication de la Session 16 de l'Ecole du Magasin pour la première fois en 2013, et que depuis ce moment je n'ai jamais arrêté de la continuer.

Remerciements

Je tiens à remercier les personnes que j'ai croisé sur mon chemin, et qui par leur collaboration ont rendu cette recherche possible ; les curateurs qui m'ont généreusement invité à investir leurs archives, qui m'ont ouvert leurs maisons et présenté leurs familles – en particulier Jean-Hubert et Laure Martin, qui m'ont inspiré avec leurs récits et leur générosité ; les autres chercheurs qui m'ont encouragé à poursuivre cette recherche et à comprendre les enjeux liés à son aboutissement ; les institutions qui m'ont donné accès à leur ressources mais surtout à la pensée qui les sous-entend.

J'ai particulièrement apprécié les interlocuteurs qui n'ont pas eu peur de parler d'émotions et qui donnent, comme moi, une valeur énorme aux anecdotes ; et je me sens chanceuse d'avoir rencontré des sensibilités complètement étrangères aux problématiques suggérées par mon travail, car elles ont contribué à qu'il oscille moins.

Je remercie également mon directeur de thèse, Richard Leeman, qui depuis le début m'a guidé à travers cette expérience nouvelle avec assurance, notamment pendant la rédaction de cet ouvrage. Je remercie les membres du jury en avance, pour l'intérêt porté à ma thèse, et pour les retours qu'ils m'apporteront lors de sa soutenance.

Je suis reconnaissante à ma famille, qui a toujours encadré mon chemin sans avoir besoin de le comprendre, avec confiance ; à mes chers amis, à mes amours. A l'aide généreux et à l'affection démontrés par ceux qui m'ont soutenu pendant le

long isolement, se faisant moteur et réseau. Je suis grée aux défis personnels que j'ai dû surmonter sur le chemin de ma recherche, et qui ont brisé mes convictions en les remplaçant par des émotions inconnues.

Et pour finir, mais avant tout, je remercie l'enthousiasme et l'émerveillement qui ne m'ont jamais abandonnée et qui, j'en conclus, me constituent profondément.

Table des matières

Avant-propos	3
Remerciements	7
Table des matières	9
Abréviations	11
Introduction	14
CHAPITRE I Le commissaire d'exposition et ses archives	29
1.1 La naissance du commissaire d'exposition et l'histoire des expositions.....	31
1.2 La réactivation d'expositions.....	39
1.3 Les archives d'Harald Szeemann.....	48
1.4 Les archives curatoriales.....	57
1.5 L'intérêt pour les archives curatoriales.....	63
CHAPITRE II Considérations liées aux archives	69
2.1 Philosophie de l'archive : la mémoire et la trace.....	74
2.2 Droit de l'archive : l'espace et le temps.....	82
2.3 Économie de l'archive : le numérique et le fétiche.....	90
2.4 Des archives curatoriales collectives et des plateformes archivantes.....	101
2.4.1 <i>Le forum VOTI – The Union of the Imaginary</i>	102
2.4.2 <i>L'archive sémantique ReSource</i>	107
CHAPITRE III Les archives curatoriales personnelles	119
3.1 Une archive polyphonique : Hans Ulrich Obrist.....	138
3.1.1 <i>Les archives, l'archipel</i>	140
3.1.2 <i>Théories de l'archive</i>	145
3.1.3 <i>Projets liés aux archives</i>	149

3.1.4 Tentatives et hypothèses de réaménagement des archives.....	152
3.2 Une archive visuelle : Jean-Hubert Martin	156
3.2.1 Méthodologie curatoriale et ses implications.....	158
3.2.2 Visions, Carambolages	165
3.2.3 Notion des archives.....	172
3.2.4 Structure des archives.....	178
3.3 Institutions pour les archives curatoriales, entre le personnel et l'institutionnel.....	188
3.3.1 Documenta	188
3.3.2 Biennale de Venise.....	190
3.3.3 CCS Bard	193
3.3.4 Asia Art Archive et les associations curatoriales	197
CHAPITRE IV Les archives curatoriales institutionnelles	199
4.1 Transitions et mouvements entre le personnel et l'institutionnel	212
4.1.1 Centre Georges Pompidou.....	212
4.1.2 Magiciens de la terre	223
4.2 Transitions et mouvements entre personnel et (non) institutionnel	230
4.2.1 L'appartement 22.....	230
4.2.2 Townhouse	236
4.3 Entre le Nouvel Institutionnalisme et les nouvelles archives	239
4.3.1 Singularités des archives institutionnelles.....	239
4.3.2 Van Abbemuseum.....	247
4.3.3 MACBA	278
4.3.4 Sol Henaro et Arkheia.....	303
Conclusion	307
Index.....	339

Abréviations

s.p. = sans pagination

ou n.p. = non paginé

Id. = Idem.

Ibid. = Ibidem

Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'auteur.

Introduction

Le musée pour moi est un lieu où des nouvelles relations sont cultivées et où le fragile, parce que créé par un individu unique, pourra être préservé et communiqué. La collection est pour moi une partie de la mémoire collective, qu'on se doit donc toujours de questionner sur sa teneur utopique. J'aime l'obsessionnel parce que, dans l'art, seul le subjectif unilatéral pourra, un jour, être objectivement valorisé⁷.

Ce projet de recherche vise à présenter l'archive du curateur comme outil révélateur de sa pratique, quand il s'agit d'une archive personnelle ; et comme lieu où des récits sociétaux et politiques et culturels se construisent et s'exposent, dans le cas d'archives institutionnelles. Les archives curatoriales, qui sont à la fois les lieux où la production du curateur est conservée et où sa vision se manifeste, ont donc fait l'objet de la recherche que nous visons à restituer par cette thèse. En effet, ce travail entend esquisser l'état actuel de considération des archives curatoriales en se concentrant sur la dichotomie, qui n'en est pas une, entre personnel et institutionnel. Cette distinction se réfléchit évidemment dans la structure de la thèse, qui s'articule en deux noyaux théoriques et deux sections à vocation empirique, dont nous parlerons plus amplement dans les pages qui suivent.

⁷ H. Szeemann, *Écrire les expositions*, *op.cit.*, p. 13.

Lexique et notions

Avant d’approfondir cette distinction et ses implications, il nous semble important de clarifier certains mots clé qui seront utilisés au cours de cet ouvrage. Nous nous référons en particulier à des anglicismes, qui sont rentrés dans l’usage commun dans le domaine des pratiques curatoriales, mais qui n’ont pas encore de correspondant dans la langue française écrite. Il nous a semblé incontournable de faire un effort de traduction de l’anglais, langue utilisée de façon standardisée, et qui constitue un code linguistique de référence dans la matière qui est celle dans laquelle cette thèse s’inscrit : l’histoire de l’art oui, mais aussi celle des expositions et des pratiques curatoriales. Nous envisageons de figer une terminologie qui existe déjà dans le français à l’oral mais pas encore dans l’écriture, notamment dans le monde académique. Les mots auxquels nous pensons sont ceux qui se déclinent à partir de l’anglais *to curate* (du latin *curare*) : curateur (de *curator*, celui qui met en place des dispositifs « curatoriaux »), curatorial (de *curatorial*, l’adjectif correspondant), curater (de *to curate*, créer des dispositifs pour prendre soin de quelque chose, à l’occurrence du travail d’un artiste et de sa mise en espace). Ces notions nous semblent couvrir une série de compétences et de missions plus vaste que celles inscrites dans le terme « commissaire d’exposition », car si les deux termes sont souvent considérés comme interchangeables, un curateur est amené à se confronter à des dispositifs qui vont souvent au-delà de celui de l’exposition.

Un autre terme qui n’est pas attesté dans la langue française dans le sens où nous l’utiliserons au cours de cet ouvrage, est le mot « performatif ». Employé en linguistique pour indiquer plutôt un verbe dont l’énonciation constitue simultanément l’action qu’il exprime, nous l’employons comme traduction littérale de l’anglais *performative*⁸, qui vient de *to perform* et qui se réfère entre autres à la performance comme medium artistique.

Il est également important de spécifier que, bien que le dictionnaire de la langue française prévoie que le mot « archives » soit employé toujours au pluriel,

⁸ Deux ouvrages ont été nos guides principaux dans la compréhension de ce terme : S. Ostrhoft, *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*, Atropos Press, 2009 ; et M. Lind, « Performing the curatorial. An introduction. », dans *Performing the Curatorial, Within and Beyond Art*, Berlin, Sternberg Press, Tensta Konsthall–Art Monitor/University of Gothenburg, 2012.

nous souhaiterions l'utiliser également au singulier (« archive ») pour les raisons suivantes. En premier lieu, pour s'aligner à une tradition d'études sur les archives qui contemple l'archive au singulier – nous pensons notamment à Michel Foucault et à son « L'Archéologie du savoir » – pour désigner « ce qui, à la racine même de l'énoncé-événement, et dans le corps où il se donne, définit d'entrée de jeu le système de son énonçabilité⁹ » et non pas un ensemble de documents. Foucault est un des premiers à jouer délibérément du singulier contre le pluriel : son enquête archéologique opère littéralement sur la constitution d'une archive. Comme l'explique en effet Éric Méchoulan, « il nous faut sans doute passer du pluriel composite *des archives* à l'unicité totalisante de *l'archive*¹⁰ ». Contre l'usage entré dans les dictionnaires, c'est en effet le singulier qui est souvent employé aujourd'hui. Jacques Derrida parle bien d'un « mal d'archive » (non des archives) pour en généraliser la figure. Arlette Farge en valorise le goût singulier (« de l'archive »), même si elle décrit les lieux qui l'abritent. En second lieu, nous préférons ainsi pour faire la distinction entre une archive en tant qu'ensemble ou système unitaire, et les archives multiples qu'elle pourrait contenir ou auxquelles elle pourrait se connecter, comme c'est souvent le cas pour les archives curatoriales. La notion de multiplicité étant fondamentale dans cette recherche, nous considérons nécessaire d'inscrire la possibilité d'une pluralité au sein même du terme clé de cet ouvrage et de son titre, le mot « archives », tout en défendant sa singularité, son unicité, ainsi que l'intégrité et l'incorruptibilité que le mot « archive » semble prendre en compte.

Pour conclure cette section sur les notions utilisées, il est important de rappeler, tel que nous l'avons fait dans l'avant-propos, que la définition de « archives curatoriales » semble paraître un néologisme en français. Encore au début de l'année 2020, cinq ans après le début de cette enquête, une recherche sur Google donne 120.000 résultats, dont les seuls qui associent le mot « archives » au mot « curatoriales » (au singulier tout comme au pluriel, en français tout comme en anglais) sont relatifs à cette recherche – par exemple, on trouvera notamment les

⁹ M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 2002, p. 170.

¹⁰ É. Méchoulan, *Introduction. Des archives à l'archive*, revue Intermédialités n. 18, Automne 2011, p. 13.

informations concernant le colloque organisé en 2017 à l'Université Bordeaux Montaigne et au CAPC ; le livre *Curatorial Archives in Curatorial Practices*¹¹ par le même auteur ; ou la biographie de l'auteur sur le site de l'INHA ou sur son site personnel. Cette notion, qui fait l'objet d'une reprise importante parmi nos collègues dans des institutions artistiques, est le noyau autour duquel nous avons articulé notre travail, et marque ainsi une nouvelle attention à la question des archives dans le domaine curatorial, voire des archives créées par les curateurs eux-mêmes.

État de la question

L'archive curatoriale est donc, pour revenir à la définition initiale, un organisme vivant avec lequel le commissaire établit rarement des relations univoques, définies. Elle est sans doute le lieu où – par le biais de son créateur, ou de ses créateurs au pluriel, ou de l'institution qui la conserve – l'essence du temps demeure et est représentée pour les générations futures. Mais pourquoi prêter de l'attention à ces entités multiformes ? Une première réponse à cette question a été donnée en 1989, date de la création des Archives de la critique d'art à Rennes, qui ont pour mission de collecter et de valoriser des fonds patrimoniaux de critiques d'art et les débats qui les concernent depuis 1945, en France et à l'étranger. Le travail effectué par les Archives de la critique d'art a posé les bases solides pour que les archives de personnes travaillant dans l'art mais n'étant pas des artistes, soient considérées dans une perspective historique. Dès son début, cette institution s'est occupée de sauvegarder, stocker, cataloguer et promouvoir la connaissance en ouvrant ses archives à des chercheurs mais aussi au grand public, par le biais d'événements tels que des performances artistiques et des expositions rétrospectives. C'est justement dans le catalogue de l'exposition « Mémoires croisées / dérives archivistiques » qui a eu lieu à l'INHA à Paris du 13 mai au 18 juillet 2015, que le fondateur des Archives de la critique d'art Jean-Marc Poinot affirme que :

L'objectif fondateur des ACA était de rendre accessible le potentiel documentaire et scientifique des papiers et d'autres médias accumulés par les critiques au cours de

¹¹ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, *op.cit.*

leur activité professionnelle et ceci dans le cadre d'une société qui multipliait en parallèle les instances de diffusion de l'art contemporain. Il pouvait être utile pour les futurs critiques, commissaires d'exposition, animateurs et autres acteurs du monde de l'art d'avoir accès à l'expérience, à la production et au savoir de leurs collègues contemporains et prédécesseurs autrement que par une découverte fortuite à l'occasion de l'exercice quotidien de leur activité. (...) Porter l'attention sur le doigt qui montre n'est pas oublier ce qu'il montre car il n'y a pas de regard sans dispositif permettant de le rendre possible¹².

Toujours en 2015, les Archives de la critique d'art ont accueilli un séminaire qui paraît fondamental de mentionner dans ce cadre : celui qui a eu lieu au FRAC Bretagne à Rennes, nommé « Le commissariat d'exposition comme modalité de la critique d'art », et qui posait la question de la distinction entre les critiques d'art et les commissaires d'exposition, de l'évolution historique de ces deux figures et les points où elles se touchent et se mélangent. Si la figure moderne du critique d'art a été reconnue et identifiée depuis longtemps, la vraie raison d'être du curateur n'est pas définie – d'autant plus qu'elle ne se base pas sur une méthodologie univoque et qu'elle n'est pas réglementée par un contrat ou une formation officiels. Le curateur serait donc un agent de transdisciplinarité, une figure flexible aux compétences variées, auquel on demande de savoir sélectionner au sein d'une culture de l'abondance¹³. Ce n'est qu'avec la publication du livre *Harald Szeemann: Individual Methodology*¹⁴ qu'on assiste clairement à l'affirmation d'un intérêt pour les archives des curateurs et qu'on commence à définir leur spécificité par rapport à des autres types d'archives. À ces apparitions majeures s'ajoute l'attention grandissante pour l'histoire des expositions et pour la figure du curateur dès les années 2000 jusqu'à présent. Nous esquisserons cette question plus en détail dans le chapitre I de cet ouvrage, car comprendre le cheminement d'une conscience relative aux archives curatoriales dans le contexte des disciplines mentionnées est un des objectifs théoriques primaires de cette thèse.

¹² J-M. Poinot (dir.), *Mémoires croisées / Dérives archivistiques*. Éd. Archives de la critique d'art et INHA, Paris, 2015, p. 7.

¹³ L. Jeanpierre, *Que font les commissaires ?* disponible à l'adresse <http://www.fondation-entreprise-ricard.com/CuratorsEditos/view/4>.

¹⁴ Session 16 École du Magasin, F. Derieux (dir.) *Harald Szeemann - Individual methodology*, *op.cit.*

Problématiques

La question principale qui traverse cette thèse est à retrouver dans la porosité qui nous semble s'établir entre le sujet et l'objet dans le cas d'archives de curateurs, et nous verrons quels en sont les exceptions et les cas d'études les plus intéressants. Quand on étudie une archive, il faut s'y approcher différemment selon qu'on le considère comme un contexte qui fournit des preuves documentaires, ou comme un système proposant des récits qui enrichissent la compréhension du système de l'art. Investir l'archive d'un commissaire d'exposition de ces réflexions nécessite l'invention d'une méthodologie qui prenne en compte l'approche que son propriétaire a développée, le coté subjectif, la trace, l'intention dont l'archive se fait porteuse. Harald Szeemann disait :

Pour moi, le métier de 'faiseur d'expositions' et son contexte ne peuvent se renouveler que dans la réintégration de la dimension de l'intimité, et une égale valeur sociale peut se retrouver dans quelque chose de fragile, d'intime, confronté à une violente revendication explicative, comme ramener la revendication, l'aventure irrationnelle visuellement formulée d'un solitaire à un dénominateur commun, désiré ou compris de la société. J'ai témérement prétendu que ce qui est à la portée de tous se trouve dans le subjectif. (...) Dans le fond on aimerait utiliser différemment ces masses d'énergies qui se dissolvent dans des conversations, des séances, des voyages, des détails d'organisation, même dans le soin de sa propre image : dans sa propre obsession et ce qui l'alimente, ce qui signifie ressentir uniquement le subjectif en tant que nécessité¹⁵.

On retrouve cette composante personnelle également dans un environnement qui prétend à être objectif comme les archives d'une institution, notamment car elle demande à être conservée quand ce passage de la sphère intime à celle publique s'effectue. Seulement en respectant cette caractéristique incontournable, il est possible de déconstruire et apprendre à travers l'archive. Nous sommes d'accord avec Jean-Yves Boursier lorsqu'il affirme que « la mémoire individuelle est importante. Elle démontre que la subjectivité influence la pensée générale. (...) La mémoire collective et la mémoire individuelle se croisent et se tuent. À la fin il ne reste que la mémoire¹⁶ ».

¹⁵ H. Szeemann, *Ecrire les expositions*, op.cit., p. 37, 43.

¹⁶ J-Y. Boursier, *La mémoire comme trace des possibles*, dans *Socio-anthropologie* n.12, 2002, mis en ligne le 15 mai 2004, disponible à l'adresse <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/145>.

L'ordre que tout curateur nie quand il parle de son archive en le considérant tel un système objectif uniquement, est totalement subjectif mais pas moins important pour autant. Des subjectivités multiples peuvent donner un portrait tout à fait objectif quand elles sont croisées. S'approcher des archives curatoriales en gardant la porosité des éléments qui les constituent, qu'elles soient personnelles ou institutionnelles, garantit d'exploiter au mieux leur potentiel. Dans le passage parmi ses différents états, une archive curatoriale profite du fait que la multiplicité des sources et des éléments qu'elle contient soit respectée et non pas écrasée par un système d'archivage froid et statique. Dans l'impossibilité d'archiver des archives curatoriales comme on archive des archives policières, une méthode doit être trouvée qui mette en relation ces ensembles avec d'autres créations qui appartiennent à leur époque et à d'autres disciplines.

L'archive est donc le lieu où le subjectif et l'objectif se rencontrent, s'explorent, et se renforcent mutuellement dans la confrontation avec un système d'exploitation qui est à étudier, à connaître et puis à mettre en question. Si on peut définir ce potentiel de l'archive curatoriale de « constitutif », il y en a un autre que nous nommons le potentiel « performatif » et qui concerne son ouverture. Nous explorerons le concept de « performativité » de l'archive plus largement dans le chapitre dédié aux archives curatoriales institutionnelles, car il est plus souvent mis en action par les institutions, par le biais d'invitations à des chercheurs, à des artistes ou à des curateurs à investir les archives et à les « sortir d'elles-mêmes ». La performativité vise souvent à établir des points de contact entre la collection et les archives grâce à des programmes de recherche ou d'exposition qui révèlent les critères d'inclusion et d'exclusion qui sont inscrits dans le code génétique d'une archive. L'archive des expositions, medium éphémère, est elle-même éphémère, et sa temporalité est fragile. L'archive comme lieu de représentation du curateur, comme hypertexte de ses activités, réunit des caractéristiques qui fluctuent avec l'époque dans laquelle elles s'inscrivent. L'« événementialisation » comme moment clé constitue donc un parallèle à l'analyse de l'institutionnalisation comme passage important d'une archive de la sphère privée à la sphère publique.

Un autre questionnement important qui va animer ce travail est à trouver dans la temporalité de l'archive : celle qui lui est propre mais aussi celle du contexte qui affecte l'archive et ses modalités. Pour le dire avec Derrida¹⁷ :

La question de l'archive n'est-pas (...) une question du passé. Ce n'est pas la question d'un concept dont nous disposerions ou ne disposerions pas déjà au sujet du passé, un concept archivable de l'archive. C'est une question d'avenir, la question de l'avenir même, la question d'une réponse, d'une promesse et d'une responsabilité pour demain. L'archive, si nous voulons savoir ce que cela aura voulu dire, nous le saurons que dans le temps à venir. Peut-être. Non pas demain mais dans le temps à venir, tout à l'heure ou peut-être jamais. (...) On associe l'archive avec la répétition et la répétition avec le passé. Mais c'est d'avenir qu'il s'agit ici et de l'archive comme expérience irréductible de l'avenir.

En 2016, Catherine Grenier écrivait :

La crise que traversent actuellement nos sociétés se caractérise principalement par la difficulté de se projeter dans un avenir, alors que la distance avec le monde traditionnel du passé se creuse toujours davantage. Le musée s'offre précisément comme l'espace d'une temporalité réconciliée : lieu de constitution de la mémoire du passé, témoin du présent, producteur du patrimoine de demain. Ce positionnement privilégié le place au premier rang des institutions de référence, pour le public comme pour l'ensemble de la société¹⁸.

Nous partons de l'hypothèse que les archives curatoriales institutionnelles pourraient être considérées comme des outils fondamentaux pour cette réconciliation inter-temporelle, et que les musées pourraient se charger de leur promotion d'une façon critique, en adoptant une méthodologie adaptée à la spécificité de chaque archive. La question de la temporalité propre à l'archive soulève également d'autres questions, plus techniques : de quelle façon l'archive d'un curateur est organisée en époques pré et post-numérique ? Quelle est la place de la mission de numérisation des archives de la part des institutions d'art ? Par exemple, pour les curateurs de la première et deuxième génération (des années soixante jusqu'aux années quatre-vingt) il était fréquent d'avoir des archives comme base des données à utiliser pour le travail – Harald Szeemann avait un bâtiment entier à disposition pour son archive, la Fabbrica Rosa, qu'il avait structuré comme un espace de travail et de consultation pour lui, son équipe et ses

¹⁷ J. Derrida, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 60.

¹⁸ C. Grenier, *La Fin des musées ?*, Paris, éd. du Regard, 2013, p. 24.

collègues ; Walter König avait constitué une archive-bibliothèque dans son bureau au Portikus de Francfort à partir des nombreux fichiers qu'il avait constitué sur les artistes de sa génération ; etc. Avec le passage au numérique et à Internet, la situation a changé : il n'est plus nécessaire de cataloguer méthodiquement des données sur les artistes, car il est suffisant de faire une recherche en ligne pour avoir toutes les informations qui étaient autrefois accumulées avec un long travail de recherche sur le terrain. Les documents qui étaient privés sont désormais partagés, publiés dans une prolifération d'éditions, de magazines, d'articles, de sources d'information tout court. Cela a remarquablement influencé les générations les plus récentes de curateurs, comme nous le verrons. La consultation se fait de façon différente par rapport à leurs ancêtres : sûrement plus pratique, mais aussi moins contemplative. La question de la matérialité, de la fétichisation de l'archive physique, de son pouvoir et de son attirance esthétique, est à considérer parmi les phénomènes qui sont liées à la compréhension des archives en époque contemporaine. Quelle est la responsabilité de l'institution dans la production de connaissance, et quelles sont les méthodes pour la partager ? Nous verrons dans le deuxième chapitre comme les réflexions sur la question des archives en général et des archives curatoriales en particulier, sont affectées par l'évolution même de la notion d'archive et des outils archivistiques.

Structure de la thèse

Après avoir essayé de tracer le contexte de l'évolution de l'histoire des expositions comme discipline et du curateur comme figure professionnelle, dans le chapitre I nous viserons à étudier l'intérêt pour les archives curatoriales et leur usage, par exemple en observant le phénomène de la réactivation d'expositions passées. C'est dans ce chapitre, que nous rencontrerons les archives de Szeemann. Seulement ensuite, dans le chapitre II, nous pourrions approfondir finalement les problématiques liées aux archives (curatoriales) dans une temporalité définie, celle de la décennie 2010-2020. Ce chapitre sera également l'occasion pour examiner des questions telles que : les droits liés à ce type d'archive, l'importance du document physique et de la matière à l'époque du passage au numérique, ou l'aspect économique et la fétichisation des archives dans le marché de l'art. À partir du

troisième chapitre, nous présenterons les deux types d'archives que nous avons nommé en ouverture de cette introduction, respectivement les archives personnelles et institutionnelles. Dans les chapitres III et IV, des cas d'études seront proposés, afin d'illustrer les caractéristiques et les défis que chaque type d'archive comporte. En particulier, nous verrons les archives des curateurs Hans Ulrich Obrist et Jean-Hubert Martin, dans le chapitre dédié aux archives curatoriales personnelles ; et des cas d'archives curatoriales institutionnelles dans le chapitre suivant, notamment mais non exclusivement celles du Centres Gorges Pompidou à Paris, de L'appartement 22 à Rabat, du Van Abbemuseum à Eindhoven, et du MACBA de Barcelone. Les cas de plateformes « archivantes », comme *VOTI – The Union of the Imaginary* et *ReSource* de la Fondation Lafayette Anticipations ; ou d'archives collectives, liées à des événements majeurs de l'art contemporain et à la collection d'archives curatoriales, seront également abordés.

Méthodologie employée

Ce travail de recherche a débuté en 2013, deux ans après l'acquisition des archives du curateur suisse Harald Szeemann par le Getty Research Institute à Los Angeles. Cinq ans plus tôt, la session 16 de l'École du Magasin de Grenoble, coordonnée par Florence Dérieux, avait publié l'ouvrage *Harald Szeemann: Individual Methodology*¹⁹ suite à des recherches menées à la Fabbrica Rosa à Maggia en Suisse, le lieu où les archives de Szeemann et son bureau se trouvaient jusqu'à peu de temps après sa mort et leur transfert définitif aux États-Unis. À cet ouvrage nous devons l'impulsion et la nécessité de commencer à creuser dans le domaine des pratiques curatoriales en passant par les archives de curateurs. En effet, si d'un côté l'acquisition des archives Szeemann révélait un intérêt nouveau pour les archives des commissaires d'expositions et, plus généralement, pour la figure du curateur et pour l'histoire des expositions ; d'un autre coté une bibliographie spécialisée sur ce sujet, à savoir les archives des commissaires d'expositions, était

¹⁹ Session 16 École du Magasin, F. Dérieux (dir.) *Harald Szeemann - Individual methodology*, op.cit.

encore à réunir²⁰. Ce que nous entendons par bibliographie spécialisée se situe au-delà du croisement éventuel entre l'intérêt grandissant pour les archives, et l'attraction académique et extra-académique pour la figure du curateur. Actuellement, cette bibliographie est encore insuffisante pour établir une véritable méthodologie de traitement et d'exploitation de ces archives. C'est en réfléchissant à la nécessité de réunir des témoignages manquants et dans le but de contribuer au développement d'une production intellectuelle par le biais de la création et du partage de ressources inédites, que nous avons commencé ce voyage à la rencontre des archives, qui sont à la base du travail du commissaire et en même temps en sont le résultat indirect. La recherche s'est caractérisée par une enquête sur le terrain, qui a permis la constitution d'une bibliographie originale et inédite. Cette enquête s'est développée par le biais d'entretiens avec des curateurs et des directeurs d'institutions d'art contemporain, ainsi qu'avec des archivistes et des libraires. En répondant aux questions sur leurs archives ou celles des institutions où ils travaillent, ou encore en élaborant des définitions d'archives variées, ces figures nous ont permis de constituer un fond documentaire conséquent, qui n'est que partiellement en annexe de cet ouvrage. En effet, il nous a été impossible de joindre les nombreux entretiens que nous avons mené, puisque les plus marquantes à notre sens ont été auparavant publiés par nos soins. Nous l'avons mentionné en ouverture, la publication du livre « Curatorial Archives in Curatorial Practices » en 2018, a constitué une étape fondamentale de cette recherche et de son partage. Ce livre d'entretiens à dix-neuf curateurs internationaux sur leurs archives ou leur notion d'archive, nous a permis de promouvoir et de défendre le terme « archives curatoriales », ainsi que de stimuler le débat autour des connexions entre les pratiques curatoriales et les pratiques d'archivage. Nous retrouverons des extraits tout au long de cette ouvrage, car cette publication a servi de base bibliographique d'appui pour définir les approches variées que l'on peut avoir de la question au cœur de cette thèse. Consulter des archives n'a été donc que la première étape de notre mission, et pas la plus importante décidément : la production d'une archive

²⁰ Certains travaux académiques tels que *Curating Archives*, *Archiving Curating* de G. Yakoumaki présentaient le cas de curateurs travaillant avec des archives d'artistes ou institutionnelles, mais pas spécifiquement des archives curatoriales.

de témoignages oraux et écrits (tels que des entretiens Skype, e-mail, comptes rendus de rencontres et repérages, notes de travail, transcriptions de conversations) a permis à ce travail non seulement d'exister, mais aussi de se positionner, et de faire émerger sa nécessité. Si cette documentation est venue compléter l'étude de la bibliographie générale et sur les archives dans l'art et sur les pratiques curatoriales, les ressources qui en sont issues sont mises à disposition par cet ouvrage dans l'espoir qu'elles puissent servir au développement des réflexions que nous commençons à poser ici, dans le but d'intégrer les outils qui sont en train de se constituer au sein de la communauté scientifique et du monde de l'art. Il a été donc très important de comprendre l'idée que leur producteurs et utilisateurs, les curateurs, se sont fait de ces archives au fil du temps : quel est leur rôle dans leur pratique ? Comment et pourquoi les partager ? Quels sont les dangers qu'elles cachent ? Une lecture critique de ces matériaux nous a paru urgente à faire, afin d'éviter de mythifier le passé ou de reproduire ses traces aveuglement.

Originalité et objectifs

L'originalité de cette thèse se situe, en somme, dans la méthodologie qui l'a animée, et dans celle qu'elle propose : une approche de l'archive curatoriale au seuil de la deuxième décennie du XXI^e siècle qui respecte le côté subjectif des archives curatoriales dans le but de les « performer » d'une façon plus pleine. En analysant et en produisant les archives citées, notre ambition a été de questionner le statut et les usages de la documentation issue des archives curatoriales. Nous proposons qu'elles soient envisagées non seulement comme source de documentation mais aussi comme contexte, comme lieu où la pratique du curateur s'exprime. Cette recherche vise à démontrer qu'il y a une connexion entre la façon dont un curateur conçoit ses expositions et celle dont il conçoit son archive, car les deux activités sont selon nous profondément connectées et présentent de nombreuses similitudes. Les questions que le commissaire d'exposition pose à son archive sont souvent les mêmes qu'il pose à l'exposition et qui peuvent influencer son attitude et ses manifestations : tout garder pour avoir peur que, si un fragment manque, l'image totale puisse être corrompue ; ne sauvegarder des documents que pour témoigner d'une situation historique, au-delà de la célébration personnelle et égotique ; ne pas

prendre de recul sur ce qu'on a réalisé jusqu'à présent pour ne pas s'arrêter ; interroger l'archive comme un lieu du passé ; utiliser ou pas le passé dans le présent ; être obsédé par l'accumulation ; ranger cette accumulation, lui donner une forme, l'institutionnaliser, etc. Ce travail nous semble également nécessaire pour que les archives des commissaires d'expositions soient dotées d'une perspective historique et participent au discours des disciplines qui gravitent autour de l'art. Notre objectif est de contribuer à l'histoire de l'art et des expositions en analysant le rôle joué par l'archive des commissaires à plusieurs niveaux. Pour ce faire, nous sommes partis de l'hypothèse qu'une réflexion sur les archives est aussi une réflexion sur la trace laissée par un événement et sa préparation – et donc sur le mode de construction des savoirs²¹ et de connaissances dans le contexte social, économique et culturel dans lequel elles ont été produites. Pour conclure, la contribution la plus importante de cette thèse nous semble être dans la formulation d'une méthodologie qui puisse profiter notamment aux institutions d'art et aux professionnels de l'art, en simulant une fluidité parmi les départements (notamment celui de la collection, des expositions et des archives / bibliothèque), qui tarde à arriver pour l'instant, sauf dans des cas particulièrement remarquables. Il s'est agi de proposer une définition précise pour un concept, celui des archives curatoriales, très flou à présent – archives des curateurs, archives curatées, archives utilisées par les curateurs ? – afin de comprendre mieux la place que ces archives ont et surtout vont avoir dans le futur de la discipline.

Pour comprendre nos temps, il faut s'entretenir avec le passé, à travers une approche archéologique, en creusant à l'arrière. Par le biais de ce qui semble être un travail sur le passé, une lecture et une construction d'archives concernant des événements spécifiques du XX^e siècle, on peut concevoir un projet sur notre propre monde, et sur notre futur, qui soit énigmatique²².

Ce faisant, nous souhaitons qu'on reconnaisse le pouvoir de l'interstitiel, de toutes ces zones de contact mais aussi de passage entre les caractéristiques qui concernent les archives curatoriales et qui constituent leur potentiel.

²¹ G. Celant, *When attitudes become form. Bern 1969 / Venice 2013*, éd. Progetto Prada Arte, 2013.

²² C. Christov-Bakargiev, *Letter to a Friend*, Series: dOCUMENTA (13), Hatje Cantz, 2011, p. 14.

CHAPITRE I

Le commissaire d'exposition et ses archives

De quelle façon utilisez-vous vos archives ?
– Comme un outil divinatoire, et pour des expositions²³.

²³ Harald Szeemann répond aux questions de Karin Pratorius, dans B. von Bismarck, *Interarchive*, *Verlag der Buchhandlung Walter Koenig*, 2002, p. 38.

1.1 La naissance du commissaire d'exposition et l'histoire des expositions

Un commissaire d'exposition, ou curateur, est une figure professionnelle qui a émergé au dernier siècle comme faiseur d'expositions et, plus généralement, comme organisateur d'événements artistiques. En se situant dans la lignée des conservateurs, il s'en détache de plus en plus car profondément modelé par le système économique actuel, qui nécessite d'une mobilité, une transversalité et une flexibilité majeures par rapport à celles qui sont demandées aux conservateurs de musée. Souvent, mais pas seulement, à la formation en histoire de l'art et des expositions ou, encore plus spécifiquement, en pratiques curatoriales, le curateur se doit d'avoir un spectre de connaissances large en sciences humaines et sociales, en politique, et en économie, parmi beaucoup d'autres disciplines. Assurant des compétences qui vont souvent de l'écriture théorique et critique à l'organisation pratique d'événement artistiques, le curateur suit le modèle entrepreneuriale du *self-made man* promu par le système capitaliste et néo-libérale, en revendiquant une autonomie de l'institution muséale classique et en amenant une vision propre et originale à la discussion sur l'art. Acteur majeur et arbitre du goût et des canons esthétiques actuels, le curateur influence et est influencé par les galeries et, plus en générale, par le marché de l'art, et il collabore également à la détermination de ses tendances et de ses fluctuations. Passeur de sens et lubrifiant dans le procès de création et distribution de l'œuvre d'art, le curateur doit compter sur des capacités relationnelles qui assurent la circulation de ses idées et de ses initiatives.

Son rôle dans le système de l'art est singulier et suit les fluctuations de sa distribution de pouvoir et de tâches – par exemple, il complète et souvent remplace presque entièrement la figure du critique indépendant, d'au moins à partir de la génération des curateurs qui émerge à la fin du dernier siècle. Ou, pour mieux le dire, il absorbe ses fonctions dans l'engagement et l'écriture, dans la solidarité avec l'artiste, et dans le support et la médiation entre l'artiste, les institutions, et le public. Car si dans la deuxième moitié du XX^e siècle, le critique d'art était la figure qui ressemblait le plus au commissaire d'exposition tel que professionnel de médiation entre l'art et le public, notamment par le biais d'un engagement personnel

et actif dans l'accouchement et dans l'accompagnement du projet artistique ainsi que dans le soutien auprès des marchands et des institutions, la fragmentation du système de l'art l'a amené à se spécialiser presque uniquement dans l'écriture et à confier à d'autres figures les responsabilités dont il s'occupaient dans le passé.

Souvent confrontés aux accusations d'écraser l'artiste et de s'appropriier son œuvre (on rappellera ici la querelle Buren-Szeemann au cours de la Documenta 5 en 1972), les curateurs se défendent en évoquant le côté créatif de la sélection et de la présentation de l'œuvre dans le cadre du projet (exposition ou autre événement artistique) qu'ils conçoivent et organisent. Nous n'irions pas aussi loin que Boris Groys²⁴ quand il affirme que le curateur et l'artiste qui fait des installations sont une même entité, mais nous tenons à rappeler que la ligne de démarcation entre les différents acteurs du secteur est, à l'heure actuelle, très floue. En effet, chaque curateur se doit de trouver et de partager sa propre posture singulière, qui devient son champ de prédilection, sa signature que l'on peut reconnaître – tout comme on pourrait identifier un artiste pour une certaine façon de travailler ou un intellectuel pour son positionnement idéologique. Le curateur deviendrait alors un méta-auteur, qui écrit ou chorégraphie à partir d'un ensemble d'éléments artistiques qu'il agencerait pour donner vie à une manifestation esthétique autre. Comme le constate Richard Leeman, « cette position de commissaire-auteur aboutit dans bien des cas à ce que tout historien de l'art, de la littérature, etc. un peu soucieux d'épistémologie condamne inmanquablement : faire des œuvres les *illustrations* d'un propos²⁵ ». Au contraire, selon Maria Lind, le « curatorial » donnerait au commissaire la possibilité d'agencer des idées et des connaissances dans un espace prédéterminé, à travers sa subjectivité et sa position personnelle, sa vision, qui témoigne donc bel et bien d'un acte créatif.

Le curatorial (serait) une présence plus virale, consistant en des processus de signification et des relations entre objets, personnes, lieux, idées etc., qui visent à

²⁴ B. Groys, « Multiple Authorship », dans B. Vanderlinden et E. Filipovic, *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Exhibitions and Biennials*, The MIT Press, 2006, p. 93-99.

²⁵ R. Leeman, « Les artistes : des personnages en quête d'auteurs », dans *Entre élection et sélection – Le critique face à ses choix*, Les presses du réel, p. 69.

créer des frictions et mettre en avant des idées nouvelles – afin de faire quelque chose d’autre que les pratiques ordinaires à l’intérieur et au-delà de l’art contemporain²⁶.

Si d’un côté l’aspect mondain et soi-disant indépendant, imprévisible, du *curating* accroît la méfiance vers cette figure polymorphe et encore difficile à saisir, par exemple d’un point de vue économique, un contrat professionnel n’existait pas encore à l’heure actuelle en France²⁷ ; d’un autre côté, on assiste à une institutionnalisation progressive de l’activité curatoriale, qui ne fait qu’accroître la reconnaissance de cette figure dans le monde de l’art. Nous nous référons notamment à l’émergence d’une histoire des expositions au sein des enseignements universitaires, et à la théorisation des pratiques curatoriales par le biais d’essais, livres et revues spécialisées, de colloques et de conférences à l’international. Mais aussi à la fondation et à la propagation massive d’écoles de commissaires d’expositions, dont la première a été celle du Whitney Museum (avec son « Independent Study Programme ») en 1967, suivi par l’École du Magasin en 1987 à Grenoble. Première en Europe,

l’École du Magasin a précédé l’explosion du *curating* et ce qui avait commencé comme une réponse au paysage artistique changeant (...) a contribué inévitablement à la création d’un vocabulaire nouveau, formalisé, et à la professionnalisation progressive du curateur dans le secteur culturel. Bien évidemment, le nombre de programmes dédiés aux études curatoriales ont augmenté parallèlement à cette professionnalisation. En 1992, cinq ans après la création de l’École du Magasin, le programme du Royal College of Arts et le cursus Sciences et Techniques de l’Exposition à l’Université de Haute-Bretagne, Rennes, étaient créés. De Appel était lancé en 1994 à Amsterdam, suivi par le MFA en Curating à la Goldsmiths University of London, en 1995, et le Konstfack CuratorLab en 1999 à Stockholm. Un ensemble d’instruments curatoriaux est apparu pendant cette dernière décennie, poussant le développement du discours curatorial et sa pertinence dans l’histoire de

²⁶ M. Lind, « Performing the curatorial. An introduction. », dans *Performing the Curatorial, Within and Beyond Art*, *op.cit.*, p.11-12.

²⁷ « Alors même que la profession tend à se développer et à devenir une profession-clef dans le champ de l’art contemporain – tant national qu’international – le commissaire d’exposition n’a pas de reconnaissance sociale, fiscale ni juridique. Certaines difficultés concrètes sont liées à son statut et à ses conditions de rémunération. Cette rémunération n’est pas systématique, elle est souvent insatisfaisante et s’effectue dans des cadres inadaptés. Face à ce vide juridique, C-E-A / Association française des commissaires d’exposition s’est fixée comme priorité de représenter l’ensemble des professionnels, en tentant d’établir un statut pour le commissaire d’exposition indépendant et en assurant la promotion de la profession auprès des institutions publiques et des partenaires sociaux ». Source : site du CIPAC, <http://www.cipac.net/federation/associations-membres-du-cipac/c-e-a.html>.

l'art, tout comme dans la forme d'un champ d'étude tout neuf : l'histoire des expositions²⁸.

L'École du Magasin a été aujourd'hui remplacée par les « Ateliers des Horizons » – formation professionnelle pluridisciplinaire et expérimentale dans les champs culturel, social, associatif, éducatif, artistique – initiative qui illustre très bien l'évolution des écoles, de diffuseurs de connaissances spécifiques, censées former des figures dynamiques et à même de gérer des expositions dans des centres d'art sur le modèle des *kunsthallen* ; à producteurs de figures hybrides dans un imaginaire collectif mutant, qui contribueraient « à mettre en crise les anciennes oppositions entre artistes, critiques et conservateurs, entre institutions et marché, entre monde de l'art et société civile²⁹ ».

Pour boucler donc cette contextualisation historique de la figure du curateur, il nous semble nécessaire d'insister sur la complexification du monde de l'art, autour de la moitié du siècle dernier, qui a modelé et justifié son émergence. En effet, jusqu'aux années 1950, l'organisation des expositions se fait presque exclusivement au sein du musée, par les conservateurs – qui sont chargés aussi, entres autres, de faire des recherches sur les œuvres, de les conserver, de suggérer leur acquisition, et plus modestement de les partager avec un public très réduit, élitiste. Tout cela change au moment où des structures censées accompagner les artistes dans leur parcours créatif et expositif naissent. On pense notamment aux centres d'art déjà mentionnés, mais aussi aux résidences, aux prix, aux aides à la création, aux fonds d'acquisition, etc., qui demandent à être gérés par des figures professionnelles formées sur le terrain dans le but de servir les nouvelles modalités de promotion et de diffusion de l'art dans des milieux variés, institutionnels mais aussi commerciaux. C'est suite à cette stratification que la figure du commissaire indépendant se forme et évolue, répondant principalement au besoin de faire face à une explosion d'initiatives et de manifestations culturelles qui ouvrent le système à

²⁸ M. Alessandrini, L. Gablier, « École du Magasin (1987-2016): Changing Horizons », sur *Art and Education*, 2018, disponible en ligne : <https://www.artandeducation.net/schoolwatch/218860/cole-du-magasin-1987-2016-changing-horizons>.

²⁹ J. Glicenstein, *L'Invention du curateur : mutations dans l'art contemporain*, Paris, PUF, 2015, p 14.

des besoins hétérogènes et, nous devons aussi le rappeler, internationaux. Car dès l'après-guerre, le monde de l'art commence à parler plusieurs langues. L'expansion économique et la distribution des centres d'art d'abord sur deux continents et, désormais, à l'échelle mondiale, ne font que provoquer l'augmentation du nombre d'artistes et de la demande d'expositions, et oblige le curateur à catalyser des impulsions culturelles qui résultent de cette ouverture.

En termes des outils et des media dont les curateurs sont appelés à se servir, il faut considérer une variété d'instrument et de modalités d'expressions, qui ne pouvait évidemment pas trouver sa place dans le système de l'art traditionnel. Parallèlement à l'explosion de techniques artistiques amenés par le développement industriel des sociétés occidentales, et suite à la révolution d'Internet, les curateurs ont pu exploiter une palette large de média avec lesquels accompagner les artistes dans leurs expérimentations. C'est pour cette raison que la définition de « curateurs » nous semble plus appropriée, car elle s'appuie sur l'action générale de prendre soin – d'un programme, d'un événement, d'un livre, d'une exposition, ou d'un cycle de performances ; alors que la définition de « commissaire d'exposition » restreint ses possibilités à celle de superviser l'organisation d'une exposition uniquement. Or, il est très rare qu'un curateur s'occupe d'une seule expression curatoriale :

Comme les nouveaux curateurs ne sont pas tenus de se conformer aux pratiques professionnelles des conservateurs, d'autres formes deviennent alors exposables : textes littéraires, art sonore, conversations, conférences-performances, formes hybrides se situant entre théâtre, cinéma et arts plastiques... et à partir du moment où les objets à exposer ne sont plus limités aux œuvres d'art au sens traditionnel, d'autres questions apparaissent : comment adapter ces objets aux musées ou centres d'art, comment les aborder, comment repenser la relation entre les personnes au sein de l'espace d'exposition, comment qualifier le travail du curateur par rapport à ce qu'il expose (...)³⁰.

Jens Hoffmann a observé à plusieurs reprises³¹ que l'attention portée au *curating* et à l'art d'exposer, est due en grande partie à la nécessité toujours plus forte de sélectionner des objets, de les choisir, qui est propre à notre époque et

³⁰ *Ibid*, p. 83-84.

³¹ Notamment, dans J. Hoffmann, *Show Time: The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*, Thames & Hudson, 2014.

notamment à la société occidentale (ou aux sociétés d'inspiration occidentale). Ce besoin de reconnaître ces objets, de les agencer de façon qu'une valeur leur soit attribuée par la médiation du curateur et par l'attention d'un public large, accroît sans doute l'intérêt pour cette figure professionnelle – qui agit d'ailleurs dans plusieurs domaines : il n'est pas rare de trouver des curateurs dans le champ du tourisme, de l'image personnelle, dans l'organisation d'événements mondains et de célébrations personnelles, et qui produisent une boule spéculative relative à la valeur attachée à l'idée du *curating*.

Cependant, il est inévitable de reconnaître que la figure du curateur dans l'art contemporain (tout comme dans les collections d'art ancien) est devenue le garant d'une étape importante dans le processus de transmission et d'exposition de contenus artistiques. Allons donc voir en quoi l'acte d'exposer consiste-t-il. L'exposition, matière de base du travail d'un curateur, est un médium fragile et éphémère, qui n'existe que pendant une période de temps prédéterminée, limitée, pour ensuite disparaître et réapparaître de façon plus ou moins aléatoire dans les souvenirs et les archives des personnes et des institutions qui l'ont conçue, ou du public qui l'a visité³².

Les expositions sont le premier site d'échange dans l'économie politique de l'art, où le signifié est fabriqué, maintenu, et occasionnellement déconstruit. À la fois spectacles, événements socio-historiques, outils structurants, les expositions établissent et administrent les signifiés culturels de l'art.³³

Exposer, revient donc finalement à assurer la médiation entre l'intime de l'atelier de l'artiste et le public de la salle de musée, de la galerie, ou du centre d'art. Dans ce cas, le rôle du curateur est donc celui de faciliter la compréhension de l'œuvre de la part de public, à la fois en tenant compte de sa variété et de ses exigences, et en prenant soin de respecter le sens véhiculé par l'œuvre et la sensibilité de l'artiste qui l'a créé. Nous en déduisons qu'une exposition n'est pas « un objet, ni un événement/performance. Éphémère, pas collectionnable, son

³² Nous verrons, par exemple, l'initiative des « Archives Populaires du Centre Pompidou », plus tard dans cet ouvrage.

³³ H.U. Obrist, *A Brief History of Curating*, JRP|Ringier, 2008, p. 6-7.

auteur n'est parfois pas clair ³⁴». La temporalité de l'exposition est elle-même variable, car elle peut être objet de manipulation de la part du curateur, qui peut décider de la prolonger ou de la réduire en répondant à la structure et au concept curatorial – notamment en tant que *freelance*, en principe libre des contraintes imposées par la programmation muséale, qui est souvent décidée des années à l'avance. Une exposition est donc une manifestation unique – qui n'est, en général, pas imaginée pour être reproduite, mais qui fait néanmoins l'objet d'études et de tentatives de réactivation parfois très sophistiqués, comme on verra dans le paragraphe suivant.

Comme nous le disions, à partir des années quatre-vingt-dix, les publications, les revues spécialisées, les programmes de recherche et les colloques dans les universités et dans les musées prennent l'habitude d'interroger les pratiques curatoriales et, ainsi faisant, construisent l'histoire des expositions, sans doute parce qu'elle est devenue un outil pour comprendre la façon dont l'art réfléchit et interagit avec le système socioculturel de son époque. Connaître cette histoire, ainsi que la façon et les intentions avec lesquelles elle a été écrite, joue sans doute un rôle fondamental dans la remise en question des mécanismes de production de culture auxquels nous assistons à partir des années 2000.

Il est intéressant de constater que l'histoire des expositions a tendance à se développer sur deux voies parallèles, qui font écho à la séparation entre archives curatoriales personnelles et institutionnelles que nous nous proposons d'analyser dans les chapitres suivants. Nous remarquerons respectivement : une histoire des expositions qui valorise la figure du commissaire comme auteur, en se basant sur sa propre « mythologie personnelle » ; et une histoire des expositions qui vise à restituer les grandes expositions qui ont changé la façon dont on conçoit et on lit ce phénomène aujourd'hui. Cette distinction est, bien évidemment, utile à la compréhension théorique du phénomène, mais elle ne correspond pas à une réelle séparation, bien au contraire : ces deux méthodologies de faire l'histoire des expositions se croisent et s'enrichissent mutuellement. En effet, la tendance à la

³⁴ « Exhibitions have a history – Conversation entre Bruce Altshuler, Elena Filipovic, Jens Hoffmann », paru sur *Mousse magazine* n. 47, Milan, février-mars 2015, p. 67.

personnalisation est mieux compréhensible si elle est observée dans un contexte culturel plus large, dont se fait porteuse l'histoire des expositions dans les institutions, et vice versa, c'est-à-dire quand on établit des liaisons entre les personnes, les objets, et les circonstances – du particulier à l'universel, de l'intime au public. Toutes les deux, peuvent être construites à partir des archives curatoriales et en définissent également les propos. Ces archives contiennent, évidemment de façon « fractionnée³⁵ », ce qui a été dit et qui n'a pas été dit sur l'exposition ou par l'exposition, car elle n'est qu'une possibilité entourée de beaucoup d'autres possibilités à explorer. L'exposition devient donc, nous l'expliquerons plus amplement dans le quatrième chapitre, un moyen de connaissance non seulement des mécanismes internes à l'histoire de l'art, mais aussi d'une histoire plus grande, d'ordre social, économique et politique.

L'élaboration de récits au sujet des curateurs a – comme pour ce qui est du genre des « vies d'artistes » – progressivement changé de nature. Récits hagiographiques entourant au début des années 1980 la vie de certains commissaires à la mode : Harald Szeemann, Rudi Fuchs, Jan Hoet, Kasper Koenig, Norman Rosenthal ou Achille Bonito Oliva. (...) (Cela) semble renvoyer aux stéréotypes des vies d'artistes (vocation contrariée, échec scolaire, violence, folie, mélancolie...). Il y a là, en quelque sorte, une première mythification de la figure du curateur (...). Ces dernières années sont le moment d'une valorisation de plus en plus grande d'une histoire de l'exposition plus distanciée, à prétention objective, sur le modèle de l'histoire sociale de l'art (...)³⁶.

Comme nous le verrons plus tard, la prétention objective d'une histoire des expositions « plus distanciée » ne reste souvent qu'une illusion, notamment quand il s'agit d'une opération à caractère célébratif et acritique, écrite par l'institution pour l'institution, et qui néglige le travail de ceux qui ont participé au développement d'une vision esthétique et culturelle de ladite institution (notamment, en ne gardant pas leurs archives ou en les utilisant pas). Jérôme Glicenstein cite quelques cas majeurs d'institutions intéressées par leur propre histoire (le CAPC à Bordeaux, le Magasin à Grenoble, le Centre Georges Pompidou

³⁵ Nous le rappelle Jean-Marc Poinsot dans un entretien inédit et privé avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 7.

³⁶ J. Glicenstein., *L'Invention du curateur : mutations dans l'art contemporain*, op.cit., p. 142-143.

à Paris, la Whitechapel Gallery à Londres, etc.) auxquels nous ajouterons d'autres exemples, dans le quatrième chapitre.

Devrait-on définir comme subjective une histoire écrite à propos d'une personne, le commissaire, et non pas celle écrite par l'institution à propos d'elle-même ? Cette démarche, qui nous semble dangereuse car elle fait émerger un conflit d'intérêt de base par une autoréflexion qui n'est souvent pas accompagnée par une remise en question, peut-être améliorée en intégrant le sujet et l'objet dans une narration qui joigne personnel et institutionnel. Pour l'instant, nous nous limiterons à mettre en évidence qu'une nécessité de comprendre les mécanismes internes et externes de la production de l'art, des suprastructures qui permettent son exposition et des narrations qui tissent le récit de son partage, s'est imposée de façon toujours plus importante et à plusieurs niveaux au cours des dernières années. Comment peut l'histoire des expositions contribuer à la compréhension de l'histoire tout court ? Quelles sont les traces laissées par ces manifestations, et quel sont les signes dont elles se font porteuses ? Quels sont les outils à notre disposition pour les déchiffrer³⁷ ?

Dans le paragraphe suivant, nous essayons de répondre à ces questions en mentionnant un phénomène très diffus dans les pratiques curatoriales contemporaines, qui manifeste une volonté de saisir l'histoire des expositions et son apport scientifique par le biais de la réactivation. Reproduire devient, dans ce processus, une façon de comprendre et d'observer avec attention taxinomique, l'œuvre des curateurs qui nous ont précédés et qui ont façonné l'histoire de l'art de l'intérieur.

1.2 La réactivation d'expositions

Vouloir comprendre un objet par sa récréation, ou réactivation, est un phénomène que nous pourrions associer à une dérive du postmoderne, tel que nous le connaissons en art par exemple. S'approprier de quelque chose qui existe au

³⁷ Elitza Dulguerova se demande « en quoi pourrait alors consister une forme spécifiquement curatoriale de la production de connaissances ? », dans B. Meyer-Krahmer, « Histoire curatoriale – Passé et présent », *Critique d'art n. 45*, 2015, p. 38.

préalable pour en faire quelque chose d'autre, ou pour mesurer la distance qui nous sépare d'elle ainsi que ses implications, est un mécanisme souvent utilisé dans l'art des années 1990 et qui est considéré comme une similitude ultérieure entre le travail d'un artiste et celui d'un curateur. S'il est vrai que ce que nous nous rappelons est influencé par la façon dont nous nous rappelons et dont nous commémorons des événements passés, l'histoire des expositions et l'activation dans le présent de ces histoires nous aident à comprendre les modalités de transmission du savoir et ses dynamiques.

La réactivation d'expositions est un phénomène dans lequel l'archive joue une place extrêmement importante ; elle détermine une activation dans une temporalité contemporaine des archives curatoriales, et nous verrons pourquoi dans le deuxième chapitre. L'enjeu est en fait de réexaminer dans le présent l'importance de telle ou telle exposition du passé ou du message qu'elle véhiculait, en la reconstituant avec des degrés d'exactitudes variés – citation, reconstitution partielle ou intégrale. Nous tenons à ajouter que cela est un phénomène qu'on retrouve souvent dans des autres champs artistiques tels que le cinéma ou le théâtre, alors qu'il n'émerge totalement dans le monde des arts visuels contemporains qu'à la fin du XX^e siècle. Comme l'explique remarquablement Reesa Greenberg,

L'émergence du phénomène de la commémoration d'expositions est une manifestation de l'actuelle fascination de la culture occidentale pour la construction d'identités individuelles ou collectives. La façon dont nous commémorons les expositions et notre besoin de les rappeler, font partie de la récente culture d'exposer. Ces commémorations témoignent également de la tendance à considérer l'histoire comme un champ dynamique et rhizomique, où le passé et le présent se croisent. Celui de commémorer les expositions est un phénomène qui appartient à la pratique de spatialiser la mémoire, de la rendre concrète, tangible, actuelle et interactive. Ce phénomène prend la forme d'événements discursifs, de moments culturels d'échange et d'un débat actif et étendu qui, en retour, catalysent des perceptions et des pratiques changeantes. Ce phénomène manifeste la capacité d'altérer les visions passées et futures de la condition du *curating*³⁸.

S'ils ne manquent pas, dans l'histoire de l'art du siècle dernier, des exemples de réactivation de parties d'expositions ou d'œuvre d'art à distance de temps, il est vrai qu'on ne remarque qu'à partir du XXI^e siècle une progressive tendance à la

³⁸ R. Greenberg, « Remembering Exhibitions: From Point to Line to Web: Landmark Exhibitions Issue », in *Tate Papers*, no.12, Automne 2009, p. 1.

réactivation de l'exposition en entier, comme un ensemble qui a un caractère et une position qui lui sont propres, en somme : comme une œuvre à part entière. Nous entendons comprendre cette question comme un des signes du fait que le *curating* devient de plus en plus intéressé à réfléchir, de façon discursive, à sa propre histoire, afin de développer des pratiques critiques qui reconsidèrent son évolution par le prisme des approches contemporaines. Cependant, nous tachons également de nous rappeler qu'une des raisons pour qu'une reconstitution à base de matériel d'archive est moins « intéressante » à mettre en place qu'une exposition avec des œuvres, est que nous vivons dans une période historique qui incite les musées à devenir conteneurs d'expériences, selon un modèle d'économie performative et d'*entertainment* qui est propre du système capitaliste. L'expérience directe de l'exposition telle qu'elle était, ou presque, renvoie donc à l'illusion, assez attirante pour un public toujours plus large et demandant, de pouvoir voyager dans le temps et dans l'espace.

Défini comme le cinquième paradigme curatorial par l'historien de l'art Terry Smith³⁹, la réactivation de grandes expositions du passé prend plusieurs formes, selon l'intention du curateur qui signe l'initiative. Nous visons à comprendre les différentes intentions que ces types d'activation révèlent. On trouvera notamment les termes anglais : *remake*, *re-presentation*, *re-construction*, *reenactment*, *restage*, *re-curate*. Plus tard dans cette section, nous donnerons des exemples des différentes nuances de réactivation, notamment en suivant la distinction faite par Reesa Greenberg entre *replica*, *riff*, et *reprise* (littéralement la réplique, l'improvisation, et la reprise), des modalités qui « existent parallèlement et des fois se superposent, en activant pour autant des différents types de mémoire et (...) d'histoires⁴⁰ ».

La réplique vise à réunir le plus grand nombre d'œuvres d'art de l'exposition originale ; elle peut avoir lieu dans le lieu d'origine, ou pas ; elle peut suivre l'organisation spatiale de l'exposition d'origine, ou pas ; mais dans tous les cas elle vise à répliquer, comme le terme l'indique, l'exposition du passé pour l'analyser, pour en prendre les distances ou pour la glorifier et la commémorer – notamment

³⁹ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 4.

⁴⁰ R. Greenberg, « Remembering Exhibitions: From Point to Line to Web: Landmark Exhibitions Issue », *op.cit.*, p. 1-2.

dans le cas des grandes expositions miliaries ou dans le cadre de récurrence d'anniversaires institutionnels. Dans ce type de réactivation, il y a souvent de la documentation et du matériel d'archive, qui contribue à la contextualisation et à la fétichisation de l'original, selon le parti pris de la réplique. Greenberg donne comme exemple l'exposition *Gutai de 1992–3* au Ashiya City Museum of Art and History au Japon, qui reconstituait le plus possible dans le détail l'exposition *Gutai*, qui avait eu lieu dans le Ashiya Park à la moitié des années 1950.

L'improvisation serait une commémoration sommaire de l'exposition originale, qui ne contemple pas forcément une proximité réelle avec celle-là sur le plan esthétique et/ou conceptuel. C'est le cas, par exemple, de l'exposition organisée par Michael Glasmeier pour le cinquantenaire de la Documenta 2005, *50 Jahre/Years. Documenta 1955 – 2005*, et qui visait à parcourir toutes les éditions d'une façon compilative. Si, comme dans ce cas, il est difficile de réactiver les expositions telles qu'elles étaient, l'improvisation est une façon de danser entre la mémoire et l'oubli, et d'en produire une narration qui intègre le passage du temps.

La reprise, troisième catégorie individuée par Greenberg, concerne la possibilité de reprendre des expositions en ligne. Elle fait l'exemple du site *Fluids* (1967/2008), qui reprend l'*happening Fluids*⁴¹ sur le site web du MOCA, incluant des posters, des photographies d'époque, une description et une vidéo qui donnent de l'épaisseur à cet événement passé, en le documentant et en le rappelant à la vie et à la mémoire à travers un dispositif numérique interactif.

Pour revenir au macro-terme de « réactivation », Terry Smith avoue de ne pas aimer ce terme et l'action correspondante, trop faibles à son avis, auxquelles il préfère la notion de *re-curating* (ou « re-curater »). « Quand on réactive une exposition, on amène quelque chose du passé et on lui redonne la vie, alors que quand on *re-curate* on a la possibilité de faire quelque chose de différent à partir de ça⁴² ». Nous verrons, dans les exemples qui suivront, la ligne subtile (qui cache en réalité des positions curatoriales très différentes) qui sépare ces deux notions dans

⁴¹ Il s'agissait d'un happening d'un jour qui consistait dans la construction d'une structure rectangulaire en glace, qui allait successivement fondre.

⁴² Voir Tome II, Annexes, Annexe 4.

les exemples de réactivation de la même exposition, *When Attitudes Become Form*, originalement organisée par Harald Szeemann à la Kunsthalle de Berne en 1969.

Décliner des expositions par le biais de leur réactivation définit, en tant que paradigme, une accumulation d'idées qui deviennent une forme de pratique dominante parmi les tendances du domaine, plus spécifiquement : un cadre qui inclue des visions à suivre par les acteurs du secteur. Il devient, pour ainsi dire, une véritable forme de *curating*, à un point que certains commissaires d'expositions se sont spécialisés dans cette pratique – comme Jens Hoffmann⁴³, pour n'en citer qu'un, dont la posture curatoriale ne peut néanmoins pas se réduire à ce paradigme uniquement. Quand, en 2012, au Wattis Institute for Contemporary Arts de San Francisco, il réactive l'exposition légendaire d'Harald Szeemann *When Attitudes Become Form*, il l'appelle *When Attitudes Became Form Become Attitudes (A Restoration / A Remake / A Rejuvenation / A Rebellion)* et qualifie cette exposition de *sequel* (« suite », en français). L'exposition, en effet, ne vise pas à recréer l'exposition du curateur suisse, bien qu'elle soit un hommage à ce dernier, mais plutôt à l'évoquer pour explorer son héritage et pour remettre en question son côté mythique. L'exposition originale était présentée dans la première salle du Wattis Institute for Contemporary Arts, où on trouvait une maquette, une copie du catalogue (devenu désormais une pièce de collection), une vidéo de l'accrochage et du vernissage réalisée pour la télévision hollandaise, et également des photos des artistes. Dans une deuxième salle, qui était séparée de la première par une reproduction à l'échelle réelle de la porte de la Kunsthalle de Berne, était installée l'exposition actuelle, conçue comme une suite et incluant des artistes contemporains (entre les 25 et 45 ans). Cette opération avait comme but de retracer les influences de l'exposition de 1969 sur les générations successives d'artistes et, également, de comprendre et critiquer l'exposition de Szeemann en déconstruisant son aura par le biais de la réévocation des œuvres exposées. Elle peut être considérée comme étant au service de l'histoire mais elle est surtout un véritable prolongement des pistes théoriques entamées par l'exposition originale, notamment par le biais d'un catalogue qui réinterprète celui de 1969, en l'ouvrant à une situation actualisée et

⁴³ Voir Tome II, Annexes, Annexe 3.

contemporaine. Pour donner suite aux manifestations curatoriales d'hier, Hoffmann propose de relire et de prolonger les propos curatoriaux de Szeemann, considéré comme le père de la profession, sinon le curateur majeur parmi d'autres de sa génération – en réalité, comme on le verra ensuite, le premier à faire l'effort de construire son personnage et sa mythologie individuelle et, ce faisant, à transmettre intentionnellement et consciemment son mythe. Aussi, afin de protéger sa propriété intellectuelle, Szeemann avait formalisé des contrats qui lui permettaient de garder tout matériel produit lors de ses projets, même dans un cadre institutionnel, affirmant ainsi clairement son positionnement en tant que créateur et créatif. Chaque idée, chaque but de papier, contribuait à la construction de son œuvre d'art totale de commissaire indépendant et auteur, ainsi que de son propre personnage et d'une production qu'il qualifiait de « atmosphérique ».

Son exposition de 1969, une des plus significatives dans l'histoire des expositions, a fait l'objet d'une autre réactivation, en 2013, de la part d'un autre curateur, l'italien Germano Celant, cette fois à la Fondazione Prada de Venise. Dans ce cas, l'exposition a été considérée comme un *ready-made*, comme un objet prêt-à-répliquer dans un contexte géographique et temporel complètement différent. Car si on peut imaginer de faire un saut de presque cinquante ans – le temps qui sépare une exposition de l'autre –, on peut également passer d'un bâtiment comme celui de la Kunsthalle suisse au palais typiquement vénitien de la Fondazione Prada. Ce passage a été facilité par l'idée de l'architecte Rem Koolhaas, de reproduire la structure exacte de la Kunsthalle par le biais de murs en plâtre – idée esthétiquement plus séduisante que la première développée par l'équipe curatoriale, c'est-à-dire celle de reproduire l'exposition à l'échelle 1:2, afin de rendre visible les différences entre les deux espaces. Mais le saut temporel, géographique et architectonique a été rendu possible, on le remarquera, par l'attention portée aux archives de Szeemann – sûrement très importante dans la phase de recherche et de conception de l'exposition ; mais pas exemplaire dans la sélection, assez plate et attendue, des documents exposés, à la fin du parcours, isolés du reste de l'exposition. Germano Celant étant, lui aussi, un curateur très attentif à la question des archives (tout comme Szeemann, son contemporain, l'avait été, comme nous le verrons dans quelque page), dit avoir fait l'effort de réunir de la documentation à la fois objective

et subjective, c'est-à-dire d'intégrer son histoire à l'histoire de l'art. Les relations que la subjectivité du curateur développe au contact de celle des artistes, est un point central de sa façon de travailler et d'archiver, ainsi qu'un point de force de l'exposition *When Attitudes Become Form* de 1969, qu'il a voulu introduire dans la liste des attitudes professionnelles et critiques à reproduire.

Incluant les œuvres exposées dans l'exposition de 1969, sauf celles qui n'existaient plus ou dont le prêt n'était pas possible, l'exposition à la Fondazione Prada se présente comme une reconstitution presque scientifique-criminalistique, dans laquelle le passé est présent et absent au même moment, et les vides laissés par l'oubli sont comblés dans la mesure du possible.

S'il est vrai que, quand on parle d'archives, on est toujours confronté à des fantômes / fantômes, dans une certaine limite, certains curateurs qui ont visité cette exposition n'ont pas hésité à la qualifier de « mortuaire ». Cette opération nous apparaît néanmoins un essai de reconstitution de la mémoire d'une exposition non pas à travers l'usage statique de sa documentation, si l'on exclut la salle « documentaire » à la fin du parcours, mais grâce à une comparaison acharnée entre deux époques, et deux systèmes de l'art. Le même effort est donné dans la conception du catalogue, qui juxtapose de façon spéculaire les deux expositions, en les mettant l'une face à l'autre, dans l'espoir qu'elles convergent comme elles le font physiquement, dans l'espace.

Ce qui nous intéresse le plus dans cette expérience, est le fait que cette « exhumation curatoriale » fait d'une exposition une archive : un ensemble constitué de pièces qui gardent un potentiel narratif, dans l'attente d'être réactivées par le regard, l'étude et la recherche. Comme le souligne Elitza Dulguerova,

Germano Celant se prémunit de toute velléité d'interprétation, de tout jugement ou avis sur le passé, en affirmant que l'écart entre ces deux contextes architecturaux est le pendant du défi expérimental et provocateur que *Quand les attitudes deviennent forme* lançait jadis à l'ordre muséal. (...) Pour Germano Celant il s'agit de « bring back the past exactly as it was » : une ambition soutenue par son statut privilégié de commissaire d'exposition de longue date, contemporain exact de Harald Szeemann, et de témoin direct (...)⁴⁴.

⁴⁴ E. Dulguerova, « Histoires de réexpositions », *Critique d'art* n.42, 2014, mis en ligne le 01 mai 2015, p. 3.

Effectivement, comme on le disait, Celant a pu intégrer sa mémoire (il était présent au vernissage, comme on remarque dans les photos du catalogue) à celle qui a été gardée par les archives Szeemann et interprétée grâce à l'aide des chercheurs et des archivistes du Getty Research Institute, qui abrite les archives depuis 2013. L'intention de Celant était de respecter l'exposition comme un ensemble créé par la sensibilité du curateur, en la reconstituant fidèlement à l'originelle grâce à la colossale investigation lancée pour croiser l'étude méticuleuse des photographies prises par les photographes officiels avec les documents trouvés dans les archives du curateur.

En général, on remarquera une position très impliquée dans le soutien à la figure du curateur qui « tout comme les expositions qu'il organise, a une identité logique et créative qu'il est temps d'étudier *from live*, pas exclusivement à travers la documentation, les photos et les films⁴⁵ ». Lui-même, en tant que curateur, n'est pas contraire à la reconstitution de ses expositions, « si c'est comme (lui il) l'avait fait⁴⁶ ».

Nous constatons que la nature même de l'exposition l'oblige à être éphémère, temporaire, et donc à ne toucher qu'un nombre limité de personnes – ceci étant valable notamment avant l'émergence d'Internet, qui a énormément contribué à faciliter la diffusion des images et, plus généralement, des informations liées aux expositions. Réactiver des expositions pourrait donc servir à en prolonger l'expérience, et non seulement à déplacer le contexte historique et spatial de l'événement. Telle est d'ailleurs la motivation principale qui aurait poussé Celant à accepter le défi de la réactivation : la possibilité d'amener cette exposition à ceux qui n'avaient pas pu la voir, en leur permettant d'en faire l'expérience dans l'espace et aujourd'hui, en s'approchant le plus possible à la dimension physique de l'exposition de 1969. Cette opération pose néanmoins la question de savoir si, ce faisant, le commissaire renonce à sa subjectivité pour recréer le travail d'un autre curateur ; ou si plutôt il s'approprie un moment historique pour être l'auteur non pas d'une exposition mais d'une action curatoriale, celle de répliquer. De surcroît,

⁴⁵ G. Celant (dir.), *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, Venise, Fondazione Prada, 2013, p. 394.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 400.

peut-on traduire, c'est-à-dire amener, une exposition d'un contexte à un autre en considérant justement le changement de contexte ? Ou bien le geste de copier-coller serait-il plus simple à justifier, par le rejet de la notion d'originalité et, par conséquent, par l'accueil de celle de reproductibilité ?

Selon Boris Groys⁴⁷, « le temps ne peut pas être répliqué, mais seulement documenté. On ne peut pas remplir le vide entre la manifestation passée et le présent ». La valeur de l'exposition de Venise serait à retrouver plutôt dans le défi lancé à la temporalité finie de chaque exposition ; et aussi dans le fait d'amener à la surface l'absence d'aura qu'une telle expérience posthume produit – celle de représenter un ensemble complexe et vivant comme celui d'une exposition, et encore plus celui d'une exposition légendaire.

Je comprends que tout le monde soit frustré aujourd'hui à cause de ces expositions-documentations, je le suis aussi – il y en a trop, elles sont partout. À mon avis, l'équipe curatoriale de la Fondation Prada a fait un essai héroïque, celui d'aller au-delà de la dichotomie entre la reproduction et la documentation. Mais la précondition de tout *Gesamtkunstwerk* est que l'espace où il a lieu, est sa partie intégrante. (L'exposition) est finie, temporaire, et radicalement contingente. On ne peut pas la répéter, il n'y a pas moyen. Les projets curatoriaux sont inscrits dans un certain moment de l'histoire, et ils font partie de cette histoire. Ils sont des événements qui ne peuvent pas être reproduits, car on ne peut pas extraire un événement de son propre temps. Les événements ne peuvent pas être collectionnés. On peut collectionner et exposer la documentation d'un événement, on peut essayer de le reconstituer, ou on peut créer un nouvel événement en utilisant la mémoire des précédents événements. Reconstitutions, relectures, réinterprétations – sont tout à fait possibles. Mais on ne peut pas collectionner un événement comme s'il était un objet⁴⁸.

Ce que Groys veut dire ici, c'est qu'il est impossible de réduire la performativité d'une exposition à un objet statique qui pourrait traverser les époques historiques, auxquelles elles sont définitivement et profondément liées. Toujours dans le catalogue de la même exposition, Okwi Enwezor donne un avis qui semble contraster avec celui que l'on vient de lire :

Le temps devrait être ouvert à la revisitation, et les expositions à être refaites. Pourquoi certaines expositions devraient-elles être mises en place seulement une fois ? Si une exposition est pertinente une fois, ne peut-elle pas l'être une deuxième,

⁴⁷ B. Groys, « Exhibitions, Installations, and Nostalgia » dans T. Smith, *Talking Contemporary Curating*, 2015, ICI, p. 79.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 79.

une troisième, ou une quatrième fois, comme une façon de faire une analyse, une enquête, ou de poser une question pertinente (...) ? La reconstitution de *When Attitudes Become Form* me semble une expérimentation exorbitante qui est une fin en soi – spécialement si on considère la disproportion entre la Kunsthalle de Berne et le Palazzo Ca'Corner della Regina à Venise. Cette expérience n'était pas inintéressante, mais je ne crois pas qu'elle mérite d'être répétée⁴⁹.

Si l'on considère la valeur de l'expérience (dans le double sens de test et d'événement performatif) offerte par cette exposition, il nous paraît clair que le phénomène de la réactivation peut être un moyen comme un autre pour ramener à la surface la mémoire de ces initiatives qui ponctuent l'histoire de l'art et des expositions. La performativité garantie par l'acte de réactiver intéresse les archives et la façon proactive dont elles pourraient être exploitées pour établir une narration dynamique des pratiques curatoriales et de leur histoire. En effet, que ce soit une suite ou une réplique comme dans les deux déclinaisons de *When Attitudes Become Form* que l'on vient de décrire, la réactivation d'une exposition peut être considérée comme une occasion pour réunir les archives d'une exposition (parfois de les créer⁵⁰), pour les étudier, et éventuellement pour réexaminer l'exposition et l'histoire qu'on nous a raconté à son propos. Le matériel contenu dans les archives des curateurs, nous le verrons dans les pages suivantes, nous aide à comprendre le processus de compréhension, les motivations et les dynamiques internes et externes, les implications politiques et sociales du *curating* dans un contexte donné, la façon dont les curateurs travaillent, les considérations qu'ils émettent et celles qu'ils font rebondir.

1.3 Les archives d'Harald Szeemann

Avant 2011, date de leur acquisition par le Getty Research Institute de Los Angeles, les archives du curateur suisse Harald Szeemann étaient abritées dans un

⁴⁹ O. Enwezor, « World Platforms, Exhibiting Adjacency, and the Surplus Value of Art » dans T. Smith, *Talking Contemporary Curating*, 2015, ICI, p. 111-112.

⁵⁰ Comme dans le cas de l'archive du Groupe de Via Lazzaro Palazzi, dans le cadre de l'exposition *Ennesima, Una mostra di sette mostre sull'arte italiana*, organisée par Vincenzo de Bellis à la Triennale di Milano, 2005-2006. Voir Tome II, Annexes, Figure 93.

bâtiment de 300 mètres carrés, nommé la « Fabbrica Rosa » (littéralement, l'Usine Rose) à Maggia, un petit village de la Suisse italienne.

Lieu de travail et de stockage du matériel utilisé par le curateur pendant ses activités quotidiennes, les archives de Maggia ressemblaient à une accumulation chaotique de papiers, livres et objets – avec un « accrochage » plutôt visuel, sensoriel, et une structure bien déterminée qui permettait au curateur de comprendre ce matériel en l'observant au cours de ses balades dans la Fabbrica. Il est intéressant de noter à ce propos que ces archives ont été créées dès l'origine comme un espace performatif, qui était activé par la présence du curateur et qui, comme nous le verrons, était pensé comme un miroir de sa personnalité. Ne doit pas surprendre, donc, la formation en partie dans le milieu théâtre de ce curateur, qui gardera un goût pour la scénographie, y compris celle de son archive, pendant toute sa vie.

L'archive de Szeemann était séparée en salles et sections spécifiques. En effet, à partir de l'exposition *When Attitudes Become Form*, il a constitué un système qu'il a maintenu pendant toute sa vie, et qui consiste, par exemple, à classer les correspondances avec les artistes non pas dans le fichier des correspondances mais dans les fichiers d'artiste. Ces fichiers contenaient des objets, des documents de différente nature (articles de presse, cartons d'invitations, matériel de recherche, etc.) concernant des artistes avec qui Szeemann n'avait peut-être même pas travaillé mais qui l'intéressaient, ou sur lesquels il avait reçu de la documentation que, par nécessité de tout garder, il n'a pas voulu éliminer. Par contre, les artistes avec le plus de documentation, retenus le plus importants pour Szeemann, avaient droit à leur propre boîte, comme dans le cas de Christian Boltanski, Georg Baselitz, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Alfred Jarry, Sigmar Polke, ou Mario Merz. Le matériel était classé selon sa nature : la documentation sur les lieux artistiques était classée par ville, les textes littéraires et théoriques par thèmes, ses propres expositions par ordre chronologique. Il y avait donc une méthode systématique de création et classement de ses archives, mais beaucoup de place était également laissée à la sérendipité. Pour mieux comprendre sa vision et l'affiner, le curateur se promenait parmi les boîtes et les classeurs, pour laisser les choses se contaminer entre elles et pour les contaminer en retour. Sa bibliothèque n'était pas rangée selon des critères scientifiques, mais par associations entre le contenu de chaque livre ou publication.

Parmi les huit salles qui composaient la Fabbrica Rosa, il y avait une salle « Work in Progress », avec une table de travail qui faisait 6 mètres de longueur et de nombreuses lettres, invitations, une collection de vidéos et une télévision. Dans la salle « Monographies », il gardait les livres sur les artistes exceptionnellement en ordre alphabétique, alors que la salle « Groundwork » accueillait des collections et de la documentation sur le Monte Verità, un de ses projets les plus connus⁵¹. Il y avait également une salle « Magazines », et une salle « du Chevalier », qui contenait des écrits théoriques, des archives photographiques, des étagères avec de la documentation exclusivement dédiée à Marcel Duchamp et à Joseph Beuys (appelées par Szeemann « l'île Duchamp » et « l'île Beuys »). Il y avait un bureau, avec un ordinateur et de la documentation sur les espaces d'exposition, et aussi à l'étage supérieur une salle « Fax », avec les documents relatifs aux projets et avec les fax reçus et envoyés, ainsi qu'une salle « Littérature ». En nous promenant virtuellement dans cet espace, nous avons l'impression d'apercevoir la structure cérébrale, intellectuelle pour ainsi dire, du curateur et de ses obsessions.

Les archives d'Harald Szeemann, en vertu de son désir d'accumulation et de tout sauver de l'oubli du temps qui passe inévitablement, témoignent d'une obsession personnelle et en même temps sont dépersonnalisées, car l'attachement aux objets est souvent dépassé par l'instinct de ne pas s'en séparer et de l'accumuler. Sa méthode consistait, au moment où il avait l'idée d'une exposition, dans la récolte de matériel de recherche à propos du sujet choisi, auquel il dédiait une section de ses archives. Cette accumulation allait activer sa pensée et sa sensibilité, dans un processus créatif qui partait donc des archives pour en produire des autres : toute note, brouillons, petit dessin ou schéma était ensuite classé et rangé par ses secrétaires et assistants dans le casier relatif. Comme un sculpteur, il pouvait travailler en enlevant de la matière de cet ensemble, jusqu'à définir l'exposition et ses axes.

Mon archive change constamment. Elle réfléchit mon travail. Si je fais une exposition personnelle, je fais en sorte d'avoir toute la documentation possible sur cet artiste. Si c'est une exposition thématique, je crée une bibliothèque. Mon archive fonctionne comme ma propre histoire. Elle est une collection de plusieurs

⁵¹ Cette partie des archives restera en Suisse, abritée par le Canton Ticino et la Fondation Monte Verità.

bibliothèques. Évidemment, il y a plusieurs références croisées. La chose la plus importante est de s'y promener avec les yeux fermés, en faisant décider à ma main. Mon archive est ma mémoire, c'est comme ça que je la vois. C'est dommage que je ne puisse plus la parcourir, elle est devenue trop encombrante. Comme Picasso, j'aimerais fermer la porte et en construire une autre⁵².

Cette méthode lui permettait également de travailler sur plusieurs projets en même temps. Il avait divisé l'espace de façon à ce que les choses soient fonctionnelles, à sa manière, et qu'il y ait un bon équilibre entre la découverte spontanée et intuitive, et un classement rigoureux et méticuleux. Pour Szeemann, il était vital que des documents appartenant à des domaines différents se retrouvent dans le même espace, afin de garantir une pollinisation fertile pour la recherche entre des données traditionnellement très éloignées l'une de l'autre. L'espace des archives est donc une chambre des merveilles, un centre de documentation et un espace interactif dans la même mesure. C'est dans ce sens que Harald Szeemann semblait concevoir la culture et privilégier sa circulation. Ce dispositif d'exposition permanent des archives rappelle le Théâtre de la mémoire de Giulio Camillo, ou les tableaux warburghiens, et a inspiré des commissaires d'exposition de la génération successive comme Massimiliano Gioni, par exemple, dans la construction de sa bibliothèque tout comme dans sa vision curatoriale. L'intuition et le hasard sont donc une partie intégrante de la façon dont les éléments des archives sont placés dans l'espace de la Fabbrica, en privilégiant une approche visuelle et architectonique qui révèle le potentiel implicite de chaque élément et qui suit le principe du « bon voisin » de Aby Warburg. La découverte se fait par accident ou mieux, par bonne fortune, en naviguant librement entre les éléments qui sont placés les uns à côté des autres en suivant des affinités plus qu'un système scientifique.

Tout comme Szeemann l'a fait bien plus tard en construisant ses archives comme un lieu pour suggérer ou activer la mémoire, Aby Warburg avait construit un type de bibliothèque qui n'imposait pas les limites traditionnelles entre les disciplines,

souvent séparées dans des bâtiments différents d'un point de vue architecturale, et dans des instituts académiques différents, d'un point de vue idéologique. Dans son effort de comprendre l'influence de l'antiquité sur la culture occidentale qui l'avait

⁵² H. Szeemann, « Mind over matter », dans H.U. Obrist, *A Brief History of Curating*, *op.cit.*, p. 82-83.

suivi, Warburg voyait la division des genres comme un obstacle fondamental. Il sentait que la connaissance de toute discipline devait être mobilisée ensemble et être accessible dans un seul endroit, où le chercheur aurait pu s'émerveiller d'étagère en étagère (...) il était convaincu de la loi du bon voisin, que Saxl le bibliothécaire explique comme ça : « L'idée était que les livres ensemble – chacun contenant ses petites ou grandes informations et complétés par ses voisins – devraient guider l'étudiant à percevoir les forces essentielles de l'esprit humain et de son histoire ». La librairie changeait à chaque fluctuation dans sa méthode de recherche et dans ses intérêts. (...) Il est évident que, dans la bibliothèque ronde du Warburg Institute, les livres ne sont pas seulement conçus comme contenu pour être étudiés mais comme des dispositifs curatoriaux. Ils ont la faculté de se dérouler esthétiquement à travers leur proximité et adjacence mutuelle, agencée avec soin. Disposée dans un espace circulaire qui suggère une association active de titres et l'absence d'une hiérarchie, d'un début et une fin, chaque idée donne la possibilité à des nouvelles relations de surgir. Comme des nouveaux voisins sont ajoutés, des nouvelles constellations génèrent des nouvelles idées⁵³.

L'approche similaire que Szeemann avait vis-à-vis de sa bibliothèque et de son archive était également à la base du processus de conception de ses projets curatoriaux, qui étaient soigneusement archivés en retour. En effet, nous voudrions mettre l'accent sur la capacité de ce curateur de prendre soin de son archive de la même manière qu'il le faisait d'une collection d'objets, dans le cadre d'une exposition. Finalement, et notamment pour la caractéristique de cette archive de savoir se faire porteuse de l'image de son propriétaire, il s'agit d'un ensemble d'objets et de documents disposés d'une certaine façon dans un environnement spécifiquement conçu, afin de véhiculer un message – un processus proprement curatorial. Le parallèle entre le Szeemann archiviste et le Szeemann curateur s'étend aussi à la sensibilité spatiale, et donc architecturale, que ce curateur avait démontré dans l'organisation de ses archives, et qui est sans doute un autre élément qui lie la façon dont il entend l'espace d'exposition et le lieu d'archivage de son œuvre.

Bien évidemment, Szeemann était conscient du fait que la plupart des données échangées oralement avec les artistes et ses collègues n'était pas archivable, et essayait de remplir ce vide au mieux en transposant sa mémoire dans un lieu physique, en créant une collection unique pour les chercheurs

⁵³ M. Weitz, « *Aby Warburg: An Intellectual Biography* by E.H. Gombrich », *The Art Bulletin* 54, n. 1, mars 1972, p. 107-110.

qu'aujourd'hui exploitent ses archives à Los Angeles et qui étendent ainsi son travail à d'autres correspondances insolites, vers une interdisciplinarité majeure.

Pietro Rigolo, un de ces chercheurs⁵⁴ et ensuite Archiviste du fonds Szeemann au Getty Research Institute, rappelle que ces archives étaient entendues comme « un instrument divinatoire, réglé par des caprices et des états d'esprit, avec l'objectif de déclencher la mémoire⁵⁵ ». Dans sa thèse, il insiste beaucoup sur le rôle de l'individu Szeemann en tant que créateur et narrateur, ainsi que sur le potentiel des mythologies et des obsessions personnelles dans la définition de nouvelles géographies culturelles. Nous convenons qu'une collection est souvent créée pour fonctionner comme un miroir de la personne qui l'a mis ensemble, cette personne étant moins « durable » que le miroir en question. À la peur de la mort que Derrida retrouve dans la notion même d'archive, fait écho la peur de ne pas pouvoir se rappeler, ou de ne pas pouvoir raconter son histoire après sa mort, de ne plus pouvoir la contrôler comme on pourrait en construisant une image définie de nous-même, tel que Szeemann l'avait fait avec ses archives. Rigolo insiste sur ce point, en soulignant que le commissaire suisse avait consciemment constitué les archives de Maggia comme un lieu d'auto-représentation et comme un instrument de son propre mythe, en poursuivant son but à travers la formulation de certains concepts abstraits comme *Agentur für Geistige Gastarbeit* (« Agence pour le travail spirituel à l'étranger ») et *Museum der Obsessionen* (« Musée des Obsessions »).

Bien conscient de la portée historique de ses expositions et de l'originalité de son positionnement intellectuel (...), il a toujours porté beaucoup d'attention à l'image qu'il donnait de soi-même, ainsi qu'à construire un système de pensée qui l'amena à trouver sa place dans l'histoire de l'art du XX^e siècle. (...) Étant bien au courant de la nature éphémère d'une exposition et de sa mémoire, vers la fin de sa carrière comme directeur à la Kunsthalle de Berne, il éprouve la nécessité d'historiciser son œuvre, par exemple par le biais du journal intime qui documente l'exposition *When Attitudes Become Form*⁵⁶.

⁵⁴ Qui s'est occupé en suite du classement des archives de Szeemann au Getty Research Institute et qui est, aujourd'hui, Assistant Curator of Modern and Contemporary Collections de l'Institut.

⁵⁵ Entretien de Harald Szeemann par Karin Pratorius, paru dans *Individual Methodology: Harald Szeemann, op.cit.*, p.45-46, cité par P. Rigolo, *Immergersi nel luogo prescelto. Harald Szeemann a Locarno, 1978-2000*, Doppiozero, 2013, p.164.

⁵⁶ P. Rigolo, *Immergersi nel luogo prescelto. Harald Szeemann a Locarno, 1978-2000, op.cit.*, p. 107.

Le texte dont parle Rigolo n'est pas, en effet, un journal intime tel que le mot l'indique, car il est édité et conçu pour la publication dès le départ, mais il en prend la forme tout de même. Pareillement, les publications qui anticipent la Documenta 13 sont constitués de lettres ou de courriels de Carolyn Christov-Bakargiev, sa directrice artistique, avec l'intention de véhiculer l'approche subjective de la curatrice, de sa vision et de son expérience de l'exposition qu'elle est en train de structurer, ainsi que de partager un aperçu des références et des influences qui l'ont amené à faire certains choix et gestes curatoriaux. Le journal intime de Szeemann, nous disions, prend donc la forme d'un journal intime pour les deux premiers tiers de la publication, alors que pour le troisième tiers, c'est-à-dire à partir du vernissage de l'exposition le 22 mars 1969, il prévoit une revue de presse des articles qui critiquent l'exposition. Le curateur couvre donc l'exposition de sa conception subjective jusqu'à sa réception objective, c'est-à-dire celle des autres. Cette obsession pour la presse est évidente si on a la possibilité de remonter aux témoignages concernant ses archives dans leur configuration originale, où on trouvait minutieusement recoupés tous les articles qui mentionnaient ses expositions, souvent en plusieurs copies, catalogués dans un ordre alphabétique et conservés dans des enveloppes sur lequel le sujet de l'article était indiqué.

Nous rappellerons que les archives de Szeemann commencent à prendre davantage d'importance dans sa pratique, au moment où il choisit de devenir indépendant, de se faire agence, après avoir démissionné de la direction de la Kunsthalle de Berne. Cette étape franchie par le curateur l'oblige à transformer son lieu de travail en institution, en usine à expositions qui réfléchisse non seulement la structure de sa méthodologie mais qui promeut également son nom, sa marque. L'image de soi occupe donc une place privilégiée dans les raisons qui poussent Szeemann à constituer ses archives et, avant de mourir, de discuter leur aménagement futur avec des institutions choisies, parmi lesquelles le Getty Research Institute, qui les accueille aujourd'hui. Car si les archives étaient autrefois à l'usage exclusif de Szeemann et de ceux qui, étant intéressés par son travail et ses recherches sur le Ticino, pouvaient profiter d'une visite guidée par le curateur, elles

sont désormais disponibles, dans un classement plus objectif et conventionnel, dans le centre de recherche californien.

Car comme en témoigne Pietro Rigolo, la consultation des archives de Maggia était difficile avant leur réaménagement aux États-Unis. Juliette Duca, secrétaire de Szeemann, était chargée d'ouvrir la porte aux chercheurs et de les guider dans les archives, sachant qu'il n'y avait pas de catalogue et que la recherche devait se faire en suivant des intuitions hasardeuses.

Depuis l'acquisition, les archives ont été divisées en dix catégories répondant à la succession pensée par Harald Szeemann, dans les archives de Maggia. La division entre bibliothèque et archive, absente dans la conception de Szeemann, est pourtant adoptée pour des raisons de conservation, qui amènent à une distinction spatiale forcée entre les éléments de la « General Collection » et ceux de la « Special Collection ». Cela n'est qu'une partie des transformations que les archives ont dû subir, suite à leur réaménagement à Los Angeles.

L'équipe du Getty a pris soin, évidemment, de filmer les locaux des archives suisses dans le détail, afin de garder une documentation de la façon dont les archives étaient articulées dans l'espace, et une trace des correspondances et des connexions telles que Szeemann les avait imaginées. Ce film est, avec le rapport produit par l'équipe du Getty lors du déménagement et réaménagement, ainsi que les photos publiées dans des publications précédentes, le seul témoignage scientifique qui indique quel livre ou quelle boîte était à côté de quel fichier. Le Getty a également emporté de l'autre côté de l'océan tout matériel qui pouvait, idéalement, constituer la mémoire de cet endroit – y compris des pierres, des objets nostalgiques, des gadgets, des boîtes de Merlot Villa Gelmini⁵⁷ dans lequel le curateur suisse avait pour habitude de stocker ses papiers.

Glenn Phillips, curateur et chef du département des Collections Modernes et Contemporaines au Getty Research Institute, tient à rappeler que, en tant qu'institut de recherche au sens large, le Getty se doit d'approcher des archives très variées afin de satisfaire la demande de chercheurs venant de toutes disciplines confondues.

⁵⁷ « Le plus je bois, le plus j'archive » dit Szeemann dans un entretien avec Karin Pratorius, paru dans *Session 16 École du Magasin*, F. Derieux (dir.) *Harald Szeemann - Individual methodology*, *op.cit.* p. 45-46.

Les archives de Szeemann sont intéressantes non seulement pour des chercheurs connaissant ce curateur, mais aussi pour ceux qui se trouvent à faire des recherches sur des sujets qui l'avaient intéressé à un moment ou à un autre. Szeemann avait recueilli des informations sur 22 000 artistes, donc l'attention que le Getty lui porte concerne non seulement son travail mais aussi toutes les résonances qu'il a eu dans l'histoire de l'art et dans l'histoire tout court⁵⁸. Nous rappellerons ici, pour y revenir plus amplement dans le chapitre suivant, que l'acquisition des archives de Szeemann par le Getty Research Institute est également l'une des plus importantes, si non la plus importante, parmi les transitions monétaires mises en place pour l'achat d'archives curatoriales. Cela pose la question de la valeur sur le marché des archives, notamment des archives curatoriales, et introduit les archives curatoriales comme bien matériel qui ne serait pas seulement évalué d'un point de vue historique ou critique, mais aussi financier, comme nous le verrons. Évidemment, cette opération comporte une perte importante – non pas de contenu, mais de l'aura que le curateur était en mesure de convoquer à travers ce lieu conçu spécifiquement, presque comme une installation *in situ*, dans son usine à lui. Cependant, la perte est « moindre que celle qu'on a quand on perd une personne⁵⁹ », assure Glenn Phillips.

On ne devrait pas faire de confusion entre l'endroit et la personne. L'archive était une sorte d'instrument qui seul Szeemann pouvait jouer, il était le maître de ce lieu-là, il était le seul à comprendre vraiment le sens de chaque partie de l'archive. Au-delà de ça, bien évidemment il y a de la nostalgie : ça aurait été magnifique d'aller dans cet endroit et visiter les archives là où elles étaient, de la façon dont elles avaient été conçues et ensuite transformées dans une véritable institution, mais cela n'a pas été possible pour des différentes raisons. La vérité est que la Fabbrica, dans les années suivant la mort de Szeemann, était restée telle qu'elle était : les choses avaient arrêté de fonctionner proprement une année avant sa mort, car il ne pouvait plus s'en occuper comme autrefois. Il y avait plein de matériel qui était juste laissé sur des tables, qui s'accumulait d'une façon confuse et qui commençait à pourrir (...) physiquement, je veux dire, il y avait besoin d'une conservation pour ces documents. Il a été difficile de trouver une institution en mesure de s'occuper de cette énorme masse de documentation. Même si on aurait pu la laisser sur place, les archives auraient quand même dû changer beaucoup pour des raisons de conservation, parce qu'il était tout simplement impossible de laisser les choses telles qu'elles étaient. Donc on perd un peu de cette archive aujourd'hui pour lui donner un peu plus de vie

⁵⁸ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 5.

⁵⁹ *Ibid.*

dans le futur. J'imagine qu'il faut se poser la question : on est des romantiques, ou des scientifiques⁶⁰ ?

Tout comme Glenn Phillips, nous regrettons la perte de la dimension physique originaire des archives de Szeemann ; ainsi que de la composante sensible de son approche à l'archive ; et, par réflexe, nous lamentons la disparition de l'installation intime de ses visions quotidiennes. Car Szeemann a été non seulement l'un des premiers curateurs à s'emparer d'une méthodologie proprement dite curatoriale, mais il a été aussi le premier à s'inquiéter de mettre en place une structure conceptuelle et architecturale pour les archives curatoriales, que nous évaluons comme un des traits qui connectent le mieux les archives d'un curateur et ses expositions – dans la façon dont elles sont conçues dans l'espace, mais aussi par les traces qu'elles amènent d'une écriture subjective et collective-sociétale. Nous espérons, en faisant ainsi, suggérer une méthodologie pour l'étude des archives curatoriales, qui propose une étude subjective et particulière visant à remplir le vide laissé par la perte de la personne qui les a rassemblées pour la postérité. Nous traiterons dans le troisième chapitre, de façon plus détaillée, le rapport qu'un curateur peut instaurer, dans certains cas, entre la conception scénographique et architecturale d'une exposition, et la mise en place et l'organisation de ses archives. Notamment dans le cas d'Hans Ulrich Obrist, qui dit expressément que les archives, ses archives, ont construit elles-mêmes des architectures dans lesquelles il est possible de vivre, d'inviter des gens pour discuter, de circuler (nous nous référons notamment aux archives de Berlin) ; mais aussi dans le cas de Jean-Hubert Martin, et de l'articulation géographique et thématique de ses archives.

1.4 Les archives curatoriales

Selon Hans Ulrich Obrist :

À la fin des années 1960, l'ascension du curateur comme créateur (...) non seulement a changé notre perception des expositions, mais a aussi créé le besoin de les documenter proprement. Si le contexte de présentation d'une œuvre d'art a toujours été important, la deuxième partie du XX^e siècle a montré que les œuvres sont associées si systématiquement à leur première exposition qu'une faible

⁶⁰ *Ibid.*

documentation de celle-là pourrait provoquer des malentendus sur les propos originaux de l'artiste⁶¹.

Il n'est dès lors pas étonnant que l'attention grandissante pour l'exposition et pour les pratiques curatoriales amène à une attention pour les archives des commissaires d'exposition, car les deux sont étroitement liés. À une époque où l'on sauvegarde toujours plus mais de façon plus instable et immatérielle, correspond la nécessité de se rappeler toujours plus, de retenir, de matérialiser – et évidemment ces réflexions sont également valables pour le monde de l'art⁶². Mais qu'est-ce qu'une archive curatoriale ? Quelles sont les formes qu'elle peut avoir ? À quoi tient la distinction que nous faisons ici entre archives curatoriales personnelles et institutionnelles ?

Pour revenir au concept noyau de cette thèse, une archive curatoriale est l'archive, ou les archives, d'une ou d'un curateur. Dans la pratique d'un commissaire d'exposition, l'archive est le dépôt de matériaux très diversifiés : des livres, des enregistrements audio et vidéo, des documents administratifs, des articles ou des dossiers de presse, des listes, des lettres à des collègues ou à des artistes, des plans d'exposition, des textes de salle, des brouillons, des dessins, des cartes postales, des magazines, des photos et des vues d'exposition, des œuvres d'art, etc. L'archive qu'un curateur constitue au fil de sa carrière – en tant qu'indépendant ou en travaillant dans une institution, en solo ou avec des collègues curateurs – donne à comprendre le cheminement de sa pensée et la genèse de ses expositions. Elle est le lieu où l'accumulation des matériaux produits pendant l'activité professionnelle du commissaire d'exposition se fait, et elle peut avoir différentes formes selon la considération et l'approche que son propriétaire en a. Elle peut sans doute contribuer à une meilleure connaissance de son travail et de sa façon de concevoir l'ensemble « exposition », selon les usages que l'on fait. Ces archives participent à la transmission de la mémoire de l'exposition ou du projet curatorial comme événement, puisqu'elles conservent les traces laissées par le

⁶¹ H.U. Obrist, *A Brief History of Curating*, *op.cit.*, p. 8.

⁶² « On a l'impression que nos temps seront les plus documentés de tous les temps, mais très peu de ce qu'on enregistre restera ». Glenn Phillips, entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 5.

curateur lorsqu'il doit effectuer des choix au niveau des artistes, des espaces, des œuvres, de l'accrochage, ou faire la médiation entre l'institution, l'artiste, l'œuvre et sa réception par le public et la critique.

En archivistique, le terme « archives » a trois acceptions : tous les documents produits par un organisme dans le cadre d'une activité ; les services et les institutions qui se chargent de leur gestion ; les espaces de stockage de ces documents. Dans le cas d'une archive curatoriale, ces trois définitions peuvent converger. L'archive curatoriale tend à s'éloigner de la notion de collection de documents-preuves qui n'a d'autre fonction que celle de contextualiser. En effet, d'après notre analyse, nous avons constaté que le potentiel des archives curatoriales s'étend bien au-delà de sa valeur circonstancielle. En tant que dépositaire de traces et de signes laissés par le curateur, l'archive curatoriale danse entre la mémoire et l'oubli pour raconter une multiplicité d'histoires, selon la perspective et les intentions de ceux qui les écrivent. Une archive peut être, évidemment, encadrée et exploitée par la personne ou l'institution, en somme par l'entité qui la génère ; mais, à des degrés différents selon le niveau de censure et de contrôle exercé, elle retient également tout ce qui échappe au contrôle de l'autorité qui la manipule. Traditionnellement définies comme les véritables lieux du pouvoir et du contrôle, les archives sont déterminées en grande partie par ceux qui les font, et qui par conséquent déterminent ce qui devient un événement historique, une démarche intéressante, ce que dans le futur on définira « le passé ». Cependant, nous tenons à souligner également le potentiel de résistance à ces mécanismes que l'on peut trouver dans les archives curatoriales. En effet, une archive ne se définit pas exclusivement comme lieu de la mémoire mais aussi comme lieu de l'oubli : c'est en apprenant à déchiffrer ce qui manque dans l'archive, ou ce qui a été enlevé, que l'on a une lecture critique de l'événement auquel elle est associée. Comme le dit Jean Baudrillard⁶³, ce qui fait qu'une collection transcende la simple accumulation ce n'est pas le fait qu'elle soit culturellement complexe mais c'est plutôt son incomplétude, le fait qu'elle manque de quelque chose. C'est dans son être finie et en même temps dans sa capacité à être complétée par l'interprétation qu'une

⁶³ J. Baudrillard, « The system of collecting », dans R. Cardinal, J. Elsner, *The Cultures of Collecting*, Reaktion Books, 1994, p. 8.

collection, fût-elle une collection d'œuvres ou de documents, trouve sa raison d'être. Terry Smith explique que :

En réalité, on va dans les archives pour chercher des fantômes, et quand on y est on s'engage dans une discussion avec les fantômes d'autres personnes. Bien sûr on est entourés d'objets et de documents mais on a aussi affaire avec la façon dont l'esprit d'une personne fonctionne, spécialement si on est un historien de l'art. Dans le cas des commissaires d'exposition, on imagine leur méthode et leur vision curatoriale, parce que l'autre personne ne peut pas parler, mais on peut quand même être assez proche pour comprendre la façon dont elle conçoit le *curating* et fait des expositions⁶⁴.

L'archive est donc, même dans le cas d'archives institutionnelles, un lieu où la subjectivité prend beaucoup de place. Cela est valable que ce soit la subjectivité du propriétaire accumulateur, ou celle de l'archiviste, ou de l'œil qui regarde les archives et en tire des conclusions, des faits ou des idées, car « même si l'objet est un corps matériel résistant, il est aussi, simultanément, le domaine mental sur lequel je garde un contrôle ; il est quelque chose dont moi et moi seulement je gouverne le signifié. Il est à moi, l'objet de ma passion⁶⁵ ». Les objets qui constituent notre quotidien et dont nous décidons de nous entourer, représentent quelque chose de l'ordre de la subjectivité, ou pour mieux le dire, composent le microcosme personnel que le sujet a besoin de construire pour attribuer du sens au monde. Ces implications philosophiques de la constitution d'une archive qui représente ou crée un ordre dans la vie professionnelle du curateur, rajoutent une couche sensible (que nous devons pourtant faire attention à ne pas rendre mélancolique) à la lecture que l'on pourrait avoir de ces ensembles documentaires. Si c'est à partir de ces sources que les historiens de l'art et des expositions travaillent, les curateurs se servent de ces documents d'archive comme matière première, afin de générer des idées en partant de projets et de positionnements passés, et en créant de la nouvelle documentation en retour. Allons donc voir à quoi correspondent les deux types d'archives curatoriales que nous entendons étudier et illustrer au cours de cette ouvrage, respectivement les archives curatoriales personnelles et institutionnelles.

⁶⁴ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 4.

⁶⁵ J. Baudrillard, « The system of collecting », *op.cit.*, p. 8.

Dans le cas d'archive personnelle, l'archive n'est souvent pas pensée comme telle et se présente sous forme d'un lieu indéfini, qui fuit un ordre et une conception consciente, à mi-chemin entre archive, bibliothèque et lieu de travail. Chaque curateur a ses propres outils, méthodes et intentions, et à cette variété correspond évidemment une multitude d'archives différentes. Dans tous les cas, les archives des commissaires d'expositions sont des ensembles où des expositions ou, plus généralement, des projet curatoriaux, sont élaborées au quotidien. Elles représentent l'ensemble bibliographique, documentaire et artistique d'un curateur tel qu'il est conçu, consciemment ou pas, au cours de sa carrière. Elles comprennent tout ce qui fait partie de l'archive mais également ce qui va au-delà de l'archive comme ensemble de documents, en témoignant de quelque chose en plus, voire des traces qui jouent à l'insu du curateur dans la définition de son travail. Carolyn Christov-Bakargiev, dans « Letter to a friend⁶⁶ » parle de l'archive comme moment préliminaire, comme le lieu de passage, qui fonctionne comme mémoire ou trace. Elle est l'endroit où faire la rencontre du travail du curateur là où il s'est constitué, dans ses plusieurs étapes, surtout dans celles qui n'aboutissent pas forcément au projet final qui est donné à voir au public. C'est le lieu où l'oralité sédimente, et les notes à la marge sont présentes et pas effacées par l'officialité du document définitif. Comme on l'a dit, une archive inclut souvent la bibliothèque (ou les bibliothèques) du curateur pour devenir un ensemble organique où les catégories traditionnelles s'effondrent.

Une archive curatoriale institutionnelle se constitue des archives des curateurs, y compris le directeur, d'une institution ; ou elle est acquise par une institution, qui décide de la partager avec son public. Elle est conservée par l'institution même et ajoutée aux archives administratives et scientifiques, ou gardée en tant que collection spéciale. Elle peut être associée à la collection d'œuvres, ou l'inclure (comme c'est le cas pour Van Abbemuseum, un cas d'étude sur lequel nous reviendrons ; ou le musée Garage de Moscou). Elle se situe au croisement entre les archives de personne et les archives publiques, et a besoin d'un traitement

⁶⁶ C. Christov-Bakargiev, *Letter to a Friend*, *op.cit.*

archivistique particulier, respectueux de son être entre ces deux catégories. On pense à Arlette Farge :

L'archive ne dit peut-être pas la vérité, mais elle dit de la vérité, au sens où l'entendait Michel Foucault, c'est à dire dans cette façon unique qu'elle a d'exposer le 'Parler de l'autre', pris entre des rapports de pouvoir et lui-même, rapports que non seulement il subit, mais qu'il actualise en les verbalisant. (...) L'archive entretient toujours un nombre infini de relations au réel. (...) S'il existe quelque 'réel' en ce cas, c'est bien dans cette pluralité des manières de faire, où le désordre n'est qu'apparent⁶⁷.

L'archive comme lieu du multiple, donc, et reflet du contexte socio-culturel dans lequel elle est créée, partagée, racontée.

Dans leurs deux déclinaisons, ces archives peuvent faire l'objet d'une recherche de la part des spécialistes, mais aussi être exposées avec ou comme des œuvres d'art. Nous verrons plus tard à ce propos des propositions de méthodologie qu'il nous semble nécessaire de mettre en avant pour valoriser le potentiel performatif de ces ensembles. En somme, l'archive d'un curateur est à la fois un endroit où exercer une certaine attention ; où figer l'éphémère auquel il est souvent confronté par ses activités ; où travailler sur le passé tout comme sur le futur ; où des récits émergent silencieusement et lentement et nous parlent d'une personne, de son réseau, de son système de valeurs, de la société dans laquelle il s'inscrit. Elle est le lieu où l'accumulation des matériaux produits pendant l'activité professionnelle du commissaire d'exposition se fait, et par conséquent elle peut avoir différentes formes selon la considération et l'approche que son propriétaire en a.

Dans les archives curatoriales, le cheminement intellectuel se lie à la personnalité du curateur, à un point qu'il est difficile de faire la distinction entre personnel et professionnel, et nous verrons à quel point cela serait ambigu et contreproductif d'insister sur leur séparation plutôt que sur leur intégration mutuelle. Car, comme le soutient Jean-Marc Poinot :

Aux côtés de l'histoire culturelle et institutionnelle, voire dans certains cas de l'histoire sociale, l'histoire de l'art contemporain a tout à gagner dans une ère de décloisonnement des disciplines, d'effacement des limites entre le travail de l'artiste et d'autres intervenants, de démultiplication des interventions qui ne se limitent pas

⁶⁷ A. Farge, *Le goût de l'archive*, Seuil, Paris, 1989, p. 40, 41, 51.

à la production d'objet ou à défaut d'enregistrements documentaires à saisir ce que les fonds d'archives de critique ont choisi de conserver. Leurs convictions ou souvent leurs intuitions pointent des questions dont pourraient se saisir les sociologues, les anthropologues, les économistes et autres politologues⁶⁸.

1.5 L'intérêt pour les archives curatoriales

La question des archives, non seulement de leur conservation mais également de leurs usages au sein des expositions et des activités d'une institution d'art, se pose donc désormais d'une façon de plus en plus importante. Ce n'était pas le cas il y a encore une dizaine d'années. Si on parle d'archives curatoriales, ou d'archives produites et / ou utilisées par des curateurs dans le cadre de leur profession, dans l'institution ou en indépendant, un intérêt a commencé à se manifester clairement autour de 2011. Nous ne parlons bien évidemment pas des archives des critiques d'art ayant aussi une pratique curatoriale, mais de ces figures qui ont émergé autour des années 60 comme « faiseurs d'expositions », curateurs d'expositions « de l'idée jusqu'au clou⁶⁹ », pour citer Harald Szeemann. C'est justement l'acquisition des archives Szeemann par le Getty Research Institute de Los Angeles qui, comme nous l'avons vu, a attiré l'attention du monde de l'art, ainsi que celle du marché. Contenues en plus de 1000 boîtes comprenant des correspondances avec les artistes, des croquis, la description des étapes de création de projets artistiques ou encore plus de 28 000 livres portant sur l'art, le fond d'archives représente la mémoire de ce qui est aujourd'hui reconnu comme le père du métier, sur lequel les chercheurs ont beaucoup écrit depuis. L'archive devient un outil non seulement de l'historien de l'art mais aussi du commissaire d'exposition – elle peut venir du commissaire, mais aussi lui revenir sous forme de boîte à outils pour créer des narrations pour aujourd'hui et demain, à partir des fragments du passé.

L'intérêt qui a été montré récemment pour les archives est, en général, un signe de la préoccupation que l'on a de la perte du passé, mais aussi de l'incertitude

⁶⁸ J-M. Poinot, « Entre élection et sélection : le critique face à ses choix », dans *Entre élection et sélection : le critique face à ses choix*, Les Presses du réel, 2017, p. 27.

⁶⁹ C. Lanfranchi Cattaneo, A. Schwab, *Il fondo Harald Szeemann dall'Archivio Fondazione Monte Vertità. Dalla visione al chiodo. Dal chiodo alla visione*. Bellinzona, Éd, Salvioni, 2013, p. 7.

liée à un futur dont l'horizon semble toujours plus court. Pour celle qui semble, dans le meilleur des cas, une protestation contre l'oubli, et dans le pire une angoisse frénétique de l'homme perdu entre son passé et son futur dans un présent toujours plus accéléré qui lui hurle « dontstopdontstopdontstop⁷⁰ », les archives deviennent un point de repère fondamental, un port sûr où chercher des confirmations, mais aussi où s'arrêter à pondérer. Ce qui nous intéresse, dans cet ouvrage, est de comprendre ce qu'on peut faire avec ces émotions à la base de la constitution, de l'intérêt pour les archives, en les prenant en compte tout de même dans l'étude du phénomène appliqué à l'histoire de l'art et des expositions. D'autant plus que ces histoires témoignent aujourd'hui d'une ouverture inédite à des contre-récits, notamment à travers la remise en question et une exploitation autre des outils du pouvoir – parmi lesquels figurent les archives, bien évidemment.

La documentation contenue dans une archive n'est plus seulement pour une minorité élitiste. Celui que nous vivons est un moment caractérisé par l'optimisation du potentiel des archives comme centres de dissémination et d'activation de la culture. Il est important d'établir des politiques et des actions qui montrent le possibilité qu'une archive offre pour la production de connaissance, en renforçant la recherche et en motivant des nouvelles réflexions et questions à propos des expositions⁷¹.

Nous l'avons vu, ce potentiel avait été remarqué déjà dans les années 1980 par l'historien et critique d'art Jean-Marc Poinot, dont l'œuvre a inspiré ce travail. Si on reviendra plus tard sur les Archives de la critique d'art, qu'il a fondé en 1989 pour conserver « la mémoire de l'actualité et de l'évaluation de l'art en train de se faire depuis 1945 jusqu'à aujourd'hui⁷² », nous voudrions nous concentrer ici sur le rôle pionnier de Poinot dans la compréhension de l'importance de la conservation et de l'usage des archives des critiques d'art (ou, plus largement, des professionnels du monde de l'art) dans la constitution de récits historiques.

Comme Poinot l'explique : « il est rare qu'un musée mette en avant le responsable scientifique d'une collection publique, car l'institution prévaut sur ses

⁷⁰ Nous faisons ici référence à l'ouvrage de H.U. Obrist, *dontstopdontstopdontstopdontstop*, éd. Sternberg, 2006.

⁷¹ N. Gallissà, M. Muñoz, M. Vega., *Folding the exhibition*, publié par MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2014, p. 52.

⁷² Extrait de la présentation, publié sur le site des Archives de la Critique d'Art <https://www.archivesdelacritiquedart.org/les-aca-presentation>.

agents, fussent-ils exceptionnels⁷³. » S'il est vrai qu'une reconnaissance interne de ce type tardait, et tarde encore dans la plupart des cas, il est encore plus difficile que les institutions (incluant l'académie) comprennent la valeur de ces archives non seulement comme ressources documentaires mais comme ensembles où la pratique professionnelle est influencée et modifiée par les approches personnelles, par la vision de la personne qui les a rassemblées. Témoignant du manque de sensibilité envers les archives comme entités finies, les institutions ont préféré pendant longtemps démembrer les archives, en ne retenant que des éléments qui allaient résonner avec leur collection de documents ou avec tel ou tel axe de recherche auxquelles elles étaient dédiées, rappelle Poinot. Ce comportement est, hélas, encore d'actualité – nous verrons le cas emblématique du MACBA à la fin de cet ouvrage. Ainsi faisant, non seulement l'intégrité de l'archive originale n'est pas respectée, mais l'absence de considération pour la singularité des liens et des configurations de ces ensembles aboutit forcément à une perte grave d'informations, contre une violente sélection basée sur des recherches donnant des résultats immédiats et empêchant des recherches futures plus développées.

S'ajoute à cela le fait que les pratiques documentaires dominantes tendaient à considérer les critiques comme des auteurs secondaires non susceptibles d'apparaître dans les catalogues de bibliothèques. (...) Sauf à être l'auteur principal et unique d'un ouvrage, le critique dans la diversité de ses identités, de ses talents et de ses parcours semblait faire l'objet d'un véritable déni. En d'autres termes, fort peu de centres de ressources spécialisés conservaient et surtout rendaient visibles des acteurs qui par ailleurs au cours des années 1980 faisaient l'objet de propos considérant leur action peu légitime, voire socialement superflue⁷⁴.

Tout comme dans le cas des commissaires d'expositions, la difficulté de trouver une définition univoque de la pratique d'un critique et de sa formation, a longtemps désorienté les institutions. La progressive institutionnalisation de la figure du curateur a cependant le mérite d'avoir débloqué cette situation, d'abord en mobilisant les institutions à repenser leur histoire grâce à la perspective des agents externes ou internes à leur fonctionnement ; ensuite, en développant un intérêt marqué pour les archives curatoriales (et pour leur marché). En effet, à

⁷³ J-M. Poinot, « Entre élection et sélection : le critique face à ses choix », dans *Entre élection et sélection : le critique face à ses choix, op.cit.*, p. 27.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 22.

l'heure où nous écrivons, on assiste à la progressive évolution de la considération pour le sujet dont nous nous occupons et qui, rappellerons-le, ne pouvait pas compter sur une bibliographie suffisamment développée il y a encore quelques années.

Nous remarquerons que « si le passé insiste, c'est à cause de la demande inévitable de la vie d'activer dans le présent les graines de ses futures enterrées⁷⁵ », c'est-à-dire que ce qui intéresse aujourd'hui dans les archives, est la possible exploitation des possibilités inexplorées qui sont latentes, en attente. La déstabilisation du savoir, et la façon dont on le conçoit et on l'absorbe aujourd'hui à cause de l'avancée de la globalisation et d'une virtualisation de la réalité toujours plus poussée, a amené à une démystification qui concerne sans doute l'histoire de l'art, entre autres. Le paysage des connaissances et des sources desquelles elles étaient tirées a été redessiné, de façon à faire trembler les récits hégémoniques par une remise en question de leur univocité – ceci étant particulièrement vrai pour les questions de genre et post-coloniales qui ont émergé parallèlement à la recontextualisation historique des pratiques artistiques. Le tournant archivistique pourrait donc constituer une façon d'avancer en regardant en arrière à certains moments, afin de déconstruire des récits pour construire une histoire autre, comme le souligne Jill Gasparina :

Car analyser une collection, et travailler sur une archive, exige que l'on s'interroge sur la manière dont on a construit l'histoire, et partant de là, que l'on invente de nouveaux modèles de travail, d'exposition, ainsi que d'engagement du public. Exposer des archives, c'est en effet rendre visibles les stratégies historiques d'une institution, les conditions d'acquisition des œuvres, de réalisation des expositions, ou encore les intentions des artistes⁷⁶.

Le passage du conservateur au curateur narrateur dans l'époque postcoloniale, est donc une des conditions qui a fait exploser l'intérêt pour le *storytelling*, pour la narration d'histoires, au pluriel, à la place de celui de l'Histoire, avec un h majuscule. Comme le disent Laurent Jeanpierre et Christophe Kihm dans l'éditorial d'ouverture du Spécial de *Artpress*, « Les expositions à l'ère de leur

⁷⁵ Walter Benjamin cité par S. Rolnik, « Archive Mania », dans J. Pollock, *Pratiques du Hasard, Pour un matérialisme de la rencontre*, Presses universitaires de Perpignan, 2012, p. 215-228.

⁷⁶ J. Gasparina, *Les musées comme producteurs de savoirs*, paru sur letemps.ch, le 12 janvier 2018, disponible au lien <https://www.letemps.ch/culture/musees-producteurs-savoirs>.

reproductibilité⁷⁷ », c'est seulement en prenant acte de cette pluralité que l'on peut comprendre ce que l'exposition apporte à la pensée de l'art. Dans cette période où beaucoup d'informations passent par les images, la connaissance non verbale de l'archive peut être un moyen de compréhension de toutes ces histoires qui n'avaient pas encore été dites en histoire de l'art, et qui gardent un potentiel narratif extrêmement intéressant pour comprendre son système, ses acteurs. Nous pouvons saisir alors à quel point les archives curatoriales sont à la base d'un mouvement de redécouverte qui passe par l'art, les personnes qui le font mais également ceux qui s'en occupent, de loin ou de près, comme les commissaires d'exposition. En effet, si un curateur est souvent la première personne à voir une œuvre et à la rendre publique, il paraît donc inévitable qu'avoir accès à ses archives soit une opportunité remarquable pour comprendre son œuvre et celle de ses collègues, ou le projet du musée dans lequel il était ou est en fonction. Il est également vrai que, si depuis la fin du siècle dernier la connaissance ne se transmet plus de façon verticale, directe et dans des endroits circonscrits (universités ou institutions en général), le commissaire d'exposition et son travail, qui consiste à sélectionner plus qu'à produire, pourrait contribuer au partage d'archives qui témoignent de nos temps et de leur nature fragmentaire et horizontale.

Ce travail de redéfinition de l'histoire propre à des personnes (curateurs), à des événements (expositions) ou à des lieux (musées), participe à la compréhension des dynamiques culturelles de nos temps, mais aussi, et d'une façon moins souhaitable, à la vague d'autocélébration et de promotion narcissique de ces organismes. Ceci est, en effet, un des plus grands risques de la relecture de l'histoire des institutions, tout comme l'est la fétichisation (et la spéculation financière qui en résulte) des archives qui servent d'appui à ces opérations, qui prennent souvent la forme de programmes de recherches ou des expositions.

Parmi les institutions qui ont pris le parti de ce type de relecture, le Centre Georges Pompidou a été une des premières à lancer un programme de recherche sur l'histoire des expositions en 2010, qui a abouti à une série considérable d'expositions à la Bibliothèque Kandinsky, et également à un catalogue raisonné

⁷⁷ *Les expositions à l'ère de leur reproductibilité*, Artpress2 n.36, février 2015.

en ligne des expositions du centre – on y reviendra plus amplement au début du quatrième chapitre. La Kunsthalle de Berne, pour fêter ses cent ans en 2018, a lancé une programmation qui prévoit l'ouverture des archives par le biais d'expositions ; le MACBA de Barcelone organise des expositions régulièrement dans son espace de documentation-archive, qui est devenu un véritable lieu d'exposition parallèle à celui du grand bâtiment de Richard Meier, bien que ces initiatives aient des limites très inquiétantes, comme nous le verrons. Au Van Abbemuseum, des initiatives telles que *Living Archive*, promues notamment par le curateur des archives Diana Franssen, ont changé la façon dont les institutions se réfèrent aux archives d'un musée, y compris les archives administratives et de son personnel.

Ceci n'est qu'une brève introduction au sujet des institutions et de leur intérêt pour les archives curatoriales personnelles et institutionnelles. Nous verrons dans le troisième et quatrième chapitre des cas d'études qui illustrent au mieux les différents positionnement curatoriaux vis-à-vis des archives, et la variété d'intentions et également d'éthiques et d'initiatives qui les animent. Après avoir parlé d'archives curatoriales, nous nous proposons dans le chapitre suivant, de faire un pas en arrière et d'explorer la notion d'archive, telle qu'elle a été définie par les différents domaines du savoir, mais aussi ses implications anthropologiques, économiques et sociétales. Ces deux premiers chapitres concluront notre exploration des questions liées aux archives en général, et aux archives curatoriales en particulier, pour ensuite nous amener à analyser des cas d'étude liés aux deux formes d'archives curatoriales que nous avons distinguées, à savoir les archives curatoriales personnelles et institutionnelles.

CHAPITRE II

Considérations liées aux archives

L'archive est une brèche dans le tissu des jours, l'aperçu tendu d'un événement inattendu. En elle, tout se focalise sur quelques instants de vie de personnages ordinaires, rarement visités par l'histoire, sauf s'il leur prend un jour de se rassembler en foules et de construire ce qu'on appellera plus tard de l'histoire⁷⁸.

En histoire, tout commence avec le geste de mettre à part, de rassembler, de muer ainsi en « documents » certains objets enlevés à l'usage ordinaire et logés en des lieux propres⁷⁹.

La mémoire individuelle est importante. Elle démontre que la subjectivité influence la pensée générale. La mémoire collective et la mémoire individuelle se croisent et se tuent. À la fin, il ne reste que la mémoire⁸⁰.

⁷⁸ A. Farge, *Le goût de l'archive*, *op.cit.*, p. 13.

⁷⁹ M. De Certeau, *L'espace de l'archive ou la perversion du temps*, Traverses. Revue du Centre Georges Pompidou, numéro spécial : L'archive, 1986, p. 4-6.

⁸⁰ J.Y. Boursier, *La mémoire comme trace des possibles*, *op.cit.*

Selon la définition donnée par le Conseil International des Archives, « les archives sont le produit documentaire de l'activité humaine et elles sont conservées en raison de leur valeur sur le long terme. Elles constituent le reflet en temps réel de l'activité des individus et des organisations, et fournissent donc une vision directe sur les événements passés. Elles se présentent sous toute une gamme de formats – écrit, photographique, audiovisuel –, sous forme numérique ou analogique. Les archives sont produites par les organisations publiques ou privées et par les personnes à travers le monde⁸¹. »

Nous verrons, dans ce chapitre, à quel point la notion d'archive traditionnelle est remise en cause par la modernité, par ses outils, par ses problématiques et, décidément, par ses mécanismes. Car le changement du contexte dans lequel une archive est produite modifie profondément sa nature, à un tel point qu'il ne serait que très rarement possible, par exemple, qu'un curateur de la plus jeune génération puisse constituer une archive qui ressemble dans la structure à celle des archives de Szeemann ou de Martin – un cas ce dernier, qu'on analysera de plus près dans le prochain chapitre. Nous sommes en train de débattre ici d'au moins quatre générations de curateurs, telles que nous les avons identifiées : Harald Szeemann ferait partie de la première génération, la première à imposer la figure professionnelle du curateur globetrotteur à vocation interdisciplinaire ; Jean-Hubert Martin de la deuxième génération ; Hans-Ulrich Obrist de la troisième ; et les curateurs qui sont nés à peu près à la même époque qu'Internet, c'est-à-dire entre les années 80 et les 2000, appartiendraient à une quatrième génération. En effet, les curateurs nés avant l'hyper-connectivité et la dématérialisation apportées par Internet, étaient en mesure de constituer non seulement des archives mais des espaces-environnements qui avaient le pouvoir de relier le contenu de leur production curatoriale à leur méthodologie. Leur pensée se figeait sur le papier, et constituait des architectures identifiables et habitables – c'est le cas des archives de Berlin pour Obrist, des archives de Montech pour Jean-Hubert Martin et, comme on l'a dit, des archives de Maggia pour Harald Szeemann. Le passage de l'organisation physique au numérique modifie l'espace de l'archive en le

⁸¹ Définition extraite du site de l'International Council on Archives, <https://www.ica.org/fr/quest-ce-que-les-archives>. Voir également Tome II, Annexes, Annexe 1.

transformant d'environnement, lieu de mémoire structuré et conçu comme tel, incluant bibliothèque, bureau, documentation et objets variés ; à espace virtuel, constitué pour la plupart de blocs d'octets qui ne fonctionnent que parallèlement, et non de façon complémentaire, à la structure mentale du curateur et à sa subjectivité. Car s'il est vrai que les curateurs de la dernière génération se sont fait porteurs d'une volonté de travailler collectivement et à l'écoute des mouvements sociétaux qui secouent la planète, en se constituant souvent en associations et groupes curatoriaux (nous pensons à des initiatives comme celle de « What, How and for Whom / WHW » en Croatie ou de « BOORYAK Curatorial Group » en Ukraine) ; il est également vrai que l'individualisme persistant au cœur de nos sociétés favorise un développement plutôt subjectif de la nature, déjà très subjective et organique, de l'entité curatoriale et, plus spécifiquement, des archives qui en résultent.

En effet, le rapport au monde change le rapport à l'archive, à son écriture, à sa compréhension. À un repliement sur le passé, témoigné par l'approche nostalgique et « appropriationniste » qui s'est développée en époque post-moderne, correspond une perte de repères physiques également. Le document matériel devenant de plus en plus rare, il est automatiquement classé comme précieux – et fait souvent l'objet d'un fétichisme inquiétant. Le livre, de conteneur d'informations, devient objet ; l'archive, de conteneur de traces du passé, se fait cabinet de curiosité, capsule temporelle. On n'imprime plus que ce qu'il faut garder sur le longtemps. La précarité du format numérique nous donne l'impression que la masse de données que nous produisons soit facile à stocker ; et en même temps, il devient de plus en plus difficile de faire confiance à ce qu'on ne peut pas voir, ni toucher. Les curateurs les plus jeunes, ont besoin que leur production intellectuelle soit facilement transportable, modifiable et publiable ; tout ce qui se pose sur le fond de cette production frénétique, devient histoire très tôt ; c'est-à-dire, il devient matière curatoriale elle-même, quelque chose dont il faut se prendre soin, conserver, exposer. Tout ce qui reste en dehors des disques durs, des *Clouds*, de l'oralité, devient matière « muséalisable », objet-trace, souvenir, pièce de collection, fétiche.

Pour revenir à une définition de l'archive qui souligne son caractère à la fois publique et intime, objectif et subjectif :

Le geste d'archiver n'a jamais été neutre. Non seulement est-il pris dans des usages de la mémoire collective, dans des formes d'institution du passé, dans des pratiques de conservation et dans des techniques de transmission, mais il est aussi le résultat de décisions politiques, de rapports de pouvoir et d'enjeux sociaux. On pourrait avoir le sentiment que la législation sur les archives et l'archivistique en général disent exactement l'inverse. En effet, pour elles, l'archive n'est pas n'importe quel élément provenant du passé, mais relève des traces que laisse la somme d'activités d'une personne physique ou morale. Pour les spécialistes, les archives sont, en effet, un « ensemble de documents, quels que soient leurs formes ou leurs supports matériels, dont l'accroissement s'est effectué d'une manière automatique dans l'exercice des activités d'une personne privée ou publique ». D'où l'insistance sur le caractère quasi organique de la production des archives : on parle volontiers de sédimentation ou d'alluvions⁸².

À propos de la subjectivité dans laquelle toute archive est produite et conservée, le Conseil International des Archives affirme que

il est nécessaire de garder à l'esprit qu'en aucun cas le document d'archives ne représente la vérité, quel que soit le sens que l'on donne à ce mot ; c'est le produit d'un individu ou d'une organisation, qui reflète son niveau d'implication et son point de vue. L'interprétation d'un document d'archive doit tenir compte de ce contexte de production, ainsi que des biais que créent nos propres expériences et notre propre culture. (...) Elles n'ont pas été conçues comme des documents historiques. Ce sont des documents produits au fil de l'action, qui doivent être analysés en tenant compte de leur auteur et du contexte de leur création⁸³.

Un contexte, dans le cas des archives curatoriales, qui change l'immatérialité de l'exposition en quelque chose de matériel, de figé, au moins pour un instant. Et qui est inversement transformé par les façons du *curating*, par le passage du temps dilaté de l'organisation de l'exposition au rythme accéléré, dicté par la mondialisation et le *multitasking*. Hans Ulrich Obrist, un des cas d'études que nous verrons dans le prochain chapitre, affirme que :

la mode actuelle pour l'idée du *curating* découle d'une caractéristique de la vie moderne qu'il est impossible d'ignorer : l'incroyable prolifération d'idées, d'informations, d'images, de connaissances, de disciplines, et de produits matériels. Il est difficile d'exagérer. Toutes les 48 heures, l'humanité génère une somme de nouvelles données qui est égale au total de données créées entre l'origine de l'histoire dont on conserve des traces et le 2003. Et cela n'est que la pointe d'un changement

⁸² É. Méchoulan, *Introduction. Des archives à l'archive*, revue Intermédialités Numéro 18, Automne 2011, p. 9.

⁸³ Site de l'International Council on Archives, <https://www.ica.org/fr/quest-ce-que-les-archives>.

plus grand qui s'est passé ces derniers 100 ans : le changement entre la production industrielle et une économie consumériste plus avancée⁸⁴.

Si la méthodologie d'archivage traditionnelle est loin d'être applicable à ce nouveau contexte, la valeur attachée aux archives et la définition même d'archive est en train de changer, et nous nous proposons d'en esquisser dans ce chapitre une définition interdisciplinaire et actuelle ; avant de décliner cette compréhension générale et croisée, dans l'acception plus spécifique d'archives curatoriales et des deux catégories dans lesquelles nous les avons distinguées.

2.1 Philosophie de l'archive : la mémoire et la trace

Nous comprenons l'archive comme espace dans lequel regarder au passé pour construire le futur, ou comme la sédimentation d'une mémoire individuelle et collective, constituée de pièces que l'on a décidé de garder ; mais également de l'ordinaire et de l'infra-ordinaire⁸⁵ qui compose l'existence humaine. Marie-Anne Chabin affirme que :

Les archives procèdent de l'activité de leur auteur comme les alluvions découlent de l'action des eaux », donc « un fonds d'archives ne se crée pas ; il se constitue tout au long de la vie de son producteur, jusqu'à la mort de ce dernier (...) : c'est le décès qui clôt le fonds et en fait une entité documentaire complète⁸⁶ ».

Une archive serait donc bel et bien complète à partir de la fin des activités de son créateur, et non pas au moment où elle est configurée en tant qu'archive, donc suite au classement et au rangement effectué par l'institution de destination. En effet, comme le rappelle Paul Ricœur, la trace est de l'ordre du donné, alors que le document est de l'ordre du construit⁸⁷. Pourtant il est plutôt commun de trouver des curateurs qui ne définissent leur archive en tant qu'archive, justement à cause de

⁸⁴ H. U. Obrist, « Talking about exhibitions », dans *Show Time: The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*, 2014, p. 243.

⁸⁵ G. Perec, *L'Infra-ordinaire*, éd. Seuil, 1989.

⁸⁶ M.A. Chabin, *Le management de l'archive*, Paris, Hermès Science Publications, 2000, p. 59 et 104.

⁸⁷ A. Serres, *Quelle(s) problématiques de la trace ?* Texte d'une communication prononcée lors du séminaire du CERCOR (actuellement CERSIC), le 13 décembre 2002.

cette confusion entre l'archive comme ensemble de traces et l'archive comme système catalogué et structuré pour la réception d'autrui.

Nous croyons que la nature organique des archives garantit que ce n'est pas avec l'ordre et la structure, avec la loi qui les gère et les ordonne, qu'il faut confondre leur essence, car leur loi et leur structure sont extrêmement changeantes selon le contexte dans lequel elles évoluent, comme on l'a vu pour les archives de curateurs de la dernière génération. C'est la façon dont on pose des questions aux archives, qui les fait exister. Le regard du chercheur ou du curieux fait l'archive, profondément, c'est-à-dire qu'il active son potentiel, et il a également la capacité de réduire et de dévier ses significations. Le travail de l'archiviste intervient sur ces restes, en effectuant une sélection et une remise en relation des éléments originaires qui étaient pourtant, notamment dans le cas d'archives individuelles, déjà pensés à l'intérieur d'un système qui miroite une structure mentale, ou l'organisation dans l'espace caractérisant chaque personne, et donc chaque curateur. Une archive pas archivée, une archive vivante, serait donc déjà une archive, en attente d'être clôturée par la fin des activités de son créateur. C'est à ce moment que l'archive devient autre chose, car elle dépend de la volonté et de l'interprétation de quelqu'un qui n'était pas à la base de sa constitution – un chercheur, un archiviste, etc. Mais, nous le répétons encore, on peut parler d'archives sans qu'il y ait une structure définie, et avant la mort de la personne qui a mis ensemble l'archive. Tout comme une collection est déjà une collection, avant que son propriétaire meure et avant qu'elle intègre les collections d'un musée, c'est-à-dire avant qu'elle devienne publique et qu'elle soit définie par le regard du visiteur, de l'expert, du conservateur, etc. et surtout avant qu'elle soit cataloguée.

En revenant à la question de la constitution de la mémoire dans un contexte changeant, si aujourd'hui on délègue la mémoire à des dispositifs toujours plus extérieurs et indépendants de nous, dans le monde ancien entrainer sa mémoire personnelle, et le faire en relation avec l'espace, était de vitale importance – notamment à cause de l'absence de supports d'écriture, d'enregistrement et de reproduction. Dans « *The Art of Memory*⁸⁸ », Frances Yates dit comme la perte de

⁸⁸ F. Yates, *The Art of Memory*, éd, Random House UK, 2014.

mémoire et la peur qui en dérive est quelque chose qui appartient à notre époque beaucoup plus qu'à toute autre époque passée. Nous avons, en effet, perdu la capacité d'avoir une mémoire visuelle assez puissante pour nous rappeler, et nous ne maîtrisons plus cet art de la mémoire. Les exemples qu'il fournit, de la galerie de Philostrate, au Théâtre de la Mémoire de Giulio Camillo jusqu'à Giordano Bruno, illustrent bien comme l'efficacité des mnémotechniques dépend de la relation entre la pensée et l'espace. Avec les mots de Cicéron⁸⁹ « l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses ; les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace ». Nous pourrions carrément appliquer cette approche spatiale de la mémoire et des images, à une notion plus mentale de l'archive comme lieu de création et de production de fantaisies. D'ailleurs, comme nous le rappelions dans le chapitre précédent, il n'est pas rare de trouver des archives qui soient structurées comme des espaces mentaux ou comme des représentations des mythologies personnelles (nous pensons à Harald Szeemann) ou des connections de l'esprit humain (évoquées par Aby Warburg, comme nous le verrons dans quelque page).

C'est en se basant sur le déjà cité principe du « bon voisin », que la bibliothèque Prelinger a été fondée par ses propriétaires, Megan Shaw et Rick Prelinger, à San Francisco en 2004. Comprenant plus de 50 000 publications de genre différent, elle se détache des bibliothèques conventionnelles car elle n'utilise pas la classification décimale de Dewey (CDD). À sa place, elle exploite un système inventé par Megan Shaw Prelinger, qui permet au visiteur de traverser la bibliothèque pour trouver ce qu'il cherche par accident, en augmentant les possibilités de parcourir des pistes insoupçonnées. Par exemple, le contenu est organisé du local au cosmique, de l'espace géographique où la bibliothèque se trouve, voire San Francisco, jusqu'aux États-Unis, à la Terre, puis à l'univers, au cosmos, donc à la science-fiction, les systèmes abstraits, la mathématique, la religion, la philosophie, etc. Les publications étant ainsi distribuées, la recherche des livres ne se fait pas de façon logique. Parcourir l'espace devient alors fondamental. La performativité de la recherche se fait elle-même clé de son succès,

⁸⁹ Cicéron, *De Oratore*, II, trad. E. Courbaud, Les Belles Lettres, Paris, 1966, p. 153-154.

et son outil principal. Engager le corps dans l'architecture, afin de parcourir des chemins inexplorés, est donc la méthodologie de découverte proposée par les Prelingers, et peut s'utiliser aussi comme système de lecture des archives – d'au moins, des archives curatoriales que nous avons rencontrées jusqu'à maintenant. Cette méthodologie est, indirectement, un moyen de la part des Prelingers de sensibiliser à l'idée que chacun pourrait être son propre archiviste, en choisissant avec davantage d'attention le matériel à garder et celui à écarter, étant donné que la quantité de matériel accumulé par la vie moderne crée un véritable problème de stockage – qui est physique, même quand on parle de données numériques. Notamment car l'idée de tout garder, sans assumer la responsabilité d'une sélection de notre vivant, n'est pas soutenable ni souhaitable : on ne peut pas tout sauvegarder, et la perte est nécessaire pour comprendre la présence, donc elle peut être éducative. C'est en observant ce qui manque et pourquoi, que l'on peut prendre en soi ce qui existe.

De la même façon qu'un curateur, l'historien de l'art et iconographe Aby Warburg avait un rapport spécial avec sa bibliothèque tout à fait unique. De plus, il collectionnait des images, souvent des reproductions, des documents d'archives d'histoire de l'art, de philosophie naturelle, de science, qu'il associait en compositions, en tableaux qui tissaient des liens entre les différentes manifestations de l'humain. Avec son approche idiosyncratique et créative, Warburg est précurseur de la sensibilité curatoriale qu'on essaye d'esquisser dans cet ouvrage. Encore plus que Warburg, André Malraux affirmera sa créativité et son rôle d'auteur par le biais de montages d'images qui croisent et juxtaposent des époques et des géographies différentes, notamment pour la conception de son Musée Imaginaire. Son intuition et sa recherche au-delà des frontières imposées par les disciplines et par une chronologie linéaire, lui ont permis de construire un musée sans murs, où projeter ses fantaisies curatoriales pour faire et défaire la connaissance telle qu'elle avait été établie au préalable. Par le biais de reproductions photographiques de chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art, Malraux imagine un espace mental qui n'est surtout pas fait pour exister dans le réel – sa déception pour l'exposition « André Malraux et le musée imaginaire » à la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence en 1973, à la conception de laquelle il avait pourtant participé, était flagrante dans ce sens.

D'une obsession à l'autre : en opposition au besoin de constituer des ensembles iconographiques ou documentaires complexes qui traversent l'espace et le temps ; ou à l'impulsion accumulatrice qui témoigne d'une impossibilité de trier, de mettre un ordre à l'avalanche d'informations et à la surproduction d'objets ; des tendances minimalistes se sont développées, notamment venantes de l'Extrême Orient, qui promeuvent une version exacerbée du rangement. C'est le cas par exemple du message de la méthode KonMari que Marie Kondo, consultante de l'organisation et du rangement japonaise, explique dans son livre *La magie du rangement* (2011), dans une perspective de libération de l'être humain de l'encombrement émotionnel, à son avis provoqué par les objets et, plus spécifiquement, par un environnement intime pas rangé⁹⁰.

Revenons à la question de l'archive comme sédimentation des traces laissées par son propriétaire, qui nous permettraient de découvrir les échafaudages de sa pensée, intrinsèquement subjective et pourtant objective dans la mesure où elle se lie au contexte social, culturel, économique, politique, etc. Comme le remarque Claudine Dardy :

L'activité de classement et de conservation des papiers révèle (...) les rapports des individus aux institutions, aux administrations, et plus généralement aux autres. Il est de bon ton de ne pas avoir l'air de consacrer du temps à la paperasse, secteur d'activité peu valorisant, besogneux – d'ailleurs souvent laissé aux femmes. Les papiers, fussent-ils administratifs, ne sont par ailleurs jamais réductibles à une fonctionnalité établie une fois pour toutes, et peuvent être plus ou moins chargés affectivement, symboliquement. ... Archives privées, archives publiques, le statut des unes et des autres n'est pas si aisément définissable. C'est sans doute ce caractère fluctuant des différents papiers qui rend toute entreprise de classement finalement insatisfaisante pour la plupart des usagers⁹¹.

Le projet de Philippe Artières *Les Archives Populaires du Centre Pompidou* témoigne de cette volonté de la part non seulement du monde de l'académie mais aussi de celui des institutions muséales de découvrir l'histoire collective à travers des récits personnels, intimes, versés par des particuliers qui ont absorbé la présence de Beaubourg, de ses expositions et de ses lieux de rencontre, dans leur vie

⁹⁰ D. Demetriou, « Japan's decluttering guru says she is on a mission to 'organise the world' », paru sur *The Telegraph* en ligne, 16/01/2016.

⁹¹ C. Dardy, *L'identité-papier, Pouvoirs du papier*. Les Cahiers de médiologie, 4, Paris 1997, p. 223-229.

quotidienne, au fil des années. Pendant l'année 2017, ce spécialiste des archives investit le Centre Pompidou avec un bureau en carton placé dans le hall principal. Toute personne ayant des souvenirs à partager et du matériel à verser, était invitée à participer à l'expérience archivistique en témoignant de sa relation personnelle avec le musée, pour collecter cette « mémoire sensible et populaire du Centre⁹²» qui ne serait enregistrée ni dans les archives au sous-sol ni dans la collection de la Bibliothèque Kandinsky à l'étage. Dans le but d'« initier une histoire du Centre qui ne soit que minuscules fragments, aussi fragiles que nombreux, et en creux esquisser un portrait de l'historien en tension⁹³», l'initiative de Philippe Artières essaye de déchiffrer la mémoire collective en partant de la mémoire individuelle.

Car s'il est vrai que « les écrits personnels ont été longtemps tenus à l'écart des sciences humaines ; ils furent pour les uns considérés comme résultats de pratiques narcissiques, pour les autres sources peu fiables, et dans les deux cas délaissés par la recherche⁹⁴». Il nous paraît évident un inversement d'intérêt dans ce sens, comme détaillé dans le chapitre précédent. Le potentiel de l'ordinaire réside dans la capacité de révéler des signes qui peuvent apporter du sens à la recherche, selon l'interprétation que l'on a et la capacité de les réactiver, de les tisser, pour construire une narration plus ou moins complexe. Les mots de Georges Perec, suggérant un déplacement du regard de l'exotique à l'endotique, nous viennent à l'esprit :

Il y a peu d'événements qui ne laissent au moins une trace écrite. Presque tout, à un moment ou à un autre, passe par une feuille de papier, une page de carnet, une feuille d'agenda ou n'importe quel autre support de fortune sur lequel vient d'inscrire, à une vitesse variable et selon des techniques différentes selon le lieu, l'heure ou l'humeur, l'un ou l'autre des divers éléments qui composent l'ordinaire de la vie⁹⁵.

Ils résonnent avec la recherche d'Artières sur les archives de gens ordinaires et sur leurs micro-histoires, lorsqu'il écrit que :

La place repliée de l'archive personnelle fait d'elle un bassin collecteur de mille forces contradictoires, et sa discrétion – parfois sa mise en secret – révèle cette

⁹² P. Artières, *Le Bureau des archives populaires*, Manuella éditions, 2019, p. 37.

⁹³ *Ibid.*, p. 78.

⁹⁴ P. Artières, J.F. Laé, *Archives Personnelles : Histoire, anthropologie et sociologie*, éd. Armand Colin, p. 143.

⁹⁵ G. Perec, *Espèces d'espaces*, Galilée, 1974, p. 18.

activité réflexive et de délibération nécessaire à l'arbitrage des actions à mener. Ce sont comme des espaces de balancement où s'éprouvent des relations et des valeurs morales, des forces affectives et des valeurs économiques, des désirs et des contrariétés⁹⁶.

Cette approche endotique revendique l'insignifiant, le non digne de remarque comme étant une source importante pour l'historien, nous le verrons dans le cas d'archives curatoriales personnelles dans le chapitre suivant. Car le geste d'archiver, de collectionner des objets et des documents, révèle le rapport au monde, et en même temps, une prise de distance de celui-là. Si « une des caractéristiques définissant l'époque moderne a été l'attention grandissante réservée à l'archive en tant qu'outil par lequel la connaissance historique et les formes de mémoire sont accumulées, conservées et sauvegardées⁹⁷ », il nous paraît fondamental de comprendre de quelle façon ces mémoires sont formées et dites : « entre la mémoire obsessionnelle de la tradition, qui comprend seulement ce qui a été dit, et le manque de considération exagérée de l'oubli, qui s'intéresse seulement à ce qui n'a jamais été dit, l'archive est le non-dit ou le non-dicible inscrit dans tout ce qui est dit par la vertu d'être énoncé⁹⁸ ». La prise de distance par ce qu'on connaît parce qu'il a été écrit, sur laquelle se base l'histoire moderne (strictement liée à l'archive, selon Pierre Nora), laisse la place à ce qu'on ne connaît pas encore, puisqu'on ne l'a pas analysé, et qui est tenu à la marge de la considération des historiens et des institutions. Si jusqu'à très récemment les archives ont été considérées comme sièges de vérité et passeurs de preuves et de faits, ce n'est que récemment que leur subjectivité a pu être considérée comme un point de force et non de faiblesse, et qu'elle a arrêté d'être niée, ou pas questionnée⁹⁹. L'historien est désormais tenu à confronter l'histoire qu'il connaît à celle qu'il peut entrevoir à travers la vie telle qu'elle est enregistrée par l'archive, et qui déborde de l'archive dans un certain sens.

⁹⁶ P. Artières, J.F. Laé, *Archives Personnelles : Histoire, anthropologie et sociologie*, éd. Armand Colin, p. 139.

⁹⁷ C. Merewether (dir.), *The Archive. Documents of Contemporary Art*, éd. Whitechapel Gallery et MIT Press, p. 10.

⁹⁸ G. Agamben, *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, Zone Books, 2002, p. 38.

⁹⁹ T. Cook, « The Archive(s) Is a Foreign Country: Historians, Archivists, and the Changing Archival Landscape », *The American Archivist*, Automne / Hiver 2011, Vol. 74, No. 2, p. 600-632.

Les récits personnels ne sont qu'un fragment du réel tel que nous le connaissons, et pourtant ils y contribuent car ils s'en servent pour constituer une identité moins fluctuante. Les choses matérielles qui constituent notre quotidien, notre ordinaire, ne sont bien évidemment pas des choses dont on peut se débarrasser quand on veut, même si on est souvent dans l'illusion de pouvoir le faire de façon définitive. Puisqu'« ils constituent le cadre de l'expérience qui met un ordre à nos êtres, qui seraient autrement sans forme. Par conséquent, les choses que nous faisons et que nous utilisons ont un impact très lourd sur le futur de l'humanité¹⁰⁰ ». La relation que l'on entretient avec les objets a évidemment la fonction de nous garder encrés dans le monde, de stabiliser notre existence, mais aussi de nous en séparer, de marquer la ligne entre notre corps et les autres objets dans l'espace. La méthodologie d'archivage de Andy Warhol, par exemple, nous semble symptomatique de cette nécessité de garder des objets qui puissent continuer notre expérience de vie, mais aussi de se débarrasser des décombres dont ils se font porteurs. En parlant de ses *Time Capsules*, il dit :

Je déteste la nostalgie, alors dans le profond j'espère vivement qu'on les perde, et que je ne doive plus les revoir. C'est un autre conflit. J'aimerais jeter les choses de ma fenêtre au moment où on me les donne, mais à la place je dis « Merci » et je les mets dans la boîte du mois. Mais d'un autre côté ce que je veux vraiment c'est de sauvegarder ces choses parce qu'elles puissent être utilisées à nouveau un jour¹⁰¹.

Cette démarche schizophrénique est, d'ailleurs, extrêmement obristienne, nous le verrons dans le chapitre prochain. Les archives seraient des endroits fortement chargés d'émotions qui résident entre l'ordinaire et sa représentation, avec une temporalité propre et difficilement définissable, contrairement à l'acception la plus diffuse des archives comme étant des lieux du passé. Car s'il est vrai que les traces que l'on peut retrouver dans l'archive nous racontent du passé, il est également et remarquablement important de souligner qu'une archive ne se fait qu'au moment où on prête attention à ces traces, et cela se fait inévitablement dans le présent et pour le futur. Car la trace ne peut pas être définie par elle-même, indépendamment : elle a besoin d'une autre chose à laquelle se référer pour exister,

¹⁰⁰ M. Csikszentmihalyi, E. Rochberg-Halton, *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self*. Cambridge University Press, 1981, p. 16.

¹⁰¹ *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, éd. Harvest, 1975, s.p.

que ce soit un contexte plus large ou la représentation fournie par le regard de ceux qui s'aventurent dans son déchiffrement.

2.2 Droit de l'archive : l'espace et le temps

Comprendre comment le processus créatif d'un curateur ou les mécanismes de fonctionnement d'une institution agissent par le biais des traces plus ou moins organisées par les organismes qui les ont laissées, paraît être un des objectifs primaires d'exploration d'une archive curatoriale.

Pour Paul Ricœur, « l'archive, qui est de l'ordre de l'écriture, n'est pas seulement l'ensemble des témoignages écrits ; c'est aussi un lieu, un lieu social et un *lieu physique qui abrite le destin*¹⁰² ». Il ne s'agit pas d'un destin personnel, mais d'un destin collectif, nous dirions sociétal, qui ne concerne donc pas un seul lieu ou un seul temps, comme nous le verrons dans un instant. D'un point de vue neuromuséologique¹⁰³, le plus on connaît des expériences biographiques d'un individu ; le plus on peut utiliser ce que l'on sait de ses principes pour reconstituer l'activité neurale sur laquelle sa vie mentale inconsciente s'appuie. Cela va sans dire, comprendre les mécanismes qui ont poussé à telle ou telle décision, individuer les correspondances entre les choix faites et les projets réalisés, peut restituer une image plus précise non seulement du monde dans lequel nous vivons ou vivions, mais aussi de la façon dont on le fait, dans des domaines spécifiques. Car s'il est vrai que l'on s'appuie sur des supports externes pour rendre la mémoire plus effective, et qu'on analyse ces mêmes supports afin de combler le vide entre la mémoire et l'oubli (la connaissance et l'ignorance, la vérité et l'erreur), il est aussi vrai que l'on articule cette faculté intellectuelle à travers trois expédients : l'histoire, l'endroit, et l'émotion. La mémoire humaine a besoin de ces trois facteurs pour se construire, c'est-à-dire pour se former (à travers le *storytelling* : histoire) ;

¹⁰² A. Serres, *Quelle(s) problématiques de la trace ?* Texte d'une communication prononcée lors du séminaire du CERCOR (actuellement CERSIC), le 13 décembre 2002.

¹⁰³ J. Onians, « Neuromuseology », dans *Museum Critique to the Critical Museum*, 2015, p. 229-244.

pour se localiser (physiquement, dans un espace, que l'on peut visualiser pour se reconnecter à la mémoire d'un événement : endroit) ; et pour être évoqué par le biais des perceptions, des sensations suscitées par l'objet de la mémoire (émotion). Tout cela fait en sorte que notre mémoire puisse s'appuyer sur un récit qui a lieu dans l'espace et le temps, et qui est incarné dans le vécu d'une ou de plusieurs personnes.

Quant à la dimension temporelle de l'archive, elle est décidément et définitivement, d'après notre analyse, le présent. Nous regardons à l'archive comme à l'un de très peu d'endroits qui garantissent désormais une concentration réelle dans un espace fluctuant entre le passé et le futur. Il n'y a pas de mémoire du passé sans l'imagination du futur, nous l'avons vu : l'archive ne serait pas un dépôt poussiéreux de documents transmis par les générations précédentes, mais un tunnel qui joint deux dimensions temporelles par son intercession. L'archive nous paraît aussi comme un endroit de concentration, où ce qui s'est fait rencontre ce qui peut se faire, dans une expérience présente du présent, c'est-à-dire de ce qui se fait en ce moment. Cette caractéristique a été remarquée à plusieurs reprises par des artistes ayant l'habitude de travailler avec les archives, d'une façon créative ou pour mieux dire, dans un rôle créatif qui leur permettrait d'être des créatifs. L'artiste Ilya Kabakov parle d'une décharge qui est, ici, une métaphore d'archive, de lieu de mémoire, où ce qui reste serait conservé et évoluerait :

Une décharge non seulement dévore tout, en le préservant pour toujours, mais on pourrait dire qu'elle génère aussi quelque chose, continuellement : c'est là que certaines des impulsions pour des nouveaux projets et idées arrivent, c'est là qu'un certain enthousiasme monte, l'espoir pour la renaissance de quelque chose, même si l'on sait que tout cela sera à nouveau couvert par des autres couches de déchets¹⁰⁴.

Si cette évolution éternelle de la trace, du « déchet », en mémoire et puis en matériel pour des nouveaux projets, donc comme pont entre le passé et le futur, est évidente chez les artistes ; on tarde à reconnaître que le même processus de reprise des éléments de projets passés ou, décidément, de projets passés en entier, est une pratique commune aussi chez les curateurs, qu'il s'agisse de leurs projets ou de projets d'autrui. Que ce soit Viktor Misiano qui revisite la valeur émotionnelle et

¹⁰⁴ I. Kabakov, *The man who never threw anything away*, éd. Harry N. Abrams Inc, 1977, p. 37.

d'analyse de son trajet personnel et professionnel à travers son archive, ou Hans Ulrich Obrist qui continue de répéter que l'on construit le futur par le biais des fragments du passé (en citant Erwin Panofsky), les curateurs ayant une pratique de l'archive s'en servent pour manipuler le passé et le rendre futur, et cela ne peut que se faire si l'on considère l'archive comme une place vivante, présente, et le curateur comme un manipulateur du temps, un créatif. Son travail nous révèle que là où on est présents, éveillés, attentifs aux signaux qui nous viennent d'une dimension passée, on peut les transformer en quelque chose d'autre, que nous ignorons à présent. Comme nous disions peu avant, nous nous rappelons souvent par le biais de récits, puisque le côté narratif de l'archive nous vient au secours quand il faut réélaborer la mémoire. Évidemment, ces histoires doivent toucher nos émotions, car elles viennent de nos émotions (l'archive est rarement un endroit objectif et détaché de toute sensation, comme on l'a vu) ; et elles doivent aussi être ancrées dans un endroit physique qui n'est pas un lieu uniquement physique, mais une entité sociale, un point de rencontre entre des géographies et des époques.

Bien évidemment, cette question nous fait penser à la thèse du « présentisme » de François Hartog, analysée par Bertrand Lessault :

On est (...) entré dans un temps de prévalence du point de vue du présent : le « présentisme ». Le présent est devenu l'horizon sans futur et sans passé. Il génère, au jour le jour, le passé et le futur dont il a, jour après jour, besoin et valorise l'immédiat. (...) Cette analyse conduit François Hartog à s'interroger sur la place de l'historien. Pierre Nora proposait, par exemple, en 1974, un type nouveau d'histoire. Récusant le postulat d'une coupure entre le passé et le présent, il considère qu'il revient à l'historien du présent de faire consciemment surgir le passé dans le présent. La réflexion de Nora à propos de « l'événement » suggère l'existence d'un rapport entre le statut nouveau donné à l'événement, dans une société de consommation, et une façon d'appréhender le temps. Pris dans le temps de la consommation, le temps devient lui-même un objet de consommation. Pour Nora, « l'accélération » du temps constitue une rupture avec le passé. La mondialisation, la démocratisation, la massification entraînent la disparition de la mémoire¹⁰⁵.

Cette obsession pour l'archive qui est propre à notre époque, on le disait en ouverture de ce chapitre, serait donc le résultat d'une voracité consumériste qui nous oblige à tout garder, à tout conserver, afin d'imaginer un futur qui ne serait

¹⁰⁵ B. Lessault, F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps, L'orientation scolaire et professionnelle*, 2004, p. 479-483.

autrement pas imaginable pour le simple fait que l'incertitude existentielle des hommes et leur approche de la planète et de l'histoire seraient perturbées par le système économique dominant. Le passé devient passé beaucoup plus rapidement qu'autrefois¹⁰⁶ et l'horizon du futur est toujours plus court¹⁰⁷, ce qui produit un repliement dans un présent dans lequel on recherche le confort du passé, de ce qui s'est déjà produit, pour comprendre ce qui va se produire. Déjà Derrida avait souligné que la question de l'archive n'est pas une question de passé, mais une question d'avenir, d'*à-venir*, de ce qui va se passer et que l'on ne connaît pas et peut être on ne connaîtra jamais. Pourtant, l'expérience que nous avons faite de l'archive nous amène à conclure qu'il s'agit d'une véritable expérience du présent, qu'il est très difficilement expérimentable en dehors de ce lieu et de cette temporalité. Dans l'archive le temps s'arrête. Oui, nous avons affaire à des documents témoignant du passé la plupart du temps, car le présent devient passé au moment même où on l'énonce ; mais on a la sensation de travailler dans la perspective de restituer quelque chose de différent, donc de manipuler le passé pour le rendre futur en quelque sorte, et cela ne peut être fait que dans l'espace infiniment imperceptible du présent. Il est inévitable de penser qu'en faisant ça, que nous soyons des archivistes ou des chercheurs, on sélectionne et on filtre pour restituer une narration qui découle du document originaire mais le transforme aussi.

Une autre notion importante, celle de droit, de commandement dans l'archive, est d'ailleurs à l'origine de son nom et à la base de sa raison d'être conceptuelle, selon Derrida :

Le vocable renvoie bien, comme on a raison de le croire, à l'*arkhé* dans le sens physique, historique ou ontologique, c'est-à-dire à l'originaire, au premier, au principal, au primitif, bref au commencement. Mais plus encore, et plus tôt, « archive » renvoie à l'*arkhé* dans le sens nomologique, à l'*arkhé* du commandement. (...) Les archontes en sont d'abord les gardiens. Ils n'assurent pas seulement la sécurité physique du dépôt et du support. On leur accorde aussi le droit et la compétence herméneutiques. Ils ont le pouvoir d'interpréter les archives. Confiés en dépôt à de tels archontes, ces documents disent en effet la loi : ils rappellent la loi et rappellent à la loi. (...) Une science de l'archive doit inclure la

¹⁰⁶ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, op.cit., p. 21.

¹⁰⁷ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 18.

théorie de cette institutionnalisation, c'est-à-dire à la fois de la loi qui commence par s'y inscrire et du droit qui l'autorise¹⁰⁸.

Les archives sont de plus en plus consciemment entendues comme les véritables lieux du pouvoir. Cependant, une contre tendance s'est développée récemment, afin de détourner cette caractéristique, nous dirions presque structurelle de l'archive (son être dépositaire de faits et de soi-disant vérités), ainsi que de construire des narrations qui restitueraient une pluralité à ce que nous appelons l'histoire. La construction découlerait donc d'un effort de déconstruction, alors que l'Histoire deviendrait histoires, au pluriel. Si l'archive est la loi de ce qui peut être dit, elle est aussi l'oracle qui répond en fonction de la demande qui lui est posée.

Si la notion d'archives, leur configuration, leurs intentions programmatiques, leurs structures ont changé remarquablement ces dernières années, cela peut se dire également d'un point de vue juridique. La notion conventionnelle d'archive comme entrepôt de connaissance administrée par l'archiviste, gardien d'un lieu difficilement pénétrable, a été remise en question et déstabilisée. La multiplicité qui habite la construction, l'accès, la configuration, l'usage de ces sources a été prise en considération, afin de produire des récits multiples et variés qui correspondent non pas à une seule Histoire univoque, mais à des expressions variées ou histoires également racontables, et qui auraient une place d'égale importance dans des disciplines telles que l'archivistique, par exemple. Graduellement, celle-là devient plus complexe, subjective, et apte à réexaminer sa propre pratique dans le but de la rendre plus ouverte, transparente, et capable d'inclure des perspectives nouvelles. En outre, l'archive étant un *topos*, un endroit, et un *nomos*, une loi, elle a le pouvoir d'interpréter son contenu, de rappeler à la loi dont elle se fait porteuse, de supporter sa violence par le biais de la documentation qui prouve la véridicité de ses raisons. C'est en vertu de cette caractéristique intrinsèque que l'archivistique et les disciplines voisines ne peuvent plus négliger la théorie de l'institutionnalisation, ni éviter de la mettre en question à chaque action menée dans et pour l'archive.

¹⁰⁸ J. Derrida, *Mal d'archive : une impression freudienne*, *op.cit.*, p. 12-13.

Se dotant d'outils en adéquation avec cette nouvelle inspiration, les disciplines qui côtoient les archives en remettent aussi en cause le rôle politique, comme c'est le cas pour l'initiative propulsée par le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid : *The Archive of the Commons*, littéralement l'« Archive des communs », ou le phénomène de l'ouverture massive des archives par leur distribution massive.

Un commun est un système qui se veut le plus ouvert possible, avec au centre une ou plusieurs ressources partagées, gérées collectivement par une communauté. Ceci établit des règles et une gouvernance dans le but de préserver et de pérenniser cette ressource tout en ayant le droit de l'utiliser. Les communs interrogent donc la question de la propriété, conçue non pas comme appropriation mais comme usage¹⁰⁹.

L'« Archive des communs » a été notamment définie par Manuel Borja-Villel, directeur du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, qui a parlé aussi d'« Archive universelle », une archive des archives, basé sur l'excès, qui vise à la constitution d'une histoire chorale, explosée, ouverte de notre société et de son fonctionnement. L'institution n'est plus à considérer comme le propriétaire de ses archives donc, mais comme un gardien qui doit s'occuper de garantir un accès massif aux informations dont il dispose. C'est le cas du *Red Conceptualismos del Sur*, un réseau de chercheurs, artistes et curateurs, fondé en 2007, qui cherche à préserver une histoire locale de comme l'art conceptuel s'est développé sous certaines dictatures sud-américaines dans les années soixante. Au lieu de promouvoir une approche « impérialiste » comme beaucoup de musées, notamment anglo-saxons et américains, le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se fait porteur d'une nouvelle façon de soutenir les archives là où elles sont nées, et où elles trouvent leur raison d'être. Manuel Borja-Villel affirme que « les institutions sont très fragiles. Une fois que vous quittez l'institution, votre travail peut être perdu très soudainement ; nous essayons donc d'imaginer d'autres formes d'organisation,

¹⁰⁹ Page Wikipédia sur les « Communs », <https://fr.wikipedia.org/wiki/Communs>. Nous sommes conscients que le recours à Wikipédia ne soit pas acceptable dans un travail universitaire, mais nous utilisons cette source intentionnellement puisque le concept à la base de cette plateforme – à savoir, celui d'être une encyclopédie accessible gratuitement et à laquelle la communauté des utilisateurs peut contribuer en éditant du contenu, sans passer par une autorité centrale – nous semble particulièrement indiqué pour décrire la nature des « communs ».

à la fois autonomes et durables, liées à nous, mais indépendantes¹¹⁰ ». Par exemple, le groupe chilien *CADA (Colectivo de Acciones de Arte, 1979-85)*, hésitant à donner ses archives à une institution chilienne qui ne pourrait pas avoir les moyens ou l'intérêt de s'en occuper proprement, a préféré les offrir au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, qui en retour a aidé à les cataloguer et à assurer qu'une institution chilienne puisse les abriter, en demandant en échange une copie de tous les documents pour ses propres archives. Le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía peut donc compter sur une accessibilité privilégiée à ces archives, mais elle ne détient pas la documentation originale – et nous verrons dans la prochaine section comme celui-là constitue un message très clair et fort vis-à-vis de la fétichisation et de la commercialisation des archives à laquelle nous assistons à présent de la part de grand nombre d'institutions d'art. Borja-Villel écrit en effet, que

le musée, le temple ancien des muses, idéalisé et idéalisant, est devenu un espace de consommation et de consensus. (...) Plutôt qu'un lieu de contrôle et d'exclusion, nous voulons qu'il soit un espace démocratique, ses lois doivent être partagées par tous ceux qui le visitent. D'ici la nécessité pressante de passer d'une archéologie moderne du savoir à une praxis post-moderne – c'est-à-dire, d'assimiler une connaissance large de la mission du musée comme d'un phénomène discursif à son propre droit, de sa place dans la société d'aujourd'hui et des modèles de résistance qu'il peut offrir. Notre seul acte de liberté est de re-contextualiser et re-configurer ce qui a été déjà dit¹¹¹.

Antagoniste du capitalisme cognitif, cette façon de considérer le musée, et par conséquent ses collections et ses archives, met au centre l'idée que l'institution publique est oui responsable de ce que le peuple lui demande de conserver et partager, mais elle n'est qu'une gardienne : sa collection, ses archives ne lui appartient pas, et elle ne peut donc pas se comporter comme si elle avait le droit d'en être le seul propriétaire. Le musée comme ressource des communautés, au pluriel, se ferait dont garant d'une diffusion démocratique des connaissances qui lui viennent des peuples et qui retournent au peuple, dans un aller-retour qui ouvre des

¹¹⁰ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices, op.cit.*, p. 25.

¹¹¹ M. Borja-Villel, « The museum questioned », publié dans *Relational Objects. MACBA Collection 2002-07*, éd. MACBA Collection, 2010, p. 19.

perspectives plutôt que de les figer, et qui demande une participation active plutôt qu'une absorption passive de contenus, proposés souvent d'une façon arrogante et obscurantiste par le musée tout puissant.

L'ouverture des archives peut aussi se faire par le biais d'applications qui utilisent la technologie *machine learning*, ou apprentissage automatique, champ d'étude de l'intelligence artificielle qui concerne la conception, l'analyse, le développement et l'implémentation de méthodes permettant à une machine (au sens large) d'évoluer par un processus systématique, et ainsi de remplir des tâches difficiles ou problématiques par des moyens algorithmiques plus classiques. Nous verrons ça plus en détail dans la section suivante de ce chapitre, celle dédiée à la technologie des archives.

Creative Commons est également une expression de cette volonté de réfléchir à une ouverture qui ne soit pas exclusivement symbolique, mais qui ait des conséquences sur la façon dont nous nous produisons et assimilons du contenu, d'un point de vue légal. La production et la diffusion de contenu sur Internet remet en cause la notion de production intellectuelle, individuelle et collective, d'au moins parmi ceux qui veulent bien accueillir le changement que cela comporte. Les licences *Creative Commons* constituent

un ensemble de licences régissant les conditions de réutilisation et de distribution d'œuvres (notamment d'œuvres multimédias diffusées sur Internet). (...) Les licences *Creative Commons* ont été créées en partant du principe que la propriété intellectuelle était fondamentalement différente de la propriété physique, et du constat selon lequel les lois actuelles sur le *copyright* étaient un frein à la diffusion de la culture. (...) Leur but est de fournir un outil juridique qui garantit à la fois la protection des droits de l'auteur d'une œuvre artistique et la libre circulation du contenu culturel de cette œuvre, ceci afin de permettre aux auteurs de contribuer à un patrimoine d'œuvres accessibles librement par tous¹¹².

La dématérialisation provoquée par les technologies numériques, incluant des plateformes comme YouTube ou Instagram, comporte une créativité de type participatif, conscient ou inconscient, qu'on soit producteur, diffuseur ou utilisateur de contenu. La notion de génie solitaire et celle d'auteur étant également remises en question par un mécanisme horizontal de production et de partage des contenus,

¹¹² Extrait du Site Web *Creative Commons*, <https://creativecommons.org/licenses/?lang=fr>.

il est difficile de ne pas accepter que la transmission d'histoires se fasse désormais de façon différente, par le fait que tout le monde peut produire du contenu et le diffuser facilement, et que ce contenu ne lui appartient plus du moment qu'il est devenu public. Internet est lui aussi une archive, mais une archive très fragile où des pages naissent et meurent chaque jour, où on croit pouvoir retrouver toutes les informations dont on a besoin, sans s'apercevoir que, étant la notion de vérité remise en question par les dynamiques mêmes de production de ces informations, trouver des sources fiables ou tout simplement stables devient presque impossible. Cela est, visiblement, l'autre côté, le plus sombre, de cette ouverture que le monde où nous vivons aujourd'hui semble suggérer. La subjectivité est reconnue comme très difficilement évitable dans le système épistémique, puisqu'elle change la notion d'archive et provoque sa transformation structurelle. Cela nous oblige non seulement à repenser la notion d'auteur, comme dans le cas des *Creative Commons* que nous venons de voir ; ou à remettre en question l'appartenance des archives à l'institution qui les présente et qui les soutient économiquement, comme pour l'« Archive des communs » ; mais également à essayer de comprendre comment le passage d'une archive plus traditionnelle à une archive dématérialisée, géographiquement éclatée, infiltrée dans l'ordinaire, encrée dans le présent et capable d'en enregistrer les mouvements, pourrait être important pour des disciplines telles que l'histoire de l'art et des expositions mais aussi d'un point de vue économique, pour le marché et les institutions.

2.3 Économie de l'archive : le numérique et le fétiche

Du moment qu'un objet devient collectionnable, il devient également vendable, achetable : il acquiert, de ce fait, une place sur le marché. Disposer dans l'espace, exposer, n'est pas seulement l'étape qui précède la démarche du collectionneur, mais aussi la démarche qui permet à celui qui le désire de posséder l'objet fétiche qui est exposé – soit-elle une œuvre d'art ou, comme nous le verrons, un document d'archive, ou une archive tout court.

Nous l'avons vu, les archives d'Harald Szeemann ont donc fait l'objet de l'acquisition de la part du Getty Research Institute en 2011. Cette opération

monumentale qui a permis aux archives d'être transportées de l'autre côté de l'océan, réaménagées et finalement, après des années de travail de la part de l'équipe américaine, d'être accessibles aux chercheurs, a été également une opération économique sans précédent, dont les détails n'ont pas été révélés au public. La valeur mythique attribuée à ces archives est influencée par l'aura dont elles sont entourées, aura que le curateur même s'était chargé d'infuser de son vivant par le biais de son identité curatoriale, stratégique et charmante. Cette acquisition semble être sous l'influence, en effet, du *sympathetic magic* (« magie sympathique », en français)¹¹³, c'est-à-dire de l'effet de fascination provoqué par l'idée de posséder un objet qui appartenait autrefois à une personne célèbre. Tout comme la guitare de Jimi Hendrix est un objet symboliquement et économiquement très chargé et désiré par les collectionneurs, les archives de Szeemann deviennent un objet collectionnable et précieux, dont la valeur transcende l'importance historique et culturelle. Ce qui rentre en jeu, est l'impression d'établir une connexion avec une personne célèbre en établissant un rapport avec le même objet, comme par magie. En principe, la relation entre un objet et son propriétaire continue à distance, même après leur éloignement définitif, et cette magie perdure dans l'objet et peut se transférer au nouveau propriétaire. Sa physicalité, sa présence en tant qu'objet manipulable, le rend unique, non reproductible. Sa copie numérique n'est qu'un spectre qui intéresse peu, qui est facilement répliquable et diffusable, et donc loin de l'originalité du document originaire – accessible à peu de personnes, dans le cas d'archives partagées par l'institution ; ou à un, dans le cas de collection privée.

Comme nous le disions au début de ce chapitre, la matérialité et l'imaginaire liés aux archives de Harald Szeemann sont difficiles à retrouver dans le cas de curateurs de la dernière génération, et non seulement à cause de l'évolution technologique comme l'on pourrait croire. L'essence numérique de tout ce qui est produit aujourd'hui dans l'environnement curatorial privé (bureau) ou public (musée), n'empêche qu'en partie l'accumulation de matériel d'archive qui pourrait être considéré précieux, car ce qui est imprimé ou conçu comme un document

¹¹³ De l'entretien de Francesco Manacorda, dans M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, op.cit., p. 124-130.

matériel aujourd'hui est déjà considéré comme plus précieux, ou plus important que ce qui ne l'est pas et qui ne mérite, ou ne nécessite pas, d'être imprimé. Il faut également rappeler qu'il est très difficile d'articuler une archive dans l'espace comme un environnement structurel, comme le font les curateurs plus anciens. Et cela, à cause de la mobilité toujours plus frénétique, et de la précarité toujours plus inquiétante qui caractérise le train de vie d'un jeune curateur contemporain, notamment *freelance*. Dans ces conditions, l'archive doit être flexible et légère, afin d'être transportée facilement, dans un téléphone portable, un *laptop* ou un disque dur au plus. Nous vivons dans une période historique caractérisée par l'idée transversale et impérative d'être présent, d'être connecté, d'être alerté tous les cinq minutes, d'être joignable 24 heures par jour, 7 jours par semaine¹¹⁴. Il n'est pas étonnant que nos sociétés ressentent une confusion quand il s'agit de considérer leurs propres origines, leur histoire et leur futur, et qu'il y ait donc ce besoin de faire recours à l'archive. À cela s'ajoute la disparition virtuelle de toute frontière liée à l'espace et au temps. Par ailleurs, Derrida semble avoir prédit précisément l'impact que l'évolution de la technologie allait avoir sur la notion d'archive, quand il a écrit : « L'archive a toujours été un gage, et comme tout gage, un gage d'avenir. Plus trivialement : on ne vit plus de la même façon ce qui ne s'archive plus de la même façon. Le sens archivable se laisse aussi et d'avance co-déterminer par la structure archivante¹¹⁵. »

Depuis les années quatre-vingt-dix, l'accès à Internet a évidemment amplifié la disponibilité d'informations, en augmentant également les possibilités d'en produire et d'en partager. L'échange d'opinions et de connaissances collectives, s'est fait tellement important et instinctif, qu'Internet est devenu la plus grande plateforme de production et de partage d'informations, remettant en question la place des grands centres traditionnels auxquels cette tâche était réservée auparavant. L'université et les musées ne sont évidemment plus les seuls lieux où

¹¹⁴ M. Borja-Villel, dans *Use, Knowledge, Art, and History. A Conversation between Charles Esche and Manuel Borja-Villel*, une transcription de la conversation qui a eu lieu pendant la rencontre de « L'Internationale » à Ljubljana, le 22-24 juin 2015. Disponible à l'adresse https://www.internationaleonline.org/research/alter_institutionality/70_use_knowledge_art_and_history_a_conversation_between_charles_esche_and_manuel_borja_villel/, s.p.

¹¹⁵ J. Derrida, *Mal d'archive : une impression freudienne*, *op.cit.*, p. 154.

la culture est produite et partagée. Les notions d'inclusivité, de solidarité et d'intégrité sont désormais centrales à considérer, afin que ces lieux continuent à exister dans le présent et dans le futur, en définissant leur rôle spécifique au sein de cette période historique. En somme, il s'agit, pour ces institutions, d'exister autrement. Les institutions culturelles ont les archives de leur côté dans cette tâche compliquée, y compris les archives numériques de nouvelle génération :

À l'ère numérique, le passé nous hante comme jamais auparavant, un référentiel potentiellement inexhaustible de traces de l'histoire, d'où pourrait émerger la mémoire (et donc la subjectivité). Une définition différente de l'archive s'est donc développée, selon laquelle une archive est un espace de stockage étiqueté, une collection médiatisée de matériaux numérisés, à expérimenter de seconde main et de n'importe où. Ces archives numériques, comme Wikipédia ou YouTube, sont destinées à accroître l'accès, à développer des modes d'autorégulation et de partage des connaissances. Celles-ci deviennent progressivement l'expression d'une subjectivité collective non autorisée et façonnée par les flux de données (...) ¹¹⁶.

Les archives se configurent donc aujourd'hui comme des ensembles d'informations qui, si utilisés d'une façon riche et, pourquoi pas, surprenante, pourraient non seulement augmenter la transparence des institutions, mais également réactiver des couches de connaissance inexplorées jusqu'à présent.

D'un autre côté, nous sommes tout aussi bien amenés à nous poser les questions suivantes : la dématérialisation des archives pourrait-elle retarder, ou arrêter, leur fétichisation ? « L'appareil psychique serait-il *mieux représenté* ou bien *autrement affecté* par tant de dispositifs techniques d'archivage et de reproduction, de prothèses de la mémoire dite vive, de simulacres du vivant qui sont déjà et seront à l'avenir tellement plus raffinés, compliqués, puissants ¹¹⁷ ? ». Si l'archive se fait de plus en plus numérique, et naît numérique (*born-digital*), est-ce qu'elle sera tout aussi appétissante pour les institutions et les collectionneurs de demain ? Les réponses à ces questions dépendent, sans doute, de la valeur qui sera attribuée au numérique quand la transition qu'on vit aujourd'hui sera, si non achevée, d'au moins digérée. Il est néanmoins intéressant de remarquer, d'ores et déjà, que le disque dur de Szeemann qui contenait les échanges par courriels, a été copié dans la mémoire d'un ordinateur portable sans accès à Internet, et mis à

¹¹⁶ C. Christov-Bakargiev, *Letter to a Friend*, *op.cit.*, p. 14.

¹¹⁷ J. Derrida, *Mal d'archive : une impression freudienne*, *op.cit.*, p. 50.

disposition du public exclusivement sur place, au Getty Research Institute. De cette façon, même la partie la moins matérielle de ces archives a été rendue pratiquement tangible, encadrée, objectifiée. Il est possible que, dans le futur, la matérialité de ce qui semble aujourd'hui immatériel, devienne encore plus forte et nécessaire.

Pour revenir au concept de *machine learning*, nous proposons de découvrir deux exemples. Le premier est l'œuvre *Archive dreaming* de l'artiste Refik Anadol¹¹⁸, qui lui a été commissionnée en 2017 par le Centre d'Art et de Recherche SALT à Istanbul, en particulier par son département de la recherche sur la collection. Cette installation immersive, qui a été réalisée grâce à la participation de l'artiste au *Google's Artists and Machine Intelligence Program*,¹¹⁹ permet de naviguer à travers 1 700 000 documents d'archive en utilisant des interfaces graphiques tridimensionnelles variées. Cette technologie, en partant d'une base de données conséquente qui inclue la variété des documents qui composent les archives de l'institution, permet d'exposer du contenu numérique à travers lequel on peut naviguer, grâce à une installation interactive en trois dimensions. Ce qui est intéressant, est que l'installation répond aux commandes de la personne / utilisateur, qui peut choisir d'articuler les données selon des interfaces différentes. Le dispositif peut donc non seulement permettre une visualisation plus intuitive et moins systématique, mais aussi créer des associations insoupçonnées et évocatrices entre les documents – d'où le titre *Archive dreaming*.

Le deuxième exemple est l'œuvre des artistes Mario Klingemann et Simon Doury, qui s'appelle *X Degrees of Separation* (2018). Cet outil sert à créer des connections entre images par le biais d'un logiciel qui se base sur des critères comme la forme et la couleur, et non sur un ordre chronologique ou thématique entre les objets d'art qui font partie de la collection virtuelle de *Google Arts and Culture*. Encore une fois, donc, il s'agit de montrer une collection, soit-elle de documents d'archive ou d'images d'objets d'art, de façon à créer des rapprochements inexplorés et, surtout, couvrant un nombre plus que conséquent de

¹¹⁸ Voir Tome II, Annexes, Figure 3.

¹¹⁹ Voir Tome II, Annexes, Figure 94.

possibilités. Le projet fonctionne avec le même algorithme qui est utilisé pour la recherche d'images de Google. On nous demande de choisir deux images tout d'abord. Toutes les caractéristiques importantes des deux images sont repérées et chaque image est connectée à quinze images voisines. En cliquant sur l'image on a des fiches explicatives et des liens vers des autres œuvres, ou vers des sources d'information (vidéos, textes, liens). En faisant un effort d'abstraction des enjeux et des étiques liés aux deux cas, *Archive dreaming* et *X Degrees of Separation*, on pourrait presque dire que ces outils vont dans le sens de l'« Archive des communs », en donnant à l'utilisateur la possibilité de découvrir par lui-même un maximum d'objets à travers une sélection contrôlée et créative, qui raconte à chaque fois une histoire différente.

Il est évident, malgré cela, que nous vivons dans une époque qui pourrait être la mieux documentée, mais qui ne le sera pas, évidemment, à cause de l'obsolescence des supports d'enregistrement et de la masse de données produites, et non sélectionnées, par le tourbillon technologique des sociétés capitalistes. On oublie souvent, aussi, que le stockage de données numériques est une affaire matérielle, pratique, solide, et qu'il est de moins et moins soutenable d'un point de vue énergétique et aussi de place occupée. Nous sommes passés d'une archive qui déborde et qui n'est que difficilement contenable dans les quatre murs d'un bureau ou d'une maison, à une archive compacte et numérique, facile à transporter, mais qui déborde au-delà de l'espace virtuel qui lui est consacré, au-delà de l'espace de stockage matériel qu'elle occupe, et au-delà de l'énergie et de l'argent que sa maintenance implique. Les archives du futur, seront de plus en plus fragmentées car dispersées sur une variété de supports mobiles qui ne sont que rarement connectés entre eux – les conversations sur des *chats* de WhatsApp, Messenger, Instagram ; les images postées sur Facebook, Instagram, Twitter ; les email que nous envoyons et recevons sur nos adresses personnelles et sur les adresses professionnelles ; les appels ; les notes que nous prenons sur notre ordi ou sur notre portable ; les documents produits et non partagés ; la galerie d'images et de photos, les messages de texte, etc. Cela n'est qu'une petite partie des applications et des supports dont un curateur se sert aujourd'hui pour travailler, et qui sont confiés à des technologies fragiles, qui changent à une vitesse inquiétante, dans le meilleur

des cas ; dans le pire, qui sont gérées de façon temporaire par une compagnie qui peut potentiellement s'en approprier – et qui garde nos données quand nous disparaissions, sauf si indiqué différemment par le propriétaire de ces données de son vivant. Encore une fois, c'est la conscience de l'archive qui permet à l'archive de se faire, d'exister, et d'être protégée. Sans cela, le matériel que nous produisons n'est pas filtré, et il n'est donc pas conservé. Le mega-archive d'Internet n'est pas composé de matériel fongible mais, au contraire, fragmentaire, et il a besoin de l'interprétation humaine plutôt que d'être traité à l'infini par une machine¹²⁰. L'archive, nous le disions, est faite de matériel qui a été sélectionné, à des différents degrés, et non seulement accumulé au fil du temps, comme dans le cas d'Internet, qui paraît plutôt une agrégation de matériel divers et que personne s'occupe de trier proprement. Des contenus naissent et des contenus meurent chaque jour, mais il est difficile de garder trace de ces changements et, par conséquent, il est impossible de connaître les raisons de ces variations. À cela s'ajoute la croyance qu'un message de texte ne mérite pas forcément d'être sauvegardé, et que de toute façon ce que nous produisons est arbitraire et éphémère, et il n'y a aucun intérêt historique dans sa conservation. En faisant ainsi, nous perdons des passages potentiellement importants dans le processus de travail, à l'occurrence curatoriale, car ces traces se perdent dans un ordinaire toujours plus chaotique, labyrinthique, et difficile à gérer sans une ferme volonté derrière, sans un contrôle et une vigilance spécifique. Selon Glenn Phillips¹²¹, nous croyons que cette période historique sera la mieux documentée mais, en effet, très peu de choses survivront à cette époque d'enregistrement frénétique, et notamment ce qui a été imprimé et conservé avec une conscience archivistique – qui tarde encore à arriver à une large échelle, nous insisterons sur cela, et qui est confiée à la personnalité et à la volonté de chacun, de façon extrêmement aléatoire. Car si poster une image dans un environnement numérique comme celui de notre profil Facebook nous semble déjà un acte d'archivage, il faut comprendre qu'il ne s'agit que d'un archivage temporaire, donc par nature un archivage défaillant.

¹²⁰ H. Foster, *An Archival Impulse*, October Vol. 110, The MIT Press, automne 2004, p. 3-22.

¹²¹ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 5.

Les archives dont on discute ici, sont des archives dynamiques, en constante mise à jour. L'explosion de celles qui pourraient être considérées comme des archives temporaires et multiformes, les réseaux sociaux, produit une forme d'archivage qui dépasse sa fonction primaire et qui investit la vie entière, qui en assimile la structure, la temporalité et aussi la vulnérabilité.

Arthur Kroker¹²² fait la distinction entre des archives de la communication rapide (Twitter), des archives de l'identité sociale (Facebook), des archives d'images, sons, et performances (YouTube), des archives de photographies et d'images (Flickr, Pinterest) des meta-archives d'Internet (Google), des archives de cartographie (Google Maps), des archives de données génomiques partagés (23 and me), des archives *impromptu* morcelées de *memes*, de modes passagères, d'intérêts électroniques de niche et de phénomènes pop (Tumblr), des archives de l'histoire sociale et culturelle (Wikipédia), des archives de secrets officiels (WikiLeaks), etc. La technologie imprégnant tout aspect de la vie humaine et produisant des sujets numériques, il est évident que ces subjectivités personnelles, qui produisent de l'information en permanence, peuvent constituer un paysage informatique qui remet en cause la notion même d'archive et de son usage. Il y aurait donc, éventuellement, un autre type de marché de la donnée par rapport à celui qu'on a vu pour des archives physiques et collectionnables : un marché qui exploite la production de données, leur stockage ; mais surtout leur conservation et usage sur le long terme par autre personne que l'utilisateur. Le processus mnémonique associé à ce phénomène et l'obsession pour notre héritage a évolué remarquablement avec le temps, et est en train, selon certains, de transformer la mémoire humaine dans une « version artificielle et remaniée d'elle-même¹²³ ».

Or, la peur de la perte de données (*digital paranoia*, terme inventé par le cinéaste Jonas Mekas d'après Hans Ulrich Obrist¹²⁴), l'angoisse que le numérique soit perdu à cause de son être immatériel et donc par définition pas tangible ni ordonnable, contrebalance la croyance qu'il suffit de numériser une archive pour la

¹²² A. Kroker, « Archive Drift », *Intermédialités*, n.18, automne 2011, p. 137-149.

¹²³ Post de Rem Koolhaas, publié sur Twitter, mai 4, 2011.

¹²⁴ S. Steverlynck, « Razor Sharp, The Curator known as HUO », *DAMN* n.62, mai 2017. Disponible à l'adresse : <https://www.damnmagazine.net/2017/05/31/hans-ulrich-obrist/>.

rendre accessible sur le long terme et à un public plus vaste. C'est le cas, hélas, d'un grand nombre d'institutions pour l'art. Le *repositori* du MACBA est, par exemple, une des initiatives qui tendent à présenter la collection et, en général, les ressources d'un musée, par le biais de leur reproduction numérique. Cette institution a en effet essayé de faciliter l'accès du public à ses ressources documentaires d'une façon peu ambitieuse mais vraisemblablement nécessaire, dans cette époque de transition entre l'analogique et le numérique. Depuis 2007, date de l'ouverture du MACBA Study Center (Centre d'études du MACBA) voulu par son directeur à l'époque, le déjà cité Manuel Borja-Villel, le MACBA a dédié beaucoup de ses ressources au partage des fonds documentaires en instituant notamment des programmes de recherche comme le *Independent Study Program* (Programme d'études indépendants). Lancée en 2017, l'archive numérique MACBA Digital Repository est une parmi beaucoup d'autres initiatives initiées par le musée pour le partage en ligne de ses ressources. Il regroupe un fond artistique (qui affiche les œuvres, mais sans souvent permettre la visualisation du contenu, dans le cas des vidéos par exemple) ; un fond de documentation, qui partage les ressources de la bibliothèque et des archives ; et une sélection de contenus de la programmation en ordre thématique. Malheureusement, on ne peut le consulter que sur place ¹²⁵ principalement, et cela restreint les possibilités de partager des informations sur la collection et les archives aux personnes qui peuvent se permettre de se déplacer au musée. D'ailleurs il n'y a que 10% de l'archive qui est numérisée et publiée sur cette plateforme¹²⁶, ce qui est loin d'être représentatif du caractère des archives du MACBA. Évidemment, cet entrepôt numérique ne peut contenir que les informations que le MACBA a le droit de publier, et ressemble les documents qui sont né-numériques, mais également ceux du passé. Les archives administratives ne font pas partie des archives numérisées, et ce qui est présenté est clairement, stratégiquement, entendu pour le partage, c'est à dire que ce que l'institution peut

¹²⁵ Une sélection de contenus est également consultable en ligne.

¹²⁶ Telle est l'information que nous avons recueillie en interviewant l'équipe du MACBA en 2017, mais l'institution s'était promise d'augmenter le nombre de ressources en ligne. Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 20.

se permettre de partager est son côté montrable, également d'un point de vue légal, ce qui est loin d'être satisfaisant pour un chercheur. Ce *repositori* est en effet plus indiqué pour un public non spécialisé qui veut surfer parmi les informations superficielles concernant des événements passés, car il est exempt de toute opinion ou critique et il est conçu purement pour ressembler et organiser une sélection de faits qui sont, pour la plupart, déjà disponibles en ligne. D'autant plus que les fiches sur les événements ne sont pas liées à des autres événements similaires, mais se réduisent à montrer une liste de documentation disponible sur ledit événement, empêchant des connections fructueuses même pour l'utilisateur moins averti, comme nous verrons plus en détail dans le chapitre IV.

La transcription numérique d'une collection d'objets ou de documents est oui, une initiative nécessaire pour garantir un accès libre et vaste (comme théorisé pour l'« Archive des communs », par exemple) ; mais il faudrait s'interroger davantage sur le type de connaissance qui émerge par cette action, trop générale pour être conséquente. Nous avons remarqué qu'il est souvent très difficile d'aller au-delà d'une présentation sommaire du document d'archive ou de l'objet de la collection, sur ce type de plateforme, car la quantité de données à présenter demande que le plus grand effort soit donné sur la reproduction technique et non sur la mise en liens des données copiés, ou sur l'exploitation de leur véritable potentiel culturel et historique.

Les mots du communiqué de presse de l'exposition *Mémoires du futur – Bibliothèques et technologies* qui eut lieu au Centre Georges Pompidou en 1987, nous viennent à l'esprit :

Un certain retard est sans doute inhérent à la transmission des traces par l'écriture. Les technologies électriques et électroniques de transmission l'ont supprimé. Or on peut se demander si un retard dans la transmission des événements n'était pas essentiel au temps historique, et si l'avènement d'un monde où tout s'expose instantanément, sans délai et en tout lieu, n'implique pas l'inauguration d'une nouvelle temporalité. Nous avons appelé cette situation la mémoire en temps lumière. Les aspects évoqués plus haut (délégation du savoir-lire aux machines, et développement d'une industrie mondiale de la mémoire où le critère pour

l'évaluation des traces est marchand) constituent un véritable consumérisme de la mémoire, propre au temps lumière.¹²⁷

Dans cette époque de grands changements, l'archive se transforme souvent en dépôt, en lieu de passage temporaire, en adéquation avec la précarité économique, politique et sociale que nous observons dans les sociétés occidentales ou d'inspiration occidentale. Cela va sans dire, à une nouvelle conception de l'archive, à sa restructuration et à son changement de forme partiel, correspond la nécessité de trouver des nouveaux instruments qui nous aident à organiser, à chercher et à comprendre l'étendue de ces informations. Des exemples de solutions qui ont été proposées pour les archives curatoriales, souvent par les curateurs eux-mêmes (en collaboration avec un architecte, dans le cas des archives de Obrist à Tschlin ; ou avec un institut technologique, l'Institut Culturel de Google pour les archives de Obrist en ligne¹²⁸) seront présentés dans le prochain chapitre. Pour l'instant, il nous semble nécessaire de revenir brièvement sur l'idée du web sémantique, c'est-à-dire le système qui essayerait de naviguer à travers le Web et de le comprendre de façon thématique, par le biais d'associations de sens plutôt que par mots clés. Cette notion nous rappelant ce qu'on a vu à propos des archives Szeemann ou de la bibliothèque Prelinger ou encore celle de Aby Warburg, il nous semble intéressant de mentionner cet effort d'appréhension d'un ensemble insurmontable d'informations par le biais de connexions plus instinctives que rationnelles, et avec le support des technologies virtuelles. Un modèle thématique probabiliste est composé par des algorithmes qui sont en mesure de comprendre des grandes archives de façon thématique, c'est-à-dire qui visent à remarquer les thèmes qui connectent les mots d'un document, ou ses images, et à les faire émerger pour avoir un aperçu différent du document original ou de l'archive entière, sans qu'ils soient catalogués au préalable. Cela implique une lecture totalement différente de l'archive et déclenche une série de possibilités d'explorations inédites.

¹²⁷ Présentation de l'exposition *Mémoires du futur – Bibliothèques et technologies*, publié sur le site du Centre Georges Pompidou. Disponible à l'adresse : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cgiBE7k/rxRyax>.

¹²⁸ Site web « Ways of Curating », qui propose une navigation expérimentale entre les expositions de Hans Ulrich Obrist. Disponible à l'adresse : <https://waysofcurating.withgoogle.com>.

On y reviendra plus largement dans la section suivante, en parlant de *ReSource*, la plateforme propulsée et créée par la Fondation Lafayette Anticipations pour gérer ses archives professionnelles en temps réel.

Revenant à la question de la matérialité de l'archive, nous reportons ces mots d'Arlette Farge en guise de commentaire au rapport entre la numérisation des archives et leur fétichisation :

utiles pour la conservation, ces systèmes de reproduction de l'archive entraînent sûrement d'autres manières fructueuses de poser des questions aux textes, mais ils feront oublier à certains l'approche tactile et immédiate du matériau, cette sensation préhensible des traces du passé. L'archive manuscrite est un matériel vivant, sa reproduction microfilmée est un peu lettre morte, quand bien même elle s'avère nécessaire¹²⁹.

Grâce aux cas d'archives curatoriales personnelles exposés dans le chapitre suivant, nous verrons en quoi consiste une archive qui existe entre son essence matérielle et son existence numérique, et qui sait joindre la praticité de la consultation et le plaisir de l'environnement *site-specific*, à une plasticité esthétique personnalisée.

2.4 Des archives curatoriales collectives et des plateformes archivantes

Dans cette dernière section de chapitre, nous allons nous occuper d'illustrer deux cas qui nous permettent de toucher à la fois à la question des archives collectives, et à celle des outils numériques en relation aux archives. Par rapport à cette dernière question, les exemples que nous allons analyser représentent deux réalités très distantes entre elles en termes chronologiques : l'une naît avec les balbutiements d'Internet et des emails, à la fin des années quatre-vingt-dix ; l'autre est un outil de pointe parmi les plus récents, pour la gestion d'archives curatoriales. Nous l'avons dit, il sera question ici de parler d'archives curatoriales qui échappent au binôme « archives curatoriales personnelles / institutionnelles » que nous allons présenter au cours des prochains chapitres ; mais qui, en quelque sorte, en sont le

¹²⁹ A. Farge, *Le goût de l'archive*, *op.cit.*, p. 23.

prolongement et le point de rencontre. En effet, il s'agit d'une catégorie d'archives qui découlent d'une activité collective, toujours en relation aux pratiques curatoriales. Qu'elles soient produites par un groupe de curateurs dans le cas d'une manifestation artistique où il est prévu qu'ils travaillent ensemble (type biennale, grande exposition, festival, etc.) ; ou par une équipe qui a comme mission de réaliser des projets collectifs, comme dans le cas des archives curatoriales institutionnelles, mais plus étroitement liées aux curateurs de l'institution qu'à l'institution et à son fonctionnement en tant que machine culturelle ; les archives curatoriales collectives miroitent une façon de concevoir des projets ou des expositions à une échelle communautaire, connectant des acteurs disloqués sur plusieurs continents d'une façon immédiate, à laquelle correspond évidemment une façon d'archiver spécifique et, nous le verrons, très technique. Une archive curatoriale collective est donc un ensemble archivistique qui a été généré, mais pas forcément réuni, par des curateurs, du fait de leur collaboration professionnelle. Elle n'existe pas dans un lieu mais dans plusieurs, physiques ou dématérialisés, et elle doit être assemblée par l'initiative d'une ou de plusieurs personnes suite à un travail de repérage des sources, comme ça a été le cas pour les archives de *VOTI – The Union of the Imaginary*, nous le verrons de suite. Ou encore, elle peut être le dispositif d'archivage d'initiatives curatoriales qui sont en train de se produire par l'action croisée de plusieurs acteurs culturels – c'est le cas du logiciel *Re-Source* initié par la Fondation LaFayette Anticipations. Une archive curatoriale collective apparaît comme l'expression conjointe de plusieurs sensibilités réfléchissant des visions et des approches variées autour d'une même question ou d'un même projet. Elles permettent de saisir la portée intergénérationnelle de questions internes aux pratiques curatoriales en relation avec les contextes dans lesquelles elles se développent, différemment pour chacun des auteurs impliqués dans la conversation, en miroitant les spécificités de leur engagement et de leurs compétences.

2.4.1 Le forum *VOTI – The Union of the Imaginary*

Le premier exemple que nous retrouvons est *VOTI – The Union of the Imaginary*, un forum en ligne qui a existé entre 1998 et 2000, et qui a servi comme

plateforme de discussion et d'action pour des curateurs qui, à ce moment de leur carrière, étaient presque tous indépendants. Fondé par Carlos Basualdo, Hans Ulrich Obrist, et Jordan Crandall, il a très rapidement regroupé des autres membres qui se sont révélés fondamentaux pour le développement de l'initiative, parmi lesquelles Susan Hapgood, et Vasif Kortun. À son expansion maximale, *VOTI* regroupait environ quarante curateurs, parmi lesquelles Ute Meta Bauer, Francesco Bonami, Carolyn Christov-Bakargiev, Okwui Enwezor, Charles Esche, Bettina Funcke, Hou Hanru, Jens Hoffmann, Brian Holmes, Udo Kittelmann, et Nancy Spector. Ce forum se révèle tout de suite comme un endroit où discuter librement de sujets qui sont au cœur de leur pratique, et qui ne sont pas débattus autrement. Il faut imaginer qu'à cette époque les disciplines curatoriales ne faisaient pas encore l'objet d'études et de publications spécifiques ; les contacts entre des communautés artistiques appartenant à des contextes géographiques différents n'étaient pas évidents, du fait de l'absence de certains outils qui ont rendu la communication et les déplacements plus simples. Ce n'était que l'avant-première du futur numérique : l'instantanéité des conversations, la nouveauté des emails (présentés sur le marché seulement en 1988), l'environnement numérique qui connectait les plus jeunes générations à l'échelle internationale. Vasif Kortun rappelle que :

À la fin des années 90, quand j'étais de retour à Istanbul, c'était l'une des rares choses qui me tenait éveillé. Nous étions partout dans le monde. Cela faisait partie d'un rituel quotidien : vous allez à la boulangerie le matin puis vous revenez, vous allumez l'ordinateur et vérifiez qui a écrit sur le Forum. C'était notre façon de rester en contact avec le monde. Je pense que nous nous sentions tous comme faisant partie de ce monde, et cela très fortement. Aucun de nous n'avait un poste institutionnel ou un emploi à temps plein. Nous voulions changer les pratiques d'exposition à l'échelle mondiale, ainsi que les institutions¹³⁰.

Avec la commercialisation des emails et des forums de discussions, ces jeunes curateurs trouvent un contexte où faire émerger certaines problématiques qui leur tiennent à cœur, et cela en conversation avec leurs collègues qui se trouvent ailleurs, et qu'il n'est pas simple de rencontrer en personne. Ils créent alors une chambre virtuelle où exprimer leurs pensées au-delà d'un cadre institutionnel ou éditorial, sans médiation ou filtre, de façon pas structurée. En effet, il n'y avait pas

¹³⁰ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, op. cit., p. 45.

encore d'étiquette concernant l'écriture d'un email ou d'un post, et malgré certains efforts de la part des modérateurs de structurer certaines conversations, le tout restait plutôt organique. Les discussions qui avaient lieu sur ce forum, n'étaient pas censurées et elles étaient franches, dans la mesure où effectivement la plateforme n'était accessible qu'aux membres, et qu'elle restait donc un espace de communication intime et informel. La nature même du forum excluait de cette expérience les plus vieilles générations de professionnels, qui n'étaient pas préparées d'un point de vue technologique mais aussi mental à un effort d'écriture déstructurée et apparemment sans but, expérimentale. L'expérience de *VOTI* a donc produit ses propres communautés, en facilitant l'exploration des pratiques curatoriales dans une époque de profond changement, en construisant la discipline autour de certains questionnements esthétiques, intellectuels, politiques et stratégiques communs qui émergeaient parallèlement aux quatre coins de la planète.

VOTI permettait donc de produire et de partager une connaissance en relation à la pratique du commissariat d'exposition, ainsi que de confronter les conditions sous lesquelles des curateurs indépendants de la même génération mais d'origines différentes et vivant dans des contextes politiques, sociales et économiques différents, pouvaient s'exprimer et travailler. Ces échanges à propos de la condition des intellectuels dans une discipline qui était en train de se former et dont les répercussions au quotidien n'étaient pas encore publiquement dévoilées, a permis de jeter les bases pour le partage et par conséquent, la naissance de certaines méthodologies curatoriales, ainsi que l'évolution de l'intérêt vis-à-vis d'elles. Concrètement, se confronter sur des questions comme qu'est-ce qu'un curateur, quelle est la relation qu'il doit entretenir avec le monde politique, social, économique contemporain, quel type de revendications et de réflexions peut-il ou elle apporter et comment doit-il ou elle réagir vis-à-vis du système officiel et institutionnel de l'art, était non seulement révolutionnaire pour cette génération de curateurs, mais a également contribué à définir l'histoire du commissariat d'exposition et sa théorie – tout en restant un contexte intime et méconnu au public jusqu'à récemment, quand ces archives ont été publiées. Ce faisant, *VOTI* a aussi encouragé la formation de plusieurs approches possibles du commissariat d'exposition et de ses formes, en combattant l'homogénéisation de ces pratiques et

en ouvrant un débat international sur la question du rôle du curateur dans la société. L'arrivée d'Internet a donc permis la création de différentes communautés, ainsi que leur rencontre de façon libre, décomplexée, et instantanée. La connexion qui s'était mise en place entre les différents membres, qui pouvaient être adressés tous ensemble à propos de certaines thématiques spécifiques, permettait de garder la conversation collective, et d'empêcher que des narrations égotiques s'imposent.

En 2017, ce qui reste de cette plateforme, qui peut se considérer inactive après la foire ARCO à Madrid en 2000, a été réuni et publié. Entre 2010 et 2011, sur initiative de Vasif Kortun et avec l'aide de Susan Hapgood et des archives gardées et imprimées par le curateur autrichien Robert Fleck, qui conservait les copies physiques dans sa maison de vacance en France, le matériel concernant les conversations échangées pendant l'activité de *VOTI* a été déterré des vieux serveurs où il était enterré – et cela notamment grâce à Wolfgang Staehle, qui avait hébergé *VOTI* gratuitement sur sa toute première plateforme web, *The Thing*. Suite à une investigation qui s'est étalée sur plusieurs années – et qui a vu la participation de la plupart des anciens membres de *VOTI* qui avaient, eux aussi, gardé quelques archives de cette initiative commune – ce matériel a été retrouvé et rendu public. L'action menée a été donc celle de repérer, d'éditer et de publier ces archives qui étaient éparpillées dans plusieurs pays et sous différents formats. La récupération des archives appartenant à un groupe et non pas à une personne ou à une institution, a requis une approche bienveillante qui a visé à reconstituer une histoire collective en partant des sources premières qu'elle avait produites, voire des correspondances et des textes partagés.

Invité par Jordan Crandall et occupant la position de *archivista* (« archiviste » en français) de son grand sens de l'organisation¹³¹, l'historienne de l'art Susan Hapgood était chargée de recruter des nouveaux membres, de faire des annonces générales, de garder la documentation des activités, de s'occuper de l'administration générale. Elle avoue que l'expérience de *VOTI* avait duré à peine plus qu'un an avant qu'elle s'arrête pour manque de participation, mais que pendant la courte période de son existence les membres avaient été très actifs, et ils avaient

¹³¹ Entretien de Susan Hapgood, dans M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, *op.cit.*, p. 120.

soulevé leur voix depuis tout le monde autour de questions fondatrices des disciplines curatoriales. D'autant plus que ce lien, qui s'était instauré entre des personnes qui ne s'étaient jamais rencontrées à l'époque de *VOTI*, est resté et a contribué au partage de l'initiative, d'abord grâce à une conférence qui eut lieu pendant la Biennale d'Istanbul 2013, et ensuite par deux publications¹³². Hapgood témoigne :

Nous avons demandé la permission à tous les membres de *VOTI*. La plupart des gens était d'accord et contents de cela, quelques-uns n'ont pas répondu, un seul a dit non. Le temps passé semblait effacer toute inquiétude quant au manque d'intimité que le livre entraînerait. Mais en plus, il y avait une sorte de lien entre nous, même si certains des membres de *VOTI* ne se sont jamais rencontrés en personne. Vasif Kortun m'a approché avec cette idée de la publication, et nous l'avons lancée lors de la Biennale d'Istanbul. Il y avait aussi l'idée d'organiser un sommet et de le relancer d'une manière ou d'une autre, mais ce plan a en quelque sorte échoué. Vasif était définitivement la force derrière l'idée de la publication. Hans Ulrich et Carlos Basualdo et Jordan Crandall, les trois premiers fondateurs de *VOTI*, ont été d'un grand soutien. En tant qu'archiviste, j'ai évidemment accepté de collaborer, en travaillant avec une équipe incroyable qui comprenait notre coéditeur, November Painter, qui a vraiment dirigé la publication jusqu'à la fin¹³³.

Cependant, les archives de *VOTI* n'ont jamais été censées être publiées, au contraire : le groupe était resté fermé et sur invitation, pour garantir une majeure sincérité parmi les membres, et empêcher toute initiative auto-représentative. Pour Vasif Kortun, cette période du commissariat d'exposition était digne d'être commémorée, puisque innocente, pas corrompue, et il affirme que la « publication est la résurrection de cette époque naïve et propre du *curating*. Nous pensons qu'il était important de réanimer cette mémoire et de reconstruire certaines des principales discussions de *VOTI*¹³⁴». Une plateforme web, celle de *VOTI*, qui, de dispositif auto-archivant devient archive passive et ensuite publication, en changeant son statut de privé à public et en demeurant toujours collective et

¹³² D'abord en 2013, comme e-pub sur le site de SALT (disponible au lien https://saltonline.org/media/files/voti_union_of_the_imaginary_2_scrd-1.pdf); ensuite en 2017 aux éditions Koenig Books.

¹³³ Entretien de Susan Hapgood, dans M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, *op.cit.*, p. 121.

¹³⁴ Entretien de Vasif Kortun, dans M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, *op.cit.*, p. 46.

confédérante, puisqu'elle réunit une communauté curatoriale et jette les bases pour l'évolution de la discipline dans un contexte extra-institutionnel.

2.4.2 L'archive sémantique *ReSource*

Nous allons discuter ici d'un autre outil technologique, celui-là beaucoup plus récent et réunissant les efforts curatoriaux au sens large de toute une équipe, celle de la Fondation Lafayette Anticipations à Paris. L'outil en question est le projet *Lafayette ReSource*, une archive sémantique en temps réel, qui permet le suivi de l'ensemble d'activités des équipes de la fondation, notamment en ce qui concerne l'accompagnement à la production des œuvres. Les autres objectifs du projet sont de faciliter une compréhension du travail curatorial de ces équipes au sens large, par le biais d'un enregistrement constant et en temps réel de leurs activités, ainsi que de leur avancement et contribution aux projets de la fondation. Cette opération se fait en interne, pour les équipes même, qui trouvent grâce au dispositif une façon de travailler ensemble, collectivement, et d'être fédérées autour du même projet ; mais aussi à l'extérieur de l'institution, par le biais d'initiatives de médiation de ses contenus produits et archivés par l'outil en question – dans le but de partager l'art en train de se faire et non pas un objet qui serait le résultat de dynamiques latentes et inexplorables, cachées. *ReSource* n'est pas seulement un système documentaire chargé de l'organisation, de la gestion et de la structuration des données, mais également un outil de transmission de ces données au réseau de collaborateurs et auprès des publics. *ReSource* est au cœur des systèmes d'information de la Fondation Lafayette Anticipations, et il utilise les technologies du Web sémantique pour constituer une archive de documents, indexés d'une façon thématique. Les données saisies permettent d'alimenter le site Internet de la Fondation et *ReBond*, une application mobile qui facilite le partage de ces informations, dument filtrées, avec le public.

Ainsi la création d'un outil numérique est motivée par trois raisons. La première exprime la volonté de collecter l'ensemble des documents que reçoivent les agents de la fondation ou qu'eux-mêmes produisent en vue d'échanges avec les artistes et les autres institutions. La seconde, sous l'angle de la communication et

de la médiation culturelle, souhaite rendre visible le processus créatif aux yeux du public afin de donner à voir l'art en train de se faire. La dernière imagine un « espace de création et d'invitation pour les artistes¹³⁵ ».

Le projet *ReSource* a donc débuté en l'année 2014 des discussions entre la Fondation Lafayette Anticipations, le docteur en philosophie et chercheur en Web sémantique Alexandre Monnin et Neil Cummings, artiste et professeur au Chelsea College of Arts. L'ensemble du logiciel a été réalisé sur mesure par Mnemotix, société spécialisée en ingénierie informatique et Web des données. Le site Internet a été conçu et développé par l'entreprise d'ingénierie culturelle Réciproque, qui est aussi intermédiaire entre la fondation et Mnemotix, pour faire face aux problèmes rencontrés et pour envisager des améliorations à apporter. Il faut imaginer que le processus de conception de cet outil a commencé bien avant l'ouverture de la Fondation Lafayette Anticipations le 10 mars 2018, et que des nombreuses discussions ont servi à son évolution et au développement de son plein potentiel. Ce qu'on s'attend de cet outil, c'est qu'il puisse franchir les limites d'une base de données standard pour devenir un outil participatif, et au niveau de l'alimentation des données et de leur distribution et partage. Quelque chose de collectif donc, puisqu'il découle d'une collaboration entre la fondation, ses équipes, les artistes et les agents qui peuplent le système de l'art ; mais aussi collectif puisqu'il sert à une communauté, celle des chercheurs et des passionnés d'art, ainsi que celle des amateurs. Avec les mots d'Alexis Jakubowicz, responsable des publications et des nouveaux médias de l'institution encore en 2014 :

Lafayette Re-Source est la réponse de Lafayette Anticipations - Fondation d'entreprise Galeries Lafayette à la manifestation d'un monde de l'art de plus en plus en synchrone, qui voit tous ses agents – artistes, galeristes, institutions, curateurs, critiques, publics, collectionneurs etc. – interagir avec les mêmes outils. Pour la première fois dans l'histoire, ceux qui produisent, émettent et reçoivent des formes ou des idées utilisent les mêmes appareils. (...) Cette plateforme, construite et pensée sur des principes d'ouverture aux publics, de mise à disposition des contenus, de transparence institutionnelle et d'accompagnement critique permettra de faire de la programmation un flux plutôt qu'une chose. (...) S'il est une tendance en apparence

¹³⁵ M. Soumann, *Un système d'information documentaire sur mesure à l'architecture complexe. Étude critique de la chaîne applicative ReSource de la fondation Lafayette Anticipations*, mémoire de stage en documentation et humanités numériques, 2019, p. 14.

commune à l'art et au numérique à l'époque contemporaine c'est bien, semble-t-il, la notion de participation¹³⁶.

Une autre caractéristique fondamentale du projet, qui le rend particulièrement intéressant puisqu'il s'adapte et s'intègre parfaitement aux temps que nous vivons, est la faculté d'enregistrer des données dès leur production, d'une façon instinctive et immédiate. La documentation des activités de la fondation se fait en temps réel et selon un mécanisme très intuitif, sur lequel nous reviendrons. Chaque agent de l'institution est invité à interagir avec le logiciel de façon personnelle, ce qui est aussi très intéressant pour notre recherche : chacun devient son propre archiviste, au moins dans l'idée, et crée ses propres règles d'interaction avec la plateforme archivante, dans les limites du possible. Tout projet artistique demande l'implication de différents acteurs : l'équipe de la fondation elle-même, les artistes, les collaborateurs extérieurs – une polyphonie de voix que *ReSource* aiderait à comprendre et à accueillir dans leur différentes formes et expressions. « (...) chacun, en plus de ses tâches quotidiennes, est maître de ses données. Chaque membre de l'équipe doit trier et intégrer ses documents dans Weever, et assurer la saisie, la reprise et la structuration des informations¹³⁷ ». L'idée est donc de rendre visible l'institution, en archivant ses initiatives en temps réel, en restituant son identité et aussi, par ce biais, son idéologie ; mais également de renforcer sa pédagogie, à travers une communication ciblée sur le site de la fondation qui soit aussi attractive et dynamique, et qui prévoit le partage de textes, photographies, documents audiovisuels, etc. :

L'outil numérique est également considéré comme un espace d'expérimentation et de recherche. Facile d'accès, il doit toucher, par ses divers contenus, tout autant le grand public que la communauté des chercheurs. La plate-forme est considérée comme un espace s'enrichissant en permanence d'invitations à contribution et de collaborations. Les documents partagés peuvent être manipulés et certaines informations mises en exergue. Cela alimenterait alors une réflexion sur les pratiques de conservation de l'art contemporain, permise par la technologie¹³⁸.

¹³⁶ Archives de Lafayette Anticipations, carton Fondation d'entreprise Galeries Lafayette. Re-Source, dossier Lafayette Re Source (sic), « Lafayette Re-Sources. Mémo », 17.02.2015, dans Soumann, M., *op. cit.*, 2019, p. 14.

¹³⁷ M. Soumann, *Un système d'information documentaire sur mesure à l'architecture complexe*, *op. cit.*, p. 49.

¹³⁸ *Ibid.*, p.15.

C'est effectivement le croisement entre l'expérimentation technologique, la réflexion sur les archives contemporaines et la conception d'une méthodologie adéquate pour leur exploitation qui fait l'intérêt de cette plateforme. En s'appuyant sur les *laboratory studies* (« études de laboratoire ») menées dans le champ des *science and technology studies* (« études des sciences et technologies »), Alexandre Monnin conçoit un outil qui puisse montrer le processus de recherche et d'élaboration des formes curatoriales au jour le jour. La fondation est imaginée comme un laboratoire d'idées et d'initiatives expérimentales dont la valeur réside également dans leur partage immédiat avec des collaborateurs internes et externes et avec un public d'experts et d'amateurs. L'archivage se fait donc de façon rapide et instantanée, « tout en permettant d'identifier la personne qui renseigne le projet, car si *ReSource* doit retracer les phases de production d'une œuvre d'art, l'outil doit également miroiter le travail collaboratif de saisie des données¹³⁹». Documenter des activités en cours en partageant des ressources qui viennent d'être créées, se ferait donc à deux moments différents, en suivant la distinction entre utilisateurs internes (l'équipe) et utilisateurs externes (le public). En effet, « deux espaces numériques sont donc envisagés. Le premier, interne à la fondation (*back*), permet la mise en commun des documents. Le second est dédié à leur exposition (*front*) à un moment choisi¹⁴⁰». *ReSource* permet donc l'archivage de mails et la sauvegarde partagée de documents insérés sur une chronologie qui est accessible à toute l'équipe, encouragée à l'utiliser au quotidien. Il n'y aurait plus de temps de stockage de données, d'archivage proprement dit. Ce mécanisme serait remplacé par le réflexe de partager directement le document produit, qu'il s'agisse d'emails, de textes, d'images, etc. Les éléments sont connectés par un système de *tags* et de mots clés. À tout moment, une vue globale sur le projet est envisageable, du fait de l'accès commun à la « ligne de temps partagée où chacun pourrait alimenter les données d'un projet artistique, tout en se tenant informé de l'avancée de celui-ci par les autres¹⁴¹ ». Ce système permet de collecter des documents d'une façon beaucoup

¹³⁹ *Ibid.*, p.19.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.16.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 19.

plus rapide, en évitant de demander les documents directement au services concernés, activité très dispendieuse en termes de temps – pour le département des archives d'un musée, par exemple. Ce système est conçu comme une plateforme à l'accès simplifié, pour que tout le monde puisse l'utiliser dans son ordinaire, comme un outil pour mettre un ordre à son travail et le partager en même temps, en évitant l'éparpillement des documents produits ou reçus par chacun :

Dans cette perspective, la Fondation opte très tôt pour des outils informatiques de travail partagé comme l'application Google, afin de créer des habitudes de travail qui sont reportées lors de l'utilisation de *ReSource*. L'arborescence du Drive se structure de sorte que chaque projet artistique possède un dossier qui lui est propre, au sein duquel un sous-dossier est dédié à chaque activité de la Fondation (production, communication, éditions, exposition etc.). Les membres de l'équipe déposent leurs documents et consultent ceux des autres. Toutefois certains agents, peu familiers des outils de travail partagé, conservent la plupart de leurs documents sur leurs postes d'ordinateur et les communiquent par envois d'e-mails. (...) *ReSource* est envisagé selon cette démarche de travail partagé. Son outil métier Weever dédie un espace à chaque projet sous forme de ligne de temps où chaque agent verse ses documents en les rattachant à des événements. Cela permet également à chacun de se tenir informé de l'actualité d'un projet dans ses phases de production et de montage d'exposition par exemple. Cependant la prise d'information individuelle dans Weever ne va pas de soi au sein de l'équipe, puisque les habitudes de travail se sont finalement forgées à partir de l'application Google [Drive]. Par ailleurs si un agent pense avertir les autres membres de l'équipe de l'avancée d'un projet, il envoie un e-mail dans lequel il peut joindre un document récapitulatif des prochaines opérations. L'usage de *ReSource* est donc freiné par celui des services Google, jugés plus efficaces par l'ensemble de l'équipe de la Fondation¹⁴².

Nous sommes conscients des difficultés liées à l'auto-archivage, d'autant plus que ce type de travail ne peut s'appliquer qu'à une petite équipe, dans une institution de petite échelle, et surtout jeune. Vérifier les données que l'on rentre dans le logiciel et qu'on pourrait publier, auprès de l'équipe et des artistes engagés dans ce procès, ne serait pas une tâche facile dans les grands musées que nous rencontrerons dans le dernier chapitre. Évidemment, l'archivage d'un événement ou de l'institution qui produit cet événement reste toujours incomplet et lacunaire, du fait que par exemple, tout ce qui relève de la communication orale ne peut pas être archivé facilement, d'au moins par des outils tels que *ReSource*. Or, nous

¹⁴² *Ibid.*, p. 38.

savons que ce type de communication reste prédominant dans tout milieu et encore plus dans celui de l'art contemporain, où les échanges les plus remarquables, ceux qui font avancer les projets, se font toujours dans des occasions informelles plus qu'autour d'un échange écrit. Évidemment, si la conception d'un tel outil pour la documentation artistique reste exceptionnel, il faut considérer que l'idée que chaque membre de l'équipe collabore à l'archivage des ressources produites par l'institution, est pour l'instant pas encore réalisable. Il s'agit, pour Matthieu Bonicel, d'une question d'habitude et d'ouverture à un système différent : évidemment, « il y a une logique de travail à changer¹⁴³ » dans les institutions et auprès des équipes, curatoriales entre autres.

Un autre point critique serait la perte d'éléments permettant de retracer l'évolution du document, qui est souple et modifiable par les différents usages. La participation collective comporte également une certaine confusion que l'institution a voulu éviter en engageant quelqu'un comme Matthieu Bonicel. « Selon l'institution, l'équipe est en effet trop réduite et active pour qu'une seule personne soit en charge de tout documenter et éditer¹⁴⁴ », témoigne Manon Soumann. En effet, s'il est de la responsabilité de chacun d'ordonner et partager sa propre documentation et son apport documentaire au projet en cours, il est toutefois indispensable d'avoir une personne au sein des équipes qui guide les équipes à travers ce processus qui reste, rappelons-le, encore expérimental dans un cadre institutionnel, où les employés sont souvent sollicités à travailler à partir d'une base de données commune à laquelle peuvent plus ou moins contribuer, mais dont il se sent rarement responsables. Or, dans le cas de *ReSource*, il revient à la responsabilité de chaque membre de s'occuper de sa production documentaire et de sa distribution, avec l'aide et le support d'un « régisseur général », pour ainsi dire. Ce travail d'auto-archivage se distribue en plusieurs étapes :

1) Évaluer l'intérêt des documents collectés ; les intégrer dans Weever, en créant des « événements » ; adjoindre des titres et des descriptions ;

¹⁴³ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 6.

¹⁴⁴ M. Soumann, *Un système d'information documentaire sur mesure à l'architecture complexe*, op. cit., p. 49.

2) Publier les données : reformuler les titres, préciser les descriptions afin que le tout soit compréhensible et partageable ;

3) Affiner les relations entre les éléments, voire travailler sur les métadonnées ; ajouter des mots clés, des *tags*, des légendes et des crédits pour affiner les résultats sur les moteurs de recherche.

La plupart des membres de l'équipe s'arrête à la phase une. La reprise des documents, leur classement et leur mise en cohérence constituent un travail qui ne peut être ajouté aux impératifs quotidiens de chacun que sans succès. D'où la nécessité qu'une personne de l'équipe puisse surveiller l'intégralité des actions et les rendre adéquates à la publication, en somme que quelqu'un s'occupe de leur édition et de combler les éventuelles lacunes. Car, comme en témoigne Soumann :

Cette démarche documentaire, idéale, s'adapte peu au cadre de la fondation. Aucun agent n'a ni le temps ni la patience documentaire pour exécuter ces tâches. Afin d'encourager l'équipe à enrichir *ReSource*, Laurence Perrillat a inscrit le travail documentaire parmi les objectifs d'évaluation annuels de travail, permettant ainsi d'obtenir des bonus. En parallèle, chacun est désigné responsable d'un des projets artistiques pour que la fondation dans son ensemble se sente concernée par la production des œuvres. *ReSource* doit ainsi unir toute l'équipe autour des projets artistiques. Cependant ces deux motivations de travail n'ont pas porté leurs fruits¹⁴⁵.

Les documents produits par les différents services sont ainsi révisés et souvent intégrés dans le logiciel Weever par les équipes de la médiation et de la communication, qui les utilisent pour constituer des outils pédagogiques accessibles, notamment grâce à l'application *ReBond*, ou pour implémenter le site Internet avec des informations de première main sur les artistes, les œuvres, et leur production, fournies à l'état brut par les différentes équipes de la fondation, notamment par l'équipe curatoriale.

Matthieu Bonicel est responsable des éditions et des systèmes d'information de la Fondation Lafayette Anticipation. Il est archiviste de formation et conservateur de bibliothèque, diplômé de l'Ecole des Chartes. De *ReSource*, dit qu'il est un projet de développement d'un logiciel destiné à modéliser, documenter et rendre compte en temps réel du processus de création en art contemporain. Il affirme également que « les choses avancent autour d'une logique

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 50.

événementielle... Dès qu'il y a un événement à rajouter, on crée un événement dans le logiciel (...) il y a une *timeline*, on peut visionner le projet dans son avancement¹⁴⁶ ». Pour Bonicel, *ReSource* est le cœur du système d'information, pas seulement un logiciel pour l'archivage : il ne serait donc pas un outil complémentaire, qui reste sur le côté, mais il s'installe au cœur même des activités de la fondation. S'occupant aussi des éditions de la Fondation Lafayette Anticipations, Bonicel assure la connexion entre le suivi de *ReSource* et la publication des ressources qu'il archive et rend accessible. Bien que l'usage de *ReSource* de la part de l'équipe soit structuré et intégré, puisque « ça fait partie de leur façon de travailler depuis le début, c'est codifié tout comme l'est envoyer des emails, écrire des textes, etc. », Bonicel avoue que le logiciel « n'est pas utilisé par l'ensemble de l'équipe tous les jours ». D'après notre conversation avec lui, il nous paraît évident qu'il y a des points sur lesquels l'institution insiste, et qui lui tiennent très à cœur, notamment :

1) Que *ReSource* puisse évoluer en connexion avec l'univers des bibliothèques, des archives, et des bases de données sur le web : « on voudrait en faire un logiciel communautaire, c'est à dire le partager avec des autres institutions, transmettre aux autres cette technologie de documentation en temps réel¹⁴⁷ ». Ce point est étroitement lié au suivant ;

2) Amplifier les connexions avec d'autres institutions. *ReSource* est un logiciel très couteux – Bonicel dit que « ça a coûté plus de 100 000 euros sur plusieurs années jusqu'à présent (...) c'est des technologies très pointues, et surtout ça coûte cher à héberger ». D'où la nécessité d'établir des collaborations avec des autres institutions, comme la Villa Arson à Nice. Mais porter cette initiative à plusieurs, en communauté, ne découle pas exclusivement de la nécessité de partager des dépenses. Étant une fondation privée à vocation publique, Lafayette Anticipations souhaite que les autres institutions d'art puissent profiter aussi de ce logiciel de pointe qui a été développé pour un milieu, celui de l'art contemporain,

¹⁴⁶ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 6.

¹⁴⁷ *Ibid.*

qui n'a pas beaucoup de moyens, mais qui doit désormais se poser certaines questions comme l'archivage de ses ressources ;

3) Que dans le futur il n'existe un site web rien que pour *ReSource*, voire une vitrine où publier de la donnée brute. Selon Bonicel, cela pourrait être le début de la participation du public, en incarnant complètement la mission d'être une plateforme collaborative à l'intérieur et à l'extérieur de l'institution. Pour François Quentin, ancien directeur de la fondation, « il n'y a pas un public spécialisé d'art contemporain et un public qu'il faudrait convertir : il y a un seul public, avec des niveaux de goûts et de connaissances différentes pour l'art¹⁴⁸ », d'ici la nécessité d'utiliser les mêmes outils pour tous.

Dans notre entretien, Bonicel parle de documentation plus que d'archive parce que « communément les gens ont encore tendance à concevoir l'archive comme quelque chose de glacé, qui concerne le passé¹⁴⁹ ». Nous comprenons que Bonicel préfère parler de documentation plutôt que d'archive, mais nous sommes plutôt d'accord avec Soumann quand elle affirme que « les usages de *ReSource* opèrent un glissement du statut documentaire de la chaîne applicative à un statut archivistique. La frontière entre le processus de documentation et celui de l'archivage, deux notions pourtant distinctes, s'estompe ». En effet, en réduisant la distance temporelle entre l'acte de produire et celui d'archiver, on réduit la documentation à archive et vice versa.

Documenter consiste en l'apport d'informations sur un sujet donné, comprenant la collecte, la sélection, le classement, la conservation et la diffusion de documents et de données, autrement dit des pièces matérielles et immatérielles servant de renseignement et de preuve. Archiver renvoie davantage au classement et à la description de documents inscrits dans un ensemble fini. Si la mission documentaire et informationnelle de *ReSource* est manifeste, la chaîne applicative assure, à plus long terme, un archivage des données. Les ressources rattachées aux lignes de temps dans Weever deviennent des fonds de documents produits ou reçus par la Fondation dans l'exercice de son activité, constituant ainsi progressivement les archives de l'institution¹⁵⁰.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ M. Soumann, *Un système d'information documentaire sur mesure à l'architecture complexe*, op. cit., p. 53.

Produire de la documentation, devient alors synonyme de l'archiver, puisque cet outil permet de placer ces deux activités en rapide succession. L'archive n'est plus le lieu de stockage et d'accumulation mais l'endroit même où naviguer entre différents liens et connexions, un endroit physique ou virtuel où établir des cartographies contemporaines à partir de données produites et uploadées dans un flux continu. La démarche d'archiver une production curatoriale de façon instinctive et collective, inscrit l'idée de participation dans l'essence même d'une éthique et d'une conscience de l'archive contemporaine. Des outils comme *ReSource* contribuent donc à définir des nouvelles méthodologies d'archivage dans la direction d'une participation et d'une interdisciplinarité qui ne semble être plus négligeable :

Oliver Grau, historien de l'art allemand et théoricien des médias, note en effet que l'interdisciplinarité favorisée par le numérique entraîne une demande croissante de collaborations entre institutions, notamment entre archives et musées. À l'avenir, les archives relieront un objet ou un document aux archives, artefacts, informations, personnes et événements d'autres institutions. Cela fait suggérer à la chercheuse américaine en nouveaux médias, Wendy Chun, que la mémoire (à l'ère du *cloud* et de l'omniprésence informatique) devrait être décrite comme un acte collectif consistant à « écrire ailleurs ». ¹⁵¹

Toutefois, si *ReSource* accomplit les tâches de documentation et de publication, l'ambition d'en faire un outil de travail d'équipe au quotidien n'est pas encore acquise. Nous l'avons vu, l'utilité de *ReSource* n'est pas une évidence pour les agents de la Fondation, bien que l'outil ait été pensé alors que l'institution n'en était qu'à son commencement. « Ce qui semble une contradiction ne l'est pas. Entre la phase de conception et de mise en application effective de l'outil, il s'est écoulé trois années, durant lesquelles des habitudes de travail sans *ReSource* se sont naturellement mises en place ¹⁵² ». La documentation de tous par tous ne constitue donc pas encore une tâche prioritaire, pour les équipes de la fondation. Cependant, le fait d'avoir fortement voulu au cœur de l'existence même de la fondation Lafayette Anticipations un dispositif de ce genre témoigne de l'attention de cette fondation vis-à-vis d'une méthodologie innovatrice et performante appliquée à la

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵² *Ibid.*, p. 81.

documentation au sein des institutions d'art. La tâche laborieuse de l'archive n'est plus confiée à un spécialiste, travaillant dans un espace isolé et souvent détaché physiquement des autres services de l'institution, mais à chacun des employés. Archiver deviendrait donc une tâche ordinaire, et concevoir un dispositif qui le rende simple s'inscrit au cœur des préoccupations de l'institution, qui développe alors une conscience archivistique qui nous semble prédire un développement futur d'un grand potentiel.

Nous avons donc examiné la façon dont la notion contemporaine d'archive demande à être repensée, au regard des conditions culturelles, sociales et technologiques dans laquelle elle est créée, analysée et présentée. Les initiatives que nous avons citées jusqu'ici, suggèrent des pistes de réflexion que nous allons développer de manière critique dans la suite de cet ouvrage, et qui nous servirons à esquisser une configuration future pour les archives curatoriales dans la conclusion.

CHAPITRE III

Les archives curatoriales personnelles

Les pensées, au contraire des déclarations, sont toujours des variations : une note est une trace, un mot, un dessin, qui tout d'un coup devient part de la pensée et est transformé dans une idée (...) dans l'espace de l'intimité et pas encore de celui de la critique¹⁵³.

¹⁵³ C. Christov-Bakargiev, *Letter to a Friend*, Series: DOCUMENTA (13), *op.cit.*, p. 12.

Nous n'hésiterions pas à affirmer que les archives curatoriales personnelles sont au cœur même de ce travail. En partant des questionnements posés par l'acquisition des archives Szeemann, nous nous sommes intéressés à la place que ces archives invisibles, vivantes puisque souvent encore exploitées par la personne qui les a réunies, pouvaient avoir dans l'histoire de l'art et des expositions. Leur potentiel, étroitement lié à la personne et à sa nature, à ses passions et à sa méthodologie, nous a semblé une ressource fondamentale pour qu'une histoire de l'art, qui puisse témoigner d'un engagement de type professionnel mais avant tout personnel, se produise. En défendant cette idée, nous sommes débiteurs à des historiens tels que Jean-Marc Poinso, qui a soutenu tout au long de sa carrière l'idée qu'il ne faudrait pas ignorer les archives des personnages du monde de l'art qui contribuent à l'expression artistique, tels que les critiques d'art et les curateurs. Si nous verrons cela plus en détail dans les pages qui suivent, pour l'instant il nous suffira ici de citer les mots de Michel Ragon à Pierre Restany, en guise d'introduction aux sujets que nous allons aborder :

Pour moi la critique d'art n'est pas un but, mais un moyen. Le but étant de vivre, avec ce que cela comporte d'amitié, de colères, d'amours, d'emportements, de haines, etc. ... Je suis dans la critique d'art, comme je suis ailleurs. Et ce qui me console, en fin de compte, c'est d'avoir vécu (...) et la critique d'art n'est qu'un tout petit prétexte dans cette occasion de vivre des choses passionnantes¹⁵⁴.

Tout comme la pratique de la critique d'art, celle des commissaires d'exposition se mêle inévitablement à la vie, et les archives qui résultent de cette activité ne peuvent que faire de même. Dans ce chapitre, qui ouvre la section relative à l'analyse des cas d'études examinés pendant notre recherche, nous nous occuperons des archives curatoriales personnelles. Le terme « archive curatoriale », présenté dans l'introduction de cette thèse, sera maintenant décliné selon des contextes de provenance et des usages déterminés.

Dans le cas d'archives curatoriales personnelles, nous sommes devant des ensembles de documents, de notions, d'objets, quelque fois éphémères, structurés

¹⁵⁴ M. Ragon « De la critique considérée comme une création ». Lettre de Ragon à Restany, 28 mai 1969, dans R. Leeman, *Le demi-siècle de Pierre Restany*, INHA / Éditions des Cendres, 2009, p. 480.

d'une façon qui témoigne de la vision curatoriale de son propriétaire, et qui révèle ses intuitions dans l'espace de l'intimité, privé, pas encore publique ou sujet aux critiques, lorsqu'elles sont le plus vulnérables et changeantes, car en création ou définition, avant d'être figées. C'est notamment pour cette dernière raison, que nous considérons les archives curatoriales personnelles comme fondamentales pour la redéfinition de la notion d'archive, qui ne serait plus donc un espace figé dans le temps où des matériaux variés viennent s'entasser passivement, mais un écosystème créé par le curateur et soumis à ses soins et à ses intentions dans un lieu qui lui appartient, qu'il peut moduler selon ses envies, afin que les objets et les informations résonnent entre eux.

En effet, les curateurs sont souvent les premiers à rendre l'art public, à se charger de sa présentation et médiation, voire de sa transition de l'espace de l'atelier à celui des salles de l'institution. Dans l'atelier de l'artiste, ils font la découverte de l'œuvre et l'amènent d'un espace physique ou virtuel de départ, à un espace de monstration physique ou virtuel d'arrivée temporaire – car une exposition, rappelons-le, n'est que très rarement la fin de la vie d'une œuvre, et elle est conçue plutôt comme une étape de son évolution au contact du public. Tout cela se produit avant que le travail de l'historien de l'art ou du philosophe ait lieu. Avoir accès à l'environnement où non seulement la pensée du curateur a évolué mais où elle est restée sous forme de trace et d'indice, est extrêmement stimulant et générateur d'intuitions. Nous ne sommes pas surpris que l'historien de l'art Terry Smith dise, dans son livre « *Thinking contemporary curating*¹⁵⁵ » : « J'aimerais que les curateurs fassent des sauvegardes détaillées à chaque étape de leur pensée et organisation [de l'événement curatorial] ». Pour un historien de l'art, il affirme, une vision plus large de l'histoire n'est non seulement souhaitable mais aussi excitante, dans le sens que l'analyse des œuvres d'art et des documents qui les concernent se fait incroyablement plus significative du moment qu'on est face à des relations et à des signifiés inattendus, provoqués par la rencontre entre la donnée subjective et la mémoire, en somme entre la vie et les traces qui en restent. Ces réalisations illumineraient l'œuvre d'art de résonances qui traversent l'espace et le temps, en

¹⁵⁵ T. Smith, *Thinking contemporary curating*, éd. ICI, 2012, p. 255.

s'ouvrant à des connexions nouvelles et multiples entre ce que l'on sait de l'œuvre et ce qui reste à savoir de son histoire, d'une perspective plus intime et émotionnelle.

Une archive curatoriale personnelle est beaucoup plus que l'archive d'un curateur : elle est également un instrument et un lieu de travail pour cette figure, et éventuellement pour l'institution qui héberge sa collection documentaire pendant et après sa vie. Elle n'est pas qu'une série de ressources objectives pour la recherche, en termes de matériel de travail et de production intellectuelle, mais aussi un système où la vision curatoriale est créée, testée, vérifiée pour la première fois, par le biais de notes par exemples ; et où les correspondances avec les collègues et les artistes sont enregistrées, dans des lettres ou des courriels. Ces archives sont des lieux physiques et virtuels où la pratique s'exprime et prend forme ; un salon où il est possible de s'engager dans une discussion libre avec les méthodologies individuelles et les influences reçues d'un contexte collectif. Les archives curatoriales sont des extensions du curateur, de sa pensée et de la complexe nature du processus de conception d'un projet curatorial. En tant que telles, elles peuvent être définies comme des outils para-curatoriaux, c'est à dire comme des accessoires circonstanciels du travail du curateur et autour du « curatorial », c'est à dire tout ce qui est directement lié à son activité et aux mécanismes qu'il met en place, comme nous l'avons vu. Une archive curatoriale personnelle existe entre deux lieux : elle est un point de rencontre où professionnel et personnel, sujet et objet, passé et futur, indéfinissable et défini se rencontrent.

Il est peut-être nécessaire à ce point de mentionner le type d'objets que l'on trouve dans ce type d'archives : des photos (de rencontres préliminaires avec les artistes, vernissages, scénographies d'expositions, œuvres dans les réserves) ; des plans d'exposition, des dessins et des projets des scénographes et d'architectes pour la conception de l'espace et la mise en forme de l'exposition ; des carnets de notes, où le curateur esquisse sa pensée, note des contacts, met en forme ses idées, confie ses pensées à l'espace confiné de la page ; des correspondances avec les artistes et les professionnels du monde de l'art ; des documents utilisés pendant la préparation de ses projets ou interventions (présentations PowerPoint, publications, articles, essais, documents administratifs) ; œuvres d'artistes, œuvres achetées ou données ;

livres avec notes et dédicaces ; classeurs dédiés aux artistes avec qui il a travaillé ou désire travailler ; publications et invitations qu'il reçoit ; carnets d'adresses ; listes d'œuvres écrites pendant les différentes étapes de l'exposition ; calendriers et agendas, qui retracent son travail et la façon dont il a été organisé ; et beaucoup plus, selon les cas et aussi les formats, numériques ou analogiques.

Sans aucun doute, les archives curatoriales sont des ensembles à partir desquels on peut créer des récits inédits qui traversent la vie privée et professionnelle du curateur, qui supportent la légitimité de sa présence au sein de l'histoire de l'art, et qui nous disent beaucoup sur le paysage culturel, socio-économique et politique dans lequel il a existé et travaillé. Elles sont un espace de création, de questionnement des impulsions et de leur nécessité de se faire projet, ainsi que de collecte et de maniement des fragments qui constituent des discours qui restent à faire.

Comme nous le disions, la question de la conservation des archives des professionnels du système de l'art s'était déjà posée vers la fin du dernier siècle, notamment avec les archives de la critique d'art et de ses représentants, les critiques d'art. En effet, la ligne qui sépare la critique d'art et le commissariat d'exposition s'est estompée avec le temps, et l'apport des deux disciplines à l'histoire et à la théorie de l'art a eu du mal pendant longtemps à être reconnue pour sa valeur intrinsèque, ce qui est toujours le cas pour les archives des curateurs.

L'idée de dire que les commissaires d'expositions et les critiques font un travail différent est circonstancielle, c'est à dire qu'elle est vraie aux extrémités et fautive au centre. Tout critique d'art est amené, à un moment donné, à s'exprimer aussi en faisant des expositions. Tous les critiques d'art qu'on a ici (aux Archives de la critique d'art) ont fait des expositions. A un certain moment, on a lancé une espèce de conflit entre le commissaire d'exposition et le critique, un conflit de type... de partage de pouvoir, mais pas de compétences intellectuelles ou sensibles. Pour être un commissaire d'exposition, il faut avoir un esprit critique et avoir une capacité à articuler sa pensée. On peut l'articuler dans l'espace ou dans le texte.¹⁵⁶

C'est justement Jean-Marc Poinot, que nous venons de lire, qui est l'un des premiers à défendre la cause de ces archives autrefois méprisées, et à les accueillir par le biais d'initiatives parmi lesquelles, nous l'avons rappelé précédemment, la

¹⁵⁶ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 7.

fondation des Archives de la critique d'art à Rennes. Poinsoy a longtemps soutenu que les critiques d'art, témoins privilégiés de la relation entre l'œuvre d'art et l'artiste, avaient le devoir de restituer ce moment préalable à l'exposition, et cela par la production de textes et d'interventions bien sûr, mais aussi par le partage de leur propre matériel créatif à eux, leurs notes et brouillons, en somme : leurs archives.

Hans Ulrich Obrist définit le curateur comme un catalyseur, un point de jonction entre différentes forces créatives. Ses mots font écho à ceux de Henry Meyric Hughes, qui paraphrase Pierre Restany en disant que la place du critique d'art moderne « (...) était tout près de l'acte créatif plutôt qu'à distance de celui-ci, et (...) son rôle était celui d'intermédiaire, de passeur vers le grand public¹⁵⁷ ». D'ailleurs Pierre Restany, critique d'art français de renommée internationale né en 1930 et décédé en 2003, a fait don aux Archives de la critique d'art de ses archives – incluant ses écrits, sa bibliothèque (catalogues, magazines, ouvrages), ainsi que 743 dossiers d'artistes avec des correspondances, mais également des documents de nature variée, classés par ordre alphabétique et thématique. Le fond Restany est le plus conséquent à présent aux Archives de la critique d'art, avec celui de Michel Ragon, notamment en ce qui concerne la deuxième moitié du XX^e siècle jusqu'aux années 1990, et il a entamé toute une série de donations venant d'autres critiques d'art et, plus récemment, des commissaires d'exposition. Évidemment, ce fond unique permet aux chercheurs non seulement d'avoir un témoignage précieux d'une époque de l'histoire de l'art où les rapports artistiques entre la France et le monde devenaient de plus en plus importants ; mais aussi de leurs propres parcours, de leurs carrières en tant que critiques et, finalement, de leurs personnages.

Tout comme pour un commissaire d'exposition, notamment pour un curateur indépendant, il est très difficile – si non pas inutile – de faire la distinction entre les activités professionnelles d'un critique d'art et ses affinités personnelles, ses relations, ses goûts et centres d'intérêt. En parcourant ces fonds, qu'ils soient auprès d'institutions et encore plus qu'ils se trouvent chez leur propriétaire, on a

¹⁵⁷ H. Meyric Hughes, « Réseaux », dans R. Leeman (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, *op.cit.*, p. 343.

l'impression de voir le dessous de l'histoire. Comme Poinot le rappelle, « l'archivage est en soi révélateur de la méthode de son dépositaire, à condition qu'il conserve l'ordre d'origine¹⁵⁸ » ; et en particulier, en parlant de Restany, [R. Leeman] dit : « Il est possible de restituer à travers l'activité, les écrits, les réseaux, les combats (...) une histoire de l'art du second XX^e siècle¹⁵⁹. »

Le contact avec l'écriture, le matériel d'impression du travail du critique ou du curateur, dégage une série de considérations qui vont au-delà du partage du fait pur et empirique, pour suggérer des pistes alternatives qui sont parfois de l'ordre de l'anecdotique, de l'ordinaire ; et qui contribuent non seulement à une proximité avec les faits qu'on étudie, mais qui instaurent également une leur compréhension plus complexe et stratifiée, hybride. Plus précisément, il s'agit d'un type d'écriture qui

mêle le passé au présent, l'information objective à la mémoire lacunaire, le témoignage à l'affectif. Elle noue le sujet et l'objet du discours, la neutralité historique et la description romanesque, l'analyse généralisatrice et l'anecdote particularisante (...), elle entrelace récit autobiographique et théorie, l'un servant l'autre alternativement¹⁶⁰.

C'est dans la compénétration de ceux deux forces, l'intime et le public, l'inédit et l'édité, qu'il faut trouver l'intérêt de l'usage des archives curatoriales, dans le respect de leur fragmentarité. L'oubli, nous le disions dans le chapitre précédent, est une condition fondamentale de l'archive, d'autant plus quand l'événement enregistré par une archive curatoriale est éphémère par définition. Pourtant, c'est à partir de ces fragments que l'on peut reconstituer un paysage :

L'archive restitue l'ambiance d'une période : qui lit quoi, qui dit quoi, qui rencontre qui, à quel moment, quelle exposition voit en même temps que tel autre... (...) Les choses fonctionnent toujours en réaction, c'est toujours l'interprétation d'une

¹⁵⁸ R. Leeman, « Pierre Restany le dénominateur », dans *Le demi-siècle de Pierre Restany*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶⁰ C. Zernik, « L'écriture rétrospective ou Comment on devient critique d'art », *Critique d'art* n.40, 2012, mis en ligne le 01 novembre 2013, consulté le 25 mars 2020. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/critiquedart/5674>, s.p.

situation. (...) Je pense que les archives servent à ça : dans la plus grande spécificité, autour des œuvres ; et dans la plus grande généralité, en restituant le temps¹⁶¹.

Pour revenir brièvement sur la question de l'éphémérité du medium exposition et de son enregistrement dans les archives curatoriales, il nous semble opportun de tracer un parallèle avec les archives réunies par une association de danseurs, les Carnets Bagouet, qui a été constituée après la mort du chorégraphe Dominique Bagouet en 1992 et qui, en quelque sorte, en documente le regard et le style. Premier fonds d'archive lié à la danse à avoir été accueilli par l'IMEC en 1996, il contient des notes, des croquis, des documents qui vont des repères biographiques jusqu'à la réception critique d'une œuvre qui comprend plus de 40 chorographies de ce danseur, chorégraphe et directeur de compagnie de Montpellier.

Il est inévitable de constater qu'un medium éphémère comme une chorégraphie de danse, ou une exposition, ne puisse pas être inscrite dans une mémoire archivistique qu'à condition que cette mémoire évolue, s'émancipe, de toute conviction traditionnelle et figée liée au concept même d'archive. Dans ce cas, archiver impliquerait une extériorisation des formes, et une reprise par le travail d'autrui, un respect de la nature transitoire et fragile de ce type de création. Avec les mots de Dominique Bagouet : « La danse est en étroite relation avec le mode de vie de nos sociétés, avec 'l'actuel' du corps. C'est un art populaire toujours en mouvement, un art de l'éphémère : aussitôt engendré, aussitôt terminé, ce qui fait sa magie mais aussi sa fragilité¹⁶². »

Avant d'examiner les deux cas d'étude majeurs de ce chapitre, nous tâchons de donner quelques exemples d'archives curatoriales personnelles que nous avons croisées pendant le déroulé de ce travail, notamment afin d'introduire certaines caractéristiques de celles-ci ; des usages possibles de la part de leurs curateurs-créateurs, et d'autrui.

Le cas des *notebooks*, publiés par Carolyn Christov-Bakargiev en anticipation à la DOCUMENTA(13) dont elle a été directrice artistique en 2012, nous semble

¹⁶¹ Voir Tome II, Annexes, Annexe 7.

¹⁶² I. Launay (dir.), *Les Carnets Bagouet - La Passe D'une Œuvre*, Éd. Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 23-24.

faire un usage créatif et discursif des notes curatoriales. Enregistrées dans des centaines de carnets, écrits en préparation de l'exposition quinquennale et publiés avant son ouverture, ces notes anticipaient le deuxième volume du catalogue, intitulé « The Logbook¹⁶³ », qui contenait plus spécifiquement des textes sur la façon dont Christov-Bakargiev prévisualisait les expositions qui allaient avoir lieu, et également la façon dont ces idées ont changé en phase d'accrochage. En rendant disponibles et publics ces documents – évidemment édités et nés avec l'intention d'être publiés, donc formalisés et « mis en scène » tel qu'on le ferait avec une exposition – cette curatrice documente le *making of* de la Documenta – qu'elle fait donc débiter, ainsi faisant, en 2010. On peut y trouver

des idées, des manifestations, des discussions avec des artistes, des écrivains, et des penseurs. Des photographies, prises constamment pendant la préparation, ensemble avec celles dans le téléphone de Christov-Bakargiev et parallèlement à des textes, garantissent une vue très privée dans ses approches et dans ses méthodologies et permettent au visiteur de l'accompagner dans son voyage¹⁶⁴.

Le thème du voyage d'exploration du curateur, semble reprendre la notion de déplacement entre les multiples sièges de l'exposition (Kassel, Kabul, Alexandrie-Le Caire, et Banff), ainsi que les enjeux de la recherche qui est demandé au curateur / explorateur sur les cinq ans de préparation de la Documenta. Dans « The Logbook » en particulier, à la publication du matériel conçu et utilisé pour la conception de la Documenta, suit une section illustrée, avec des vues d'exposition, des photographies des événements, qui partage les résultats de ce travail curatorial monumental. Il s'agit donc d'un ouvrage qui vise à publier non seulement les soi-disant archives de la Documenta, mais aussi à en restituer le parcours « de la vision jusqu'au clou », pour le dire avec les mots de Szeemann que nous avons rencontrés précédemment.

La prise de notes englobe les témoignages, les dessins, l'écriture, et la pensée diagrammatique ; elle est spéculative, elle manifeste un moment préliminaire, un passage, et agit comme un aide-mémoire ou comme une trace. Avec des contributions par des auteurs venants d'une variété de disciplines, telles que l'art, la

¹⁶³ N. Setari, K. Sauerlander, C. Marten, (dir.), *Documenta 13: Das Logbook / The Logbook*, Hatje Cantz Pub, 2012.

¹⁶⁴ Texte de présentation de C. Christov-Bakargiev, *Letter to a Friend*, Series: dOCUMENTA (13), *op.cit.*, sur le site de la maison d'édition. Disponible à l'adresse : <https://www.hatjecantz.de/documenta-13catalog-23-2797-1.html>.

science, la philosophie et la psychologie, l'anthropologie, la théorie économique et politique, les études du langage et littéraires, tout comme la poésie, (ce livre) constitue un espace de dOCUMENTA(13) pour explorer la façon dont la pensée émerge et repose au cœur de la réimagination du monde¹⁶⁵.

Dans une autre publication, plus ponctuelle et concise, elle intitulée « Letter to a Friend », Carolyn Christov-Bakargiev expose sa méthodologie de travail en écrivant à une tierce personne, à laquelle raconte certains aspects fondamentaux qui l'ont amené à concevoir la Documenta ; ainsi que ses intuitions, ses points de départ, et les outils qu'elle a conçu afin de réaliser sa vision en 2012, car la Documenta ne serait pas pour elle une exposition ou un événement, mais un état d'esprit. Cette publication mélange des genres et des types d'écriture variés : on passe du « *storytelling*, à la spéculation théorique, au journal de voyage, au communiqué de presse, à la réflexion critique¹⁶⁶ ». Le partage des notes et des considérations du curateur, qui sont plus proches de son archive personnelle que du catalogue d'exposition, malgré l'inévitable travail de sélection et d'édition fait en amont, témoigne de l'importance de la restitution de ces moments préliminaires afin de développer et construire cet événement petit à petit, de la conception du projet jusqu'à sa réalisation. Dans ce sens, l'archive curatoriale devient outil d'imagination mais aussi de communication entre le curateur de l'événement et son public. Comme dit Christov-Bakargiev en citant l'un des « agents » de la dOCUMENTA(13), à savoir Chus Martinez, « c'est un peu comme publier l'impubliable, où la voix et le lecteur sont nos alibis et nos alliés¹⁶⁷ ». Un autre curateur qui a accordé beaucoup d'importance et de soin à ses archives est Robert Fleck, curateur autrichien et historien de formation né en 1957, dont nous avons vu le rôle clé dans la sauvegarde et la récupération des archives de *VOTI – The Union of the Imaginary*, à la fin du chapitre II. Dans le catalogue du projet « Interarchive¹⁶⁸ », il raconte le processus de création de son archive : elle n'aurait

¹⁶⁵ C. Christov-Bakargiev, *Letter to a Friend*, Series: dOCUMENTA (13), *op.cit.*, p. 12.

¹⁶⁶ Texte de présentation de C. Christov-Bakargiev, *Letter to a Friend*, Series: dOCUMENTA (13), *op.cit.*, sur le site de la maison d'édition. Disponible à l'adresse : <https://www.hatjecantz.de/documenta-13catalog-23-2797-1.html>.

¹⁶⁷ C. Christov-Bakargiev, *Letter to a Friend*, Series: dOCUMENTA (13), *op.cit.*, p.12.

¹⁶⁸ B. Von Bismarck, H-P. Feldman, *Interarchive: Archival Practices and Sites in the Contemporary Field of Art*, Kunstraum der Universität Lüneburg Köln, W. König, 2002.

pas été compilée suite à une décision, mais elle s'est manifestée plutôt soudainement, étant le résultat d'une convolution de documents et de livres. Le curateur autrichien considère que les photocopies des documents des artistes modernes, dont ses archives se composent en grande partie et qui viennent d'archives d'artistes, sont « autant intéressantes que les originaux, grâce à leur contenu informatif¹⁶⁹ ». Nous observons ici une approche qui combine recherche, passion pour l'accumulation de documentation, et sensibilité vers la donnée historique et les sources d'information. Tout cela résulte en plus de 3000 dossiers d'artistes généraux, plus de 600 dossiers d'artistes détaillés ; des documents d'archives qu'il a photocopiés ou transcrits à la main ; une bibliothèque de philosophie, une d'histoire de l'art ; des catalogues d'expositions thématiques des années 40 jusqu'à nos jours, classés chronologiquement ; et des invitations et des communiqués de presses d'expositions des années 90 jusqu'à présent.

Une archive est, selon Robert Fleck, un ensemble qui protège les documents et leur permet de survivre, et potentiellement de devenir « doublement intéressants en 20-40 ans¹⁷⁰ ». Le curateur autrichien affirme avoir utilisé son archive principalement pour écrire à propos d'un artiste ou d'un sujet en particulier – donc visiblement comme une base à partir de laquelle travailler, une ligne directrice qui le guiderait à travers la construction du texte. Il affirme également sauvegarder tout ce qui a ou qui pourrait avoir un intérêt potentiel ; et que, même si « rien est en ordre dans ses archives¹⁷¹ », il travaille une dizaine d'heure par semaine sur leur classement – ce qui témoigne de son attention à la question, dénuée de créativité mais révélatrice d'un sens de responsabilité envers la transmission de ces « simples outils ». Fleck juge scandaleuse la façon dont beaucoup de galeries et d'institutions d'art négligent les archives, c'est à dire leur manque d'intérêt vis à vis de la question de leur conservation, de leur traitement et de leur utilisation.

Sans les archives beaucoup des artistes les plus importants disparaîtraient, tout simplement, parce que leur vision ne rentre plus dans le concept classique que le musée a de l'acte de collectionner, qui est né au XVIII^e siècle. C'est pour cela, qu'on

¹⁶⁹ Robert Fleck, dans B. Von Bismarck, H-P. Feldman, *Interarchive: Archival Practices and Sites in the Contemporary Field of Art*, op.cit., p. 559.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 560.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 560.

devrait propager le principe de collectionner un maximum de documents d'archive¹⁷².

Un autre exemple de curateur qui se fait porteur de la responsabilité de sauvegarder des documents pour représenter l'éphémère, cette fois-ci des institutions russes et de leur existence précaire, est Viktor Misiano. Précisément, ayant vécu les années 90 et le chaos social de la période de transition post-soviétique et post-communiste, et ayant expérimenté la douleur de voir la façon barbare dont la mémoire historique était effacée, Misiano décida de garder des documents qui ne sont pas en étroite relation avec ses projets : comme pour une obligation morale et culturelle, comme pour un projet social.

Dans des périodes normales, on ne devrait pas s'inquiéter des archives, ou même en être conscient. Si on le fait, c'est parce que nous sommes dans un moment de crise et de rupture sociale, un moment exceptionnel. Comme quand on traverse une crise personnelle, nous sommes inquiets pour notre propre histoire : c'est une sorte de narcissisme, d'ambition exagérée, ou de névrose. Quand notre énergie est concentrée sur l'archivage plus que sur l'action, ça signifie qu'il y a un problème¹⁷³.

Sur un plan personnel, Misiano voit les curateurs comme « des entités pré- ou post-professionnelles », qui créent des relations avec les artistes qui vont au-delà des liens professionnels, jusqu'à rejoindre le domaine de l'amitié¹⁷⁴. Par conséquent, Misiano considère les archives personnelles d'un curateur, en raison du côté intime et émotionnel, ainsi que du réseau de connexions personnelles dont elles témoignent, comme un ensemble très précieux et sûrement important pour comprendre les pratiques curatoriales individuelles, car « à tout curateur, correspond une archive¹⁷⁵ ». Celle-là est aussi la raison qui fait qu'il ne garde pas beaucoup de documentation sur les artistes, car quand il conçoit une exposition il préfère plutôt contacter ses amis et collègues, parcourir leurs archives, leurs bibliothèques et contacts. Dans ce sens, il dit préférer la mémoire personnelle de la rencontre avec l'artiste plutôt que collectionner son portfolio ou du matériel sur son travail, qui n'est nécessaire que s'il doit organiser une grande rétrospective – et

¹⁷² *Ibid.*, p. 561.

¹⁷³ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, *op.cit.*, p. 98.

¹⁷⁴ V. Misiano, « The Institutionalization of Friendship », 1998, paru sur le site de IRWIN. Disponible à l'adresse <http://www.irwin-nsk.org/texts/institutionalisation/>, s.p.

¹⁷⁵ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, *op.cit.*, p. 95.

même dans ce cas, il dit préférer de le repérer ailleurs. Il ne garde que ce qui est essentiel pour lui : les catalogues des grandes expositions qui sont devenues des fétiches, ou les souvenirs d'expériences personnelles. Le reste est donné aux bibliothèques ou aux institutions, comme le Garage à Moscou. Ce qui reste est très privé et intime : c'est sa mémoire personnelle. Il définit donc son archive comme « existentielle ». Ses expositions sont documentées de façon méthodique, et il préserve les copies des catalogues méticuleusement, surtout s'il n'en reste que quelques exemplaires. Ce curateur a un rapport de dialogue et de réflexion aux expositions qu'il a organisé et avec le souvenir et le matériel qu'il en garde, et cela lui permet d'analyser les signifiés qui émergent après une certaine période de temps, ainsi que des éventuelles répétitions dans sa façon de « curater ». Misiano nous confie que

des paradoxes apparaissent quand tu peux réfléchir sur ton passé, sur la matrice qui se révèle au fil de ta carrière. Ta structure intérieure, ton esprit curatorial, la logique intrinsèque de ton travail, qui prédétermine ton procès sans que t'en sois conscient. Tout ça émerge de ton travail, rétrospectivement, en traversant ta propre archive – c'est une façon de révéler des confirmations qui étaient déjà annoncées¹⁷⁶.

En outre de conserver cette mémoire pour une autoévaluation sur le long terme, Misiano avoue le faire pour remédier à l'éphémérité du médium expositif. En effet, il avoue croire que le drame éprouvé par les curateurs soit le même que celui des directeurs de théâtre ou des compositeurs, dont le travail, c'est-à-dire les expositions, les pièces, les partitions, sont destinées à disparaître et ne peuvent pas être reproduites. Pour ce curateur, l'exposition est un médium éphémère, destinée à l'oubli, car la documentation vidéo ou photo de ces événements ne sont que des traces qui ne peuvent absolument pas remplacer l'expérience que l'on a à un moment précis, dans une salle précise, dans des conditions précises.

Dans une exposition, tout est contextualisé. C'est pour cette raison que je ne crois pas beaucoup dans le pouvoir de l'archive de garder la mémoire. Je crois que ce soit important de préserver ces traces pour témoigner et faciliter la recherche, mais je pense surtout que l'archive soit importante pour moi, personnellement. D'autant plus que, si c'est moi qui présente le matériel qu'elle contient, je peux en donner un témoignage complet... celle-là est la façon la plus authentique de revisiter l'archive. Par contre, quand une de mes expositions est étudiée et revisitée par des autres personnes, cela active un mécanisme de décontextualisation qu'il est impossible de

¹⁷⁶ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, *op.cit.*, p. 95-96.

contrôler. À ce moment, l'archive appartient à quelqu'un d'autre (...) donc elle peut être exploitée (...) d'une façon acritique, et appropriée de la mauvaise façon¹⁷⁷.

Les inquiétudes liées à l'image de soi qui sont projetées par l'archive sont ici révélées. L'idée que cette archive puisse nous survivre et raconter des histoires que nous n'avons pas forcément validé et formalisé de la façon que nous croyons la plus fidèle à l'original, étant l'original ce que nous présumons être de notre propriété, est persistante. Misiano confirme également son scepticisme envers les curateurs qui gardent tout dans le but impossible de préserver leur histoire, poursuivant l'utopie d'avoir une archive complète. « Derrière cet effort je vois de l'ambition personnelle, le désir d'éternité, de prolonger sa propre existence. Je crois que l'archive, plus que prolonger notre vie, du moment qu'elle est ouverte à des autres personnes, constitue l'expérience de celles-là¹⁷⁸ ». Le curateur russe affirme que nous ne sommes pas les seuls à garder des traces de ce que nous avons fait, et qu'elles existent indépendamment de nous : dans la mémoire des gens, dans les archives des institutions dans lesquelles nous avons travaillé, dans les thèses des chercheurs, dans la mémoire de nos contemporains – et c'est pour cela que l'angoisse de tout archiver ne l'intéresse pas : il avoue archiver pour lui, pas pour le futur.

Le curateur chinois Hou Hanru, directeur du MAXXI, le Musée de l'Art et de l'Architecture du XXI^e siècle à Rome, dit avoir plusieurs archives, une par projet. La notion de micro-archive s'impose comme sous-catégorie pour compartimenter ou, pour mieux le dire, organiser ce qui reste d'un projet curatorial. S'il était autrefois plus simple non seulement de faire une archive mais aussi de la comprendre, de raison de sa nature matérielle, le curateur avoue avoir plus de mal avec les nouvelles technologies. Ceci ne l'empêche pas de garder une archive numérique systématique, par exemple par le biais d'un index qui l'aide à répertorier ses projets par thèmes, ou à retrouver un document facilement. Jusqu'aux années 2000, Hanru a gardé la documentation relative à toute étape de conception de ses projets, de la recherche aux sections administratives et techniques, à la presse, à la

¹⁷⁷ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, op.cit., p. 97.

¹⁷⁸ *Ibid*, p. 97.

documentation photographique. Après les années 2000, son rapport à l'archivage est devenu beaucoup plus « chaotique ». Il explique ainsi que :

Tout est sur mon ordinateur, il y a beaucoup d'email à parcourir et elles peuvent se perdre facilement. Je sauvegarde le 80% du matériel mais ce n'est pas suffisant, et je suis toujours surpris de voir à quel point les technologies numériques peuvent rendre les choses plus compliquées. Il y a une quantité majeure de données mais beaucoup moins de temps pour les ranger, cela est une grande source de confusion pour moi¹⁷⁹.

Le fait de ne pas avoir une assistante qui puisse s'occuper de gérer les archives est, en plus d'être très commun chez les curateurs, une des raisons qui empêche un archivage plus complet, dans la mesure du possible. Cependant, le curateur a stocké ses archives directement sur son ordinateur portable, en outre de conserver des disques durs facilement accessibles dans les lieux de son habitation. La condition de garder les archives près de lui, témoigne de la nécessité de les consulter fréquemment et pour les tâches les plus différentes : présentations, publications, travaux qui nécessitent de revoir le travail précédent et en cours pour s'inspirer, citer, etc., en parcourant la liste des projets, des expositions, des textes, et des catalogues. En même temps, Hanru affirme de ne pas être obsédé par cette idée : il ne veut pas que ces archives deviennent un monument à soi-même, et il est au courant qu'elles ne sont pas censées être complètes ou exhaustives.

L'archive est alors un outil garde-mémoire duquel on peut se servir pour retourner en arrière, pour que le passé et le présent se contaminent. Hou Hanru ne considère pas ses archives comme une collection d'objets. Bien sûr, des pièces très belles peuvent y résider, comme c'est le cas pour les archives de la critique d'art américaine Kim Levin, qui a collectionné pendant plusieurs années tous les cartons d'invitations qu'elle avait reçu, et qu'elle a exposé en 2009 à Kiasma à Helsinki, avec les notes et les dessins qui étaient sur le verso de ces cartons. Ou comme pour le galeriste et curateur allemand René Block, dont une sélection de textes, lettres, photos a été publiée dans un catalogue¹⁸⁰ en occasion de l'exposition qui a eu lieu

¹⁷⁹ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, op.cit., p. 73.

¹⁸⁰ René Block. *Ich kenne kein Weekend : Ausstellungsprojekte, Texte und Dokumente seit 1964*, Walther König, 2015.

en 2015 à la Neuer Berliner Kunstverein et à la Berlinischen Galerie. Pour Hanru, l'archive prouve la diversité des façons dont nous regardons les faits.

C'est une question politique : constituer des archives implique de constituer l'esprit pensant de l'institution. Il y a une combinaison organique entre des éléments différents et des couches qui constituent l'institution et que l'on peut retrouver dans les archives, et cela questionne la notion de Vérité avec un V majuscule¹⁸¹.

Nous allons réfléchir davantage à cette question dans le chapitre suivant, celui sur les archives curatoriales institutionnelles.

Nous avons à plusieurs reprises affirmé que l'une des archives qui a le plus inspiré ce travail est celle de Harald Szeemann telle qu'elle était conçue par son ancien propriétaire, le curateur suisse, à Maggia. Un autre curateur, nettement plus jeune que Szeemann mais s'inscrivant clairement dans son héritage, est l'italien Massimiliano Gioni. À son intérêt encyclopédique et à sa recherche modulaire, correspond une approche de l'archive et de la bibliothèque décidément sensorielle et instinctive. Gioni affirme de n'être pas sûr d'avoir une archive, puisque son matériel n'est pas complètement organisé et structuré. Selon lui, l'archive ne serait pas à confondre avec la collection, c'est-à-dire avec une accumulation personnelle d'objets, œuvres d'art, images et documents organisée selon des critères individuels. Or, l'ensemble dont il parle quand il décrit les ressources documentaires qui lui appartiennent, nous semble renvoyer à un écosystème de documents, d'archives, d'objets, et de livres qui est pour nous, comme nous essayons de le prouver dans cet ouvrage, la structure pas structurée de l'archive curatoriale, où une méthodologie existe, mais reste subjective – et non objective, telle qu'elle est dans la notion classique d'archive.

Gioni a deux outils, donc, dont il se sert souvent : sa bibliothèque, et son archive numérique. Sa bibliothèque, ou sa « collection de livres », se trouve dans ses appartements de New York et de Milan, et en mineure partie dans la maison de ses parents et dans son bureau. Elle compte environ 10 000 volumes, et elle est divisée par exposition collectives et monographies, avec une section pour la théorie et l'histoire de l'art, pour la littérature, et pour des autres disciplines annexes. Son engagement dans la constitution de cette bibliothèque est exemplaire, et fait penser

¹⁸¹ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, op.cit., p. 75.

à celui de Germano Celant et à sa bibliothèque de Milan. En effet, pour Gioni, la recherche bibliographique constitue une partie équivalente si non majeure, en termes de temps engagé, à celle de visite d'ateliers et des déplacements. La ville de Milan est la destination finale de sa bibliothèque, car les livres qu'il achète à New York, sa ville de résidence principale (où il est directeur du New Museum), sont envoyés à Milan au fur et à mesure qu'il n'a plus besoin d'y avoir accès directement, et ils sont ici rangés par son assistante. Le curateur de la Biennale de Venise de 2013¹⁸², est cependant confronté au manque de place pour le stockage et, tout comme Harald Szeemann avait refusé que ses archives et ses livres soient rangés dans des tiroirs où il ne puisse pas les voir et les toucher, Gioni avoue de ne pas avoir encore trouvé un moyen alternatif de ranger sa bibliothèque qui lui permette également de garantir un emplacement vivant – où ses livres puissent « se lire mutuellement », être activement confrontés l'un à l'autre, comme dans la bibliothèque de Aby Warburg. Gioni affirme de vouloir croire, contre toute rationalité, qu'ils s'influencent et qui soient expansés par son activation, par sa recherche. « Je pense que le plus ces livres se mélangent entre eux, le plus ils se contaminent entre eux avec de la connaissance, le moins moi je dois les lire tous, parce qu'ils peuvent de quelque façon, télépathiquement, se passer de la connaissance et puis me la transmettre¹⁸³ ». Cela renvoie aussi à une autre référence utilisée par Gioni, celle au livre « Bouvard et Pécuchet » de Flaubert : « J'ai lu quelque part que Flaubert avait accumulé des milliers de livres lorsqu'il travaillait à ce livre (...) qui est une parodie de la recherche de la connaissance (...) qui est destinée à être partielle ou à échouer¹⁸⁴ ».

En deuxième lieu, il y a son archive, qui est surtout numérique aujourd'hui, et qui conserve une sélection de ses correspondances, de la documentation qui a servi comme base conceptuelle pour des projets et des expositions (des plans, des listes d'œuvres, des budgets, etc.), des éphémères, de la presse, ses écrits, et d'autres éléments de nature variée, pour un total de 348 579 dossiers¹⁸⁵. Roberta Tenconi, sa

¹⁸² « Il Palazzo Enciclopedico », Biennale d'Art de Venise, du 1^{er} juin au 24 novembre 2013.

¹⁸³ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, op.cit., p. 66.

¹⁸⁴ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, op.cit., p. 67.

¹⁸⁵ En avril 2018.

collègue, travaille sur l'organisation de l'archive et le met à jour constamment. L'usage de l'archive proprement dit est limité à la réédition ou à la republication de textes qu'il avait écrit dans le passé. L'archive est donc une façon de documenter son travail, plutôt qu'un outil pour le développer. L'idée que son archive puisse être utilisée par les générations suivantes de chercheurs et curateurs lui semble arrogante, ainsi que lointaine. Il avoue être mal à l'aise avec l'approche « légèrement narcissiste » des archives personnelles, mais il évoque également, ce qui nous semble révélateur, que cela montre possiblement un désir d'être en mesure d'organiser le sien. Il ajoute :

C'est peut-être à cause de mon éducation catholique ou d'une forme d'inclination romantique, mais j'ai peur que pour moi les archives s'accompagnent de plus qu'une intimation de mortalité : autrement dit, elles parlent du temps qui passe, de la vastitude de l'histoire, de la fragilité de la vie. Dans ce sens, elles offrent également une expérience sublime et vertigineuse, puisqu'elles nous arrêtent devant le précipice du temps. Je suis conscient que cela puisse sonner un peu *kitsch* (et en fait il y a toujours le risque de tomber dans le sentimentalisme et le *kitsch* quand on travaille avec les archives) : il y a plein d'œuvres questionnables qui sont inspirées par les archives, mais à mon sens les archives ont beaucoup plus affaire avec cette sensation de la mort qu'avec l'aura ou l'énergie de la personne qui les a créés¹⁸⁶.

Cette sélection d'exemples (Misiano, Hanru, Gioni) a été faite afin d'illustrer la variété d'approches que les curateurs peuvent avoir aux archives, en essayant de ne pas nous éloigner de ceux qui font épreuve d'engagement – ce qui n'est pas le cas de tous ceux que nous avons eu l'occasion de rencontrer pendant notre recherche et dont on a recueilli les propos. Il est certain que la plupart d'entre eux se démontre réticente à l'idée de s'occuper de ses archives personnelles, car ils voient dans cette démarche le risque de s'autoreprésenter ou de s'enfermer dans des considérations liées aux pratiques curatoriales, qui ne les intéresse pas. Des autres, ceux dont nous avons choisi de parler plus amplement, comprennent la place centrale de l'archive et l'importance d'une conscience archivistique et émotionnelle appliquée à leur travail, en assumant une position d'auteur de projets curatoriaux et créatifs, qu'il est nécessaire d'enregistrer pour soi ou pour les « autres », éventuellement.

¹⁸⁶ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, op.cit., p. 70.

Nous n'avons donc pas hésité à nous rapprocher et de curateurs qui considèrent leurs archives comme un fardeau dont ils espèrent se débarrasser, par exemple on les versant à des institutions ; et également de curateurs qui façonnent leurs archives comme des expositions, comme des témoignages des passions liées à la collection et au modelage de formes. En particulier, au cours de ce chapitre, nous rencontrerons deux curateurs de deux générations différentes, et découvrirons les archives qu'ils ont créé et les raisons qui les poussent à s'y intéresser : Hans Ulrich Obrist, curateur suisse né en 1968 ; et de Jean-Hubert Martin, conservateur et curateur français né en 1944.

Ces deux exemples nous ont permis d'établir des connexions entre deux façons très singulières de considérer ses propres archives, de les mettre en forme et en suite de les partager. Concernant ce dernier point, une transition vers le domaine public n'est pas prévue pour les archives Martin à l'heure où nous écrivons ; alors que les archives Obrist semblent être en discussion avec la Fondation Luma à Arles pour leur éventuelle acquisition / utilisation¹⁸⁷. Si la fragmentarité qui connote les archives Obrist et leur nature éphémère nous n'a permis de nous y confronter qu'indirectement, laissant plus de place aux témoignages et au partage d'intentions avec ce curateur et les personnes engagés dans ses projets ; pour les archives Martin, plusieurs voyages aux archives dans sa maison de campagne ont été effectués, et des discussions étendues autour du sujet ont eu lieu depuis 2016¹⁸⁸.

3.1 Une archive polyphonique : Hans Ulrich Obrist

Ensemble, les écrits et les entretiens de Hans Ulrich Obrist représentent une tentative héroïque de préserver les traces de l'intelligence des cinquante dernières années, afin de trouver un sens dans ce qui semble incohérent, une force qui s'oppose à l'oubli systématique qui se cache au centre de l'époque de l'information et qui pourrait, en fait, être son plan secret. (...) Mais finalement, (...) Obrist produit des communautés. Il connecte et intersecte des intelligences – toute exposition ou conversation se déploie dans une spirale de références pour les autres générations,

¹⁸⁷ Il n'y a pas de confirmation officielle concernant l'acquisition des archives de Hans Ulrich Obrist par la Fondation Luma à Arles à présent (printemps 2020).

¹⁸⁸ Voir Tome II, Annexes, Annexe 8.

les autres domaines de référence (...) de sensibilités et de proximités¹⁸⁹.

Les archives de Hans Ulrich Obrist sont un exemple primaire de la correspondance qui peut se manifester entre la façon d'envisager le *curating* et la méthodologie d'archivage, c'est-à-dire entre l'accrochage d'une exposition et la disposition des archives dans l'espace – dans un ou plusieurs endroits. En effet, Obrist considère ces archives comme un archipel, constitué de plusieurs archives-îles. Les notions de polyphonie et de tentacularité s'appliquent bien à cet ensemble d'archives éparpillées sur la planète, en correspondance des lieux et des personnes avec qui Obrist a collaboré pour donner vie à des projets curatoriaux.

Le futur se construit par le biais des fragments du passé : telle est la philosophie qui pousse Obrist à tout garder, de façon obsessionnelle ; ou à demander à des autres personnes (artistes, collègues, institutions, universités, fondations) de le faire pour lui. À une envie presque compulsive d'enregistrer son travail, de le transmettre, correspond une nécessité de ne pas trop regarder en arrière, par peur qu'une telle attitude égocentrique et monopolisante puisse empêcher la création de nouveaux projets. Si son *motto* semble être « Ne t'arrête pas » (« Don't stop »), il en va de même pour la production incessante de matériel d'archive et le besoin de rendre accessible les résultats de son travail vertigineux. Avant de comprendre mieux la choralité de ces archives, la vision qu'Obrist en a et la transition vers la sphère publique par l'éventuelle acquisition¹⁹⁰ de la part de la Fondation Luma à Arles, allons regarder de plus près le parcours de ce curateur *sui generis*.

Hans Ulrich Obrist, né en 1968 à Zurich, est commissaire d'exposition, critique et historien d'art. Il est codirecteur des expositions et directeur des projets internationaux de la Serpentine Gallery à Londres, ainsi que co-fondateur de *89plus*. Avant ça, il a été curateur du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Depuis sa première exposition *World Soup (The Kitchen Show)* en 1991, il a

¹⁸⁹ Rem Koolhaas, préface de H.U.O., *Dontstopdontstopdontstopdontstop*, Sternberg Press, 2006, p. 15.

¹⁹⁰ Il n'y a pas de confirmation officielle concernant l'acquisition des archives de Hans Ulrich Obrist par la Fondation Luma à Arles à présent (printemps 2020).

organisé plus que 300 expositions. Il a été curateur du Pavillon Suisse de la Biennale d'architecture de Venise en 2014, et il fait partie du groupe de conseillers internationaux de la Fondation Luma à Arles. En 2011, il a reçu le CCS Bard Award for Curatorial Excellence, et le International Folkwang Prize pour son engagement dans les arts en 2015. Emblème du curateur contemporain globetrotteur – catalyseur d'initiatives artistiques, connecteur de gens et de domaines, producteur d'expositions en séquence rapide – la géographie de ses archives miroite le fonctionnement de sa structure mentale, témoigne de ses déplacements, et retrace l'évolution de sa méthodologie curatoriale. Elle se fait porteuse d'une tendance à la dispersion, à la fragmentation, et à l'éjection de toute centralisation qui caractérise l'époque moderne, et qui non seulement remet en question la structure traditionnelle de l'archive, mais aussi son exploitation.

3.1.1 *Les archives, l'archipel*

Telle est la définition d'archive d'Obrist : « Un endroit où reposent des types différents de documents, analogiques et numériques; et où une accumulation de matériel est disposée (accrochée) de façon systématique. Je pense qu'il n'y a pas qu'une archive, mais plusieurs archives ensemble¹⁹¹. » Cette affirmation éclaircit la vision d'Obrist de ses propres archives, qu'on va essayer d'analyser ici.

Dans un premier lieu, il s'agit d'un lieu où il n'y a pas de barrières entre la physicalité du document matériel et l'immatérialité de sa copie numérique. Des documents créés numériquement se mélangent à des objets, à des fichiers, et en deviennent complémentaires. C'est le cas par exemple de son projet d'écriture d'artistes sur des *post-it* colorés : ils existent dans un exemplaire unique, en papier, pour que l'écriture soit sauvegardée, respectée et célébrée ; mais ils sont également diffusés par le biais de publications sur le compte Instagram personnel de Hans Ulrich Obrist et donc archivés non seulement en tant qu'objets mais aussi en format numérique, par la plateforme de façon automatique, et ensuite par l'assistant personnel de Obrist. Deuxièmement, l'élément curatoriale de l'accrochage, du

¹⁹¹ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, *op.cit.*, p. 109.

dispositif, est ici bel et bien présent dans sa pensée de l'archive et il prouve l'impossibilité de concevoir une archive curatoriale sans que la conscience de l'espace, que le métier même de curateur implique, soit engagée. Obrist l'a répété à plusieurs reprises : ses livres s'étaient accumulés avec le temps dans son appartement de Berlin, au début de façon spontanée, puis de plus en plus naturellement organisée, c'est à dire en se constituant comme architecture, comme mobilier – les livres et les documents entassés étaient devenus des bureaux, un lit, des murs autour desquels les gens pouvaient¹⁹² se réunir lorsque Obrist était de passage à Berlin et organisait des rencontres dans cet espace. En dernier lieu, la troisième partie de la phrase souligne la pluralité des archives qui, comme nous l'avons vu, sont considérées comme un archipel composé d'îles plus ou moins grandes, plus ou moins exposées, une pour chaque section de son activité, ou pour chaque projet. En effet, comme des îles, ces archives sont flottantes, mobiles, et en même temps ancrées dans un paysage fixe et bien défini. Dans un entretien avec Markus Miessen¹⁹³, Obrist parle d'une « constellation », composée d'archives qui « brillent » et qui résonnent entre elles. Au cours de sa carrière, Obrist a, en effet, laissé derrière lui plusieurs types d'archives¹⁹⁴, qu'il a activé en plusieurs circonstances :

1) Une archive de ses livres : de ses publications et de celles des autres, mais aussi de livres concernant la musique et l'architecture. Il y aurait eu 20 000 livres à Berlin et 10 000 livres dispersés entre la Suisse, Londres et Paris (entre autres, dans la cave de l'artiste Christian Boltanski). Cette répartition géographique correspond également à des genres différents de livres collectionnés : des livres et des pamphlets (notamment à Berlin), des catalogues d'exposition, des livres d'artiste, des magazines et des livres autographiés.

¹⁹² Nous utilisons ici le passé car, au moment où nous écrivons, les archives et les livres de Berlin sembleraient faire l'objet d'un versement aux *Archives Vivantes* de la Fondation Luma. Il n'y a pas cependant pas de confirmation officielle concernant l'acquisition des archives de Hans Ulrich Obrist par la Fondation Luma à Arles à présent (printemps 2020).

¹⁹³ « Archiving in formation, Hans Ulrich Obrist in conversation with Markus Miessen », dans M. Miessen, Y. Chateigné, *The Archive as a Productive Space of Conflict*, 2012, Sternberg Press, Berlin, p. 546.

¹⁹⁴ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Figure 5.

2) Une archive de ses entretiens, commencée en 1995, qui réunit 2 600 heures, surtout filmées mais aussi audio sur des minicassettes ; d'enregistrements de ses discussions avec des artistes, des scientifiques, des architectes, ainsi qu'avec les invités de ses « marathons d'entretiens ». Cette partie de l'archive abrite aussi les entretiens avec les pionniers de domaines différents, qui ont en commun leur savoir et leur âge avancé, d'où la nécessité de recueillir leurs propos au plus vite (« it's urgent » : « c'est urgent », dit souvent Obrist), avant qu'ils disparaissent. L'archive des entretiens offre une vue complexe sur la culture contemporaine dans ses plusieurs aspects, en croisant des domaines souvent très loin entre eux. Elle avait été conçue initialement au département de design d'exposition et de pratiques curatoriales de l'Université Karlsruhe d'Art et Design, en collaboration avec ZKM Centre pour l'art et les médias à Karlsruhe, en 2009. Depuis le départ, et comme nous le verrons ensuite avec le projet de Tschlin en Suisse et avec les *Archives Vivantes* de la Fondation Luma à Arles¹⁹⁵, l'idée pour Obrist a été de mettre ses archives, notamment l'archive des entretiens, à disposition des autres – du public averti des chercheurs en art, mais aussi et surtout des curieux qui auraient pu activer le contenu de façon inattendue. L'archive deviendrait donc un outil qui produit d'autres outils en retour, qui s'archiverait par le biais d'un système de *tags*, et qui serait accessible par des formes d'accès numérique, sur le modèle du web sémantique, dont nous avons parlé dans le chapitre II ;

3) Une archive des photographies qu'il prend, ou des photos prises par des artistes.

4) Une archive de ses notes, brouillons et dessins, qui ont été publiés partiellement dans le livre « Hans Ulrich Obrist: Think Like Clouds » de Paul Chan¹⁹⁶. Ce dernier livre est une série de dessins extraits des cahiers de Obrist, ainsi que d'autres papiers qui résultent de son activité curatoriale ordinaire, au jour le jour.

5) Une archive pour chaque projet curatorial, par exemple *Cities on the Move*, ou *Do It*. Ce dernier était un ensemble d'instructions d'artistes pour répliquer des

¹⁹⁵ Il n'y a pas de confirmation officielle concernant l'acquisition des archives de Hans Ulrich Obrist par la Fondation Luma à Arles à présent (printemps 2020).

¹⁹⁶ P. Chan, *Hans Ulrich Obrist: Think Like Clouds*, Badlands Unlimited, 2014.

œuvres d'art, qui a démarré en 1993 d'une discussion avec Christian Boltanski et Bertrand Lavier. Ces artistes avaient demandé à d'autres artistes des instructions qui pouvaient être interprétées pour répliquer leurs œuvres d'art. Toutes ces instructions ont constitué une archive qui, depuis, n'a jamais cessé de s'agrandir, puisque comme pour les « marathons d'entretiens », elle est reproduite et multipliée par le biais d'expositions, de publications et d'initiatives à l'international.

6) L'archive de ses publications chez sa mère en Suisse, et celle plus conséquente des publications et des projets de publication sur laquelle l'artiste Joseph Grigely a travaillé avec les étudiants de l'École de l'Institut d'Art de Chicago. Il s'agit d'une collection de 30 mètres de longueur, qu'Obrist commence en 1991, avec sa première exposition *The Kitchen Show*, dans son appartement de St. Gallen en Suisse, et qu'il continue toujours. Etant connu pour une pratique spécifique dans le domaine de l'écriture et du papier, ces dernières années l'artiste Grigely a reçu régulièrement des boîtes remplies de publications d'Obrist et d'éphémères. Ce n'est que récemment qu'il a décidé de transférer tout ce matériel de son studio à l'école, afin de le mettre à l'abri et de permettre aux archives de vivre par le biais de la recherche et des expositions. Comme Obrist en témoigne dans un entretien avec Miessen :

Je lui ai régulièrement envoyé des boîtes avec les publications de mes expositions et mes lectures depuis la moitié des années 90, pas seulement les catalogues mais aussi les éphémères, c'est à dire les communiqués de presse, les cartons d'invitation, les posters, et des autres prothèses de l'exposition. (...) Joseph m'a dit que son but était de rendre le corps des données de l'archive un corps actif. (Il voulait) créer une bibliographie tridimensionnelle qui est à la fois définitive (comme un document de recherche) et diaphane (comme une façon de défier les conventions et la représentation d'une pratique en constante évolution). Pour lui, l'attention est sur 'l'exposition d'art en tant que verbe', et le réseau de relations humaines qui sont constituées et qui émanent d'une exposition¹⁹⁷.

En effet, l'idée qui a été à la base de la constitution de cette expérience est d'explorer la façon dont les documents d'une archive représentent des nœuds dans un réseau de relations humaines¹⁹⁸. Pour citer le rapport final de ce projet, « une

¹⁹⁷ « Archiving in formation, Hans Ulrich Obrist in conversation with Markus Miessen », dans M. Miessen, Y. Chateigné, *The Archive as a Productive Space of Conflict*, op.cit., p. 544.

¹⁹⁸ « The Hans Ulrich Obrist Archive Summary Activities Report, 2016-2017 », rapport partagé par Joseph Grigely, Chicago, le 2 octobre 2017.

archive n'est pas seulement une collection de documents ou une énumération de l'histoire de leur publication, mais une gamme différente de matériel d'information qui met en évidence les personnes, les idées, et les projets culturels qui ont contribué à la création de ces documents ¹⁹⁹». La façon dont ce projet a été construit, réfléchit également ce potentiel de connectivité que l'œuvre d'Obrist nous semble suggérer, c'est à dire qu'il crée « des liens entre des personnes, des disciplines, des lieux, et des continents – essentiellement, une pratique du trait d'union²⁰⁰ ». La démarche de conservation et de restitution de ces publications a été soutenue par l'achat d'une machine spéciale, un scanner Heidelberg Topaz, qui est en mesure de rendre en trois dimensions des caractéristiques du papier telles que la texture, les ombres, les plis. Cette technologie a été utilisée pour la première publication du projet *Vitrine : A Selection of Materials From the Hans Ulrich Obrist Archive*, qui a été suivie de quatre expositions entre septembre 2016 et mai 2017, toutes dans des vitrines horizontales ; plus une exposition en collaboration avec la collection Stolbun *Arcade-Archive*, notamment avec la bibliothèque personnelle de Stolbun. Cette archive a aussi participé à une exposition collective, *Encore Mode* à la galerie Lodos à Mexico City en 2017. Un site web-blog²⁰¹ qui retrace le cheminement de cette expérience a été lancé, et également un compte Instagram qui restitue les images des activités de recherche. En conclusion, une archive de cette archive a été produite, notamment pour rendre compte de la méthodologie qui a été suivie et des pratiques qui ont été engagées dans l'élaboration de ce projet singulier.

7) *Unbuilt roads*, une archive de projets d'artistes pas encore réalisés. Obrist raconte qu'en 1985 il a rencontré Alighiero Boetti à Rome, lors qu'il avait 17 ans. C'est l'artiste italien qui lui a confié l'idée qu'un curateur ne devrait pas proposer à un artiste des expositions dans des contextes institutionnels, mais s'intéresser notamment aux projets qui sont compliqués à réaliser et que pour cette raison n'aboutissent à rien. Depuis ce moment, Obrist n'a jamais cessé de demander aux artistes quel type de projet ils n'avaient pas encore pu réaliser – parce qu'ils étaient

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ <https://huobrist.org/>.

trop grands pour pouvoir être réalisés, ou trop petits, ou parce qu'ils étaient des utopies irréalisables, des rêves, et / ou des projets censurés, ou autocensurés. Cette démarche a donné vie à une plateforme web en collaboration avec e-Flux, qui s'intitule *The Agency of Unrealized Projects*, en français « L'Agence des Projets Irréalisés²⁰² ».

8) L'ordinateur et ses disques durs. En 2010, le fichier « My documents » contenait 32 000 documents et l'archive de tous ses messages et correspondances email. Obrist rappelle : « Liam Gillick une fois m'a écrit dans un e-mail que son archive est son ordinateur. Ou, avec les mots de Francisco Varela, l'ordinateur est un monstre plié²⁰³ ». Cette dernière archive, monstrueuse par sa dimension et par la difficulté à le maîtriser, se développe à une incroyable vitesse, du fait des activités du curateur et des contacts professionnels qu'il entretient au jour le jour, sans cesse.

3.1.2 Théories de l'archive

Mon obsession avec les archives a beaucoup affaire avec le fait que mon médium, en tant que curateur, soit l'exposition : elle a une vie limitée, et donc un problème de mémoire, car les expositions ne sont pas collectionnées, elles ne sont que des constellations temporaires. (...) Je pense que mes archives soient une forme de compensation à la nature fugitive de mon médium. Je dirais qu'elles soient complémentaires²⁰⁴.

D'après cette affirmation, il est évident que la structure des archives Obrist, un ensemble complémentaire et tentaculaire qui aurait la tâche de transmettre la mémoire de ce qui est né comme éphémère, voire l'exposition – soit en résonance avec une certaine méthodologie curatoriale. Nous allons approfondir, au cours des prochaines pages, le rapport que ce curateur a développé avec ses archives tout le long de sa carrière, et les solutions pratiques qu'il a trouvées pour leur gestion et, éventuellement, pour leur partage. Dans un premier temps, c'est à dire avant que l'idée d'ouvrir ses archives par le biais de projets d'abord, et de leur

²⁰² <https://aup.e-flux.com/>.

²⁰³ « Archiving in formation, Hans Ulrich Obrist in conversation with Markus Miessen », dans M. Miessen, Y. Chateigné, *The Archive as a Productive Space of Conflict, op.cit.*, p. 544.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 544.

institutionnalisation après, une relation instinctive s'était mise en place, qui rappelle celle de Andy Warhol avec ses *Time Capsules*, dont nous avons parlé précédemment. La démarche obristienne peut, effectivement, paraître warholienne de plusieurs points de vue. La méthodologie de l'ordre et du désordre, comme il la définit, prévoit qu'il y ait des boîtes en carton pour tout sujet et / ou artiste, mais qu'il n'y ait pas d'ordre à l'intérieur – tout est mélangé, jeté dans la boîte dans un essai de s'en détacher, puis expédié vers des autres destinations, par exemple vers Chicago, dans le cas de l'archive des publications. À l'époque où la méthodologie de l'ordre et du désordre a été mise en place, Obrist ne pouvait pas se permettre des étagères et il devait se contenter alors d'organiser ses archives dans des boîtes en carton, qui allaient former des murs, des couloirs, des formes et des architectures dans l'espace privé de sa maison. L'archive était alors un lieu physique, un lieu de travail et de vie, où revoir les expositions organisées précédemment et en imaginer des autres. Avec le temps, l'évolution des technologies liées à la mémoire et l'accélération de la globalisation ont abouti à la nécessité pour un curateur d'être *on the move*, en mouvement permanent entre les manifestations artistiques éparpillées sur la planète entière.

Ma vie (...) a toujours été entre plusieurs villes. En 1990 j'étais totalement nomade. Je voyageais plus que 320 jours par an. Mon temps était partagé entre la Suisse et Paris. Peu à peu, j'ai commencé à travailler de façon plus permanente entre les institutions, d'abord au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, puis pour la Villa Medici à Rome et depuis 2006 à la Serpentine Gallery à Londres. Cela veut dire que j'avais des livres dans toutes ces villes, parce que j'ai l'habitude d'acheter des livres partout où je suis, souvent plusieurs livres par jour. Donc mes bibliothèques poussaient à une vitesse impressionnante. Vivre parmi plusieurs villes voulait dire que l'archive devait être en mouvement aussi. C'est ça la connexion entre plusieurs choses²⁰⁵.

Cette dynamique affecte, cela va sans dire, l'évolution des pratiques d'archivages pour les curateurs, qui commencent à disséminer des archives dans plusieurs endroits géographiques, sur des supports qui sont très instables souvent, et à produire toujours plus de données. C'est bien le cas d'Obrist, qui a poussé ces tendances à l'extrême mais, il nous semble, est également arrivé à trouver une façon de gérer ce chaos en créant des communautés qui puissent le transformer en quelque

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 543-544.

chose d'autre : se l'approprier, pour le faire exister, et pour le transmettre sans qu'il arrête de changer, de bouger, et donc de vivre.

La distribution des archives à des communautés d'amis, collègues et institutions est aussi une façon de ne pas trop regarder en arrière, pour Obrist, qui avoue que pour lui

ce qui est urgent, c'est le prochain projet. Je ne perds pas beaucoup de temps à archiver, mais j'ai un collaborateur qui s'en occupe pendant la nuit, Max Schekleton, qui travaille pour moi jusqu'à 6h du matin et qui est chargé surtout de l'archivage des entretiens sur des supports numériques. Je suis convaincu que, si on regarde trop en arrière et on devient l'archiviste de soi-même, on risque sérieusement de bloquer le futur²⁰⁶.

Si la rapidité que ce curateur semble incarner pourrait s'appliquer aussi à ses archives, le fait de les distribuer autour de lui pour que des autres personnes s'en occupent et en fassent quelque chose d'autre, permet qu'il y ait un temps pour la réflexion, l'échange, la décantation des projets et leur restitution sous forme de trace dans les archives.

C'est néanmoins sans doute important, fondamental même, que ces archives existent pour compenser la peur d'oublier qui accompagne l'époque numérique, cette *digital paranoia* dont nous parlons ; et également pour esquisser un portrait de notre époque, de l'intelligence du XX^e siècle – de la même façon que Vasari l'avait fait dans « Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes » au XVI^e siècle. En même temps, la pratique de l'oubli devient également importante, tout comme la tentative de trouver un équilibre qui permette d'éviter le schéma classique du destin des archives, tel qu'il est décrit par Obrist :

Très souvent les archives sont mortes : c'est juste des boîtes pleines de trucs pas rangés qui vont au Getty ou à un autre institut quand leur propriétaire meurt. C'est intéressant de considérer la façon dont une archive peut être vivante, et devenir une boîte à outils. (...) L'archive est un site pour l'expérimentation, qui n'est pas si différente de l'exposition : c'est un tremplin pour l'exploration²⁰⁷.

Revenons sur la question de la bibliothèque d'Obrist qui, à l'évidence, est considérée par le curateur comme une archive à part entière. Il l'explique dans sa

²⁰⁶ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, op.cit., p.109.

²⁰⁷ « In conversation : Hans Ulrich Obrist » paru dans *PERSPECTA 48: AMNESIA*, Aaron & Teo, 2015, p. 220-233.

conversation avec Markus Miessen, un architecte qui a été un des premiers à s'intéresser aux archives Obrist et à imaginer des solutions pour les abriter, comme nous le verrons plus tard. Obrist dit :

J'ai grandi vers St. Gallen en Suisse allemande, et mes parents des fois m'amenaient à la bibliothèque du monastère, une construction baroque du XVII^e siècle. J'ai donc découvert les bibliothèques de monastère avant de découvrir des musées. J'étais vraiment enchanté par cette bibliothèque où il y avait des livres originaux du moyen âge à contempler, et où il fallait mettre des gants blancs et circuler dans des pantoufles pour ne pas faire du bruit. Cela m'a beaucoup impressionné, car ça illustre ce concept qui avait été articulé par le jésuite allemand Athanasius Kircher, qu'on aurait pu concentrer toute la connaissance dans un seul endroit et en une seule personne. Cela n'est évidemment plus possible dans le contexte de spécialisation et de croissance exponentielle de la connaissance de nos jours. (...) Ma bibliothèque est bientôt devenue une archive, car je suis obsédé par les livres (...). Dans ma chambre d'adolescent, on ne pouvait presque pas rentrer parce qu'il y avait plein de catalogues d'exposition. Quand j'ai fini le lycée à 19 ans et je suis allé à l'université, j'ai loué un appartement avec un ami, à St. Gallen. C'était un grand appartement et pourtant il était rempli avec mes livres. À ce moment, j'ai rencontré Kasper Koenig et j'ai commencé à appliquer sa méthodologie de l'ordre et du désordre. (...) C'était ma première tentative de faire des architectures. J'aimais bien l'idée d'avoir un appartement sans mobilier, et j'ai donc construit un lit avec des boîtes pleines de livres. Il me semblait important d'avoir une connexion physique avec eux. Il y avait ces énormes murs de livres et des fois ils s'effondraient, et alors un nouvel ordre se formait²⁰⁸.

L'archive des livres n'est qu'une partie des archives d'Obrist, comme nous l'avons vu. Et pourtant, il serait très difficile d'imaginer cette archive déconnectée des autres archives qui forment cet archipel. L'archive ne dit donc pas la vérité mais elle parle d'une vérité ; elle devient poreuse, perméable ; elle ne se fait que par contact ou par contamination avec des autres archives d'un ou de plusieurs archipels, pour continuer avec la métaphore obristienne. Allons donc explorer les projets qui ont permis cette contamination et qui, à notre sens, constituent une base expérimentale et créative à partir de laquelle commencer à explorer des possibilités d'ouverture des archives curatoriales en milieu institutionnel, tout comme dans l'intimité de leur lieu ou lieux d'origine.

²⁰⁸ « Archiving in formation, Hans Ulrich Obrist in conversation with Markus Miessen », dans M. Miessen, Y. Chateigné, *The Archive as a Productive Space of Conflict*, *op.cit.*, p. 539-540.

3.1.3 Projets liés aux archives

Dans l'optique de partager et d'étendre son travail par le biais de ses archives, Hans Ulrich Obrist n'a jamais cessé d'établir des collaborations avec des institutions, des collègues et des artistes, afin de créer des nouveaux projets à partir des archives, que ce soient les siennes ou celles d'autrui.

Le pavillon suisse de la Biennale d'architecture de Venise en 2014, intitulé *A stroll through a fun palace* (littéralement, « Une promenade dans un palais de divertissement »), était dédié à Lucius Burckhardt et Cedric Price. Ces deux personnages, respectivement un sociologue et un architecte, avaient été d'une grande inspiration pour Obrist, qui décida d'écrire à leur sujet une autre histoire possible à travers un travail historique et créatif en même temps, une tentative de construire et d'exposer leurs archives. Le projet se développait comme un laboratoire, conçu avec des nombreux artistes et architectes, où les archives étaient créées, dans un espace vitrine à l'entrée du pavillon ; et où elles étaient également montrées, dans l'énorme *white cube* annexe, par le biais de vitrines mobiles, sur des chariots. Les designers Herzog & de Meuron et Mirko Zardini, directeur du CCA, avaient imaginé le dispositif à la base de l'interaction entre le public et les chariots d'archives. Cette méthode de monstration se démarque pour être essentielle, simple, et interactive – pas dans le sens où des technologies particulièrement avancées avaient été mises en place, mais parce que le public avait été invité à consulter ce matériel présélectionné dans l'espace vitrine, qui était en soit mobile, éphémère, fait pour être parcouru d'une façon rapide. L'archive était donc contemplable comme un objet esthétique, par la vitrine ; et utilisé comme une ressource, dans la salle à côté. Aussi, l'alternance d'ombre et de lumière dans l'espace de consultation rendait celle-ci extrêmement aléatoire et expressément fragmentaire. Une école d'été et un marathon d'entretiens en ouverture de cette initiative, venaient la compléter. Cette expérience est, à notre sens, une façon de montrer l'archive dans sa finitude en invitant à considérer l'infinitude des possibilités de son activation.

La réflexion à propos des archives en tant que médium de notre siècle et, par conséquent, à propos de la structure qui mieux conviendrait à leur exposition, a été démarrée par Obrist au début du XXI^e siècle, notamment en discussion avec des architectes comme Markus Miessen et Stefano Boeri, ou avec des artistes tels que

Boltanski, Lavier, Grigely, Seghal, entre autres. Qu'une archive soit porteuse d'un témoignage est central, mais cela ne semble pas être sa seule fonction pour Obrist. En effet, selon lui l'archive doit être une rencontre proactive, son intérêt étant de produire des nouveaux projets, des nouvelles formes de connaissance et des relations, et en tant que telle elle ne peut pas se permettre d'être enfermée dans des boîtes, dans un lieu statique qui ne permet que son stockage et son classement. L'expérience du pavillon suisse devient donc un répertoire qui permet de mettre en scène et regrouper des voix qui contribuent à créer un dialogue qui continue dans le temps.

Un autre projet d'Obrist qui voit les archives, cette fois les siennes, comme point de départ, a été *Interarchive*, au Kunstraum Lüneburg en 1999. C'était, en effet, la toute première fois que les archives de Obrist étaient amenées à intéresser l'espace public. Environ un millier de boîtes d'archives avait été amené pour l'occasion de St. Gallen à Lüneburg, où le curateur avait discuté avec l'historienne de l'art Beatrice von Bismarck, le mathématicien Diethelm Stoller, le sociologue Ulf Wuggenig et un groupe d'étudiants de l'Université de Lüneburg, des possibles façons de montrer ces archives. Des chargés d'autres archives avaient été également invités à participer à la discussion, afin de connecter les archives d'Obrist avec celles dont ils étaient responsables. Comme souvent dans les projets d'Obrist, la discussion pseudo-théorique des enjeux complexes de ses idées est suivie par la mise en forme et la réalisation conçue par un ou plusieurs artistes – dans ce cas par Hans-Peter Feldmann, qui était responsable de la structure créative, alors que Christian Boltanski avait travaillé avec les étudiants et avec leurs propres archives et albums de famille, et Koo Jeong-A s'était appropriée les livres d'une façon plastique, en créant des tours avec.

Les questions liées à ces projets sont, encore une fois, relationnelles. N'oublions pas qu'Obrist fait partie de la même génération que les artistes de l'esthétique relationnelle, comme par exemple Dominique Gonzales-Foerster, Liam Gillick, et Philippe Parreno, qu'il soutient et expose depuis le début de sa carrière. Le rôle des connexions, que ce soit entre êtres humains ou entre objets ou endroits ou idées, est le point de départ de beaucoup de ses initiatives et influence sa pensée de l'archipel – qu'il fait remonter d'ailleurs à Édouard Glissant, et qui est un

concept souple et dynamique, représentatif d'une perception et d'une méthode curatoriale extrêmement contemporaine.

La mémoire est ici entendue comme une série de relations, qui oscille entre le particulier et l'universel, l'individuel et le collectif. La connexion entre l'archive et la mémoire pourrait être vue comme le contexte du projet de Lüneburg et les liens qu'on a tracé avec des autres archives. La dimension du contexte des archives et de la mémoire est décisive. Le psychologue et historien de la science Israel Rosenfield m'a dit que la mémoire humaine, contrairement à la mémoire d'une machine, dépend du contexte. On peut accumuler des souvenirs spécifiques dans les machines et y avoir accès quand on le désire. Mais pour la mémoire humaine, le contexte dans lequel on essaie de nous rappeler de quelque chose est un facteur important dans notre habilité d'être conscients de la mémoire. Il a conclu en me disant que la mémoire 'est' ces relations, temporelles et spatiales en même temps – pas un temps ou un endroit spécifique mais une palette spécifique de relations²⁰⁹.

Comme on le disait, c'est principalement l'artiste Hans-Peter Feldmann qui s'est occupé de développer ces relations au sein de l'archive même, c'est à dire de trouver des façons différentes de classer le matériel, en privilégiant des catégories qui avaient plus affaire avec la nature des archives qu'avec un ordre systématique et universel. En particulier, il proposa de classer le matériel dans l'archive par poids, artiste, alphabet, couleur, boîte, espace, temps, exposition, ou odeur. Ces catégories se concentraient donc sur les spécificités et aussi sur la sensualité de cette archive, sur son identité physique, afin de lui permettre d'exister autrement, en l'approchant d'une façon joueuse qui permettait un recul subversif et un aller-retour ludique entre plusieurs archives. Parmi les boîtes d'archives d'Obrist et d'autres archives, se sont ainsi créées des connexions mobiles, c'est-à-dire qui allaient au-delà d'un espace ou d'une époque prédéfinis. « Chaque boîte prouve être un type de microcosme, cela étant le grand avantage de la boîte : en suivant les différents thèmes ou les différents noms des artistes, on a un accès rapide au matériel. Dans la boîte, plusieurs ordres sont possibles²¹⁰ ». La deuxième partie du projet, suivant celle de l'accessibilité des archives telle qu'on vient de la décrire, s'appelait *Perspectives* et proposait des textes théoriques de spécialistes venants de plusieurs disciplines liées à la question des archives, comme la théorie de l'art et de l'architecture, la

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 547-548.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 540.

sociologie, le droit, la philosophie, etc. La troisième et dernière partie consistait dans la production d'une archive culturelle née des connections entre les plusieurs archives examinées, et également dans la conception d'un catalogue homonyme, qui était une archive des pratiques de l'archive et du discours qui les entoure vers la fin du siècle.

Les deux projets qu'on vient de décrire nous semblent des prémisses importantes au développement d'un système qui préfigure la destination finale (?), entendue d'une façon éphémère, des archives de Hans Ulrich Obrist telle qu'elle se discute à présent dans le programme *Archives Vivantes* de la Fondation Luma à Arles²¹¹, comme nous le verrons dans les pages qui suivent.

3.1.4 Tentatives et hypothèses de réaménagement des archives

Avant de décrire les lignes directives et, pour l'instant, sommaires, de l'aménagement (partiel ou définitif ?) des archives Obrist dans l'espace de la Fondation Luma²¹², il nous semble opportun d'introduire un projet qui anticipe et préfigure cette nouvelle étape de la transition des archives Obrist de la sphère personnelle à celle institutionnelle. Il s'agit d'un projet né en 2007, et qui a échoué avant de voir le jour, peu de temps après, pour des raisons bureaucratiques²¹³. Il a été initié d'une collaboration entre Hans Ulrich Obrist, Markus Miessen, Ralf Pflugfelder, Michelle Nicol et Rudolph Schürmann, qui ont imaginé un centre culturel au cœur duquel auraient été placées les archives et la bibliothèque d'Obrist. L'idée était de concevoir un espace par le biais des archives et, ainsi faisant, d'activer les archives également, de les amener de l'espace transitoire qui était le lieu de stockage de l'appartement berlinois à un espace publique, accessible et dynamique. Des résidences d'artistes (deux à la fois), tout comme des autres

²¹¹ Il n'y a pas de confirmation officielle concernant l'acquisition des archives de Hans Ulrich Obrist par la Fondation Luma à Arles à présent (printemps 2020).

²¹² *Id.*

²¹³ Le maire de Tschlin ne voulait pas que d'autres constructions se bâtissent, comme Obrist explique dans l'entretien paru dans « Archiving in formation, Hans Ulrich Obrist in conversation with Markus Miessen », dans M. Miessen, Y. Chateigné, *The Archive as a Productive Space of Conflict*, *op.cit.*, p. 550.

activités engageant un public plus vaste et varié, avaient été imaginées pour exploiter le potentiel de connaissance et de création de ces archives. Des expositions, des séminaires dans le cadre d'une École d'été, une radio pour la diffusion du contenu numérique, avaient donc été programmées afin de rendre l'éventuelle fondation un endroit vivant pour la production de connaissances futures en partant de la connaissance soi-disant passée, celle issue des archives d'Obrist. L'idée de la création d'une fondation qui aurait pu soutenir ces activités tournait donc autour des archives comme lieu de production, et non seulement de stockage. Parmi les sites qui auraient pu héberger cette initiative protéiforme, des grandes villes avaient été envisagées, pour finalement laisser la place à une solution plus soutenable et locale : un petit village dans les Alpes Suisses, Tschlin. Le déplacement nécessaire vers un endroit excentré, à la frontière entre l'Italie et l'Autriche et à trois heures de route depuis Zurich, aurait demandé un effort de la part du public, qui aurait entraîné une concentration due à l'isolement partiel et à la difficulté de joindre cet endroit – idée très appréciée par Miessen et Obrist. Demandant une retraite nécessaire à la réalisation d'une utopie, qui rappelle d'ailleurs celle de la communauté du Monte Verità autour de laquelle un autre commissaire d'exposition proche d'Obrist, Harald Szeemann, avait travaillé, le projet de Tschlin semblait pouvoir assurer une autre vie aux archives. Ces espoirs sont d'ailleurs restées utopiques jusqu'au récent intérêt de la Fondation Luma pour ses archives.

En répondant à la question « Comment imaginez-vous qu'elle sera, l'archive du futur ? », Obrist affirme qu'elle devrait être animée par un mouvement constant entre l'analogique et le numérique :

Le futur de l'archive est un hybride où des négociations et une multidimensionnalité peuvent avoir lieu. Je pense que ce soit important d'amener les archives à la vie. Dans l'époque numérique que nous traversons, nous avons besoin de plus en plus d'expériences directes. (...) *Charette*, le projet de Rem Koolhaas pour le MoMA, était un moyen intéressant de trouver une solution qui intègre l'analogique et le numérique. On pouvait y voir non seulement les projets qui avaient été retenus par les curateurs mais aussi trouver l'autre côté, le côté caché de la collection, et naviguer à travers en suivant son intuition. Les visiteurs pouvaient également voir des sections de l'archive de l'institution qui sont invisibles normalement, et visiter un musée imaginaire. Dans ce sens, le projet *Charette* était vraiment pionnier et en avance sur

nos temps. Rem Koolhaas n'a même pas été un des finalistes dans la compétition du MoMA, mais le sien était le projet le plus radical à mon avis²¹⁴.

À ce stade, l'imaginaire dans lequel la vision de l'archive d'Obrist s'est formée, et les circonstances qui l'ont amené à réfléchir au projet des *Archives Vivantes* de la Fondation Luma devrait être plus clair. Dans une conversation que nous avons eu avec Matthieu Humery, qui dirige le programme à Arles, émergent des points clé à développer dans le cadre du processus d'une éventuelle intégration des archives Obrist, qui semble avoir commencé depuis quelques mois seulement au moment où nous écrivons²¹⁵. Au programme, l'accès direct aux archives par un public multiple, qui ne serait pas seulement celui des chercheurs et des experts, mais qui se veut assez vaste et curieux pour apprécier des approches multidisciplinaires. L'exploitation immédiate et directe des archives, qui serait possible grâce à la taille humaine de cette fondation privée, loin des contraintes auxquelles les grandes institutions publiques sont soumises, est un des objectifs principaux de cette initiative. À côté d'un espace plus traditionnel, où les archives seraient consultables, des salles consacrées à leur exposition ponctuelle seraient mises en place. L'intérêt général de ces archives, son attrait populaire même, touchant à plusieurs domaines artistiques et extra-artistiques du monde entier, sont des caractéristiques qui permettent leur exploitation à un niveau que, pour l'instant, est encore en train d'être imaginé. En effet, nous sommes au courant que les archives (notamment les archives numériques et celles de l'appartement de Berlin) sont arrivées à Arles au cours de l'été 2019, et sont en train d'être évaluées, cataloguées et inventoriées – nous ne savons pas à présent, ni sommes en mesure de confirmer, si pour une exposition ou pour un réaménagement définitif. D'après des sources informelles, d'ici 2021 une réflexion autour de leur structure et de leur présentation sera menée par l'équipe de la Fondation Luma, par des spécialistes et des artistes qui gravitent autour d'Obrist, ainsi que par ce dernier. Car le point d'intérêt central de cette opération est à retrouver, à notre avis, dans le fait que le producteur et propriétaire de ces archives soit capable de concevoir leur présentation et exploitation de son

²¹⁴ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, *op.cit.*, p. 110.

²¹⁵ Décembre 2019. Cependant, il n'y a pas de confirmation officielle concernant l'acquisition des archives de Hans Ulrich Obrist par la Fondation Luma à Arles à présent (printemps 2020).

vivant, et non *post mortem*, comme il arrive souvent –Obrist l’a déploré à plusieurs reprises, et nous le regrettons également.

En 2011, Obrist avait affirmé que ses archives existaient pour être utilisées, et il avait évoqué trois solutions pour que cela se fasse dans des conditions idéales. La première, était que ses archives deviennent un institut pour la recherche curatoriale dans une université ; la deuxième, qu’elles soient à la base de la constitution d’une nouvelle école et qu’elles aident à générer une institution où l’éducation artistique soit expérimentale et l’interdisciplinaire, sur le modèle du Black Mountain College²¹⁶ ; la troisième, que les archives deviennent un nouveau bâtiment, tel que Obrist l’avait imaginé pour le projet de Tschlin.

L’idée que les archives continuent à être nomades et partagées par le biais d’initiatives satellites, serait encore à la base de cette toute dernière étape des archives Obrist, celle de Arles, et permettrait de garder le côté polyphonique, polymorphe, que leur créateur a défendu à travers sa pratique curatoriale et sa vision des archives.

Il est tout à fait possible d’imaginer des options qui empêchent les archives de mourir avec leur propriétaire. Une des solutions serait de « définir des activités qui continuent après sa propre vie. Certains artistes et architectes arrivent à continuer leur travail en le transmettant, en devenant des marques, ce qui est problématique, ou en devenant une sorte de laboratoire²¹⁷ ». Un des exemples positifs de transmission artistique par le biais de la création d’un espace de rencontre auxquels Obrist avoue penser, est le Flat Time House, anciennement la maison de l’artiste John Latham dans Bellenden Road à Peckham, un endroit où des jeunes artistes se réunissent pour faire des expositions et discuter des pratiques contemporaines. Un lieu actif, qui ne se contente pas de restituer la mémoire du travail de Latham d’une façon monolithique et célébratoire, mais qui se fait incubateur de la création des générations futures, en prolongeant sa vision dans l’avenir. Dans le cas d’Obrist, les deux possibilités sont en effet envisageables et

²¹⁶ Une université libre expérimentale, fondée en 1933 près d’Asheville en Caroline du Nord, aux États-Unis.

²¹⁷ « Archiving in formation, Hans Ulrich Obrist in conversation with Markus Miessen », dans M. Miessen, Y. Chateigné, *The Archive as a Productive Space of Conflict*, op.cit., p. 552.

ont été, à vrai dire, déjà réalisées : non seulement Obrist est devenu, au cours des années, une marque, une signature, définie par l'omniprésent acronyme HUO, mais il s'est aussi fait catalyseur de possibilités, laboratoire de projets qui n'engagent pas que lui, mais des communautés rhizomatiques sans lesquelles son travail aurait sûrement une toute autre allure. Cela constitue l'intérêt de sa posture de curateur-auteur, à notre sens, d'une façon remarquablement différente de celle du prochain curateur que nous analyserons, dont l'approche curatoriale est néanmoins également puissante et unique.

Pour conclure, l'exemple des archives Obrist démontre à quel point l'interaction avec ces formes de production curatoriale peuvent augmenter nos chances non seulement d'avoir un aperçu des temps complexes que nous vivons et dans lesquels ces formes se sont manifestées ; mais aussi qu'un usage différent des archives en générale, et en particulier des archives curatoriales – c'est-à-dire une véritable réflexion sur la façon dont elles sont conçues, structurées dans l'espace, et finalement partagées – peut contribuer de façon conséquente à la création, et avoir un rôle primaire à jouer dans l'histoire de l'art et des expositions.

3.2 Une archive visuelle : Jean-Hubert Martin

Être curateur c'est, avant tout, être curieux²¹⁸.

Je suis ce que l'on appelle un penseur « sauvage » qui se délecte de la teneur mythique et utopique engendrée par la production de l'esprit humain, et par l'activité humaine²¹⁹.

L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées²²⁰.

Les archives de Jean-Hubert Martin sont un autre cas, très particulier, de la façon dont la pensée visuelle curatoriale et les contaminations qui en découlent

²¹⁸ A. Szanto, dans S. Rand and H. Kouris (dir.) *Cautionary Tales: Critical Curating*, éd. Apexart, 2007, p. 69.

²¹⁹ H. Szeemann, *Écrire les expositions*, *op.cit.*, p. 13.

²²⁰ Pierre Reverdy dans A. Breton, « Manifeste du Surréalisme », éd. Pauvert, 1972, p. 30.

peuvent se manifester, au double niveau des expositions et des archives, que Martin a constitué au fil de sa carrière exceptionnelle. Le parcours professionnel de Jean-Hubert Martin s'est développé, comme pour beaucoup de curateurs de sa génération, de la sphère institutionnelle à la sphère indépendante. En effet, Martin avoue avoir commencé à se voir en tant que curateur depuis quelques années seulement, car il a été conservateur et directeur de musée pour la plupart de son parcours professionnel. Pour se décrire, il aime beaucoup le terme utilisé par Szeemann, *ausstellungsmacher*, ou faiseur d'expositions. Comme nous l'avons vu, la figure du commissaire d'exposition indépendant n'était pas liée à une formation académique spécifique avant les années 1980, contrairement à celle de conservateurs.

Jean-Hubert Martin nous semble appartenir à une deuxième génération de commissaires d'expositions, après Willem Sandberg et Pontus Hulten, ou Harald Szeemann. Né à Strasbourg en 1944, historien d'art de formation (jeune, on le retrouve notamment au département des peintures du Louvre où, comme il le rappelle, on apprenait aux conservateurs, à travers un exercice de mémoire visuelle et iconographique très stricte, à reconnaître l'auteur, la période, et le titre de l'œuvre), il a été conservateur du Musée National d'Art Moderne de Paris entre 1971 et 1982. Il a participé donc à la création du Centre Pompidou, alors sous la direction de Pontus Hulten. Il a été ensuite directeur de la Kunsthalle de Berne, entre 1982 et 1985 ; directeur du Musée National d'Art Moderne de Paris, entre 1987 et 1990 ; directeur artistique du Château d'Oiron, entre 1991 et 1995 ; directeur du Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie, entre 1994 et 1999 ; directeur artistique de la Biennale de Lyon en 2000 (*Partage d'exotismes*), et de la troisième Biennale de Moscou, en 2009 ; et jusqu'au 2006, il a été directeur général du Museum Kunst Palast de Düsseldorf où il s'occupait, entre autre, de la réorganisation de la collection faite par thèmes en non par ordre chronologique. C'est à ce moment qu'il débute sa carrière indépendante, bien qu'il ait organisé des nombreuses expositions et biennales auparavant, en dehors de son rattachement à une institution. Parmi les plus importantes, on rappellera *Paris-Moscou*, Centre Pompidou, en 1979 ; *Magiciens de la Terre* en 1989 aux Halles de la Villette et au Centre Pompidou, qui est connue comme l'une des expositions les plus

significatives ; *Africa Remix*, toujours au Centre Pompidou en 2004 ; *Rencontres Africaines* à l'Institut du Monde Arabe en 1994 ; *Altäre – Kunst zum Niederknien* (« Autels – l'art de s'agenouiller »), au Museum Kunst Palast Düsseldorf en 2000 ; *Artempo* au Palais Fortuny à Venise, en 2007 ; *Carambolages* au Grand Palais à Paris, en 2016 ; et prochainement *The ancient stole all our good ideas*²²¹, prévue pour 2021 au Musée des Beaux-Arts Pouchkine de Moscou, suivie d'une exposition au Musée d'Art et d'Histoire de Genève en 2022.

3.2.1. *Méthodologie curatoriale et ses implications*

Comme nous le verrons davantage dans les prochaines pages de cette thèse, le parcours professionnel de ce curateur l'a amené à se confronter avec l'art comme ensemble de formes qui dépassent les frontières du temps, de l'espace, et de la discipline. Sa pensée a évolué au contact de ses voyages en Asie, de sa passion pour Lévi-Strauss, de la révolution de 1968 à laquelle il participe et où il se noue d'amitié profonde avec beaucoup d'artistes de sa génération. Mais surtout, elle dégage une curiosité naturelle et impressionnante que l'on remarque au contact de Martin, et qui traverse tout son œuvre et alimente son intérêt pour l'art et son exposition. Comme il l'a rappelé plusieurs fois, son approche au *curating*, et à l'art en général, ne passe pas par les mots, c'est-à-dire : elle n'est pas verbale, mais plutôt visuelle. Cela est particulièrement clair dans ce passage, où Martin discute des faiblesses du Musée Imaginaire d'André Malraux par rapport à la force des images / œuvres juxtaposées et articulées dans l'espace :

Le musée imaginaire est un livre, alors que l'exposition fait voisiner des œuvres avec leur polysémie infinie, bien loin de la manipulation par la pose et l'éclairage de sculptures photographiées en noir et blanc. La relation physique, sensorielle et émotive avec une œuvre est infiniment plus riche que sa perception par la photo. La prose pêche par excès de lyrisme et d'emphase, cherchant sans répit à instaurer une communion transcendante avec une beauté commune aux divinités que les humains se sont inventés²²².

²²¹ Titre provisoire.

²²² J.-H. Martin, « Beautés dés-ordonnées & décloisonnement », dans le catalogue de l'exposition *Carambolages*, éd. Réunion des Musées Nationaux, 2016, p. 24.

Si pendant sa carrière il a écrit un bon nombre de textes pour accompagner ses expositions, il n'y a qu'un livre qu'il a publié au cours de sa carrière, « *L'Art au Large*²²³ », et qui a la forme d'un recueil d'impressions et de textes d'exposition plus que d'un ouvrage théorique. Le refus de coller de mots sur les œuvres, ou d'expliquer l'art par leur biais, se traduit chez Martin dans la production et dans la collection d'une panoplie d'images, stockées dans ses archives physiques et numériques, dans des collections plus ou moins éphémères et aux formes variées – cartes postales, base de données d'images, etc. Le plaisir du commissariat d'exposition passe, pour lui, à travers l'agencement de formes d'abord dans un espace mental, ensuite dans des supports visuels tels que les PowerPoints, et finalement dans l'agencement d'objets dans l'espace physique de l'exposition. Il s'agit là de jouer avec des formes en partant d'un désir de connaissance provoqué par la surprise et l'accident, valeurs sur lesquelles Martin a bâti l'idéologie curatoriale qui imprègne sa façon de travailler, d'archiver, et de transmettre au public, dans un échange qui n'est que factuel mais aussi, et surtout, émotionnel.

En particulier, nous distinguons les axes suivant dans sa méthodologie :

1) Croisements entre domaines de la connaissance variés, et abolition des hiérarchies et des catégories utilisées généralement dans l'histoire de l'art. Cette approche lui a souvent été reprochée puisque subjective, et puisqu'elle échappe à une histoire de l'art qui est racontée de façon chronologique, ou qui se déploie en catégories historiques, géographiques, techniques, conformément au positivisme. « Les musées ont suivi cette voie, dans un souci de donner une base scientifique à leur activité et d'échapper au goût des collectionneurs, à ses fluctuations et à ce qu'on désigne comme leur subjectivité²²⁴ ». Sa position critique vis-à-vis de l'histoire de l'art traditionnelle est soulignée par cette analyse de la séparation entre la figure de l'artiste et celle du curateur :

Avec l'avènement de l'histoire de l'art (Jacob Burckhardt et Heinrich Wölfflin, tous les deux à Bâle) dans la seconde moitié du XIX^e siècle, apparaissent les conservateurs de musée, professionnels de la nouvelle discipline (...) Ils éclipsent presque tous les artistes et leur confisquent les musées. L'irruption de la modernité,

²²³ J.-H. Martin, *L'Art au Large*, Flammarion, 2012.

²²⁴ J.-H. Martin, « Vers un Musée des Charmes », conférence à l'Académie française des Beaux-Arts de Paris, 2014, p. 128.

en rupture avec les schémas classiques, achève le divorce. Les artistes novateurs sont rejetés des musées français, sauf quelques rares exceptions comme Grenoble et Saint Etienne. Il faut attendre les années 70 et le Centre Pompidou pour que la tendance s'inverse, qu'on fasse à nouveau confiance aux artistes et que le Louvre ne soit plus réservé aux morts. En 2001 le Museum Kunst Palast de Düsseldorf rouvre ses collections sous l'intitulé de Künstlermuseum (Musée des artistes), à la suite de leur réorganisation à partir de thèmes et de questionnements d'aujourd'hui²²⁵.

Cette vision s'exprime, par exemple, à travers la réalisation d'initiatives telles que le *Musée Sentimental*, projet de l'artiste Daniel Spoerri auquel Jean-Hubert Martin a souvent contribué, en intervenant au niveau de la conception créative et de son organisation. Il s'agit de musées (il y en a eu à Paris, à Cologne, Bâle, et Berlin) où les objets ne sont pas collectionnés pour leur valeur scientifique, esthétique ou documentaire, mais plutôt pour leur charge émotive et pour l'expérience mémorielle, sensorielle et affective dont ils se font porteurs. Ces objets construisent des histoires, véhiculent des émotions et des souvenirs.

Par sa façon de combiner sensibilité et pensée rationnelle, il opère comme une négation de l'attitude typiquement occidentale héritée du XVIII^e siècle séparant l'art de la science dans les classifications et par conséquent dans les musées. D'une manière analogue aux cabinets de curiosités de la Renaissance, il y a un besoin de reconstituer des microcosmes basés sur la mémoire d'une communauté²²⁶.

Les objets qui sont montrés relèvent d'une sensibilité individuelle mais aussi collective – cette dernière étant une considération à laquelle Martin est très attaché : c'est-à-dire qu'on peut se faire porteur d'une collectivité, de toute une génération d'artistes dans son cas, par le biais d'une subjectivité individuelle.

Sans hiérarchie, (ces objets) sont d'origines variées : œuvres d'art, images et documents, culture populaire et savante, vestiges, reliques et fétiches. La curiosité du visiteur local est donc sollicitée et constamment réactivée, car il va de surprise en surprise. Il n'y a pas une logique ou un ordre qui permette de prévoir la suite. L'artiste reconstitue le plaisir qu'il éprouve à se promener au marché aux puces découvrant la multitude d'objets issus de l'invention et de l'ingéniosité humaines²²⁷.

C'est justement par le plaisir de la découverte et du voyage, nourris par ses lectures de jeune étudiant (notamment, de l'anthropologue Claude Lévi Strauss),

²²⁵ J.-H. Martin, « Beautés dés-ordonnées & décloisonnement », *op. cit.*, p. 14-15.

²²⁶ D. Spoerri, J.-H. Martin, « La collection de Mama W. », éd. Château d'Oiron, p. 1.

²²⁷ J.-H. Martin, « Beautés dés-ordonnées & décloisonnement », *op. cit.*, p. 20.

que Martin a développé une sensibilité intellectuelle pour l'anthropologie et l'ethnologie, ainsi que la nécessité d'aller voir avec ses yeux et d'entraîner sa sensibilité. La représentation, l'intellectualisation et l'abstraction ne sont non seulement pas suffisants à son avis, mais dangereux car ils instaurent une peur du contact direct et de l'émotion.

2) Le plaisir et la curiosité comme propulsions créatrices et comme valeurs à transmettre au public : c'est la caractéristique du travail de Martin qui l'amène le plus en contact avec les artistes contemporains avec qui il travaille, et le plus près des objets desquels il se laisse séduire. Cette attitude permet à Martin de provoquer une expérience chez son public, qui est alors stimulée activement par la surprise et par le plaisir de la découverte. Au lieu de le cantonner à la réception passive du discours traditionnel autour de l'œuvre, et de conditionner son regard en écrasant toute possibilité d'émerveillement et d'expérience sensorielle, ce type d'approche aboutit à des expositions qui joignent une complexité de ressources, dénichées par la recherche méticuleuse et passionnante que le curateur fait en amont, au plaisir visuel de l'inattendu et de la juxtaposition surprenante, qui évoque des connexions inédites.

André Breton parlait de « l'émotion du jamais vu ». La surprise est un ressort fondamental d'un plaisir esthétique qui se situe émotivement bien au-dessus de celui de revoir des œuvres connues. (...) Le pari pourrait être tenu que des spectateurs totalement étrangers au monde des musées et à l'art, viennent voir cette exposition [*Carambolages*] comme une bande dessinée. Peut-être s'éprendraient-ils de certaines de ces œuvres, en y découvrant des représentations inattendues et parlantes sans réellement prendre conscience de la sacralisation opérée par le musée pour le public qui lui est attaché²²⁸.

3) Décloisonnement espace-temps : dans ses projets, Jean-Hubert Martin cherche à brouiller les frontières temporelles et géographiques entre les œuvres et les objets exposés, afin de remplacer la linéarité chronologique et les catégories techniques d'ordre positiviste par une approche qui privilégie les rapprochements formels et émotionnels inattendus, obtenus donc en mélangeant des éléments venants d'époques et de pays très variés et étendus.

Depuis que l'histoire de l'art règne sur les musées, les catégories spatio-temporelles, de pair avec les techniques, en constituent l'épine dorsale. Il n'y a pas d'échappatoire

²²⁸ *Ibid.*, p. 30.

à cet axiome. Le même ordre régissait-il la présentation des œuvres auparavant ? Vraisemblablement pas. Les accrochages de peinture encore existants du Palais Pitti ou représentés en gravure, comme la collection du prince électeur de Palatinat Johann Wilhelm, ne semblent répondre à aucune tentative de regroupement, mais plutôt à des impératifs de concordance décorative et de taille pour occuper tout l'espace de la cimaise²²⁹. (...) on prend plaisir à des associations d'œuvres fortes en voyageant dans le temps et dans l'espace. L'imagination est sollicitée pour des effets poétiques, rejoignant un comparatisme en toute liberté, banni par l'histoire de l'art positiviste qui ne reconnaît que les contacts directs et factuels entre les œuvres et leurs auteurs²³⁰.

Cependant Martin affirme que « la vocation de l'exposition [*Carambolages*] n'est pas de livrer une pédagogie de rapprochements formels quasi mécaniques entre œuvres anciennes et contemporaines. Certaines œuvres anciennes se réfèrent à des sosies modernes, sans pour cela que les deux soient présentes l'une à côté de l'autre. La réaction suscitée serait bien plate²³¹ ». Comparer des œuvres de toute origine par une juxtaposition le choix de laquelle est fait en se basant sur des critères autres, purement subjectifs mais collectifs dans le sens qu'ils représentent toute une génération et donc une collectivité, revient à exposer des combinaisons qui mettent en valeur l'intuition plus que la logique.

4) Le goût du visible, l'importance accordée à l'esthétique : contrairement aux artistes ou aux collectionneurs, qui peuvent très librement affirmer de faire des choix en constituant leur collection – des choix qui sont du domaine du goût, du plaisir, de la préférence subjective –, les historiens de l'art, les conservateurs et les musées se doivent de justifier la sélection des œuvres en suivant des catégories traditionnelles qui ne prennent pas en compte, ou prétendent ne pas prendre en compte, les attitudes personnelles et les sensations, voir les émotions, suscitées au contact avec les œuvres.

Bien qu'une analyse fine révélerait des penchants inconscients, leurs achats [des collectionneurs] sont souvent dus au hasard ou à toutes sortes de circonstances bien éloignées de l'histoire de l'art. Certains vont même jusqu'à rassembler des œuvres qui tissent une relation avec des événements de leur vie. Les critères esthétiques et le plaisir de la beauté jouent un rôle plus important que chez les conservateurs, hantés

²²⁹ *Ibid.*, p. 22.

²³⁰ *Ibid.*, p. 30.

²³¹ *Ibid.*, p. 30.

par la crainte de succomber aux facilités de la joliesse²³². (...) On trouve chez ces collectionneurs des associations d'œuvres étranges et inattendues. Ces œuvres atypiques, dans la mesure où elles ne correspondent pas à la production connue ou à l'image d'un artiste ou d'un mouvement, sont la plupart du temps écartées par les musées dans un premier temps, car on aura tendance à privilégier l'œuvre standard, typique de la manière de l'artiste, en quelque sorte un archétype qu'on offre au public²³³.

Les œuvres devraient donc être sélectionnés, achetées, collectionnées, exposées en fonction de leur impact visuel, de leur charge esthétique et, en fin de comptes, du goût visuel qu'elles peuvent provoquer – et qu'elles se doivent de provoquer, chez celui qui les regarde. Cette hybridation entre formes provenant de contextes variés donne vie à un croisement fertile de références à la fois simples et complexes et, donc, à des lectures individuelles stratifiées. L'exposition devient l'expression formelle de la pensée visuelle de Martin, qui se bâtit sur la confrontation et le dialogue entre les pièces sélectionnées, dont le sens « peut se trouver modifié par le voisinage qu'on lui impose²³⁴ ». En parlant d'expositions transhistoriques, dont nous analyserons la notion plus de près un peu plus loin, Martin dit : « Les références visuelles s'agrégeaient en réseaux qui se complexifiaient petit à petit. Mon plaisir croissait à chaque fois qu'une œuvre nouvelle, quelquefois engrangée lors d'un voyage lointain, s'additionnait à l'ensemble, y ajoutant une nouvelle facette et enrichissant la constellation ²³⁵».

L'action de sélection d'une œuvre est un acte de décontextualisation, et le musée est l'élément de recontextualisation par excellence. Il ne s'agit pas ici de nier l'influence des conditions dans lesquelles l'œuvre est produite, mais de mettre en relation des contextes différentes afin que ce qui reste de cette expérience produise un sens nouveau.

La pensée visuelle ne peut que se manifester par une interaction de formes et d'objets qui, par leur puissante expressivité, sont en mesure d'exclure le discours verbal qui risque d'enfermer la créativité d'un côté, et sa réception de l'autre. Jean-

²³² *Ibid.*, p. 25.

²³³ *Ibid.*, p. 27.

²³⁴ Dans le catalogue de la 5^e Biennale d'art contemporain de Lyon, *Partage d'exotismes*, éd. Réunion des Musées Nationaux, 2000, p. 29.

²³⁵ *Ibid.*, p. 30.

Hubert Martin fait rentrer dans le domaine de l'art beaucoup de manifestations créatives qui ne sont pas regardées comme étant dignes d'être reconnues par le milieu. C'est le cas des soixante-dix autels religieux du monde entier, qu'il a exposé à Düsseldorf en 2002, et qui constituent, pour lui, des installations à part entière :

Les gens qui font un autel religieux en Corée ne se disent pas qu'ils font de l'ethnologie, ils créent des formes. Tout domaine est confondu. Dans les musées d'art ancien, les objets religieux, funéraires, magiques et rituels se mélangent à des peintures. À la fin du XIX^e, début du XX^e siècle, arrive le colonialisme d'un côté, la modernité de l'autre, et on dit que tout ce que ces gens font n'est plus authentique et donc ça ne peut pas rentrer dans les musées. Le domaine des arts est sans doute le plus conservateur qui existe. La question de cette exposition était : regardez tout ce que ces gens font, ces installations. Est-ce de l'art ? Les gens du milieu de l'art disent non, moi je dis oui²³⁶.

5) Subjectivité, individualité, sensibilité. La subjectivité des choix curatoriaux est assumée chez Martin, comme nous le disions, car porteuse d'une revendication d'individualité et de sensibilité qu'il est rare de trouver chez des autres curateurs, notamment des générations successives à la sienne. En revendiquant que la sélection des objets et des œuvres qui nourrissent son imaginaire et, ensuite, ses expositions, soit faite en fonction de sa propre histoire et de sa propre sensibilité, Martin vise à exposer des individus, pas de mouvements ou des écoles et, ainsi faisant, à substituer une narration au discours de la critique d'art. Le caractère arbitraire d'un jugement esthétique inévitable, s'oppose au

fanatisme rationnel qui imprègne toute la pensée occidentale (et qui) menace régulièrement d'étouffer la sensibilité. Les catégories et les étiquettes font partie intégrante de nos formes de ritualisation. La science et la sensibilité peuvent très bien cohabiter pour peu que ce soit conservé le contact avec la réalité et les perceptions sensorielles et émotionnelles qu'elle suscite²³⁷.

Le partage de l'expérience et la subjectivité assumée, peuvent donc amener à une réconciliation entre la science et la sensibilité, tel que le curateur l'a évoqué dans ce dernier passage. Cela n'est pas seulement souhaitable mais nécessaire pour combattre « cette abdication du jugement individuel et du libre arbitre devant les

²³⁶ Entretien privé et inédit avec l'auteur, mars 2016.

²³⁷ J.-H. Martin, *L'Art au Large*, op. cit., p. 172.

‘spécialistes en blouse blanche’ (qui est) un des grands dangers de notre société²³⁸ ».

Ces caractéristiques rendent l’approche curatoriale de Martin unique, et sa production en termes d’archives curatoriales encore plus fondamentale que chez les autres curateurs que nous avons vus au cours de ce chapitre, car elle est modelée sur sa vision sensible, subjective et émotionnelle de l’art – qui est non seulement revendiquée comme telle, mais aussi reconstituable au contact avec ce qui reste des projets passés ou en cours d’élaboration. Allons donc voir quel type de formes cette vision prend, avant de devenir archive, et les projets auxquels elle a abouti dans la carrière de Jean-Hubert Martin, d’abord comme conservateur et puis comme curateur. Car s’il est vrai qu’un conservateur livre son interprétation de l’art dans l’accrochage de la collection et dans les acquisitions du musée où il travaille, un curateur témoigne de sa sensibilité artistique en faisant les mêmes choix mais dans un contexte plus large, et souvent plus flexible puisque polymorphe.

3.2.2 *Visions, Carambolages*

Nous avons vu comme la démarche curatoriale de Jean-Hubert Martin se veut avant tout visuelle et sensuelle. Si notre cerveau établit des connexions de façon rapide et ne produit un discours verbal autour de ces dernières que dans un deuxième temps, la prédominance du monde visuel sur le monde discursif est d’autant plus vraie aujourd’hui que nous vivons dans un système où la communication se fait en majeure partie instinctivement et par images. L’importance de décoder une image et de la mettre en relation avec des autres, semble devenir de plus en plus urgente, notamment à cause de l’avalanche d’images à laquelle nous sommes soumis chaque jour par le biais des dispositifs proposés par le monde du numérique. Sans l’aide du discours et avec l’époque moderne, la pensée analogique ressurgit donc avec d’autant plus de force, notamment et visiblement dans les arts visuels, mais pas exclusivement. Les œuvres doivent être choisies pour leur efficacité visuelle intrinsèque, pour le plaisir visuel qu’elles

²³⁸ *Ibid.*, p. 421.

provoquent, car elles « sont des supports de rêve, des stimulants pour l'imagination et des créateurs d'émotion²³⁹ ».

La façon dont le monde de l'art manie les images peut donc faire une énorme différence entre la passivité inévitable à laquelle notre perception est soumise dans un contexte extra-artistique ; et la réactivité du public qu'une approche moins simpliste de l'image, et plus créative, provoquerait, afin de contredire cette tendance et de fournir les outils à une compréhension plus large de la façon dont les images sont construites et diffusées. Le public ne serait plus donc éduqué par le biais du discours imposé aux œuvres, et qui les enferme dans une interprétation univoque. Au contraire : ses sens pourraient être éveillés par le biais de solutions visuelles qui s'adaptent naturellement aux exigences et au contexte de formation de l'individu-spectateur. Le plaisir, véhicule de communication entre la joie de concevoir une exposition ou une collection et la joie d'en faire l'expérience, serait alors au centre de la transmission et du partage des formes d'art, capable de provoquer des associations qui émerveillent et génèrent des autres idées. Ce discours est d'autant plus vrai que

beaucoup de conservateurs et de commissaires d'expositions, et non des moindres, s'en remettent tout autant à des références visuelles. Leur mémoire fonctionne surtout par rapport aux expositions qu'ils ont vues, aux œuvres qui les ont marqués – physiquement, pas en reproduction – et aux juxtapositions qui ont transformé leur point de vue²⁴⁰.

En utilisant des œuvres comme des mots, c'est au musée de créer des narrations toujours renouvelées et audacieuses, insiste le curateur, qui ne semble pas avoir peur d'interprétations contradictoires tant qu'elles amènent de la vitalité au cycle de création et assimilation de l'art. Cela va sans dire, Martin ne nie pas l'histoire de l'art ni le contexte d'où l'œuvre vient ; ses expositions démontrent qu'il y a une façon complémentaire de produire de la connaissance, et qu'elle se situe au niveau de l'expression sensible de l'œuvre. Il est également important de souligner que Jean-Hubert Martin n'aurait pas pu improviser, créer ses propres catégories et prendre la liberté de réinventer la façon dont on regarde une

²³⁹ *Ibid.*, p. 438.

²⁴⁰ J.-H. Martin, « Vers un Musée des Charmes », conférence à l'Académie française des Beaux-Arts de Paris, 2014, p.129.

exposition, sans avoir une connaissance scolaire, traditionnelle, de l'histoire de l'art, ni sans avoir gagné le respect de ses paires en leur proposant des expositions audacieuses et d'importance historique. Ce qui ne lui a pas épargné des critiques féroces, parmi elles celle d'avoir une pensée d'auteur très forte, qui serait écrasante pour le travail des artistes qu'il expose – en subissant ainsi le même sort qu'Harald Szeemann, qui répond de cette façon à une question similaire de Catherine Millet :

Ce que je fais, moi, depuis 1972, j'appelle plutôt ça un travail atmosphérique. Je veux toujours tout mettre et je suis donc à même de faire entrer beaucoup de réflexion dans l'exposition, mais bien sûr cette réflexion s'y perd. Mais je crois que l'expérience que l'on a d'une image pendant des années, et les nouvelles couches de significations que l'on y découvre en travaillant avec elle, devraient finalement se manifester dans l'accrochage, pas dans la didactique qui accompagne l'exposition²⁴¹.

Les associations de la pensée analogique guident souvent les artistes dans leur processus créatif, et cela est la raison pour laquelle une telle façon d'envisager les choix curatoriaux a été souvent confondue avec une attitude artistique qui ne reviendrait de droit qu'à l'artiste, comme seul possible exécuteur d'une créativité génératrice de formes et de pensées. À notre question concernant le rôle de la subjectivité dans ses choix, et son opinion du fait qu'il est souvent difficile d'accepter ouvertement qu'une exposition puisse être le produit de l'esprit d'un individu, Martin nous répond qu'il n'est pas un artiste, mais qu'il y a quelque chose de créatif dans ce qu'il fait. Il croit néanmoins que sa subjectivité se fait porteuse d'un sentiment générationnel et collectif, qui dans son cas coïncide avec une fréquentation de quarante ans avec des artistes et collègues. Il affirme également que l'exposition *Carambolages* témoigne de la sensibilité d'une génération, d'une pluralité de subjectivités qui devient une collectivité.

Ces idées, formulées par le curateur français, nous permettent de résumer sa vision, telle qu'elle a été décrite jusqu'ici, et de rebondir sur deux concepts principaux dans son système curatorial : le *Musée des Charmes* ; et l'exposition transhistorique, dont nous verrons un cas principal plus en détail, l'exposition *Carambolages*.

²⁴¹ C. Bernard, O. Hahn, J.-Y. Jouannais, C. Millet, *Les grands entretiens d'ArtPress : Harald Szeemann*, coédition ArtPress IMEC, 2013, p. 32-33.

Le *Musée des Charmes* est un musée visuel, dans lequel la sensibilité et l'émotion auraient plus d'importance dans les choix curatoriaux et les outils de transmission au public que le discours pédagogique ou intellectuel qui passe par les mots. Ceux-ci sont utilisés, mais en nombre très limité : par exemple, pour évoquer une thématique ou faire référence à un contexte qu'on veut présenter avec l'œuvre. Le *Musée des Charmes* n'a pas peur du décoratif, du sentimental, car il croit que ce soit par l'émotion que toutes les époques et les êtres humains se touchent, et l'art y est exposé pour réunir les hommes et donner « un aperçu des désirs, des peurs et des espoirs de l'Humanité transcrits dans la culture matérielle²⁴² ». Le discours n'est pas fondamental ; au contraire de l'émerveillement, qui est une condition primaire pour captiver le regard du spectateur, afin que du nouveau sens soit produit, par sa perception et son intérêt, par sa curiosité. La pensée visuelle qui constitue la base du processus créatif serait alors constamment activée dans l'œuvre, de l'atelier de l'artiste jusqu'aux salles de musée, où elle trouverait une vie renouvelée à plusieurs reprises et par plusieurs agents. Le regard active les œuvres tout comme la consultation le fait pour les archives, en les rendant contemporains, en allant au-delà de leur contexte d'origine. Le phénomène des expositions transhistoriques semble être très récurrent aujourd'hui, notamment quand il s'agit de concevoir des nouveaux accrochages des collections muséales (comme pour *Time is out of Joint* à la Galerie Nationale d'Art Moderne de Rome, en 2017), mais cela n'a pas toujours été le cas. Notre thèse est que des curateurs comme Jean-Hubert Martin, pour qui la catégorisation des œuvres selon des critères spatio-temporels serait un problème plus qu'une solution, aient contribué énormément à ce phénomène par le biais du partage de leur vision. Contre l'ennui du prévisible, le décroisement entre les formes a abouti à une série d'expériences, qui deviennent plus précises avec le temps, une méthode plus solide se développant visiblement dans la pratique curatoriale de Martin (avec l'exposition *Carambolages* par exemple, ou *The ancients stole all our good ideas*²⁴³). Mais déjà en 2001, ce curateur avait invité deux artistes, Thomas Huber et Bogomir Ecker, à travailler avec lui à un nouvel

²⁴² J.-H. Martin, *L'Art au Large*, op. cit., p. 439.

²⁴³ Titre provisoire.

accrochage de la collection du Musée Kunstpalast à Düsseldorf ; en 2007, au musée Fortuny, il avait organisé l'exposition *Artempo* avec Tijs Visser et Axel Vervoordt ; *Théâtre du Monde* avait été inaugurée au MONA à Hobart en Tasmanie en 2012, et présentée à la Maison Rouge à Paris l'année suivante ; alors que pour *Partages d'exotismes* à la Biennale de Lyon 2000, Martin avait mis en place des rubriques pour les œuvres créées par des anthropologues, et fait introduire chaque section par un objet qui n'appartient pas au champ de l'art. À la direction du Château d'Oiron, Martin s'était amusé à intégrer des œuvres d'art contemporain de 70 artistes environ, au décor historique de ce château de la Loire, en évoquant l'idée des cabinets de curiosité et leur vocation à la fois encyclopédique mais limitée, à taille humaine, subjective et, par conséquent, expression exacte de la nature humaine. Martin s'inspire énormément des cabinets de curiosités, qu'il voit comme les premiers réceptacles de ce mélange culturel qui défie le dogme d'inspiration scientifique, qu'il essaye d'affronter par le biais de ses expositions. Dans ces ensembles, il n'y a pas de séparation entre des objets provenant de contextes variés, tels que le monde naturel (*naturalia*) et le monde des créations humaines (*artificialia*). Le cabinet du château d'Ambras à Innsbruck en Autriche, visité à l'âge de treize ans avec son père expert de *militaria* et conservateur du Musée d'histoire de Strasbourg, est un élément biographique fondateur pour le développement de sa curiosité, ainsi que de l'importance donnée à la curiosité intellectuelle dans l'approche à l'art et à ses manifestations dans le monde, qui n'aurait donc pas la connotation négative que la philosophie des Lumières nous a transmise. Martin conçoit alors des associations inédites, en demandant aux collègues et aux artistes de vérifier ses intuitions, afin que sa subjectivité devienne un critère à part entière, validé par une collectivité choisie.

L'exposition *Carambolages* a été organisée par Jean-Hubert Martin et produite par la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais du 2 mars au 4 juillet 2016 dans les Grandes Galeries du Grand Palais, à Paris. Le titre est, comme on l'explique sur la page web de l'exposition, un terme du jeu de billard, qui veut dire « coup dans lequel la bille du joueur va toucher deux autres billes. fig. : coup

double, ricochet²⁴⁴ ». Toujours dans le texte de présentation de l'exposition, on lit que « 185 œuvres d'art, issues d'époques, de styles et de pays différents, sont présentées dans un parcours conçu comme un jeu de dominos, où chaque œuvre induit la suivante par une association d'idées ou de formes ». Typiquement dans l'approche ludique de Jean-Hubert Martin, l'exposition se déroule comme un parcours promenade, où le texte se réduit à des cartels dans des petits écrans d'IPad qui se trouvent en marge, accrochés aux murs qui entourent le parcours labyrinthique de la scénographie – elle, conçue spécifiquement pour présenter les œuvres de « Boucher, Giacometti, Rembrandt, Man Ray, Annette Messager et d'autres artistes anonymes » comme des ricochets. De cette façon, chaque œuvre annonce la successive et suit la précédente, installant un jeu de renvois que le public a pu s'amuser à découvrir. Ces œuvres sont, comme l'avoue Martin, souvent atypiques, mais choisies pour leur fort impact visuel. Les interactions entre les œuvres venant d'époques et de géographies différentes avec celles des artistes contemporains, étaient censées créer un réseau de correspondances qui s'organise dans une forme chorale, comme une chorégraphie d'individualités. À souligner comme tout sujet est lié à une collectivité et vice-versa ; mais aussi à rappeler la valeur universelle de l'art, quand il est libéré d'une grille de lecture déterministe. Le regard du visiteur était stimulé autant que les attentes d'un historien de l'art académique auraient pu être déçues (on rappelle ici l'article de Philippe Dagen dans *Le Monde*, dont le titre paraît soulever des critiques assez précises à l'autorialité de Martin : « Le cabinet de curiosités de Jean-Hubert Martin. Le Grand Palais propose un parcours autobiographique autour de pièces de provenances et d'époques diverses²⁴⁵ ».) La suite analogique d'objets venants de plusieurs domaines de la connaissance et agencés dans l'espace de façon à qu'ils soient surprenants, qu'ils

²⁴⁴ Présentation de l'exposition *Carambolages* sur le site du Grand Palais. Disponible à l'adresse : <https://www.grandpalais.fr/fr/evenement/carambolages>, s.p.

²⁴⁵ P. Dagen, « Le cabinet de curiosités de Jean-Hubert Martin. Le Grand Palais propose un parcours autobiographique autour de pièces de provenances et d'époques diverses. » sur *Le Monde*, 29 février 2016. Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/arts/article/2016/03/02/le-cabinet-de-curiosites-de-jean-hubert-martin_4874813_1655012.html, s.p.

attirent l'attention et la curiosité, elle est imaginée pour stimuler la réactivité des visiteurs et activer leur imagination.

Pour concevoir cette exposition, Martin dit avoir utilisé une base de données de photos organisées par thèmes, et un accrochage virtuel par le biais du logiciel PowerPoint, qui ont aidé à constituer la séquence. Cette méthodologie est, comme nous le verrons, typique de la production curatoriale plus tardive de Martin qui, avant de commencer à utiliser un appareil photo, étudiant se baladait dans les expositions avec un cahier de notes²⁴⁶. Martin dit avoir consultées ces notes pendant la conception de cette exposition, pour finalement retrouver des obsessions récurrentes chez lui depuis le jeune âge. La fascination pour les objets, témoignée comme nous verrons par la constitution de sa bibliothèque et de ses archives, a joué également un rôle très important pour la conception de cette exposition, tout comme la passion pour l'anthropologie et son approche de la matière. La recontextualisation muséale est évitée, donnant aux pièces la possibilité d'exprimer une valeur intrinsèque, qui permet au curateur de les placer sur la même ligne temporelle, celle d'aujourd'hui, dans un espace neutre, conçu pour leur mise en dialogue analogique, et pour interpeller les yeux du spectateur. La juxtaposition d'éléments hétérogènes permet la naissance d'un troisième élément, d'une idée, d'une émotion qui peut être aussi constitutive d'un savoir, et qui est une forme de savoir en elle-même, ce qui rappelle la « loi du bon voisin » warburgienne. En se basant notamment sur l'élimination de la hiérarchie entre arts dits majeurs et arts dits mineurs, Martin laisse beaucoup de place à la promenade, à la découverte, mais pas vraiment au hasard. C'est ce qui fait la différence avec les surréalistes, pourtant beaucoup appréciés par Martin, qui en subit l'influence pendant les années de sa formation professionnelle, avec des répercussions évidentes sur le long terme. Le regard de Martin, scénographe et auteur de cette narration visuelle, nous suggère un parcours, et il est toujours là pour guider le spectateur ; pourtant il le laisse libre de faire marche en arrière, de reconsidérer, de trouver des signifiés autres, des sensations nouvelles auxquelles le curateur n'avait pas songé, et qui viennent nourrir son univers et, par réflexe, ses prochaines expositions. Les sens du visiteur

²⁴⁶ Voir Tome II, Annexes, Figure 65.

sont pris en compte, soignés, étonnés par une sélection d'œuvres qui pourrait continuer sans fin. L'exposition ne demande pas de connaissances acquises au préalable ou à acquérir sur place mais permet un accès direct, pariant sur la réactivité du regard face à l'émerveillement provoqué par ces objets insolites, rares, et séduisants. Bien évidemment, Martin a conçu des dispositifs pour que les spectateurs puissent aller plus loin, c'est-à-dire si leur curiosité a été stimulée assez pour les pousser à chercher des informations – dans le catalogue par exemple, ou en imaginant un parcours alternatif par la consultation du plan générale de l'exposition.

L'expérience de *Carambolages* est parmi la plus significative des expositions organisées par Martin à notre sens, car il nous semble que sa vision et sa méthodologie arrivent ici à se synthétiser dans un système au point, mature, qui crée des correspondances fluides. Il nous est pour l'instant difficile d'imaginer *The ancient stole all our ideas*²⁴⁷, mais nous en avons eu un aperçu par la consultation de l'archive de Martin, celle qui est en train de se faire ; et en dialoguant avec lui parmi les livres et les fichiers auxquels il nous a donné accès à des multiples reprises, et dont on parlera davantage dans la section suivante.

3.2.3 *Notion des archives*

À la question « Pourquoi fait-on une archive²⁴⁸ ? », Jean-Hubert Martin répond que c'est pour découvrir ce que la mémoire a oublié. Il fait confiance à sa mémoire, qu'il définit comme visuelle – et au sens large, environnemental, « atmosphérique » comme disait Szeemann –, mais il a besoin de vérifier de plus en plus. L'archive devient alors un endroit où revenir, où se retrouver, où retracer son histoire et comprendre les choix qu'on a fait et leur raison. C'est une base qui aide à naviguer entre des questions qui l'ont animé, en tant que commissaire d'exposition ; mais aussi une boîte à idées, un instrument divinatoire comme le

²⁴⁷ Titre provisoire.

²⁴⁸ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, *op.cit.*, p. 85.

définissait Harald Szeemann – avec le double sens, d’être un instrument qui aiderait le curateur à deviner, et le chercheur et le public à deviner le curateur, à comprendre sa pratique et la genèse et évolution de ses visions.

Les archives de Jean-Hubert Martin, distribuées entre des lieux privés et les institutions où il a travaillé (ou pas), fonctionnent donc comme sa mémoire, et comme mémoire de lui. En faisant ainsi, elles se constituent comme ensembles d’objets, œuvres, documents, thèses et hypothèses en déplacement dans un espace limité, où les frontières géographiques et temporelles sont néanmoins mises en question constamment, d’une façon qui appartient profondément à ce curateur – et c’est ce qui nous intéresse ici. En effet, Jean-Hubert Martin est l’entité qui connecte les éléments de ce système d’objets et de souvenirs, et qui leur permet également de se croiser, de se mélanger, afin qu’ils amènent à des conclusions surprenantes. Si la sérendipité est la clé qui donne impulsion au mécanisme de conception de l’exposition, donc l’essence même de l’exposition à réaliser ; c’est le propriétaire et, jusqu’à présent, curateur de l’archive, qui active ces éléments comme un chef d’orchestre, par son mouvement et son regard, par sa performativité dans un espace qu’il connaît bien, et dans lequel il se déplace en connectant des objets à des souvenirs, à des idées, à des images, à des textes, etc. Ce mécanisme, qui amène au plaisir de la découverte par accident ou par évocation d’un imaginaire visuel qui est toujours présent dans l’esprit de la personne activante, est un plaisir lui-même : « C’est la liberté de naviguer, de stimuler des connexions par le simple fait de marcher dans l’espace, d’empoigner un livre et de regarder une image. Des fois, quand je m’allonge ici, j’ai la sensation que toute cette énorme connaissance qui m’entoure, m’envahisse²⁴⁹. » Avant de ressentir de l’émotion dans l’acte de trouver, Martin avoue prendre du plaisir dans l’acte de classer, un reflex mécanique et pas très prenant intellectuellement, qui donne la satisfaction de mettre de l’ordre. Un geste qui n’est pas purement fonctionnel donc, mais qui étant rassurant et qui appartient à la catégorie des sensations et des émotions que l’on retrouve en faisant une archive, en construisant un système dans lequel se repérer et se perdre, dans un aller-retour constant entre l’ordre et le désordre.

²⁴⁹ *Ibid*, p. 89.

Dans ce procès de classement, l'oubli a une fonction très importante. Martin croit que pour restituer l'atmosphère d'une exposition il y a des multiples solutions, mais qu'il est évident que la perte est énorme tout de même, parce qu'une exposition se construit en grande partie par l'interpersonnel et par l'oral. Les archives ne sont qu'une strate de l'activité humaine, qui contemplant la perte tout aussi bien que les retrouvailles. En acceptant la perte, c'est à dire en reconnaissant que la mémoire n'existerait pas sans l'oubli, et qu'on ne peut et qu'on ne doit pas tout sauvegarder, nous laissons des histoires émerger spontanément, par hasard. « Il faut accepter l'oubli car essayer de figer des choses est impossible autant qu'inutile. La tendance à vouloir tout garder est utopique : dans la vie on laisse des choses pour en trouver d'autres²⁵⁰. » En laissant le chaos s'installer discrètement, on a la possibilité de mettre de l'ordre, de combler les vides en se faisant pont, ou en construisant des ponts, des connexions insolites.

Dans un entretien plus récent, il affirme :

Il y a beaucoup de choses qu'on ne peut pas raconter aussi, comme des anecdotes *off the records* ; puis il y a les correspondances, et là aussi il y a des périodes fastes et des périodes néfastes : maintenant on s'écrit des emails qu'on ne garde pas, enfin moi je ne les sauvegarde pas, sauf exception. Pour une question de stockage dans l'ordinateur, je suis obligé de les effacer régulièrement. Les fax étaient un bon système pour communiquer, puisqu'on écrivait de façon concise, mais on en a perdu beaucoup parce qu'ils se sont effacés. Il y a peut-être des collègues qui pensent à imprimer, moi je crois qu'avec Internet on va perdre énormément de choses²⁵¹.

Une exposition, chez Jean-Hubert Martin, naît toujours de l'identification d'un besoin qui est personnel et sociétal à la fois.

Personnel, puisqu'on a envie de faire une exposition pour apprendre, pour connaître mieux le sujet. Sociétal, pour faire évoluer le regard. Pour moi, ça a beaucoup à voir avec la mobilité du regard et l'évolution de la compréhension de l'art, de ne pas rester sur des interprétations et des visions stéréotypées²⁵².

Il est évident, dans son cas, que l'affirmation d'une position subjective et d'auteur n'empêche pas une contribution dans le contexte collectif, sociétal, puisqu'il s'agit de proposer une lecture personnelle qui encouragerait une réception

²⁵⁰ Entretien privé et inédit avec l'auteur, 2016.

²⁵¹ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 9.

²⁵² *Ibid.*

subjective, et pas pour autant isolée de celle des autres. La remise en question des frontières temporelles, géographiques, et de la perception (ou de ce qu'on s'attend à voir dans une exposition ou un musée), se traduit dans une archive où des éléments variés collaborent, et contribuent à former des expositions (et non seulement à enregistrer le souvenir) de façon active.

Curateur âgé de 75 ans au moment où nous écrivons, Martin semble avoir un rapport sensuel et émotionnel avec l'objet matériel (livres, objets, cartes postales), puisqu'il est intéressé par la matière, le ressenti qu'elle permet, le message dont elle se fait porteuse. Il n'est pas surprenant de constater que beaucoup des documents ou des objets qui ont été gardés dans ses archives ont été sélectionnés pour leur côté intéressant sur le plan matériel, c'est-à-dire pour leur caractéristique intrinsèquement satisfaisante à un niveau sensoriel, voir visuel, mais pas seulement. Ce qui est remarquable est, au contraire, la façon très souple dont l'intégration du numérique s'est faite au fil du temps. Si les archives physiques sont et des aide-mémoires, et des attrape-sensations et un système où s'émerveiller par la découverte spontanée, les archives numériques constituent une base de travail solide et structurée qui est également importante que son correspondant analogique. Comme nous le verrons dans la section successive, Jean-Hubert Martin a en effet trouvé une façon singulière et pratique de concevoir ses expositions en partant d'une base de données numériques et à travers des logiciels pour images.

Finalement, les archives de Martin, notamment celles qui se trouvent encore dans un environnement privé sont, comme nous le verrons, une clé d'accès prioritaire à sa méthodologie curatoriale. Ce n'est qu'en présence de ce système architecturale et visuel qu'il a mis en place dans l'espace de son bureau bibliothèque, ou dans l'environnement numérique de la base de données – qui mélange images prises d'Internet à reportages dans des musées dit secondaires et à des images de livres – qu'on se rend compte de l'importance de cet écosystème dans sa formulation curatoriale. Et cela est notamment important pour comprendre le travail d'un curateur qui, comme Jean-Hubert Martin, a suscité tellement de critiques avec certaines de ses premières expositions (on pense notamment à *Magiciens de la terre*), que son travail de la maturité risque de demeurer méconnu ou peu discuté. C'est sur ce type de production que nous avons voulu nous

concentrer, en évitant la première partie de sa production curatoriale pour nous dédier à celle qui, à notre avis, exprime le mieux son travail. Pour ainsi faire, être dans les archives a été fondamental, et nous sommes d'autant plus reconnaissant de cette expérience qu'elle nous a permis de comprendre à quel point connaître les archives personnelles d'un curateur peut enrichir notre compréhension de son travail, voire de ses expositions. Être dans les archives d'un curateur comme Martin, veut dire essentiellement être imprégné des histoires qui constituent son imaginaire ; ainsi qu'être guidé par la discussion avec lui, et par la présence de certains objets ou éléments qui composent la disposition de ses archives dans l'espace.

Les images par lesquelles ce curateur est fasciné, de l'imagerie populaire jusqu'aux peintures les plus insolites – et qui viennent s'installer dans celui qui semble, non par hasard, son cabinet de curiosité personnel – lui ont permis d'apprendre beaucoup. Au fond, derrière ses recherches et leurs aboutissements, il y a le besoin de satisfaire une curiosité et aussi d'accroître sa connaissance dans des domaines qui se touchent et qui se contaminent. Se définissant comme un collectionneur d'images, sans assumer le côté obsessionnel du collectionneur qui a besoin de compléter sa collection, puisqu'il semble croire dans le pouvoir fertilisant des vides et des hasards, il compile et classe des images depuis son enfance²⁵³. De ce fait, il installe une permanence du regard qu'il découvre en se penchant sur les notes prises dans les cahiers de sa jeunesse, où il marque les impressions des films et des expositions qu'il a vu, où il parle de son attrait pour ce qui est à la marge, qui n'est pas considéré dans les grandes catégories que l'histoire de l'art veut lui transmettre :

Il y a quelque chose qui est commune à tous les enfants, c'est pour ça qu'on met des images sur les boîtes à chocolats, à café, etc. Après ça a continué avec une collection de timbres-poste, avec laquelle j'ai appris la géographie. On apprend beaucoup par les images. Mon père était conservateur d'histoire, on avait cette bibliothèque-là (bibliothèque du grand père²⁵⁴) et une autre, mais il n'y avait pas autant de livres qu'ici quand même. Je m'intéressais beaucoup à ce qu'il faisait, il était un passionné de livres et un jour il m'a dit qu'on les regarderait ensemble. D'abord il m'a appris à manier les livres, en prenant la page en haut avec l'index ; à prendre des notes avec

²⁵³ Voir Tome II, Annexes, Figure 62.

²⁵⁴ Voir Tome II, Annexes, Figure 43.

un crayon à papier. Il me montrait des bouquins où il y avait des images : ce n'était pas pour lire, mais pour regarder des images. On faisait ça entre 10h et midi, avant le déjeuner le dimanche, c'est comme ça que j'ai appris à connaître cette bibliothèque. Je me suis nourri de ça, j'étais curieux, j'ai beaucoup feuilleté. C'était une manière très plaisante d'enrichir ma connaissance. J'ai appris à déchiffrer la calligraphie gothique, à reconnaître la différence de langage et d'impression entre des livres du XVII^e et XVIII^e siècle, les papiers, les gravures. Ma connaissance de l'histoire était très matérielle, très pratique, et elle s'est faite dans un contexte de transmission²⁵⁵.

Nous constatons une évolution, en ce qui concerne la présence d'images dans la vie personnelle et professionnelle de Jean-Hubert Martin, d'abord institutionnelle (par la famille, puis dans des grandes collections), suivie par une plus grande liberté dans la sélection et la présentation (qui coïncide avec les années comme curateur *freelance*). Nous allons voir de quelle façon cette évolution est réfléchie dans la façon d'archiver et aussi d'utiliser l'archive de Jean-Hubert Martin. S'il existe une classification un peu plus complexe de ses archives, comme nous le proposons dans les pages suivantes, le curateur les distingue en deux macro catégories :

- une première archive, composée de restes de textes, lettres, et notes qui s'accumulent exposition après exposition. C'est l'archive qu'il définit comme « archive passive » ;

- une deuxième archive, ou l'« archive active », c'est-à-dire la base de données sur les artistes, qui se retrouve dans les dossiers d'artistes²⁵⁶, où il a empilée toute la documentation produite et accumulée à propos des artistes.

À ces deux catégories, il ajoute une éventuelle troisième catégorie : celle des archives de ses expositions, qui est née plus récemment. C'est une archive qu'il garde dans son ordinateur ou qu'il sauvegarde sur des DVD, et qu'il peut utiliser quand on lui demande des présentations ou qu'on lui pose des questions sur ses expériences avec les notions de transhistorique et de transculturel.

²⁵⁵ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 9.

²⁵⁶ Voir Tome II, Annexes, Figure 59.

3.2.4 *Structure des archives*

Les archives de Jean-Hubert Martin se trouvent donc à la fois dans l'espace privé et dans l'espace public. Comme nous l'avons rappelé à des multiples reprises, elles sont le résultat de son activité curatoriale d'abord institutionnelle (dans les musées et les centres d'art dont il a été conservateur ou directeur), puis indépendante. Nous allons voir en détail ce que ces sections²⁵⁷ des archives contiennent, et de quelle façon, pratique ou conceptuelle, elles sont produites et se réfèrent à l'activité du curateur.

1) Paris

Jean-Hubert Martin ne garde dans son appartement parisien²⁵⁸ que les livres et les dossiers dont il a besoin au quotidien. Ces dossiers sont récupérés de la maison de Montech, ou produits *ex novo*, pour ensuite être amenés à Montech, où ils trouvent leur destination finale. Ce mouvement des archives, cette souplesse qui les accompagne et les modèle, change non pas leur nature mais leur configuration tout le temps, rendant toute tentative de les figer éphémère, mais inévitable pour capturer leur essence en mutation.

2) Montech

Ces archives se trouvent dans le sud de la France, plus précisément à Montech²⁵⁹, un petit village le long du Canal du Midi où Martin et sa femme ont acheté une maison il y a environ 15 ans, et où Martin a transféré ses archives autour de 2006. C'est précisément à ce moment, qu'il put se pencher sur le réarrangement de sa bibliothèque et repenser les critères de son rangement, en éliminant la division entre l'art ancien, l'art moderne et l'art contemporain. Par archives, on entend évidemment ici l'ensemble indissociable de documentation, bibliothèque et collection d'objets d'art, ou d'objets tout court. Dans la maison de Montech, les livres s'accompagnent aux objets et aux documents, en dialoguant de façon fluide. L'accessibilité de ces objets dans l'espace, leur disponibilité à la consultation, est

²⁵⁷ Voir Tome II, Annexes, Figure 10.

²⁵⁸ Voir Tome II, Annexes, Figure 11.

²⁵⁹ Voir Tome II, Annexes, Figure 12.

une caractéristique primaire de la liberté dont ce curateur avoue avoir besoin pour réfléchir à ses projets, pour les nourrir. En même temps, leur matérialité est aussi une garantie de leur limite dans l'espace, c'est-à-dire qu'au contraire des informations et des images disponibles sur Internet, ils permettent une consultation plus efficace, maîtrisable et, selon Martin, plus rapide – mais qui garantirait moins de sérendipité. Comme on le remarquera, la distribution des livres dans l'espace se fait souvent de façon géographique ; mais leur taille est aussi prise en compte (les hors formats, les *in octavo*, sont rangés dans des sections attitrées). Si les monographies sont classées par ordre géographique alphabétique (continent, pays, ville), et s'il y a aussi des livres classés par période et par école (en mesure mineure), quand le livre concerne un artiste que Martin connaît bien et avec lequel il a beaucoup collaboré, il se trouve classé par ordre alphabétique (dans la salle bureau / bibliothèque). Ce classement prouve qu'il pense aux artistes par provenance géographique, il se rappelle d'eux en pensant à d'où ils viennent : la collocation par ordre géographique devient un aide-mémoire. Nous avons établi une liste d'éléments des archives de Montech, essayant d'esquisser des plans avec leur distribution dans l'espace²⁶⁰. Cela a été fait non pas dans le but de figer leur configuration actuelle, mais afin de donner au lecteur des repères visuels de cet ensemble et de la façon dont ces éléments dialoguent. La répartition a été faite par étage, et ensuite par salle où les archives se trouvent actuellement. Nous renvoyons au Tome II, Annexes, pour la liste des éléments et leur emplacement²⁶¹.

Parmi ces éléments, nous remarquons en particulier :

- les cahiers de notes datés. Martin prend des notes depuis l'adolescence et d'une façon quotidienne – par exemple, il avait écrit un journal intime quand il a voyagé en Asie avec ses amis ; il note scrupuleusement des citations de livres, des résumés de films qu'il a vus, des passages théoriques. Dans ses cahiers, il y a aussi un grand nombre de listes, d'associations d'idées, de contacts téléphoniques, de notes de rappel ;

²⁶⁰ Voir Tome II, Annexes, Figures 13-17.

²⁶¹ Voir Tome II, Annexes, Annexe 8.

- les cartes postales²⁶². Cette collection, très emblématique de son attrait pour les collections d'images, s'est développée en partant d'une collection de cartes postales représentant des œuvres d'art, et elle a bientôt fini pour inclure des sujets bien plus vastes (couchers de soleil, scènes sexuelles, scènes ethnographiques, monochromes, Mona Lisas, fleurs, etc.). On retrouve ici le goût pour l'imagerie populaire, le vulgaire, l'humour, le pop. Cette collection préfigure, de quelque façon, le dossier « Carambolages classés²⁶³ », que nous trouverons dans la section suivante, nommée « ordinateur » ;
- la vitrine du grand-père²⁶⁴ : développée par son père, et ensuite par Jean-Hubert Martin. Incluant : objets d'art et objets précieux, petits soldats en étain, livres d'artistes ; collection de l'imagerie de Wissembourg (dans les tiroirs en bas). Cette bibliothèque se constitue comme un musée, ou comme un autel familial, un cabinet de curiosités dont les échos se retrouvent dans toute la salle du bureau / bibliothèque ;
- le meuble avec des tiroirs pas très épais où Martin a disposé, de façon quasi-thématique, des « *bits and pieces*, des conneries²⁶⁵ ». Des exemples de catégories / tiroirs : pins, géologie ; érotisme ; cadeaux d'artiste, etc. Dans cet élément, comme des autres des archives et notamment dans cette pièce, le côté ludique des archives de Martin est évident. L'expérience de la découverte des archives se fait ici riche en anecdotes et souvenirs, qui sont d'autant plus intéressants pour celui qui écoute que Martin prend du véritable plaisir à la transmission des histoires qui concernent chaque objet volontairement ou involontairement présenté dans cette pièce. En même temps, ces ensembles sont à considérer comme des expositions thématiques à une petite échelle, celle d'un tiroir justement, et dans ce sens ils renvoient à l'usage fait des PowerPoints et, précédemment, des cartes postales ;
- les dossiers d'artistes²⁶⁶, incluant cartons d'invitation, lettres, fax, e-mails imprimées, éphémères, et documentation variée (presse, projets d'artiste, œuvres,

²⁶² Voir Tome II, Annexes, Figure 66.

²⁶³ Voir Tome II, Annexes, Figure 72.

²⁶⁴ Voir Tome II, Annexes, Figure 43.

²⁶⁵ Voir Tome II, Annexes, Figure 51.

²⁶⁶ Voir Tome II, Annexes, Figure 59.

images, matériel de recherche). Cette section existe depuis les années 90, qui correspondent à la période allemande. Elle est constamment mise à jour par Martin, qui la nourrit comme une plante, en l'arrosant avec tout ce qu'il trouve à propos des artistes que ce casier contient – comme Marina Abramovic, Christian Boltanski, Daniel Buren, Daniel Spoerri, Sarkis, Robert Filliou, Farid Belkahia, Georges Adeagbo. Les dossiers incluent des artistes que Martin a suivi pendant des décennies, et dont il a voulu créer une base de données, notamment pour les projets pour lesquels ils ont collaboré. Chaque artiste a un dossier attré, dans lequel le matériel n'est pas classé et est accumulé sans ordre. Cette section des archives est celle qui garantit des découvertes surprenantes à Martin, et qui lui permet de contribuer aujourd'hui à des discussions sur certains artistes, reconnus ou disparus, avec du matériel inédit qu'il a gardé au fil des années. Martin affirme qu'il s'agit du lieu où les souvenirs de sa famille intellectuelle sont accumulés²⁶⁷.

3) Ordinateur : archives numériques

Comme nous le disions, l'archive numérique de Jean-Hubert Martin, qui inclut son ordinateur portable et fixe, ainsi que ses disques durs, est aussi importante dans sa pratique actuelle, que l'archive physique – bien que le rapport du curateur avec ces ensembles soit, naturellement, différent et complémentaire. Le fichier sur lequel nous avons concentré nos recherches est celui que Martin avait nommé « Les affinités insolites classées » en 2016, et qui s'appelle à présent²⁶⁸ « Carambolages classés », puisque ce fichier regroupe les thèmes préférés du curateur, ce qu'il appelle ses obsessions²⁶⁹. Ce fichier contient la base de données visuelles qui lui a servi pour la conception de l'exposition, et qui aujourd'hui est une base de données pour des autres expositions – comme par exemple celle de Moscou en 2021 et de Genève en 2022. Il y a donc toutes les catégories que Martin a utilisé pour travailler à cette exposition, mais qui ne se sont pas entièrement retrouvées dans l'accrochage final. Il s'agit d'un macro fichier où des catégories esthétiques sont rangées et classées sous des noms souvent insolites, après avoir été repérées de différentes

²⁶⁷ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, *op.cit.*, p. 85.

²⁶⁸ Situation mise à jour en fin décembre 2019.

²⁶⁹ Voir Tome II, Annexes, Figure 72.

façons. En effet, des images peuvent être récupérées pendant ses balades virtuelles sur Internet, notamment sur la plateforme Pinterest ; ou quand il prend, avec son iPhone, des photos de tableaux qu'il découvre pendant ses repérages (et qui vont plutôt dans le fichier « Reportage », avec un classement par musée, même si ces images peuvent se retrouver dans les catégories de « Carambolages classés » aussi) ; ou quand il trouve des photos d'images de livres qui l'intéressent. Les thèmes sont nombreux, et ça indépendamment de la volonté du curateur, qui avoue essayer de ne pas créer des catégories trop fines par crainte de ne pas retrouver les images suite au classement.

Les fichiers contenus dans « Carambolages classés » représentent des idées qui reviennent très fréquemment dans l'imaginaire de Martin, et qui ont souvent été rejetées ou marginalisées par l'histoire de l'art traditionnelle. Il y a des macro-thèmes comme « Amour » ou « Miniatures », « Caché dévoilé », « Corps cyclades guitar », « Couleurs couleurs taches », « Déformation corporelle », « Esprits ombres fantômes », « Nuage fumée », « Pilosité », « Postérieur », « Rhyparographies », « Super héros », « Vent drapeaux ». Cette base de données sert donc comme réservoir pour des bases de données plus spécifiques, relatives à toute nouvelle exposition. Finalement, les images sélectionnées de ce fichier, seront copiées-collées dans des fichiers PowerPoint²⁷⁰ et arrangées selon l'accrochage conçu par le curateur.

Martin affirme avoir commencé à utiliser cet outil, le logiciel PowerPoint, pour structurer ses expositions et les organiser d'une façon qui soit lisible par l'institution et son équipe. Ce moment de transition entre les tableaux de parties d'expositions, composés d'images d'œuvres en noir et blanc (pendant la période institutionnelle) et les PowerPoints, voire entre l'analogique et le numérique, s'est fait à la suite de sa direction du musée de Düsseldorf. En effet, Martin affirme que pendant la période allemande, il avait encore une assistante qui filtrait ses emails et qui n'imprimait que les plus importantes, et telle est la raison pour laquelle il n'utilisait pas beaucoup l'ordinateur à ce moment. Autour de 2006-2007, à peu près pendant la préparation de *Artempo*, il a « commencé à observer la façon dont Tijs

²⁷⁰ Voir Tome II, Annexes, Figure 70-71.

Visser faisait des compositions d'œuvres sur une seule fenêtre d'écran » et cela a inspiré ses PowerPoint. « Je me suis fait de plus en plus à cet outil, qui me fascinait²⁷¹ ». Martin déclare que ce soit autour des années de *Carambolages*, qu'il a commencé à maîtriser ce logiciel pleinement, mais que peut-être pour l'exposition *Duchamp, Man Ray, Picabia* (2008) il arrivait déjà à s'en servir. On pourrait qualifier ces PowerPoints de tableaux warburgiens virtuels, une façon contemporaine d'organiser visuellement des images comparables par des analogies visuelles, tout contexte historique et géographique confondu. Ces enchainements d'images, effectués par des approches et des méthodologies qui varient légèrement d'exposition à exposition et selon le contexte d'exposabilité, constituent un outil fondamental pour que Martin donne forme à ce que Malraux appelait un Musée Imaginaire, et Szeemann un Musée des Obsessions. Comme nous le disions, Jean-Hubert Martin a baigné dans la culture des images. Il est né d'un père conservateur, il a grandi au contact d'images et de voyages, il travaille entouré de livres et d'objets d'art. L'archive virtuelle de Jean-Hubert Martin, symboliquement représentée par le fichier « Carambolages classés », est une ultérieure expression de son approche à la fois documentaliste et intuitive aux images.

4) Bibliographie (Archives de la critique d'art)

Sa bibliographie est mise constamment à jour par les Archives de la critique d'Art sur sa page web personnelle²⁷². Jean-Hubert Martin envoie à Rennes une copie de toute publication contenant un texte signé par lui, en s'assurant que sa bibliographie soit disponible et accessible sur place.

5) Archives au Centre Pompidou

Au Centre Pompidou, entre vingt et trente boîtes d'archives²⁷³, concernant principalement l'exposition *Magiciens de la terre*, sont conservées au département

²⁷¹ Voir Tome II, Annexes, Annexe 9.

²⁷² Page réservée à la bibliographie de Jean-Hubert Martin sur le site des Archives de la critique d'art, disponible à l'adresse : <https://www.archivesdelacritiquedart.org/auteur/martin-jean-hubert>.

²⁷³ Précisément 24, voir Tome II, Annexes, Figure 75.

des archives, dans le sous-sol du bâtiment moderniste ; d'autre part, une grande partie de la documentation produite pendant son activité de conservateur sous Pontus Hulten au début et comme directeur après, se trouverait à la Bibliothèque Kandinsky, dispatchée dans plusieurs fichiers. Il s'agit de courriers, de prêts, de la documentation que son secrétariat donnait aux archives de l'institution une fois l'exposition réalisée. Beaucoup a été numérisé dans la perspective de le mettre en ligne sur le Centre Pompidou virtuel, comme nous le verrons plus de près dans le prochain chapitre, mais cela reste cependant une initiative limitée. En effet, il s'agit d'une partie de documentation mineure par rapport à la documentation que Martin se rappelle d'avoir partagé. Le curateur soutient avoir donné toutes ses archives aux institutions avec qui il a travaillé, sauf les parties qu'il retenait les plus personnelles, et de regretter qu'il n'y ait pas eu de suivi de la part des équipes dédiées, ni de retour dans le cas où il ait voulu y avoir accès.

En attendant d'y revenir dans le prochain chapitre, nous nous limiterons à citer brièvement ici le cas de l'exposition commémorative de *Magiciens de la terre*, puisque les archives de cette exposition de 1989 ont été dispersées et partiellement regroupées au moment de l'hommage pour les 25 ans de l'exposition dans *Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire*, qui a eu lieu en 2014 au Centre Pompidou.

Martin ne s'est pas occupé du tout de l'exposition hommage, qui était une proposition de Didier Schulmann, chef de service de la Bibliothèque Kandinsky. Il ne voulait pas une exposition, car de toute façon il n'était pas question de restituer cette exposition, de la réactiver

parce que le contexte a complètement changé par rapport à 1989, l'année de l'exposition originale. On n'est plus dans la même ambiance et la perception aurait été complètement artificielle. Sarkis me disait qu'il voulait refaire l'exposition comme un plan, du coup il a proposé l'affichage des œuvres de l'exposition originelle sur les murs. Je me suis limité à mettre en contact Sarkis avec Schulmann. L'exposition n'était donc pas un *remake*. Plus qu'une réactivation de l'exposition il s'agissait de la réactivation d'une archive²⁷⁴.

Martin dit avoir encore le même questionnement qu'il avait quand il a fait *Magiciens de la terre*, d'autant plus qu'« il y a eu un grand malentendu sur cette

²⁷⁴ Voir Tome II, Annexes, Annexe 9.

exposition. Il fallait montrer l'état de l'art dans le monde, mais tel que je le voyais... et mon point de vue était en désaccord avec 90% des gens qui travaillent dans le milieu de l'art contemporain²⁷⁵ ». Martin voulait montrer une autre idée de l'art, et ça « ils ne l'ont toujours pas compris ». *Magiciens de la terre* était une exposition qui montrait des activités artistiques qui n'étaient certainement pas dans le réseau connu – comme celles des artistes qui travaillent dans les villages pour leur communauté et pas pour l'extérieur ou pour le marché. « Tout ça existe mais on ne veut pas forcément le voir. On comprend la valeur de cette exposition et sa place dans l'histoire des expositions mais on en tire pas les conséquences²⁷⁶ ». Martin pourrait imaginer une exposition qui questionne ces problèmes, mais cela serait une autre exposition, ça ne serait pas *Magiciens de la terre*. Comme il doit sembler évident à ce point, cela ne l'intéresse pas de faire quelque chose qui a été déjà fait : en effet Martin soutient que la meilleure façon de réfléchir à une exposition ce ne soit pas de la refaire mais d'en faire une autre²⁷⁷.

Je ne voulais absolument pas qu'on refasse *Magiciens de la terre*, et on ne me l'a jamais proposé – il y a eu cette petite exposition en 2014, pour les 25 ans, au Centre Pompidou, mais ce n'était pas un *remake*. Puisque Didier Schulmann est un ami et il m'a toujours supporté quand j'étais directeur au Centre Pompidou, et ça n'a pas été le cas de tous les conservateurs, j'ai accepté cette exposition au caractère purement documentaire. Du coup ça a été un peu mal compris, parce que les gens qui sont venus s'attendaient de voir un *remake* de *Magiciens de la terre*. Pendant longtemps j'ai eu un site, où on pouvait voir un maximum de photos²⁷⁸ ; il y a le film du *making of* ; et il y a eu le livre qu'on a publié en 2014, qui est beaucoup plus complet que le catalogue original. Ça m'importe beaucoup que les gens sachent ce qu'il y avait dans l'exposition de 1989, parce qu'on a dit beaucoup de bêtises à propos d'elle. *Partage d'exotismes* à la Biennale de Lyon était une manière de revenir sur la problématique de *Magiciens de la terre*. Pour faire en sorte qu'ils ne disent pas que j'avais refait *Magiciens de la terre*, j'ai évité de mettre les mêmes artistes, sauf Esther Mahlangu (...). Dans *Partage d'exotismes*, il y avait beaucoup plus d'hybridation, et le temps avait passé aussi : la présence et la diffusion de formes occidentales en 30 ans évidemment s'étaient beaucoup accentuées et inversées, sur l'Afrique notamment. C'était aussi une manière de prendre acte de la réalité. Pour

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ Un site web réalisé par les soins de Jean-Hubert Martin, où il réalise une restitution en images de l'exposition de 1989 : <https://www.magiciensdelaterre.fr/>.

moi, un commissaire d'exposition est quelqu'un qui observe la réalité, et qui sélectionne des choses, puisqu'il y en a de plus importantes que des autres²⁷⁹.

En revenant sur l'ensemble des archives, notamment les archives intimes, celles qui sont dans l'espace privé de la maison de Montech ou de l'appartement de Paris, il est intéressant de réfléchir, comme on l'a fait pour les archives d'Obrist, à quel futur donner à cet ensemble hybride de mémoire, d'affection, de restes et d'informations. Quel type de partage serait-il possible, et comment donner accès à cet outil de compréhension intellectuelle et sensuelle du travail curatorial de Martin ? Nous avons, au fil des années, réfléchi à des solutions différentes avec Jean-Hubert Martin. Il nous semble indispensable, cependant, de souligner ici que ce curateur a commencé à donner une réelle importance à ses archives comme ensemble au moment où il s'est rendu compte que tous les éléments qui les composent résonnent ensemble ; et constituent une clé d'accès importante pour les chercheurs, et notamment pour les artistes et pour des autres figures venantes d'autres domaines, pour la compréhension de son corpus d'expositions et des raisons qui l'ont poussé à les réaliser – des raisons qui ne sont peut-être pas compréhensibles maintenant mais qu'il espère, et nous espérons, le seront un jour. Les expositions de Martin sont conçues sur des périodes medio-longues et elles se nourrissent des découvertes faites et refaites à l'abri de l'accélération que les temps que nous vivons semblent imposer, notamment aux curateurs de la dernière génération. Nous le remarquons dans le tableau suivant :

Date	Exposition	Durée de préparation	Années de préparation
1989	Magiciens de la Terre	7 ans	1982-1989
2007	Artempo	2 ans	2005-2007
2012	Théâtres du Monde	5 ans	2007-2012
2016	Carambolages	3 ans	2013-2016
2021	The Ancients...	5 ans	2016-2021

C'est donc pour donner une deuxième possibilité, puisqu'il sait que le goût évolue énormément et des fois très rapidement, et puisqu'il est conscient qu'il faut du temps pour que son travail soit d'abord accepté et puis intégré, que Martin avoue

²⁷⁹ Voir Tome II, Annexes, Annexe 9.

porter plus attention aux archives qu'auparavant et qu'il est favorable à leur partage, par le biais d'une donation ou de l'acquisition par une institution, avec des collègues, des chercheurs, mais idéalement aussi avec tous ceux qui désireront un jour s'en approcher.

Je crois que donner accès à tout un tas d'outils comme ceux que l'on retrouve dans des archives, rendrait l'histoire de l'art plus importante et pertinente dans le futur. Il y a plein d'histoires secondaires et d'artistes oubliés dans mes dossiers d'artistes, qui attendent d'être redécouverts. Utiliser directement le matériel accumulé par un curateur tout le long de son parcours professionnel, pourrait donner des clés de lecture très précieuses sur les expositions qu'il ou elle a fait, et aussi sur les raisons contextuelles pour lesquelles il ou elle l'a fait²⁸⁰.

6) Autre institution

Une numérisation des diapositives de Magiciens de la Terre a été effectuée par le CCS Bard, et a intégré ses archives.

Dans les deux cas, celui de Obrist et celui de Martin, un passage des archives vers l'institution a été envisagé par le curateur – dans le premier cas, comme nous l'avons vu, il est en train de se faire, d'une façon qui reste, toutefois, encore à définir et à concrétiser. Si les différentes méthodologies à adopter pour le passage des archives curatoriales personnelles au domaine public restent à explorer, nous allons voir de quelle façon les institutions d'art gardent et utilisent les archives qui sont produites par l'institution même, voire par ses curateurs, dans le prochain chapitre, dédié plus précisément aux archives curatoriales institutionnelles. Dans la section suivante, nous découvrirons les cas d'institutions qui s'occupent de cette transition délicate du personnel à l'institutionnel, ainsi que les approches spécifiques dont elles se font porteuses, et leurs conséquences.

²⁸⁰ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, *op.cit.*, p. 91.

3.3 Institutions pour les archives curatoriales, entre le personnel et l'institutionnel

Nous allons introduire ici, et reprendre et développer dans la première partie du chapitre suivant, les implications de la transition d'archives curatoriales entre la sphère personnelle et la sphère institutionnelle. En particulier, nous allons traiter d'archives qui réunissent, qui fédèrent autour d'elles ; ainsi que les institutions conçues spécifiquement pour leur gestion, conservation et exploitation. C'est le cas du Center for Curatorial studies CCS Bard aux États-Unis, une école pour les études curatoriales, dont les archives concernent spécifiquement cette discipline et ses acteurs ; ou des Archives de la critique d'art de Rennes, que nous avons vu précédemment, et du Asian Art Archive de Hong Kong ; et plus indirectement des institutions comme la Biennale de Venise et la Documenta à Kassel, des grandes manifestations d'art dont l'activité résulte en une accumulation d'archives curatoriales très conséquente.

Tous les deux ou cinq ans, respectivement pour la première et la deuxième manifestation, des curateurs internationaux sont invités en tant que directeurs artistiques de l'événement. Pendant la phase de recherche et de développement du projet, ils créent de la documentation rare et souvent inédite, qui reste au département des archives de la manifestation à sa conclusion, où elle est traitée d'une façon qui non seulement respecte les critères de l'institution et du pays où elle réside ; mais qui reflète aussi le degré d'intérêt porté à ces ressources, et la vision qui les anime.

3.3.1 Documenta

Fondées en 1961, les archives de la Documenta à Kassel conservent les fichiers physiques et numériques produits pendant l'organisation de l'événement artistique. Elles regroupent notamment les *plannings* et les correspondances du commissaire ou des commissaires de l'exposition, ainsi que des artistes invités à y participer, et comptent aujourd'hui un total de 320 mètres linéaires de documentation. Ces archives incluent également les catalogues, les monographies, les photographies, les cartons d'invitations, le matériel de divulgation pour le

public, les supports audio et vidéo, la revue de presse, les documents personnels des directeurs artistiques et de leurs équipes, etc. En somme : tout ce qui peut assurer la mémoire historique d'un tel événement, qui se répète tous les cinq ans depuis 1955 dans la petite ville allemande de Kassel. En rendant accessible au public cette documentation dans un espace dédié, qui préfigure l'imminente ouverture de l'Institut de la Documenta, l'institution contribue à l'étude de l'histoire des expositions par le biais d'initiatives variées (symposia, conférences, expositions, projets de recherche, etc.). Des nombreux efforts sont fournis en ce qui concerne la publication de ressources en ligne, de façon ciblée et précise – par exemple, tous les mois un « docArt of the month » (en français, un « docArt » du mois) est publié, dans lequel des éléments intéressants sur l'histoire de la Documenta, issus de ses archives, sont partagés avec le grand public des internautes. En portant une attention particulière aux curateurs des éditions passées et à leur vision, les archives de la Documenta se proposent d'investir toujours plus dans la recherche sur les pratiques curatoriales, et annoncent un espace dédié aux archives des curateurs (qu'ils aient assuré la direction artistique de la Documenta ou pas). Jusqu'à présent, les trois pôles centraux sur lesquels se concentre la recherche menée par cette institution sont : les expositions de la Documenta ; les artistes de la Documenta ; les grandes expositions internationales ; et les pratiques curatoriales. Les éditions de la Documenta de 1 à 12 sont cataloguées dans des *Finding Aids*²⁸¹ (en français, des « instrument de recherche »), c'est à dire des fichiers qui décrivent le contenu de l'ensemble des documents conservés pour l'édition en question, pour un total d'environ 2 700 fichiers dans 1 070 boîtes²⁸². En ce qui concerne les archives de éditions 13 et 14, d'un total de 80 mètres linéaires, elles doivent être encore cataloguées au moment où nous écrivons²⁸³ – donc huit ans après la dOCUMENTA 13, trois ans après la Documenta 14.

Ce qui est particulièrement intéressant de notre point de vue, est la collecte des *Personal Papers* (ou « Documents Personnels »), non seulement des curateurs

²⁸¹ Voir Tome II, Annexes, Annexe 10.

²⁸² Source : site Internet des Archives de la Documenta <https://www.documenta-archiv.de/de/>.

²⁸³ Printemps 2020.

engagés pour diriger la Documenta mais aussi des artistes, des galeristes ou des critiques qui ont entretenu des rapports avec cette institution. C'est le cas par exemple du fonds de Arnold Bode (1900-1977), qui a fondé la manifestation ainsi que ses archives ; ou de celui des artistes Harry Kramer (1925-1997) et Hans Hillmann (1925-2014), ou du critique Dirk Schwarze (1942-2017) ; pour un total de 20 mètres linéaires. Comme nous l'avons dit et comme le site web des archives de la Documenta le rappelle, la constitution d'un centre pour des fonds de curateurs est au programme²⁸⁴. À présent, l'équipe curatoriale de la Documenta 15, le collectif indonésien Ruangrupa, s'apprête à choisir de quelle façon concevoir l'archive issue du processus d'organisation de la prochaine édition. Il est malheureusement trop tôt²⁸⁵ pour que ces curateurs aient une idée claire de quelle orientation donner au projet, et par conséquent à l'inclusion des archives, mais il nous paraît important d'indiquer qu'il y a d'ores et déjà une véritable volonté de la part et des archives de la Documenta et des équipes curatoriales des éditions les plus récentes (notamment la 13, dirigée par Carolyn Christov-Bakargiev, comme nous l'avons vu; ainsi que la prochaine) d'inscrire le partage des archives dans le projet même et pendant son évolution. Cela témoigne d'une perception des archives non seulement comme dépôt où conserver les éléments produits pendant la mission quinquennale mais aussi comme un lieu partageable, vivant, qui s'expose dès qu'il existe, c'est à dire qu'il se fait et il se manifeste en même temps.

3.3.2 *Biennale de Venise*

Un intérêt similaire vers les archives curatoriales a été explicité par le depuis peu ex-président de la Biennale de Venise, Paolo Baratta, dans un entretien publié sur le magazine Artpress :

Le recours aux archives et l'élargissement du *hic et nunc* qu'elles autorisent est un moyen de lutter contre ce qui représente à mes yeux deux des dangers majeurs pour une institution culturelle comme la Biennale : le populisme et le conformisme.

²⁸⁴ « The establishment of a center for curators' estates is planned for the future ». Source : site Internet des Archives de la Documenta, disponible à l'adresse : <https://www.documenta-archiv.de/en/information/7/the-documenta-archiv>.

²⁸⁵ Janvier 2020.

S'agissant du dernier terme, l'élargissement temporel conféré par les archives permet de s'écarter d'un type de communication immédiate. Une relation de confiance doit être maintenue afin de développer l'esprit d'indépendance et de transmission. Une pensée populiste a aussi été cultivée dans les années de bien-être que nous avons connues dans le passé. On a été conduit à l'abus systématique et à la mise en place d'une communication en continue. Et cette communication à des fins notamment marketing agit comme une machine qui transforme une réalité complexe en une réalité prémâchée, prête à être ingérée. Tout cela détourne encore de la réalité. C'est ainsi que nous avons développé, à l'intérieur de nos sociétés, le populisme, frère jumeau du conformisme. Les archives et l'histoire nous aident à élargir la « plateforme » d'observation²⁸⁶.

Les archives de la Biennale seraient alors un remède contre le populisme et le conformisme, si utilisées par le curateur invité et par l'institution comme une opportunité de voir autrement l'art, par le prisme d'un support à la réflexion qui non seulement accompagne le projet, mais l'explique, le rend observable. Ces propos suivent une attention qui avait été déjà démontrée avec l'organisation de la conférence « Les archives et les expositions » (20-21 octobre 2012) et ensuite en 2013, avec la présentation de la 55^e Biennale d'art contemporain, nommée *Il Palazzo Enciclopedico* (en français, « Le Palais Encyclopédique ») par Massimiliano Gioni, directeur artistique de cette édition, dont l'attachement à l'archive et à l'objet livre a été évoqué en ouverture de ce chapitre.

Les archives de la Biennale sont conservées auprès de l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC, l'Archive Historique des Arts Contemporains) de la Biennale de Venise. Inauguré en 1928, l'ASAC gère, conserve et ouvre à la recherche les fonds documentaires relatifs à la Biennale. Anciennement situé dans le Ca' Corner della Regina à Venise, l'ASAC est désormais abrité au VEGA de Porto Marghera, une petite ville située face à l'île de Venise, et donc malheureusement loin des lieux investis par la Biennale et par ses multiples manifestations. La conservation de ces fonds historiques a été priorisée par rapport à la favorisation d'une consultation plus immédiate, non seulement pour les chercheurs mais aussi pour les directeurs artistiques et les équipes. La recherche doit donc se faire à part des activités d'organisation et de conception, dans un espace

²⁸⁶ M. Le Galliard, « Trust on the Biennale, entretien avec Paolo Baratta », dans *Artpress* n.412, juin 2014, p. 89.

et un temps dédiés. Ces archives sont toutefois très complexes et complètes, et comprennent notamment les archives historiques liées à chaque édition de la Biennale de 1895 à nos jours, ainsi que la documentation relative à la collection des œuvres²⁸⁷ du fond artistique de l'institution, et une bibliothèque très riche.

Pour Baratta tout comme pour les équipes de la Documenta, inclure les archives dans ce type de manifestations renvoie aussi à la nécessité de rendre la Biennale un moment de recherche sur l'art de nos temps, alors que son côté spectaculaire tend à l'éloigner de la concentration qu'une telle perspective historique demande. Nous sommes particulièrement sensibles aux questions touchées par l'ex-président Baratta, quand il propose d'écarter la dimension policière de l'archive comme lieu où trouver des preuves pour supporter tel ou tel discours institutionnel, en faveur d'une subjectivité qui serait liée à l'expérience du curateur en charge de l'édition :

Le fait (...) de changer de directeur artistique pratiquement à chaque Biennale évite de tomber dans les travers d'une approche normative puisque nous devons prendre en considération la subjectivité et le changement permanent. Une nouvelle histoire commence à chaque Biennale. Aussi, la manière dont un commissaire est amené à utiliser l'archive est plus directe et plus expérimentale²⁸⁸.

Les archives seraient alors un endroit où le personnel et l'institutionnel se croisent, et donnent vie à une expérimentation qui engage autant l'individu que la société dont il fait partie, « pour prendre conscience de la charge historique sans mettre à distance l'aspect plus émotionnel²⁸⁹ ». Une approche plus « explicite surtout dans cette période de désorientation²⁹⁰ » serait alors à privilégier, afin de « rejeter toute tentation de centralisation, (et) de limiter le contrôle sur la production de la mémoire historique, en multipliant les intermédiaires²⁹¹ ». Ne pas permettre qu'une perspective dominante se mette en place, passerait par l'exploitation des archives de la part des curateurs, qui ne sont donc plus seulement producteurs

²⁸⁷ Environ 4000, qui se trouvent toujours à Ca' Corner della Regina à Venise.

²⁸⁸ M. Le Galliard « Trust on the Biennale, entretien avec Paolo Baratta », *op. cit.*, p. 89.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 89.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 89.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 89.

d'archives mais contribuent également, par leur usage, à libérer l'institution d'une démarche égotique :

Le regroupement des archives au sein d'une institution comme la Biennale de Venise ne doit pas aboutir à l'élaboration d'une vision déterministe et centralisée. Le respect de ma mission ne doit pas déboucher sur une rigidité ni sur l'autoréférence. C'est pour éviter cela que le recours aux archives de la part des commissaires trouve toute sa pertinence. Le public qui se rend à la Biennale ne sait pas ce qu'il va y trouver. La place de la découverte, de la trouvaille, est donc essentielle et va à l'encontre du phénomène de réification habituellement associée aux archives²⁹².

Pour éviter ce que Baratta appelle à juste titre une « réification des archives », les archives de la Biennale devraient être appropriées par le curateur et alimenter sa vision, la nourrir et la faire développer de façon surprenante, ce qui permettrait que la portée historique de ces ressources ne s'éloigne pas d'une approche sensible et respectueuse de leur autonomie en tant que pièces de collection documentaire. Nous verrons dans le prochain chapitre comme des autres institutions d'art ont essayé d'élaborer ce concept en partant d'un positionnement politique davantage engagé et stimulant, ainsi que les résultats décevants auxquels des autres tentatives ont abouti. Pour conclure ce chapitre, nous allons présenter deux autres cas, celui du CCS Bard aux États-Unis, et celui de Asian Art Archives en Chine. Si le premier centre est spécialisé en archives curatoriales et en l'histoire des expositions qu'elles supportent, le deuxième constitue un exemple de conservation et de mise en valeur d'archives curatoriales et d'autres archives artistiques du continent asiatique, de la même façon que les Archives de la critique d'art de Rennes nous semblent le faire surtout, mais pas exclusivement, avec des archives de critiques français.

3.3.3 CCS Bard

Ann Butler, directrice de la Bibliothèque et des Archives du Centre for Curatorial Studies au Bard College à Annandale-On-Hudson, pas loin de New York, affirme²⁹³ qu'il n'est que récemment que le centre a commencé à étendre la

²⁹² *Ibid.*, p. 90.

²⁹³ Voir Tome II, Annexes, Annexe 11.

définition d'archives curatoriales – de ressources documentaires concernant uniquement le matériel d'exposition, à toute archive que le centre collecte. En effet, les douze premières années, les équipes du CCS Bard ont essayé de construire ce qu'ils appellent *Historical exhibitions study Collection* (Collection des études d'expositions historiques), composée principalement de dossiers de recherche des étudiants sur des expositions spécifiques. Elle affirme qu'« aujourd'hui, nous avons une notion beaucoup plus large de ce qui est 'curatorial' et 'archive' », car ces notions évoluent parallèlement à l'évolution de la discipline curatoriale et à sa considération à un niveau académique mais aussi pédagogique. En parlant de la structure des archives curatoriales conservées au CCS Bard, Butler fait la distinction entre :

- les archives institutionnelles, qui incluent l'enregistrement de pratiquement toute manifestation qui a eu lieu au CCS ou qui était réalisée en collaboration avec des autres structures, comme dans le cas des expositions à la galerie et au musée Hessel ; mais aussi toute documentation relative au programme d'études supérieures et à tous les étudiants qui l'ont intégré, ainsi qu'aux cours, aux programmes, au matériel administratif, etc. ;

- le fond Mary Louise Hessel, la fondatrice du CCS Bard : une collection de ses écrits, les archives de son activité de collectionneuse, philanthrope, et cofondatrice de l'institution. Cela inclut ses dossiers d'artistes, qui documentent les rapports avec les artistes de sa collection. Butler affirme recevoir tous les deux mois des cartons contenant le matériel qu'Hessel rassemble autour des artistes qu'elle collectionne, et que ce matériel est ensuite classé dans ses dossiers.

Dans les archives du Bard, il est également possible de trouver des archives de personnes extérieures à cette institution, travaillant par exemple dans des galeries d'art (comme dans le cas de galerie Pat Hearn Gallery & American Fine Arts), ou des centres d'art ; mais aussi d'écrivains comme Carolee Thea, qui a réuni plusieurs fichiers d'entretiens avec des curateurs ; et de curateurs évidemment, comme Mary Jane Jacobs, Julia Ann. P. Herzberg, John G. Hanhardt. Ann Butler nous semble avoir raison quand elle affirme qu'« en regardant les différents rôles qui sont représentés, on peut se faire une idée de ce que 'curatorial' signifie pour nous, au

sein de cette institution²⁹⁴ ». En effet, l'intérêt porté aux archives curatoriales, qui s'inscrivent complètement dans la mission du centre et dans l'offre qu'il propose d'apporter aux étudiants du Bard College et aux chercheurs du monde entier, s'étend à tout type de production documentaire issue d'une activité curatoriale, peu importe qu'elle fasse partie du CCS même ou de son réseau, ou qu'elle vienne d'un acteur indépendant s'identifiant ne serait que partiellement dans la notion de curateur – que, comme nous l'avons vu en ouverture de cette ouvrage, reste très flexible et floue.

Le CCS Bard fait l'acquisition de deux à cinq archives ou collections par an. Utiliser les archives de l'institution pour développer des recherches personnelles fait partie du cursus scolaire des étudiants, qui sont donc encouragés à se servir de ces ressources primaires pour nourrir leurs projets. Cet usage actif des archives permet d'en produire ultérieurement, puisque les recherches menées par les étudiants vont intégrer la section des archives relative à l'histoire des expositions. Butler affirme :

Je travaille avec des archives depuis vingt ans et on voit un certain nombre d'histoires écrites sur des figures spécifiques, des événements spécifiques, incarnés dans ces archives ; et dans certains cas ces histoires se contredisent, dans d'autres cas elles s'alignent (...). Les archives ne deviennent en aucun cas fixes : elles sont traitées et l'institution fait un inventaire, qui reflète sa prospective du matériel – mais cela ne signifie pas que ça doit être la seule prospective, c'est juste un point d'entrée. Les archives continuent de se manifester à partir de ce moment, des découvertes continuent d'être faites. Nous ne connaissons pas la pertinence de chaque pièce là-dedans, c'est aux intellectuels, aux chercheurs, aux curateurs qui viennent ici pour faire des recherches sur ce matériel, de faire des découvertes et de le faire vivre²⁹⁵.

Pour elle, les archives documentent le processus, l'évolution d'une œuvre d'art, d'une pensée, d'un projet curatoriale, de la conception à l'exécution d'une exposition. Les archives seraient donc des lieux où on peut retracer certaines généalogies, et découvrir les raisons pour l'inclusion et l'exclusion, les choix faites par une institution et ainsi de suite. Nous reviendrons sur cette conception des archives plus tard, notamment dans le chapitre suivant. Ce qui nous semble nécessaire ici, est de partager la vision d'une professionnelle des archives

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ *Ibid.*

spécialisée en archives curatoriales, qui renforce notre thèse que ces ensembles seraient primordiaux pour la compréhension des trajectoires subjacentes par rapport à la création artistique dans un contexte plus large, mais toujours en connexion avec des sensibilités personnelles et collectives.

Dans ce pays en ce moment il y a beaucoup d'intérêt pour les archives d'artistes. Les artistes sont considérés comme fondamentaux, mais où se situent les curateurs dans cet écosystème et quelle est leur relation avec l'artiste ? Jusqu'à présent, nous n'avons pas collectionné des archives d'artistes [au CCS Bard]. Nous nous intéressons aux archives de personnes qui travaillent avec les artistes (...) Les gens supposent que puisque nous n'abritons pas d'archives d'artistes, nous n'avons pas de dossiers d'artistes dans nos archives, et cela est bien sûr faux. En fait il y en a beaucoup, parce que quelle est la figure qui correspond le plus avec l'artiste ? C'est le curateur ! Il y a beaucoup plus de matériel sur les artistes dans les archives des curateurs qu'ailleurs, encore plus que dans les archives d'artistes eux-mêmes²⁹⁶.

L'importance stratégique de l'acquisition d'archives curatoriales est ici décrite clairement, tout comme l'atmosphère de méfiance qui entoure souvent, et ceci malheureusement, ce type d'archive. Butler affirme de ne retenir que le 25% des collections qui sont proposées au CCS Bard, puisqu'il faut respecter une certaine stratégie d'acquisition du centre, et aussi prendre en compte ses limites en termes de ressources financières et logistiques. Les collections documentaires qui sont intégrées, sont soit reçues en donation soit achetées, ce qui n'est pas le cas de la plupart des institutions, qui ne souhaitent pas accorder de la valeur monétaire à ce type d'archives. Dans le cas du CCS Bard, le prix est concordé avec le propriétaire de l'archive, et dépend fortement de la nécessité de son intégration aux archives du centre. Ceci dit, Butler insiste sur le fait que l'intérêt des archives acquises réside dans les recherches que l'on peut en tirer, et non pas de leur valeur sur le marché. Une autre considération très importante à faire, est qu'une fois que ce centre est engagé dans l'acquisition d'une collection, il veille à ne pas la démembrer, et ainsi faisant à garder son intégrité dans le respect de la vision et de l'éthique de son propriétaire. La décision du nom à donner à la collection est aussi prise en concertation avec le propriétaire des archives. Un autre aspect qui rend ce type de processus d'acquisition d'archives exemplaire, est que les droits d'auteur ne sont pas transférés au Bard, mais restent de propriété de la personne qui a créé

²⁹⁶ *Ibid.*

l'archive. L'éthique qui est à la base du protocole d'achat révèle une sensibilité fortement souhaitable pour la collaboration qui naît entre le centre et les donateurs ou les vendeurs de l'archive. Par exemple, les chercheurs qui veulent publier le matériel contenu dans les archives du CCS Bard, doivent contacter l'ayant droit, et cela permet de créer des communautés travaillant ensemble dans le sens d'une recherche partagée. Butler précise pourtant :

En ce qui concerne l'institutionnalisation de ces documents, oui, cela se produit, inévitablement. Les personnes représentées dans cette collection sont identifiées avec nous, parce que le matériel est ici : puisque nous donnons accès à ces ressources que nous avons décidé d'intégrer, une association est faite entre eux et nous, des expositions et des publications sont produites, dans certains cas par nous... l'histoire commence alors à s'écrire²⁹⁷.

Une fois institutionnalisée, c'est à dire une fois avoir été assimilée par l'institution, une archive est intégrée au cursus scolaire proposé ; une recherche à son propos est lancée et il est possible que des expositions ou des publications soient produites à partir des connaissances et des pistes de réflexion qu'elle dégage. C'est le cas par exemple des archives de la galerie Pat Hearn Gallery & American Fine Arts, qui ont été cataloguées en deux ans et qui, une fois partagées avec les chercheurs, ont abouti à l'élaboration d'une grande exposition : *The Conditions of Being Art : Pat Hearn Gallery and American Fine Arts, Co. (1983–2004)*, en 2018. Cela n'est pas le cas pour tout archive acquise, rappelle Butler, puisque cette option dépend de la pertinence globale ou spécifique qu'elles incarnent, et qui justifie ou moins que la recherche qui les concerne aboutisse à un événement ou à un cours.

3.3.4 Asia Art Archive et les associations curatoriales

En termes d'initiatives développées à partir de leurs ressources, Asia Art Archive à Hong Kong a mis en place un système de partage très hétérogène, notamment par le biais de résidences de recherche, programmes pédagogiques, publications et conférences. Fondé en l'année 2000 par Claire Hsu et Johnson Chang en réponse à la nécessité de documenter et rendre accessible les histoires les

²⁹⁷ *Ibid.*

plus récentes et variées de la région²⁹⁸, Asia Art Archive est une organisation indépendante à but non lucratif qui est supportée et guidée par un conseil de trente-huit curateurs et critiques d'art internationaux, et qui s'est récemment agrandie avec deux branches aux États-Unis et en Inde. Visant particulièrement une connaissance plus vaste et partageable des récits qui ont été écrits à propos de l'histoire de l'art asiatique et, parallèlement, leur questionnement critique, la collection d'archives de Asian Art Archive comprend des documents personnels d'artistes et de professionnels du monde de l'art, ainsi que provenant d'expositions et de centres d'art d'envergure.

Nous souhaitons conclure ce chapitre en mentionnant des initiatives telles que celle de Anne Szefer Karlsen à l'Université de Bergen en Norvège, ou de CEA (Commissaires d'Exposition Associés) en France, qui tout comme les institutions que nous venons de citer dans cette dernière section de chapitre, ont constitué des réseaux et fédéré une communauté autour des questionnements sur les pratiques curatoriales – en réfléchissant à des degrés différents à la place des archives curatoriales au sein de leur programme, et en accompagnant la production intellectuelle de l'individu-curateur dans sa transition vers un partage public avec une ou plusieurs communautés. Nous verrons dans le prochain chapitre des exemples d'articulations autres de cette impulsion, par des institutions d'art au profil et aux missions variées.

²⁹⁸ Site Internet de Asia Art Archive. Disponible à l'adresse : <https://aaa.org.hk/en>.

CHAPITRE IV

Les archives curatoriales institutionnelles

Nous croyons dans l'archive : dans son potentiel d'imaginer à nouveau la façon dont les narrations et les histoires sont racontées ; dans son potentiel de réactiver, de diluer ce qui est dominant, de manifester le multiple, de questionner le signifié du terme « propriété », et de redéfinir comment et par qui la connaissance est produite²⁹⁹.

²⁹⁹ C. Wong., J. Chan, *Archives as method*, 2012, disponible en ligne à l'adresse : <https://aaa.org.hk/en/ideas/ideas/archive-as-method>, s.p.

Nous entendons par archive institutionnelle, une archive qui se trouve dans l'institution ou qui appartient à l'institution, qui en réfléchit les règles, les comportements ; et qui témoigne de l'ouverture de ces sites, de leurs questionnements. C'est une archive produite, ou acquise, par l'institution ; diffusée entre l'institution et le public, celui des chercheurs ou le plus grand public, celui des visiteurs.

Ces archives partagent le travail des curateurs dans et pour l'institution, et restent souvent à l'institution à la fin de leur mission. On peut également considérer comme des archives curatoriales institutionnelles, celles qui seraient absorbées pour compléter une collection, et qui viennent souvent intégrer le matériel à montrer lors d'une exposition.

Quand elles sont produites au cœur de l'institution, les archives curatoriales institutionnelles conservent la trace des projets qui y ont eu lieu, ainsi que des actions qui ont abouti à leur réalisation : le choix des œuvres, leur agencement, l'accrochage, la scénographie, l'édition du catalogue de l'exposition, la rédaction des communiqués, les revues de presse, ainsi que la collecte des textes critiques (manuscrits ou tapuscrits) et d'autres discours de réception. Tout cela contribue à former le corpus documentaire à partir duquel nous pouvons nous interroger sur des mécanismes qui vont bien au-delà des murs de l'institution. En effet, ces archives constituent des ensembles précieux quand il s'agit de comprendre ce que nous montrons et nous occultons, et pourquoi ; à travers les comportements d'une machine, l'institution, qui change également au fil du temps, et d'une façon souvent très remarquable.

Une partie importante des archives d'une institution est, bien sûr, la documentation produite autour de ses expositions – des entités qui synthétisent des visions, des axes de recherche plus ou moins visuels que l'on présente au public afin d'offrir des lectures différentes d'une collection d'art par exemple, selon les intentions des curateurs et / ou du directeur de l'institution. Les traces laissées par ces événements fragiles et éphémères sont nécessaires pour comprendre les motivations à la base de l'exposition, son évolution au sein de l'institution et de ses équipes, au cours d'une époque bien déterminée. L'institution, en tant que productrice de sens et de culture, a l'archive de son côté pour questionner son

positionnement idéologique, étant en mesure d'exploiter son potentiel narratif pour élargir le spectre géographique et temporel qui lui appartient.

L'exposition n'est pas seulement une sélection d'objets et d'actions, mais également une entité qui synthétise une étude précédente et cherche à offrir au public des lectures différentes de l'art contemporain – en faisant émerger les centres de débat critiques de l'œuvre. (...) La documentation générée pendant le procès de conceptualisation, de production et d'activation des expositions a une valeur historique qui va au-delà de la simple administration. Des documents tels que les maquettes initiales pour l'exposition, les différentes listes des œuvres ou les plans qui esquissent les relations entre les œuvres d'art et l'espace, constituent tous ensemble la connaissance et l'expérimentation. Ces documents sont particulièrement intéressants afin de comprendre les discours théoriques qui sont à la base de l'institution qui conçoit l'exposition³⁰⁰.

Les projets que nous analyserons au cours de ce chapitre, ont plusieurs points en commun. Il s'agit d'initiatives réalisées dans un environnement institutionnel, ou non-institutionnel, c'est à dire qui est en désaccord avec la définition d'institution, et qui se propose comme alternative. Elles concernent l'archive, son partage, et les outils qui ont été conçus pour ce but. Les cas que nous avons étudiés, de loin ou de près, nous suggèrent de questionner les enjeux liés aux archives produites ou acquises par l'institution, les dispositifs qu'elles ont créés pour leur exposition et usage ; mais surtout la façon dont ces archives influencent l'institution même et sa manière d'exister dans un paysage social, économique, politique, et culturel.

Les questions que ce chapitre soulève sont de l'ordre de la muséologie, et peuvent se résumer en trois grands groupes :

- De quelle façon ces archives peuvent interagir avec la collection du musée, et pour quelle raison ? Comment sont-elles utilisées dans l'histoire des expositions ? Quel type d'opération est favorisé afin que l'écriture d'une histoire de l'institution en question, se fasse ? Quelles sont les raisons qui poussent une institution à utiliser les archives pour créer un récit d'elle-même ?

- L'exploitation des archives personnelles (notes, carnets, correspondances) dans les archives institutionnelles : quel type de transition a lieu, une fois que ces

³⁰⁰ N. Gallissà, M. Muñoz, M. Vega, *Folding the exhibition*, MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2014. Disponible à l'adresse : <https://www.macba.cat/en/essay-folding-the-exhibition>, p. 9.

archives personnelles sont institutionnalisées ? Que reste-t-il de l'archive personnelle, comment opère-t-elle dans la structure institutionnelle, et de quelle façon la modifie-t-elle ? Quelles interactions existent entre les archives, la bibliothèque et les autres programmes et outils de recherche de l'institution ?

- Les questions posées par les nouvelles formes de musée, et les attentes qui en découlent ; de quelle façon les archives questionnent-elles l'institution, et vice versa ? Les archives peuvent-elles devenir, de lieu du pouvoir à « usable virus »³⁰¹ ?

Effectivement, les archives ont été considérées pendant longtemps, et elles le sont toujours, des lieux du pouvoir, comme nous l'avons vu dans le chapitre II. Inévitablement, toute archive est créée et classée dans un contexte idéologique et historique, qui détermine la façon dont elle est reçue et considérée. Du fait de leur étymologie, de leur nature et de l'usage comme conteneurs de preuves qu'il en a été fait et qu'il en fait dans les institutions, y compris les institutions d'art, les archives sont encore considérées des lieux où le passé se cache, où on peut retrouver des indices, et avec ces indices construire des histoires officielles, puisque supportées par des preuves et des faits. Il serait éthiquement injuste de ne pas donner voix à la pluralité dont l'archive se fait porteuse, et de ce fait construire des narrations qui remettent en question, et le sécouant, ce que l'on croit savoir, ou ce que l'on veut faire croire, dans l'objectif d'écraser, de dominer, ou d'endoctriner dans les pires des cas. Anne-Marie Chartier et Jean Hébrard, dans « Pratiques d'écriture : un éclairage historique », nous rappellent que :

Les historiens savent qu'à travers les archives, ils n'ont pas accès aux écrits d'un temps mais seulement aux écrits qui ont été conservés, parce qu'ils étaient jugés dignes de l'être. Avec les documents écrits, on travaille ainsi sur les gestes de conservation de l'écriture autant que sur les pratiques d'écriture elles-mêmes. De plus, lorsqu'on étudie des documents qui ont échappé à la destruction alors que c'était leur sort prévisible, il faut toujours se demander comment et pourquoi ceux-ci précisément n'ont pas été détruits.³⁰²

³⁰¹ Définition de l'archive donnée par Diana Franssen, curatrice de l'archive du Van Abbemuseum. Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 17.

³⁰² A.-M. Chartier, J. Hébrard, « Pratiques d'écriture : un éclairage historique », *Écrire et faire écrire*, Actes de l'université d'été, École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, 1994, p. 29-30.

L'archive, Foucault nous l'apprend, est l'endroit où le pouvoir s'exprime, où sa violence se manifeste, inévitablement. Boris Groys rappelle que tout ce qui a été collecté et conservé dans les archives est ce qui, au final, finira par être considéré significatif pour une culture déterminée. Inversement, tout ce qui reste en dehors de ces archives, doit s'arrêter à l'espace profane, dans l'attente d'être réévalué pour constituer des mémoires parallèles, comme nous l'avons répété à plusieurs reprises. Les archives sont un reflet de la société, et leurs usages et procédés peuvent en dire plus sur la société que les documents qu'elles contiennent. L'archive est une source de valeur inestimable pour la compréhension des lignes d'investigation d'une institution artistique, car elle montre le cheminement de sa construction conceptuelle et miroite les influences intellectuelles et artistiques de la société qui entoure ses activités.

Dans les pages qui suivent, nous allons voir comment l'ouverture de l'archive – de lieu où trouver des témoignages à lieu où remettre en question ces témoignages et les exploiter d'une façon créative – pourrait contribuer à diffuser une idée de l'archive comme antidote et contre-pouvoir plutôt que comme dépôt. Si la définition conventionnelle d'archive comme source de vérité et de connaissance absolue a été remise en question, sa subjectivité fait encore peur. « Le grand changement, à propos des archives, constate une reconfiguration de la matérialité et de l'imaginaire des collections, ainsi que les types de soi-disant vérités qui se trouvent dans la documentation³⁰³ ». C'est justement cette subjectivité et cet imaginaire, qui est à la base du mécanisme de constitution d'une archive et encore plus des archives des commissaires d'exposition qui se positionnent en tant que auteurs, qui nous intéresse ici. Évidemment, considérer les archives comme des conteneurs de faits, est très convenant pour les politiques, par exemple, qui « profitent de ce côté factuel pour exploiter une certaine vérité³⁰⁴ », c'est-à-dire imposer la leur, comme nous le rappelle le directeur du musée MAXXI, Hou Hanru :

La manipulation des faits amène à la manipulation de la vérité, et à celle du pouvoir. En tant que directeur de musée, j'ai la responsabilité de questionner toujours le

³⁰³ A. L. Stoler, « Colonial archives and the arts of governance », *Archival science*, 2, 2002, p. 94.

³⁰⁴ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, *op.cit.*, p. 76.

matériel qu'on a dans les archives et dans les collections. Si l'institution veut continuer à produire du sens, elle doit garder la liberté de questionner ce qui existe au centre de son idéologie, de déconstruire en regardant en arrière, son passé. Une bonne institution est vivante, et elle pose des défis à sa propre structure et à son idéologie³⁰⁵.

Il est fréquent, dans la conception qu'en ont les directeurs de musée (un des types d'institutions d'art que nous allons analyser le plus, mais pas le seul), que les archives soient proches de la collection. Nous y reviendrons à la fin de ce chapitre, pour voir quel type de connexions peuvent émerger de cette rencontre, pour constater de quel type de mémoire collective le musée peut se faire porteur, et également pour résumer le positionnement des curateurs interviewés vis-à-vis de cette question. Dans ces cas, l'archive devient alors non seulement un outil de contextualisation, mais un véritable indicateur de l'histoire de l'institution et de ses stratégies culturelles, politiques et sociales, qui pourrait être autant « exposable » que la collection.

Permettre un accès large aux publics (au pluriel) d'une institution a été, pour certaines d'entre elles, la garantie d'une transparence éthique et le commencement d'une nouvelle approche muséologique. Comme nous le verrons dans quelques pages, les expériences menées par Charles Esche et Lene Crone Hensen au Rooseum à Malmö, en Suède, dans le cadre de ce qui commence à se décrire comme un Nouvel Institutionnalisme dans les pratiques curatoriales, ouvrent la voie à une série d'initiatives très significatives liées au musée et à ses outils. Il s'agit de redéfinir l'institution contemporaine de l'art en prenant pour exemple les organisations soucieuses de modalités flexibles, temporelles et processuelles de travail des artistes, fondées notamment sur la participation au dialogue, sur un événement plutôt que sur une consommation passive, commodifiée. Il serait donc plutôt question de valoriser un type de production qui relève d'une de-production. Il s'agit pour les curateurs de ne plus se limiter à concevoir des expositions en regroupant des artistes, mais de modifier les structures institutionnelles et leur fonction, pour faire émerger la dimension créative des institutions dans une perspective critique. Cette démarche est évidemment le résultat d'un

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 76.

questionnement de l'idéologie institutionnelle qui a comme but celui de démystifier l'histoire de l'art et des institutions, par le biais d'une multiplication de fonctions culturelles qui n'étaient pas attribuées au musée auparavant, et dans lesquelles l'archive est l'un des outils primaires de contestation – non plus lieu de vérification donc, mais boîte à questions. « Les lieux de conservation de l'art contemporain sont soumis à la nouvelle logique du multiculturalisme et du post-colonialisme, dans un monde de l'art de plus en plus délocalisé et globalisé, ce qui a une incidence sur la formation des collections³⁰⁶ » et, nous le remarquerons dans ce chapitre, des archives également. Certes, un usage déstabilisant des archives semble contredire la signification qui a été longtemps et qui est encore communément associée à ces structures. Les limites entre les archives et les collections d'objets se brouillent toujours plus, notamment suite à l'absorption des archives (curatoriales) personnelles que, nous l'avons vu, tendent à surclasser toute distinction traditionnelle entre les objets et les documents. Cette nouvelle cartographie initiée par un certain type d'institution – et qui nous semble si non pas commencer, d'au moins exister pleinement avec le Nouvel Institutionnalisme au début du XXI^e siècle – ramène à la surface des cultures qui avaient été suffoquées, sous-estimées, cachées. La réactivation d'histoires marginales, ethniques ou de genre, amène une explosion de sens et de lectures qui effraie certaines institutions, qui n'ont comme objectif que celui de raconter leur propre histoire, dangereusement ; mais excite celles qui sont prêtes à parier sur une relecture qui met le temps à plat et n'a pas peur de connaître ses origines et ses fonctionnements, ou disfonctionnements. La notion d'archive devient alors présente, dans ce cas, un « virus utilisable³⁰⁷ », comme le dit Diana Franssen, curatrice de l'archive et de la recherche au Van Abbemuseum. L'altérité provoquée par l'archive, et qui constitue l'archive, serait un virus-antidote, c'est à dire un virus que l'on peut utiliser pour se connaître mieux et savoir comment se défendre. Englober l'autre, la diversité, et retrouver l'autre dans soi, c'est ce que cette définition de l'archive propose de faire. Dans un article

³⁰⁶ F. Lévesque, « La collection muséale d'art contemporain comme mémoire archivée », dans *Culture & Musées*, no 7, 2006, p. 137.

³⁰⁷ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 17.

au titre révélateur, qui questionne la place d'où nous écrivons des expositions, Francesco Manacorda nous rappelle que

c'est pour cette raison qu'il est important de chercher des moyens différents de distribuer la connaissance et les contenus dans des archives différentes des agents de l'art contemporain (artistes, galeries, musées, biennales) et de comprendre comment les histoires peuvent être expliquées à travers d'elles³⁰⁸.

L'archive d'une institution devient alors le contraire d'un monument, car elle se fait endroit où combattre l'intention de célébrer l'institution qui écrit sa propre histoire, et non pas outil pour un récit plat que cette dernière approche implique si souvent. La réévaluation de très larges territoires géographiques non intégrés ou partiellement intégrés à l'histoire canonique nous invite à élargir les frontières de nos regards et de nos connaissances. Dans les collections de tous les grands musées d'art moderne, des artistes négligés de l'histoire, notamment les artistes femmes, comme des esthétiques et des œuvres oubliées, doivent être reconsidérés.

Si un monument est fait pour célébrer, commémorer, rappeler aux générations futures les grands gestes du passé, l'archive peut être un lieu du maintenant, où plein d'autres histoires marginalisées pourraient émerger, cachées jusqu'à leur activation dans les entrailles, les plis de l'ordinaire. Cet infra-ordinaire constitue la vie de toute personne vivante ou pas vivante, et nous rend tous égaux : l'archive serait alors un outil de la démocratie, et non plus celui de l'élite des savants, des aristocrates ou de la police. Un outil au potentiel subversif, mais inévitablement révélateur d'une prétendue horizontalité à laquelle nos temps nous ont habitués : il suffit de réfléchir à l'exposition ordinaire de contenus par le biais des réseaux sociaux et par leur accessibilité sans filtres, ou presque.

Selon Manuel Borja-Villel, directeur du Musée Reina Sofía de Madrid, pour créer un musée qui ne monumentalise pas ce qu'il explique, il faut concevoir une collection comme une archive :

Les musées et les archives sont tous les deux des dépôts desquels beaucoup d'histoires peuvent être prises et mises à jour. L'archive, néanmoins, peut les démystifier, puisqu'elle place les documents, les œuvres, les livres, les magazines et les photographies au même niveau. Elle brise l'autonomie esthétique qui sépare l'art

³⁰⁸ F. Manacorda, « From whom do we write exhibitions? Towards a museum of the commons », sur *Stedelijk Studies* n.4, printemps 2016. Disponible à l'adresse : <https://stedelijkstudies.com/journal/for-whom-do-we-write-exhibitions/>, s.p.

de son histoire, redéfinit le lien entre l'objet et le document, offre l'opportunité de découvrir des nouveaux territoires au-delà des plans de la mode et du marché, et concerne une pluralité de lectures. La correspondance générée entre le phénomène artistique et l'archive produit un déplacement, un changement, des récits alternatifs et des contre-modèles³⁰⁹.

De la même manière et dans le même texte, Borja-Villel explique qu'une exposition ne peut pas être lue comme un texte unique, puisqu'elle est entourée et constituée d'une série d'autres textes, ou paratextes dans ce cas, qu'il faut considérer si on veut que son signifié émerge dans toute sa complexité. « Le musée ou la galerie, son histoire, sa collection et son bâtiment, la façon dont les objets sont exposés, les cartels et leur disposition forment tous ensemble le 'message' que le visiteur prend avec soi quand il visite une exposition, de la même manière qu'ils constituent le bagage avec lequel il rentre dans le musée³¹⁰ ». Cette variété de niveaux sémiotiques qui s'accumulent dans la perception d'un système complexe comme celui d'une exposition, ajoutée au contexte dans lequel une exposition est conçue et reçue, peut se retrouver, d'une façon compressée bien sûr, dans les traces qui en restent dans l'archive. Le musée, l'institution culturelle en général, a la responsabilité, puisqu'il en a l'autorité, de choisir les éléments qui vont constituer son histoire et diffuser son héritage parmi ceux qui veulent ou voudront la découvrir. À cela s'ajoute le fait que

nous vivons une crise qui, selon Immanuel Wallerstein, est systématique. C'est pourquoi il est important pour le musée de créer des paradigmes historiques qui nous aident à avoir une meilleure connaissance du monde dans lequel nous vivons. Nous avons besoin de comprendre le présent en relation au passé et de considérer les possibilités que le futur garde pour nous³¹¹.

Cela serait possible, selon Borja-Villel, en choisissant ce que Max Weber définit « rationalité substantive³¹² », au lieu d'être conditionné par une rationalité formelle. L'institution muséale n'est plus, donc, l'endroit des certitudes absolues, seul centre de connaissance et de diffusion, et en va de même pour l'archive. La

³⁰⁹ M. Borja-Villel, « The museum questioned », publié dans *Relational Objects. MACBA Collection 2002-07*, éd. MACBA Collection, 2010, p. 34.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

³¹¹ *Ibid.*, p. 28.

³¹² *Ibid.*, p. 8.

méthodologie muséale change, de la même manière que la méthodologie de lecture de ses archives doit changer aussi.

Les questionnements que cette nouvelle méthodologie impose sont à la base d'un usage quotidien des archives, dans des cas à l'avant-garde ; dans des autres cas, ils sont refoulés, ou utilisés pour prendre parti sur des événements historiques, comme des expositions légendaires ; ou ils sont véhiculés par l'usage de récits personnels, dans le cas d'archives personnelles qui sont en transition vers le royaume de l'institutionnel, ou qui flirtent avec le non-institutionnel. Le musée n'a pas perdu son aura donc, mais il semble avoir perdu, à cause de ce processus, son autorité et son indiscutable hégémonie culturelle. Une certaine transparence permettrait à cette machine de continuer à être en mouvement ; le musée ne serait plus donc un musée tant qu'il fonctionne sans s'inscrire pleinement dans les problématiques qui sont liées aux temps dans lesquels il est amené à évoluer. Son héritage culturel se développerait, selon Karsten Schubert et comme nous l'avons proposé dans le chapitre II, à partir de ce qui manque, des lacunes qui se trouvent dans les traces des institutions, qui nous disent ce qui a été omis ou détruit, et pourquoi. Schubert va plus loin dans son propos, jusqu'à affirmer que « le révisionnisme est, plus que toute autre chose, le nom du jeu curatorial d'aujourd'hui³¹³ », un peu sur la lignée de Terry Smith qui disait que la *recuration* d'expositions est un paradigme curatorial, mais en proposant en plus que des nouveaux signifiés soient amenés à la surface par le biais des erreurs et des omissions ; ainsi que par une relecture qui passe forcément par les outils de questionnement principaux de l'institution. Les archives deviendraient ainsi des centres de dissémination et d'activation de la culture, et l'histoire des expositions serait de l'histoire tout court, pouvant agir à un niveau plus large et interdisciplinaire, constituant un accès transversal à des questions qui vont au-delà de la muséologie ou de l'art. Sharon MacDonald le confirme, « la production, la distribution et la consommation de connaissance sont toujours politiques dans ce

³¹³ K. Schubert, *The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*, éd. Garage en collaboration avec Ad Marginem Press, GARAGE PRO Series, Moscou, 2016, p. 147.

sens³¹⁴». En somme : le rôle politique et social de l'institution, et de l'archive comme outil de réévaluation, concernerait la remise en perspective des idéologies basée sur des paradigmes extra-occidentaux, ainsi que la valorisation des formes hybrides de connaissance qui peuvent en émerger. La notion même de progrès, qui pourtant semble accompagner ces temps d'incroyable innovation technologique, est remise en question par un mouvement de dé-modernisation, de ralentissement, dont le musée se fait caisse de résonance, conteneur et propulseur. Ce mouvement paraît inévitable et heureusement ainsi, selon les mots de Catherine Grenier, ancienne conservatrice du Centre Georges Pompidou, qui a poussé non seulement sa réflexion, mais aussi son action curatoriale au sein du musée dans cette direction :

Aujourd'hui, alors que le modèle du musée essaime partout dans le monde, que la fréquentation est à son zénith, l'institution apparaît plus menacée que jamais, dans ses fonctions, ses moyens, sa définition, voire en certains cas son existence. (...) S'adapter et se transformer sans renoncer au socle fondamental des valeurs qui définit les missions d'un musée public va constituer le défi principal de l'institution muséale. Réinventer sa relation au public et au monde, en renforçant et en enrichissant son inscription dans l'espace social, sera le deuxième des enjeux prioritaires. (...) Le musée est aujourd'hui une institution dont la place sociétale et le rôle symbolique dépassent de beaucoup ses missions premières de conservation, valorisation et enrichissement du patrimoine³¹⁵.

Nous nous situons dans la lignée des mots de Grenier, quand elle souhaite un musée polymorphe, qui nous rappelle évidemment le concept d'archive-archipel que nous avons vu dans le chapitre III, en parlant de la structure des archives Obrist – et de la façon dont elles se font porteuses d'un sens de bousculement de l'ordre établi et d'une structure traditionnelle et conforme à l'image acquise d'une archive statique. Grenier continue en disant que « pour s'adapter à l'évolution de la société, le musée devra devenir extensif, flexible, permanent, et allier la fonction de conteneur à celle de producteur³¹⁶», c'est-à-dire que c'est en étant suffisamment souple pour s'adapter (et non pas céder) aux questions de nos temps qu'il va continuer à produire la connaissance dont il n'est plus suffisant d'être représentant,

³¹⁴ S. Macdonald, *The politics of display, Museums, Science, Culture (Heritage: Care-Preservation-Management)*, éd. Routledge, 1998, p. 3.

³¹⁵ C. Grenier, *La Fin des musées ?*, *op.cit.*, p. 9, 16, 21.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 83.

car il y a un véritable besoin de trouver d'autres réponses et de revoir celles qui nous ont été proposées jusqu'à présent. Jill Gasparina l'avait rappelé dans son article à propos des expositions d'archives par les institutions d'art :

Dans la lignée du féminisme et du post-colonialisme se multiplient les tentatives de sortir du grand récit figé de la modernité, et son défilé bien réglé de mouvements artistiques successifs, le plus souvent centralisés, occidentaux, et masculins. Pour parler des exclu(e)s de l'histoire de l'art traditionnelle, les archives sont un point d'entrée possible. Car analyser une collection, et travailler sur une archive, exige que l'on s'interroge sur la manière dont on a construit l'histoire, et partant de là, que l'on invente de nouveaux modèles de travail, d'exposition, ainsi que d'engagement du public. Dans ce contexte, on comprend que l'accessibilité des archives relève d'un enjeu politique fort³¹⁷.

L'usage des archives, à ce propos, se fait aujourd'hui de façons différentes car il répond à des nécessités et à des éthiques, ou à des programmes politiques, qui réfléchissent des visions qui peuvent sembler antinomiques. Au cours de ce chapitre, nous verrons des cas de récupération d'exposition par l'institution qui l'avait accueilli vingt-cinq ans auparavant : *Magiciens de la terre* au Centre Pompidou et son rendu documentaire dans l'exposition de 2014, qui entraîne des questions sur la conservation des archives de Jean-Hubert Martin dans l'environnement institutionnel et sur la perméabilité entre ses archives personnelles et les archives institutionnelles. Nous verrons aussi les outils mis en place par des institutions indépendantes, ou des non-institutions comme dans le cas de L'appartement 22 à Rabat : des outils comme l'édition de notes personnelles, ou la création d'une base de données qui cartographie un paysage artistique, comme dans le cas de Townhouse au Caire. Dans la troisième section de ce dernier chapitre, nous verrons de près le cas du Van Abbemuseum, qui a été un des musées à l'avant-garde dans la proposition non seulement d'un usage politique et dans un sens large de l'archive, mais qui a aussi permis le développement d'une figure curatoriale professionnelle entre le *curating* et les archives ; et enfin le cas du MACBA de Barcelone, qui appartient au même réseau que le Van Abbemuseum, « L'internationale », mais qui semble aujourd'hui avoir une idée moins développée de ses archives, qu'à la fondation du MACBA Study Center en 2007. Dans tous les

³¹⁷ J. Gasparina, « Les musées comme producteurs de savoirs », *letemps.ch*, 12 janvier 2018. Disponible à l'adresse : <https://www.letemps.ch/culture/musees-producteurs-savoirs>, s.p.

cas que nous analyserons, nous avons pu remarquer une approche singulière à la question des archives et de leur usage au sein de l'institution, vue comme une clé pour la définition du rapport à soi-même et à l'autre. Avant de passer à la section suivante, nous voulons évoquer les mots de Toni Bennett qui cite De Sousa Santos, dont la vision nous semble annoncer le ton des discussions qui suivront :

De Sousa Santos non seulement propose un type de connaissance qui est contre l'homogénéisation et l'universalisme de la culture moderne et en faveur d'une pluralité, mais qui croit également qu'une écologie de la connaissance peut seulement se baser sur le fait que toute connaissance est toujours une interconnaissance, une connaissance basée sur la relation et l'antagonisme entre les idées. Il n'est pas juste une forme dérivative de connaissance, puisqu'il pourrait être juste un pluralisme général, mais une rupture avec les formes d'action et de pensée occidentales. Penser de manière critique aujourd'hui veut dire penser de la perspective de l'autre et, ainsi faisant, questionner notre propre position, même si cette position est plurielle. Non seulement il y a plusieurs histoires mais aussi un chiasme entre elles qui les rend irréconciliables. Il n'est pas juste question de différence. Cet élément de l'abyssal est fondamental³¹⁸.

4.1 Transitions et mouvements entre le personnel et l'institutionnel

4.1.1. Centre Georges Pompidou

Au cours de cette section, nous allons analyser le cas des archives du Centre Georges Pompidou, en considérant notamment leur distribution entre la Bibliothèque Kandinsky et le département des archives, en passant par l'exemple des archives de Jean-Hubert Martin – qui, nous le rappelons, a été conservateur du musée de 1977 à 1992, et son directeur de 1987 à 1990. Dans les pages qui suivront, nous allons voir comment des archives produites par un conservateur dans le cadre du service public sont conservées, selon la loi n. 79-18 du 3 janvier 1979 sur les archives³¹⁹ ; l'essai qu'il est fait de les mettre en valeur, de les exploiter ; et l'intérêt et l'approche de l'institution qui s'en charge. Dans le cas particulier des archives de Martin, notamment celles qui concernent l'exposition *Magiciens de la terre*, ces

³¹⁸ T. Bennett, *The exhibitionary complex*, publié dans *New Formations* n.4, printemps 1988, p. 73-102.

³¹⁹ Voir Tome II, Annexes, Annexe 1.

boîtes sont revenues à l'institution après en être sorties, et nous permettent d'observer la façon dont des archives curatoriales,³²⁰ sont absorbées ou réabsorbées par ce grand établissement pour l'art moderne et contemporain. Ouvert officiellement seulement en 1977, le musée commence à réfléchir à sa conception et à ses outils déjà à la fin des années soixante. L'archive institutionnelle du Centre Pompidou classifie et compile les documents produits à partir de 1969, jusqu'à nos jours. Elle se trouve au sous-sol, au-dessous du parvis qui amène au Centre Pompidou, sa grande *piazza*. D'une façon intéressante, cet ensemble documentaire est complété par les archives qui se trouvent à la Bibliothèque Kandinsky, qui est placée tout en haut du bâtiment et héberge des documents patrimoniaux et des livres spécialisés en histoire de l'art. Ensemble, les équipes de la Bibliothèque Kandinsky et celles des archives, ont mené des recherches sur l'histoire du Centre Pompidou, qui ont abouti à la production d'une réflexion qui se révèle centrale dans le projet de l'histoire des expositions du centre. Le catalogue raisonné des expositions du Centre Pompidou n'était pas encore abouti au moment où nous avons démarré nos recherches et nos entretiens avec l'équipe du projet, notamment avec Stéphanie Rivoire, qui était responsable du secteur archives et documentation à la Bibliothèque Kandinsky, et chef de projet du catalogue raisonné des expositions. Avec elle, ont travaillé à ce projet : Karine Bomel, archiviste en charge des reportages photographiques sur les expositions à la Bibliothèque Kandinsky ; Jean-Philippe Bonilli, archiviste, responsable du pôle Archives du Centre Pompidou ; Sonia Descamps, archiviste en charge de l'administration des bases de données et de la normalisation à la Bibliothèque Kandinsky ; et Rémi Parcollet, post doctorant du Labex CAP, Université de Paris 1, Hicsa et chercheur associé à la Bibliothèque Kandinsky.

Le catalogue raisonné des expositions prend aujourd'hui la forme d'un document numérique Wiki, que l'on peut trouver sur le site du «catalogue des

³²⁰ Comme nous le verrons, une partie de ces archives ayant été produites par Martin dans le cadre de ses fonctions publiques, il est difficile de les qualifier de personnelles ou d'institutionnelles sans considérer leur nature ambiguë de façon souple et décloisonnée.

expositions du centre³²¹. Sur le site « Histoire des expositions du Centre Pompidou », nous lisons spécifiquement :

L'histoire des expositions demeure un domaine largement inexploré. Un cercle de réflexion a été mis en place en 2010 dans le cadre du programme Recherche et Mondialisation du Centre Pompidou ; son objet est d'interroger le format et la nature des expositions, la pratique de commissariat et la place de l'histoire des expositions dans l'histoire de l'art. Dans cette dynamique a été lancée l'élaboration d'un catalogue raisonné des expositions du Centre Pompidou, plateforme contributive en ligne, sous la forme d'un wiki. Cette base de connaissances servira autant d'outil de recherche pour les chercheurs que de modèle prescriptif pour une normalisation du processus d'archivage des expositions. Ce blog est à disposition de l'équipe de chercheurs fédérée autour de ce projet³²².

Le grand objectif de cette initiative est de retracer le passé de l'institution, d'inscrire ses initiatives dans l'histoire des expositions et de comprendre sa contribution à travers la production d'un récit qui se veut critique mais que, nous le verrons, répond à des urgences politiques spécifiques. Dans les propos de cette initiative, une place importante avait été donnée à l'analyse des œuvres présentées, des dispositifs proposés, des contextes de production du discours expositif, des influences posthumes et des répercussions de ces expositions en termes de réception critique et d'impact sur les publics. Une grande partie des collections du musée a donc été numérisée afin de mettre en place le « Centre Pompidou Virtuel », le nouveau site qui donne accès à un grand nombre de données, y compris celles concernant les expositions. Bien que la numérisation prévue par la constitution du catalogue raisonné des expositions soit limitée à la compilation d'une liste d'expositions qui ont eu lieu au centre depuis son ouverture, et malgré l'intention d'amener une exhaustivité la plus complète qui est sous-entendue par le terme employé de « catalogue raisonnée » ; ce projet a tout de même le mérite d'avoir réuni des informations importantes sur les expositions du centre. Cela, à l'aide de fiches descriptives qui tissent des liens entre les activités conçues et leur contexte historique. Le projet du catalogue raisonné des expositions est donc un recensement de toutes les données produites par les différents pôles du musée, dont

³²¹ <http://catalogueexpositions.centrepompidou.fr/>, lien actuellement inaccessible, 23/03/2020.

³²² Disponible à l'adresse : <https://histoiredesexpos.hypotheses.org/presentation/catalogue-raisonne-des-expositions>.

L'organigramme est assez complexe, autour de chaque exposition. Ces données ont été cataloguées en partant de critères normalisés et communs, qui ont donné suite à des descriptions comprenant neuf zones d'indices permettant de traiter les points les plus importants de l'exposition, et d'y associer les ressources correspondantes. Ces indices incluent : les intervenants, les organisateurs, les sponsors et le budget global, le titre, les dates, la localisation et une brève description, ainsi que la scénographie, la liste des œuvres exposées, les vues d'exposition, la fréquentation du public, les dispositifs de médiation, et la liste des programmes parallèles qui se sont déroulés pendant l'exposition. Les fiches les plus complètes, joignent également les publications et les produits dérivés de l'exposition, ainsi que des documents d'archives et une bibliographie sélective. C'est dans ce cadre que les archives de l'exposition *Magiciens de la terre* ont été numérisées, afin de démarrer une commémoration de l'événement vingt-cinq ans après son ouverture au public. Comme l'explique Chloé Goualch, stagiaire à la Bibliothèque Kandinsky pendant la réalisation du projet numérique :

Ce projet du catalogue raisonné des expositions s'inscrit dans le phénomène de « redocumentarisation du monde » avec le rôle central joué par les métadonnées (ici les informations décrivant les expositions par le biais des sources), mais également de l'indexation qui permet le repérage des expositions entre elles et les unes par rapport aux autres. Ce terme de « redocumentarisation » est préféré à celui de « documentation » par Jean- Michel Salaün, car le terme « renvoie plutôt à la création d'un ou de plusieurs documents pour expliquer un objet ou une action [...] optimiser l'usage du document en permettant un meilleur accès à son contenu et une meilleure mise en contexte », ce qui est tout à fait le cas du projet du catalogue du Centre Pompidou³²³.

Ce terme de « redocumentarisation » nous semble approprié car, en effet, il s'agit ici de reconstituer un fond complet et complexe d'archives qui avaient été partiellement délocalisées, suite au départ de Jean-Hubert Martin de son poste de directeur du centre en 1990. Faisons maintenant un pas en arrière pour comprendre le rôle joué par ce projet dans l'évolution de la considération attachée aux archives, par les mots de Stéphanie Rivoire qui était, au moment de notre entretien³²⁴, chef de

³²³ C. Goualch, *Commémoration et numérisation : le cas complexe de l'exposition Magiciens de la terre (1989)*, mémoire de Master II professionnel : Médiation culturelle, patrimoine et numérique, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, 2013, p. 9.

³²⁴ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 13.

projet du catalogue raisonné des expositions et également responsable du secteur Archives et documentation à la Bibliothèque Kandinsky. Nous comprenons tout d'abord une première spécificité du cas du Centre Pompidou vis à vis de la politique de considération et de gestion de ses ressources et collections :

Le Centre Pompidou est un cas particulier dans les musées français, puisque dans son statut les collections qui lui sont affectées sont à la fois les œuvres, les archives et la documentation afférentes aux œuvres. D'habitude cela ne figure pas, ce n'est pas constitutif du statut de la collection : ça existe forcément, parce qu'on doit documenter les œuvres, c'est une obligation, mais ce n'est pas dans le texte constitutif d'un musée. Or, cette expression-là est dans le décret de 1992 qui réorganise le Centre Pompidou. Elle existe sous une autre forme dans le décret fondateur au moment de la création du centre. Ça donne aux archives et à la documentation une place un peu particulière. Les fonds d'archives, tel qu'ils sont conservés à la Bibliothèque Kandinsky, sont considérés comme partie intégrante des collections du musée. Ça donne vraiment une dimension spécifique au moment de leur acquisition, de leur traitement, et de leur exploitation. Ils sont en résonance avec les œuvres du musée, et il est fréquent qu'il y ait des propositions d'acquisition d'œuvres *ad hoc*, et parallèlement de la documentation et des archives qui peuvent accompagner, soit dans le dossier qui concerne l'œuvre, soit comme quelque chose de plus ample – ça peut être un fond d'artiste complet, ou des articles, ça peut varier³²⁵.

Nous verrons comme cette volonté d'inscrire la documentation patrimoniale parmi les collections d'un musée, est quelque chose de particulier, mais pas exceptionnel. En effet, la Bibliothèque Kandinsky ne contient pas les archives institutionnelles du Centre Pompidou, qui se trouvent au département des archives, dirigé par Jean-Philippe Bonilli. En effet, tout ce qui est produit par l'institution se trouve au département des archives, car cela ressort du statut d'archives publiques. Elles ont donc leur place dans l'établissement mais à titre réglementaire de suivi administratif, financier, de ressources humaines, des plans du bâtiment, des dispositifs de sécurité, etc. Dans tous les cas, Rivoire a raison d'affirmer que témoigner formellement d'un tel intérêt pour la documentation produite autour de l'œuvre et de son exposition reste un fait remarquable, qui contribue au développement d'une meilleure compréhension de l'institution et de sa façon de raisonner par rapport à sa vision :

³²⁵ *Ibid.*

Aujourd'hui le directeur du musée considère que la Bibliothèque Kandinsky est un département, un secteur des collections du musée comme les autres. Ce n'était pas le cas de façon si nette il y a encore 10 ans, quand la documentation et les archives avaient bien sûr une place importante mais on n'avait pas encore poussé la réflexion aussi loin³²⁶.

Voyons de plus près la façon dont les archives produites par l'institution sont conservées et traitées au sein de l'institution même, tel qu'il nous a été expliqué par Rivoire. Le statut d'archives publiques induit que les archives d'exposition soient reversées au pôle archive, « mais cela n'est pas toujours le cas³²⁷ ». Effectivement, les archives sont éclatées et se trouvent dans des nombreux secteurs du Centre Pompidou, puisque la réalisation d'une exposition fait elle-même intervenir des nombreux acteurs et départements. Selon les services, les archives sont assez bien reversées, mais il peut y avoir une double lacune dans ces fonds : car en plus des possibilités de non reversement d'archives, il existe aussi parfois un premier tri réalisé par les archivistes, qui déterminent une sélection des documents à partir de critères mis en place sur des considérations de typologies, pouvant être discutées avec les conservateurs. Effectivement, le service des archives du Centre Pompidou n'a aucune réglementation qui lui impose de conserver le travail de documentation ayant été réalisé pendant la préparation d'une exposition. L'archiviste ne se doit de conserver que les documents ayant une valeur patrimoniale ou administrative à des fins de réutilisation. Cependant, plusieurs types de difficultés interviennent dans cette première sélection : d'abord, certains documents peuvent avoir une valeur totalement ambivalente, à la fois documentaire et patrimoniale, dans quel cas ils seront conservés au pôle archives. Ensuite, l'éclatement des services du Centre Pompidou en plusieurs directions engendre une restitution et un versement des archives des différents services tout à fait aléatoire. Alors que les services plus administratifs de la communication ou de la direction des publics font traiter leurs archives régulièrement, celles des services de la conservation vivent un cheminement indépendant de toute fiche de directive. C'est ainsi que certains fonds d'archives deviennent particulièrement lacunaires, car à la suite de l'exposition les

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ *Ibid.*

délais de versement, différents pour chaque type de document, ne sont pas respectés, et les archives sont plus ou moins bien indexées dans leurs services de production. Il existe donc une première construction de matériaux, qui induit que la sélection des archives pour la numérisation n'est en fait qu'une ultérieure sélection opérée sur un fond lacunaire. Lorsque les archivistes sont en mesure d'effectuer ces premiers tris, ils doivent être aussi en mesure de justifier les sélections effectuées, afin que le chercheur travaillant sur un fond puisse ne pas perdre de vue le lien organique qui unit chaque document à l'entité qui l'a produit, et ainsi appréhender plus justement l'ensemble des activités du producteur d'archives. La documentation produite par les conservateurs fait partie des archives publiques, au titre de la loi de 1979 que nous avons mentionné³²⁸, et de ce fait elle est versée aux archives du centre. Pendant longtemps il y a eu une distinction entre les archives administratives et les archives scientifiques :

Un certain nombre de gens ont considéré que les archives scientifiques devaient être à la Bibliothèque Kandinsky. Mais d'un point de vue du respect de la réglementation c'est quelque chose qu'on a arrêté, parce que on s'est rendu compte que cela créait un biais dans la constitution des fonds d'archive de l'établissement, parce qu'on donne à ces archives un statut à mi-chemin, et on est vite dans des situations dans lesquelles les fonds produits par un commissaire dans le cadre de ses fonctions dans l'établissement sont considérés comme des archives personnelles, ce qui n'est pas le cas selon la loi : d'un point de vue juridique c'est une archive administrative. Là pour le coup on est très proche des autres institutions, où l'archive scientifique est traitée comme quelque chose à part. Forcément il y a des questions de droits d'auteur qui peuvent se poser et c'est plus complexe qu'une archive administrative simple, mais ça reste une archive publique. Donc, on n'a pas d'archive de commissaire d'exposition ici à la Bibliothèque Kandinsky, ces archives sont dans les archives institutionnelles qui sont versées régulièrement aux Archives Nationales en tant que fonds historiques. Pourtant, je ne dirais pas que pour autant il n'y ait pas d'archives curatoriales, puisqu'on a des fonds d'artistes, de critiques, de galeries, et parmi ça il peut y avoir des gens qui produisent une exposition spécifique (...) ³²⁹.

Cependant, il n'y a pas d'archives de personnes connues en tant que commissaire d'exposition dans les archives conservées à la Bibliothèque Kandinsky, c'est-à-dire que les archives des curateurs qui travaillent en dehors ou

³²⁸ Voir Tome II, Annexes, Annexe 1.

³²⁹ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 13.

dans l'institution ne sont pas conservées au même titre que celles des artistes. La Bibliothèque Kandinsky conserve en fait les catalogues, les publications, la revue de presse, tous les objets éphémères, la programmation du centre autour de l'exposition etc., mais les dossiers qui permettent la construction de l'exposition se trouvent aux archives du Centre Pompidou, c'est-à-dire inclus dans la partie institutionnelle.

Ce n'est pas parce que ça nous intéresse pas, mais les acquisitions ici sont très liées à la collection : les fonds de galerie ou de revues sont quand même liés à des collections qu'on a ici. Les archives des curateurs reposent sur des problématiques un peu différentes. Cela pose un problème quand un curateur extérieur intervient sur un projet... c'est des archives qui échappent parce qu'elles sont personnelles et appartiennent au commissaire extérieur pour le coup, parce qu'il exerce à titre privé ou dans des contextes juridiques étrangers qui sont forcément différents par rapport à la France, où le droit du citoyen d'accéder aux décisions administratives est impératif et la conception des archives publiques découle de la révolution française. Surement, il est difficile de faire la part des choses quand il s'agit d'archives vivantes comme celles d'archives de commissaires d'exposition : chaque projet correspond à un ensemble qui est réassimilé, retravaillé à plusieurs reprises et c'est difficile de s'en séparer et de le laisser à l'institution, dans le cas de certains conservateurs, qui sont quand même obligés de le faire par la loi. Il y a des gens qui arrivent à trier et qui laissent les choses qui appartiennent à leur activité au sein du Centre Pompidou, des autres qui emportent tout avec eux, c'est vraiment au cas par cas. Ce qui est le plus intéressant pour nous c'est quand on arrive à faire comprendre ce besoin de conservation des archives publiques, et en même temps prendre en compte que certains commissaires deviennent amis avec des artistes, il peut y avoir des lettres plus intimes, personnelles. L'idéal est d'avoir un consensus, je n'ai jamais vu un blocage mais il arrive qu'on rentre dans un bureau après le départ du conservateur et que ce soit vide. En France, il n'y a pas de mesures de rétorsion contre ça. Il y a une réglementation assez précise sur les archives publiques mais il n'y a pas vraiment de sanctions si quelqu'un emporte ses archives avec lui³³⁰.

Rivoire souligne également qu'une exposition n'est jamais le résultat d'un travail individuel, et que les archives produites par le curateur ne seraient pas le plus intéressantes à regarder. Cependant, si nous pensons aux expositions fondatrices du Centre Pompidou, comme *Magiciens de la terre*, qui a été justement considérée comme l'une de plus importantes sur lesquelles revenir pour écrire l'histoire du musée, on se rend compte que de l'intuition jusqu'à sa réalisation, des traces de ce qui s'est réalisé jusqu'aux hypothèses de ce qui n'a pas pu se faire,

³³⁰ *Ibid.*

l'archive des commissaires qui ont conçu l'exposition enregistrent son essence entre l'intime et le partageable – par exemple, par le biais de carnets de voyage. Le matériel inédit et insolite d'un projet, se trouve souvent coincé dans les documents qui restituent le travail ordinaire du curateur auteur de l'exposition.

D'autant plus que les archives d'une exposition, quand on est dans une réalité comme le centre, où il y a plusieurs intervenants sur un projet, ne sont pas forcément l'endroit où trouver les informations majeures. Pensez aux budgets, au plan d'exposition... tout cela est confié à des collaborateurs du conservateur, lui il ne peut qu'avoir des croquis, des notes, etc. C'est l'ensemble de ces sources que mes collègues des archives essaient de restituer au public. (...) Néanmoins, ont été ici constitués des fonds documentaires, comme pour certaines expositions fondatrices du XX^e siècle (...), mais on n'a pas les dossiers du curateur³³¹.

En effet, l'équipe a dû faire des recherches qui mettent en relation les expositions avec les archives publiques de l'établissement produites autour des expositions – de la direction, de la production, etc. Comme nous le disions, la Bibliothèque Kandinsky a pendant cinq ans piloté le projet « Histoire des expositions » en travaillant principalement sur des archives que la bibliothèque ne conserve pas, puisqu'elles se trouvent au département des archives du centre. Quant aux initiatives curatoriales de la Bibliothèque Kandinsky, en relation avec leur collection de documents, nous pensons aux similarités avec le programme d'expositions véhiculé par le MACBA Study Center, dont nous verrons l'exemple plus tard. Il peut arriver que la Bibliothèque Kandinsky propose

des expositions mais il y a rarement eu des expositions uniquement proposées et organisées par la Bibliothèque Kandinsky puisque nous sommes quand même dans un musée d'art et l'idée est que les gens puissent venir voir des œuvres, il y a bien sûr des stratégies économiques derrière tout ça. L'exposition documentaire uniquement peut avoir lieu dans l'espace-galerie du musée, comme on l'avait fait avec *Magiciens de la terre*³³², mais elle ne va pas occuper tout un étage bien sûr³³³.

Les équipes de la Bibliothèque Kandinsky et des archives institutionnelles du Centre Pompidou, bien que constituées de conservateurs de la collection documentaire du musée, ne proposent pas d'expositions ou d'axes d'investigation

³³¹ *Ibid.*

³³² *Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire*, Centre Georges Pompidou, Paris, 27 mars 2014 - 8 septembre 2014.

³³³ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 13.

qui seraient propulseurs pour les expositions du Centre ; mais elles interviennent, dans la plupart des cas, une fois le programme des expositions décidé par des conservateurs de la collection d'œuvres d'art. Ces équipes s'occupent oui des archives et de leur partage, mais elles ne peuvent pas les utiliser pour contribuer au débat central autour du musée et de ses stratégies, tel que des « curateurs d'archive » comme Diana Franssen, que nous verrons dans quelque page, sont en mesure de faire.

Malgré les efforts d'établir des collaborations interdépartementales, nous constatons une perméabilité limitée entre les archives, la documentation et la collection du musée Pompidou, du fait même de la taille et de la complexité structurale de cet établissement, comme le confirme Rivoire :

Ça dépend des cas. Là par exemple, pour l'exposition sur le cubisme qui ouvre dans un an, deux collègues de la Bibliothèque Kandinsky sont associés au groupe de l'exposition, puisqu'on a des choses qui ont été très peu montrées, qui sont peu exploitées par les chercheurs, et qui pourraient trouver leur place dans une exposition comme celle-ci. Pour des autres expositions on peut être juste prêteur, parce que l'équipe d'exposition a déjà fait une recherche et sait exactement ce qu'elle veut. C'est vrai que dans une plus petite structure on serait plus près, mais là aussi certains conservateurs viennent travailler ici quand ils conçoivent un projet et la communication est assez spontanée, ça dépend de la façon de travailler du commissaire aussi³³⁴.

Cela se produit également à cause d'une résistance à considérer l'œuvre et le matériel qui l'entoure comme étant au même niveau, notamment par l'absence d'une réflexion sur un dispositif qui assurerait ce rapprochement de façon adéquate, tel qu'il a été fait au Van Abbemuseum de Eindhoven pendant le projet *Living Archive*, comme nous le verrons.

Je ne sais pas s'il y a beaucoup de cas où l'œuvre d'art et les documents sont vraiment au même niveau, car il y a des modalités de monstration assez différentes. Le document est souvent dans une vitrine, ce n'est pas comme une toile qu'on met sur un mur ou comme une sculpture qu'on met sur un socle. Il y a forcément un appareillage technique différent, puisque le document a besoin d'un contenant, que ce soit une vitrine verticale ou horizontale peu importe, mais il a besoin d'être protégé. Aujourd'hui on a des documents qui ont une qualité esthétique qui les rapproche aux œuvres d'art sûrement, et qui justifie une présentation qui ne soit pas excessivement distanciée de celle de l'œuvre par peur de confusion, mais il y a quand même une distance qui s'impose – pour les œuvres ça peut être un trait au sol, pour

³³⁴ *Ibid.*

les documents une vitrine est le dispositif le plus commun. (...) Numériser n'est pas une solution bien évidemment, comme on est dans une musée et on comprend l'importance de la matérialité, que ce soit celle d'une œuvre ou d'un document. On commence actuellement à réfléchir aux dispositifs de monstrations virtuels des chronologies, de cartographies des déplacements, qui permettraient de visualiser des éléments qui sont tirés des archives³³⁵.

La question de l'« exposabilité » de la documentation et des pièces d'archive est abordée par Rivoire, en relation également à la quantité de pièces exposées ou à exposer. Elle avoue que :

Quand on a commencé à travailler sur *Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire*, avec Didier Schulmann on était gênés parce que les documents ne pouvaient pas être exposés que par quelque pièce isolée, alors qu'ils parlaient par l'accumulation des rapports, des notes, des carnets de voyages, etc. C'est pour cette raison qu'on avait imaginé le dispositif de l'Université d'été dans l'espace d'exposition, pour aller un peu plus loin et consulter la masse des documents originaux qu'on ne pouvait pas présenter dans le cadre de l'exposition³³⁶.

La problématique de comment montrer la masse des documents dans une exposition, ainsi que de quels dispositifs utiliser est donc à la base de l'idée de l'Université d'été. Considérer la constellation de documents comme des éléments qui renforcent le discours par le biais de leur contamination mutuelle, vient à l'encontre de notre proposition de proposer une lecture de l'imaginaire dans lequel l'exposition évolue, pour en transmettre une lecture plus précise et, en même temps, poreuse. Allons donc voir de quelle façon cela ne s'est pas fait, dans le cas de l'exposition *Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire* en 2014, organisée par la Bibliothèque Kandinsky à partir de documents d'archives restitués par Jean-Hubert Martin, curateur de l'exposition de 1989, dont l'approche fortement personnelle a participé en grande partie au succès et à l'insuccès de cette exposition légendaire.

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ *Ibid.*

4.1.2 *Magiciens de la terre*

Les archives de l'exposition *Magiciens de la terre*, réalisée en 1989 au Centre Pompidou et aux Grandes Halles de la Villette, se retrouvaient éparpillées à différents endroits du musée, ainsi que dans les archives personnelles de Jean-Hubert Martin, qui en avait été commissaire. L'exposition de 2014, titrée *Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire*, organisée vingt-cinq ans après, vient s'inscrire dans le programme de numérisation des ressources documentaires du Centre Pompidou, et est en effet une manière de réunir ces archives de façon définitive et en les articulant autour d'un programme conséquent. Cette opération aurait donc contribué à combler les vides créés par la difficulté de plusieurs services du musée à reverser la totalité des documents produits pour l'organisation de l'événement. La distinction entre ce qui est de l'ordre de l'institutionnel, qui est reversé aux archives et ce qui concerne le scientifique, qui est donné à la Bibliothèque Kandinsky, s'est estompé aussi grâce à ce genre d'initiatives, qui ont vu collaborer ces deux départements. Des forces conjointes ont donc amené à une reconstitution historique et documentaire d'une partie importante de la mémoire collective de l'institution, en partant des documents produits autour d'elle – de sa conception à son accrochage dans l'espace.

Les dossiers nommés « Jean-Hubert Martin (1965-1989) » se trouvent désormais au pôle archives du Pompidou, avec les dossiers « Magiciens de la terre » qui ont été utilisés pour l'exposition de 2014. Cette partie inclue archives administratives et logistiques mais aussi scientifiques des commissaires et chargés de mission de l'exposition. D'après les propos recueillis avec l'équipe de la Bibliothèque Kandinsky au cours de notre enquête, des constatations inquiétantes, démenties par Martin, émergent. En particulier, Stéphanie Rivoire parle d'« intentions et thématiques ethnographiques qui émergent de l'archive et qui ne se retrouvent pas dans le discours officiel de Martin », ainsi que de « stratégie dans ce qu'il a donné au Pompidou et ce qu'il n'a pas donné » et d'une volonté de « resituer le contexte, construire son discours et son image³³⁷ ». Cette approche investigatrice de l'archive a été visiblement privilégiée dans la restitution des

³³⁷ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 12.

recherches qui ont amené à l'exposition de 2014, pour laquelle Martin dit de ne pas avoir été consulté et cela, regrettamment, car il aurait voulu contribuer à corriger des fautes mineures remarquées dans l'exposition de 2014, ainsi qu'à transmettre ses souvenirs de l'époque, ses archives orales.

A cette occasion, la vérification a été donc préférée à la contextualisation, et cela dans une perspective politique de compréhension et de valorisation de l'histoire de l'institution, qu'on retrouve finalement auprès de nombreuses institutions – nous avons vu le cas de la Kunsthalle de Berne dans le Chapitre I, par exemple. Trouver les contradictions, les paradoxes, a été une priorité dans cette démarche : rendre ces archives visibles et disponibles pour qu'on s'aperçoit de l'arrière-plan de l'exposition, a été également un but fondamental pour l'équipe de l'exposition, afin que l'archive, en guise de vérificateur, puisse éclaircir la grille de lecture des conservateurs engagés dans l'exposition originale, et ainsi faisant, dévoiler le présupposé occidental qui avait été critiqué largement déjà avant l'ouverture de l'exposition en 1989.

Pour ainsi faire, nous l'avons évoqué, une École d'été avait été conçue, c'est-à-dire un programme destiné à des chercheurs en différents domaines, étalée sur quinze jours. Permettre une étude des archives et produire de réflexions indépendantes avait été le noyau central de l'initiative. Cela avait aussi permis de servir la volonté d'investigation et de vérification soulevé par Rivoire, qui rappelle qu'« il ne faut pas rester dans le discours du commissaire, il faut confronter et l'archive permet ça, de réinterpréter³³⁸ ». Dans le magazine produit par les chercheurs de l'école d'été³³⁹, Rivoire se demande :

Dans quelle mesure cette mémoire est-elle embellie, imaginée ? Seule la confrontation des témoignages et des traces écrites permettrait de déterminer ce qui relève du souvenir et de l'engouement. (...) Si la mémoire et le témoignage peuvent enrichir la connaissance matérielle de l'événement, la confrontation aux traces matérielles de l'exposition reste essentielle pour comprendre les « faits historiques » sur lesquelles se penche cette exposition commémorative. (...) Comment s'écrit l'histoire sans source archivistique, sans confrontation de sources primaires

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ Voir Tome II, Annexes, Figure 77.

témoignant de la réalité du travail effectué par l'équipe de l'exposition ? Le recours à la critique prévalait le plus souvent dans les travaux universitaires consultés³⁴⁰.

Chloé Goualch, qui a travaillé au sein de la Bibliothèque Kandinsky et qui a analysé les propos de l'exposition de 2014 dans le contexte politico-culturel de départ et dans celui de la reposition, nous semble bien résumer l'importance de cette exposition et le choix, pas anodin, qu'il est fait de la présenter au public, non pas à travers une réactivation « à la » *Quand les attitudes deviennent forme* à Venise en 2013, mais par le biais d'une installation documentaire et évocatrice de ses influences, reçues et provoquées.

Jean-Hubert Martin, commissaire de l'événement a cherché à faire évoluer les mentalités, en dressant l'inventaire le plus complet de l'art contemporain dans le monde entier, afin de montrer que cette discipline n'était pas exclusivement réservée à l'Occident comme il était courant de penser dans les années 1980. Ce mode de pensée n'est plus focalisé sur un simple intérêt pour le « primitivisme » considéré comme tel, mais bien sur une confrontation de ces cultures avec celle de l'Occident, pour une compréhension globale de l'acte créateur, sans différenciation par contextes de création. En faisant cela, le commissaire cherche à réaliser l'inventaire le plus complet de la création artistique, sans « politique de la différence », mais qui sera mal compris et interprété par une part de la critique et du public de l'époque. L'exposition a généré de nombreuses réactions, positives ou négatives : admiration, étonnement ou jalousie. Jean-Hubert Martin l'a souhaité : l'exposition a été un sujet de discussion, comme le confirment les événements organisés autour de l'exposition que nous avons pu citer précédemment. C'est également un point qu'il aborde dans ses interviews de 1989, dans lesquelles il revendique le climat de réflexion qui doit s'imposer autour de l'événement, fait pour être discuté. Le souhait du commissaire a largement été exaucé, puisqu'aujourd'hui encore *Magiciens de la terre* soulève de nombreuses questions et interrogations de la part des chercheurs et étudiants en histoire de l'art. La commémoration des vingt-cinq ans de l'événement n'est donc pas anodine, et sera l'occasion d'aborder à la fois les questions posées par la recherche dans les multiples ouvrages réalisés sur l'exposition depuis 1989, mais également sur l'évolution muséale à laquelle a participé l'audace de *Magiciens de la terre*. Effectivement, l'aspect à première vue, uniquement scientifique de cette commémoration insiste sur le climat de discussion et de critique devant aussi s'instaurer autour de cet événement³⁴¹.

Goualch le rappelle également : le choix de cette exposition pour commémorer les initiatives pionnières du Centre Pompidou, souvent à contre-

³⁴⁰ *Le journal de l'Université d'été de la Bibliothèque Kandinsky*, s.p.

³⁴¹ C. Goualch, *Commémoration et numérisation : le cas complexe de l'exposition Magiciens de la terre (1989)*, op.cit., p. 18.

courant, ne s'est pas fait par hasard. Un questionnement sur la réception des arts non occidentaux demeure d'actualité au Centre Pompidou, comme le démontre le fait que « le Président Alain Seban (...) a désiré monter cette production de commémoration, contre l'avis de certains conservateurs encore opposés à l'idéologie de l'exposition, vingt-cinq ans plus tard³⁴² ». Proposer à nouveau une exposition du passé, notamment s'il s'agit d'une exposition si marquante, serait aussi une possibilité pour le Centre Pompidou de comprendre sa propre évolution, et de tester les réactions que l'on peut avoir vis-à-vis des problématiques soulevées par l'exposition à distance de vingt-cinq ans dans un contexte qui se veut beaucoup plus ouvert aux cultures « autres ». En effet, cette réactivation d'exposition intervient dans le cadre du nouveau projet d'accrochage sur le thème de la mondialisation :

Il s'agit donc d'une manifestation paraissant totalement scientifique, avec une organisation basée sur la publication d'un nouvel ouvrage, un colloque, en somme un cadre de réflexion autour des problématiques novatrices qu'avait mis en exergue Jean-Hubert Martin vingt-cinq ans auparavant. Cependant, une commémoration de cette nature n'est jamais uniquement scientifique, mais s'inscrit dans une ambition plus globale des projets du Centre Pompidou. (...) Effectivement, comme il est mentionné dans la lettre d'Alain Seban à Annie Cohen-Solal, la commémoration de l'exposition *Magiciens de la terre* n'est pas choisie au hasard, puisque l'événement s'inscrit dans un projet plus global que le Centre Pompidou est actuellement en train de mettre en place, intitulé Culture et Mondialisation. Le directeur en fait part en ces termes en mentionnant le nouvel accrochage qui « prendra la mondialisation artistique comme thème³⁴³ ».

La sélection de documents mis à disposition des visiteurs de l'exposition de 2014 était, bien évidemment, limitée et liée à des considérations prédéterminées de présentation. Parallèlement au reportage photographique, seul témoignage visuel de l'exposition, le dossier de presse a été utilisé à cette occasion pour témoigner de l'attention reçue par l'exposition en 1989 et dans les mois suivant son ouverture au public. Quant à des documents plus personnels, ceux-là n'ont pas été montrés dans l'exposition de 2014 parce qu'ils se trouvent en partie dans les archives personnelles de Jean-Hubert Martin, et on nous a pas confirmé si ce type de matériel

³⁴² *Ibid.*, p. 34.

³⁴³ *Ibid.*, p. 43.

plus sensible et personnel, comme les dessins et les carnets de voyage de Martin, ait été considérées par l'équipe organisatrice de l'exposition documentaire. En parlant de ces carnets de voyage :

D'après l'ouvrage « Making global art » publié sur les Magiciens de la terre cette année, certains dessins auraient été tirés des carnets de voyages de Jean-Hubert Martin. Nous pouvons ainsi savoir que celui-ci possède toujours des archives qu'il n'a jamais reversées au Centre Pompidou. Cela nous montre bien que ce type de document a une valeur totalement différente du simple document administratif, puisqu'il représente en quelque sorte une « tranche de vie », un souvenir de voyage que Jean-Hubert Martin n'a pas envie de verser aux archives pour que celui-ci soit consulté par des chercheurs inconnus. Ce type de document revêt un intérêt scientifique très important, mais a également pour son auteur, une valeur sentimentale, de plus, dans la mesure où les archives n'étaient à l'époque pas toujours bien prises en charge, il existait aussi une inquiétude à laisser ses documents précieux en ne sachant pas s'ils allaient bien être conservés. Enfin, ces documents peuvent également remplir des critères de sélection important concernant le projet de numérisation puisqu'ils constituent l'essence des *Magiciens de la terre*, l'idée rêvée par le public de l'époque et par les chercheurs d'aujourd'hui. En effet, ces missions sont au cœur de ce qui a fait l'exposition, une audace et une détermination de se rendre dans tous ces pays afin d'en tirer ce qu'ils pensaient être de véritables magiciens. Cette sorte de voyage fou a aussi bien marqué les esprits que l'exposition en elle-même, et les rapports de missions en sont les témoignages les plus représentatifs³⁴⁴.

Cependant, les échanges épistolaires entre les membres de l'équipe ou avec les artistes sont conservés au sein de la documentation officielle concernant l'exposition, et révèlent « l'investissement de chaque personne participant au projet, et de la difficulté à choisir les artistes, d'autant plus que le choix devait être soumis à Jean-Hubert Martin et au reste de l'équipe, et n'était pas fait par la personne effectuant la mission sur le terrain³⁴⁵ ». Revenons sur les conditions idéologiques de ce type d'initiative.

Il n'est ainsi pas étonnant que le choix d'Alain Seban se soit porté sur *Magiciens de la terre* pour une commémoration, puisque celle-ci représente en quelque sorte l'aboutissement des tentatives d'expositions internationales débutées depuis 1977. Il faut aussi replacer cette idéologie dans le contexte des années 1970, durant lesquelles Paris avait perdu son statut de capitale de la culture au profit d'autres métropoles. C'est tout ce climat qui a encouragé les institutions à la compétition autour de la mondialisation culturelle (...) Le récit de l'histoire du Centre Pompidou qui est

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 56.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 57.

actuellement en train de se constituer par le biais de ces projets (...) est donc basé sur cette problématique de la mondialisation, et ce pour plusieurs raisons. (...) *Magiciens de la terre* a été au XX^e siècle l'expérience la plus innovante en termes de mondialisation artistique, et cette commémoration permet de s'inscrire dans les pas de Jean-Hubert Martin et de revaloriser ce travail. C'est aujourd'hui un moyen pour l'institution de justifier ce parcours qui n'était plus depuis quelques années autant au centre des préoccupations politiques qu'il avait pu l'être aux débuts du Centre. Il s'agit ainsi pour l'institution de se repositionner par rapport à son histoire, afin de justifier ses nouveaux projets de culture à l'international, à la fois sur le plan de la mise en exposition, mais aussi sur la politique d'acquisition. Ainsi, le projet est revalorisé par son ancrage historique, puisque le sujet de la mondialisation est positionné comme ayant été une préoccupation primordiale dans l'histoire du Centre depuis son ouverture. Alain Seban inscrit ainsi sa politique actuelle dans la droite lignée de celle des débuts du Centre Pompidou, empreinte de désir d'ouverture politique et culturelle au reste du monde³⁴⁶.

Ce qui nous intéresse ici est de comprendre le type d'usage qui a été fait de ce matériel, et les raisons derrière cette proposition de restitution. Si la « re-documentarisation » de l'exposition et un partage de ses archives, et par le biais de leur monstration et par l'organisation d'événements parallèles comme l'Université d'été, nous semblent être en adéquation avec les intentions politiques du Centre Pompidou ; nous craignons qu'une reprise plus vivante, qui engage la personnalité du curateur et ses questionnements et la façon dont ils ont évolué dans et en dehors de l'institution qu'il a dirigée, aurait été plus appropriée. Il est ici question de comprendre la place de l'archive dans la vision de l'institution, car nous sommes encore face à la contradiction entre le choix de l'indépendance et une présumée objectivité, contraire à l'usage sensible de sources qui se complètent mutuellement, ainsi que des récits qui peuvent se faire à partir de la mémoire personnelle et collective d'une institution, considérés comme subjectifs et donc, peu scientifiques. Cependant, nous pouvons questionner l'objectivité d'une telle initiative de la part du Centre Pompidou, qui cherche à écrire son histoire en passant par ses ressources et ses équipes, et en servant inévitablement de propos subjectifs au sens large, ce qui nous semble plutôt rapprocher l'initiative à la promotion d'une certaine image. Les archives seraient donc exploitées non seulement pour prouver le rôle déterminant de cette institution dans l'histoire de l'art et des expositions, mais aussi

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 70.

pour monumentaliser ses efforts, pour les célébrer, en gardant une approche critique qui n'est pas originale, dans ce cas, car elle accompagne *Magiciens de la terre* depuis ses débuts.

En tant que visiteur de cette exposition, nous avons apprécié le travail qui a été fait dans le catalogue, qui repropose des textes très importants en ajoutant des nouvelles informations par rapport au catalogue de 1989 – un livre précieux et presque introuvable, un fétiche – et qui aide aussi à la redistribution de ces sources très peu disponibles au public des non chercheurs. Si nous considérons un échec la non inclusion d'archives personnelles dans celles qui ont été proposées dans l'exposition, nous apprécions qu'elles aient pu constituer un passage important dans la collecte et la réévaluation de l'histoire institutionnelle du Centre Georges Pompidou. En effet, cette exposition posait la question de comment réactiver une exposition du passé par les traces documentaires laissées derrière elle et conservées dans les archives curatoriales institutionnelles ou personnelles. Les mécanismes de dialogue créés par la Bibliothèque Kandinsky, à savoir l'Université d'été et son journal, se sont démontrés efficaces puisqu'ils ont soulevé une discussion autour de *Magiciens de la terre* – qui reste malheureusement en surface, puisque limitée à l'espace de deux semaines. L'intention de célébrer l'institution et ses étapes les plus marquantes, ne s'accompagne pas d'un dispositif permettant une reprise structurée des questionnements de 1989 et une leur lecture vingt-cinq ans après. Réactiver la mémoire d'une exposition sans consulter la mémoire encore vivante de celui qui l'a conçue, ne nous semble pas garantir une majeure objectivité à l'initiative (ce qui est une approche illusoire en soi) et, au contraire, simplifie la lecture d'un événement historique très complexe.

Nous allons évoquer dans la suite de ce chapitre des initiatives qui nous semblent utiliser les archives de façon plus critique et innovante, comme le cas du projet *Living Archive* au Van Abbemuseum.

4.2 Transitions et mouvements entre personnel et (non) institutionnel

4.2.1 L'appartement 22

Dans cette section, nous allons voir une autre forme d'interaction entre des archives curatoriales personnelles et institutionnelles – celle-là, beaucoup plus poreuse et souple, puisque le type d'institution qui accueille les archives curatoriales personnelles de son fondateur, se caractérise par une échelle et une conformation très distante de celle d'un grand musée comme le Centre Pompidou. En effet, il s'agit d'un petit centre d'art indépendant, L'appartement 22, qui se trouve à Rabat au Maroc, et qui a été fondé par un curateur indépendant, Abdellah Karroum, dont nous avons étudié les archives, pour comprendre non pas la transition mais l'aller-retour entre l'intime et le public. En particulier, nous avons essayé de comprendre quelle influence ce mouvement pouvait avoir sur les archives et sur la forme d'institution proposée. Nous l'avons vu : les archives curatoriales personnelles sont souvent entremêlées aux archives institutionnelles. Le double scepticisme – de Martin à confier des documents de l'ordre du personnel au Centre Pompidou par peur de ne pas connaître leur destination et leur usage effectif ; et de l'équipe de la Bibliothèque Kandinsky vers la subjectivité qu'un certain type de documents amènerait à une analyse investigatrice qui se veut avant tout « objective » ; illustre une perméabilité limitée entre les archives personnelles et les archives institutionnelles. Nous allons observer, au cours de cette section, comme cette contamination peut se faire de façon plus spontanée et, nous dirions, constitutive, dans des cas d'institution indépendante.

Dans cette section, nous allons analyser les archives de L'appartement 22, la façon dont elles fonctionnent et se mêlent aux archives privées de son fondateur, Abdellah Karroum. Évidemment, une réelle distinction entre les archives personnelles de Karroum et celles abritées dans le bureau de L'appartement 22, reste difficile à repérer du fait de la nature de ces deux ensembles de données. En effet, L'appartement 22 n'est pas une institution mais un lieu qui favorise la réalisation de projets artistiques, et il découle du besoin de créer des expériences partageables. Espace curatoriale et éditoriale, il est né en 2002 pour le partage d'un vocabulaire autre, qui favorise les échanges entre générations d'artistes et publics

variés. En tant qu'initiative privée, gérée et financée indépendamment par son fondateur, cet espace s'annonçait comme un lieu de rencontre, de promotion et de valorisation d'approches jusque-là peu représentés, dans le cas où elles n'étaient pas purement et simplement ignorées. L'histoire sociale du Maroc y trouve sa place et peut être observée en filigrane, dans les allers-retours qui nourrissent la vie privée et publique de L'appartement 22. L'appartement 22 est l'un des centres indépendants qui ont fleuri au Maroc précisément pour donner une voix à tous les artistes longtemps ignorés par les institutions officielles du pays. Strictement liés à la société dans laquelle ils s'implantent et qui, d'une certaine façon, résistent, ces centres mettent en crise l'univocité de la représentation artistiques en donnant la parole à des expressions souterraines. La plupart des projets de L'appartement 22 sont conçus spécifiquement pour cet espace, dans le contexte des résidences d'artistes qui se sont développées depuis 2002. Dans son livre « *L'appartement 22 (2002-2008)*³⁴⁷ », Abdellah Karroum avoue de ne pas avoir eu de références particulières pour créer cette non-institution, l'idée étant de remplir un vide dans le paysage culturel marocain. À cette époque, le Maroc était dans ses premières années de sa stratégie de transition politique. Depuis les années 1980, le pays avait été représenté dans des exposition internationales, qui n'incluaient pourtant que des artistes très reconnus ou des générations précédentes. Les artistes les plus jeunes n'avaient pas de place dans ce système, très probablement à cause du fait que le gouvernement s'était battu contre les mouvements étudiants et leurs nouvelles idées pendant des décennies.

La pratique de rencontres et d'expositions menée à L'appartement 22 continue le travail de recherche et poursuit son projet. Avec l'exposition comme projet artistique il est question d'Expression et non d'Espace. L'appartement 22 existe par ce qui y prend forme et y vit. Les œuvres nées à L'appartement 22 ont transformé ce logement en lieu d'art. Elles lui ont donné le sens de cette exigence, de cette éthique de la production. Le lieu est devenu au fil des années l'amphithéâtre, la salle de musée et la place de rencontres autour de l'art. Les rencontres de L'appartement 22 ont définitivement changé la vie artistique, la dynamique de ses œuvres et la perception de ses actes, dans le contexte culturel du Maroc. Oui. C'est avec le sens d'une écologie, éthique et artistique, apprise dans ce lieu que je regarde encore une fois cette expérience à partager avec vous. (...) L'acte de repenser l'exposition en expédition a été l'antécédent nécessaire pour que le lieu physique de L'appartement

³⁴⁷ A. Karroum, *L'appartement 22 (2002-2008)*. Editions Hors'Champs, Paris, 2009.

22 existe. Les expéditions suggèrent une perspective artistique qui va au-delà des espaces existants, et créent une situation qui n'est pas encadrée par les différents systèmes. Dans le contexte marocain, la voie expérimentale des expéditions permet des productions d'œuvres et des dialogues avec l'audience dans un espace de communication indépendant, créé par les projets artistiques eux-mêmes. L'expérience de l'expédition préexiste. L'artiste et le Commissaire créent le contexte d'exposition. Le commissaire contribue à la formulation de l'œuvre dans l'espace physique et culturel. Il assiste à la formulation de l'œuvre par l'artiste et contribue à son émergence et à sa rencontre avec le public en coproduisant les sens linguistiques de l'œuvre. Le contexte de l'exposition devient plus distant et plus intellectuel. L'exposition devient un outil de discours et de débat culturel qui participe à d'autres sphères de la société. Ce sens évolue avec tout nouveau contexte d'exposition. L'appartement 22 est un laboratoire qui expérimente en permanence l'inscription de l'art dans l'espace social, avec un mouvement d'allers-retours entre espace d'expositions et celui d'actions³⁴⁸.

Le livre que nous venons de citer, écrit et édité par Abdellah Karroum à partir de ses notes, constitue une façon indicative de sa méthodologie éditoriale et curatoriale, et exemplifie le passage des brouillons de pensées contenus dans ses archives personnelles, à l'espace édité et public de la page du livre. L'attention qui est portée à la forme précaire de la note, pas encore figée, comme modalité de présentation du discours curatoriale, s'accompagne ici à la volonté que cette spontanéité soit prise en compte dans la forme de restitution institutionnelle pour ainsi dire, d'un processus personnel.

Avant de revenir à la question des archives personnelles de Karroum et non-institutionnelles de L'appartement 22 et en considérant les mots de Karroum cités plus haut, il semble nécessaire de décrire la nature polymorphe de cet espace, qui est donc à la fois centre d'art, résidence pour artistes et curateurs, initiative mobile pour l'expérimentation artistique (expéditions *Le Bout Du Monde*) et maison d'édition. Nous le définissons un espace « non-institutionnel », non seulement à cause de son caractère indépendant et autofinancé ; mais aussi et surtout pour faire écho à la définition qu'en donne Karroum, c'est-à-dire celle d'un espace qui ne subit pas les logiques officielles et dominantes imposées par le dispositif gouvernemental marocain. La structure de L'appartement 22 se trouve, bien sûr, réfléchi dans l'organisation des archives sur place. On trouvera notamment des

³⁴⁸ A. Karroum, *L'appartement 22 (2002-2008)*, op.cit., p. 3-5.

fichiers noirs pour les artistes et leurs projets ; rouges, pour les curateurs et leurs textes ; et verts, pour les expéditions. En reprenant les mots d'Abdellah Karroum, ses archives sont l'ensemble qui réunit l'information physique et numérique qui le « reconnecte avec la mémoire de l'expérience³⁴⁹ », la production, le dispositif de monstration et le contexte. Dans le cas de L'appartement 22, il s'agit d'un outil pour partager son histoire et celle du centre. Par ce biais, il s'agit aussi de comprendre l'art et comment il se fait à certains moments et à certains endroits. Il est aussi un index, un système personnel qui connecte des idées différentes, qu'elles soient réalisées ou pas encore. La première étape d'un projet est donc celle de plonger dans les archives de l'artiste, visionner ses projets précédents, pour connecter leur mémoire au projet présent. C'est pour cette raison que les archives de L'appartement 22 couvrent aussi le travail antécédent à celui réalisé dans le contexte de la nouvelle création. L'information contenue dans les archives ne peut pas réactualiser l'expérience mais, certes, elle contient des éléments clés pour la comprendre. Ce qu'il reste d'un projet, est important pour deux raisons : étendre l'action au-delà de l'endroit où elle s'est produite ; et pour la faire continuer dans le futur. Cela est d'autant plus vrai si l'on pense à la nature des projets qui sont au cœur de l'aventure de L'appartement 22, c'est-à-dire le fait d'être des propositions pour la société et son changement potentiel, qui ont donc besoin de temps pour agir effectivement et se manifester dans la réalité pleinement. L'immédiat a peu à voir avec les archives : elles sont en fait, des endroits où la réflexion et l'accumulation se font par couches temporelles parfois très étendues. Elles ont donc besoin de temps pour révéler leur vrai potentiel, qui se déploie sans cesse du point de départ. Partager l'information de comment et pourquoi un projet a eu lieu, est fondamental d'autant plus qu'il y a rarement de catalogue à son issue. Travaillant également avec des artistes émergents ou peu représentés, il est important de mettre en place un système de documentation qui puisse servir au public et aux professionnels du monde de l'art pour mieux saisir leur travail. Les archives curatoriales sont, évidemment, non seulement indispensables pour un partage pratique et présent, mais aussi pour écrire l'histoire de l'art et des expositions à long terme. Si l'on

³⁴⁹ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, *op.cit.*, p. 49.

pense aux archives personnelles de Karroum à Fez, on se rend compte de la masse d'informations contenue dans ses notes, dans ses cahiers, dans les plans provisoires d'exposition, dans les échanges avec les artistes et ses collègues, dans les objets laissés derrière par les artistes qu'il a exposés, dans les images de ses voyages et les livres qu'il a collectés au fil des années. Pour lui, tout projet commence avec des notes³⁵⁰, auxquelles il revient à plusieurs reprises et dont il a besoin pour analyser l'avancement des projets et des idées qu'ils impliquent. Une fois éditées, ces notes sont prêtes pour être partagées avec le public.

Quand tu écris quelque chose, cela devient déjà public. Tu sais que tu ne peux plus le contrôler, car il ne t'appartient plus. Si tu l'écris, c'est parce que tu veux le relire dans le futur, sinon tu l'oublieras. Tu ne resteras pas la personne que tu es, tu évolueras dans quelque chose de différent. Par exemple, je n'aime pas écrire mes discours, parce que de toute façon je ne prononcerai pas les mots que j'ai marqués sur mon carnet et j'aurai peut-être envie de me prendre au sujet sous une autre forme. Ceci-dit, j'aime prendre des notes pour utiliser le passé dans le futur, à travers une nouvelle approche. C'est pour cette raison que je fais des séjours souvent à Fez, où tous mes livres et toutes mes archives sont. Cela est très utile si on me demande d'écrire un texte, par exemple. Ce site est donc un chantier, qui change en permanence³⁵¹.

Ce chantier a besoin d'une méthodologie personnelle pour être utilisé. Une des différences avec les archives de L'appartement 22³⁵², est que cette méthodologie peut justement être adaptée aux exigences de son créateur, puisqu'elles n'ont pas comme but d'être partagées sans d'abord être filtrées. La note qui est d'abord figée sur le papier du cahier est enrichie avec des références, des exemples qui la complètent, puis éditée. Si ensuite elle est publiée, elle est effacée du carnet, où une note renvoie au texte fini. La publication devient ainsi la validation d'une certaine idée, qui devient une affirmation. Ce qui est gardé dans le carnet est donc de l'ordre du reste, mais aussi de fragment d'un discours qui est en attente d'être formulé. « Des fois je prends des notes pour m'aider à prendre des meilleures notes dans le

³⁵⁰ Voir Tome II, Annexes, Figure 81.

³⁵¹ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, *op.cit.*, p. 51.

³⁵² Voir Tome II, Annexes, Figure 79.

futur. Des fois c'est pour me rappeler de certaines idées. Sinon c'est juste pour moi-même, si je sais que ce que j'écris ne va jamais faire partie d'une publication³⁵³ ».

Le livre « L'appartement 22 (2002-2008) » est le fruit de ce système d'archivage et d'édition de notes curatoriales sur l'histoire de L'appartement 22, écrite d'une façon très personnelle, en partant des notes de Karroum. L'intention de Karroum était celle de ne pas écrire d'une façon narrative, mais de publier des textes en gardant le plus possible la structure originale de leur écriture, lors de rencontres et au cours de la création. Les notes sont donc partagées comme une expérience de lecture des idées curatoriales qui sont à la base des projets de L'appartement 22 et qui en reproduisent, en quelque sorte, la forme. Les textes de ce livre sont écrits entre 2002 et 2008. Ils sont publiés et archivés sur le site de L'appartement 22³⁵⁴ et aucune modification n'est apportée. Certains passages sont soulignés ou barrés pour les adapter à la version papier de cette archive. Une partie importante des archives d'une institution est, bien sûr, la documentation produite autour de ses expositions. Nous l'avons vu : l'institution, en tant que productrice de sens et de culture, a l'archive de son côté pour questionner son positionnement idéologique, étant en mesure d'exploiter son potentiel narratif pour élargir le spectre géographique et temporel qui lui appartient. Cela est également valable dans le cas d'une non-institution, car la valeur éthique et politique attachée à cette définition n'impacte pas, à part d'un point de vue morphologique, la valeur des archives qu'elle produit. En son sein, l'archive devient non seulement un outil de contextualisation, mais un véritable indicateur de l'histoire du lieu et des stratégies culturelles, politiques et sociales. Il est plus visible ici que dans des autres cas de véritables institutions culturelles ou de musées, que l'archive est le lieu où le subjectif et l'objectif se rencontrent, s'explorent, et se renforcent mutuellement. Et cela, sans doute grâce à la nature de L'appartement 22, à sa proximité, et à la figure de Karroum qui fonctionne comme un liant entre ce qui est exposé / partagé avec le public et ce qui est encore en état de gestation, de préparation, souterrain.

³⁵³ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, op.cit., p. 51.

³⁵⁴ Site web de L'appartement 22, disponible à l'adresse : www.appartement22.com.

La notion d'archive comme chantier de travail, à mi-chemin entre l'espace public et l'espace privé où les idées prennent forme, est centrale dans l'intérêt que nous portons à l'œuvre de Karroum. À propos de sa méthodologie, nous remarquerons que, tout comme pour Jean-Hubert Martin, Karroum se réfugie à Fez à chaque fois qu'il travaille à un nouveau projet. Ses archives se trouvent dans un endroit dédié qui est le lieu où il est libre de penser, entouré par la connaissance et les restes de projets précédents. Si sa résidence principale est à Doha, où il dirige le Mathaf : Arab Museum of Modern Art, le projet indépendant de L'appartement 22 et son bureau-chantier le ramènent au Maroc souvent. Bien qu'il soit en déplacement permanent pour des projets internationaux, marque typique de sa génération – encore plus de celle d'avant et moins de celle d'après – revenir aux sources, dans la double acception d'origine et de ressource documentaire, est constitutif de sa pratique.

Avec une conscience bien précise de la limite entre l'intime et le public, Karroum semble peser ses mots et ses actions quand il entame cette transition, et cela réduit inévitablement la fluidité entre ces deux sphères de la mémoire, mais permet aussi qu'un contenu privé soit produit et partagé en gardant les présupposés créatifs et formels qui ont amené à son développement. Pour continuer à réfléchir au partage de la mémoire, il est nécessaire ici de comprendre quels sont les nécessités, et les outils mis en place par des autres institutions indépendantes, pour garder traces des initiatives artistiques d'un pays dont l'expression a été souvent menacée, l'Égypte, tout comme elle n'a pas été facilitée dans un pays comme le Maroc.

4.2.2 *Townhouse*

Nous nous occupons ici d'une institution indépendante égyptienne, à but non lucratif, située au cœur du Caire. Fondé en 1998, Townhouse a su occuper une place centrale dans le développement d'une scène régionale dynamique, à travers l'organisation de programmes très variés qui ont eu tendance à engager le territoire et la communauté du Caire d'abord, et du Moyen Orient dans un deuxième temps. Comme dans le cas de L'appartement 22, ce centre d'art et de résidence d'artiste a

permis non seulement le soutien des plus jeunes générations de créateurs, mais aussi de faire connaître leur travail à un niveau local et international, en incitant les échanges entre les artistes et les curateurs égyptiens et du reste du monde. Parmi les outils de partage mis en place par Townhouse : la bibliothèque spécialisée et les archives, qui sont à disposition du public à travers des rencontres, des conversations, des projections, des événements participatifs – sur lesquels nous nous arrêterons pas, mais qu’il vaut la peine de mentionner pour faire comprendre l’impact important d’une institution relativement petite dans l’ouverture de ressources documentaires au public, dans son devenir salon, caisse de résonance, réseau et répertoire à la fois. Et cela, malgré la précarité et la violence que cette institution, et le pays dans lequel elle se trouve, a dû subir. On lit le témoignage de Mariam El Nozahy, chargé des programmes de Townhouse, qui nous fait partie du destin des archives dans la situation politique très instable qui a été traversée, et qui est encore traversée actuellement, par les pays du Maghreb à la suite du printemps arabe :

Un soir, en décembre 2015, plusieurs membres de différentes organisations gouvernementales sont arrivés à la galerie Townhouse au centre-ville du Caire : c’était le plus grand raid à ce jour. Au cours de plusieurs heures, le personnel n’a pas été autorisé à quitter les bâtiments et leurs ordinateurs ; le matériel d’archives, les documents administratifs et la bibliothèque ont été confisqués. Quelques mois plus tard, en avril 2016, le bâtiment principal de la galerie s’est effondré. Celui-ci abritant la bibliothèque, les bureaux et les fichiers d’archives récupérés après le raid gouvernemental. La police est arrivée peu de temps après pour démolir tout le bâtiment et commencer une autre confrontation avec le personnel de la galerie, qui dura plus d’une semaine. À la fin, sous la menace de la force, le bâtiment a été vidé³⁵⁵.

Si les archives sont des ensembles très instables par définition, le contexte politique et culturel de certains pays, surtout du Proche et du Moyen Orient, rend l’analyse et la restitution de ces ressources encore plus importantes, et le travail fait par l’équipe de Townhouse encore plus remarquable :

La tâche de récupérer ce qui a été pris par les forces gouvernementales pendant la période entre avril et décembre 2015 a été difficile. Des enregistrements sur des ordinateurs et des disques durs ont été pris et de nombreuses archives ont été endommagées lors de la démolition du bâtiment. La menace pérenne d’un autre raid fait d’une archive une nécessité, et ces incidents ont particulièrement éclairé la

³⁵⁵ Entretien privé et inédit avec l’auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 14.

nécessité d'un projet d'archivage numérique pour l'art contemporain en Égypte, qui se trouve en partie sous le toit de la galerie, qui en ce moment fonctionne entièrement de son espace Factory Space. Nous sommes en cours de numérisation des matériaux divers, ce qui nous prendra quelques mois, jusqu'à pouvoir ouvrir un site numérique (*open-source*) pour le public. La galerie Townhouse n'est pas seule à recueillir les archives du monde de l'art contemporain en Égypte, mais fait partie davantage d'un réseau d'espaces qui continue à fonctionner au centre-ville du Caire, malgré la menace du gouvernement³⁵⁶.

Il est ici évident que la numérisation des ressources documentaires et d'archive se déclenche de la peur que la matérialité de ces documents soit leur danger primaire, ce qui rend cette initiative complètement différente de la numérisation des archives du Centre Pompidou ou du MACBA, dont nous verrons l'exemple à la fin de ce chapitre. Il s'agit ici de numériser pour sortir des frontières nationales, de partager afin de rendre ces ressources universelles, et donc pas confiscales, pas menaçables par le contexte politique et ses intentions, sa censure, son incompréhension vis-à-vis d'initiatives destinées à promouvoir la créativité. La base de données conçues par Townhouse, nommé *Open Index* (« Index Ouvert » en français), réfléchit à ce besoin d'ouvrir les archives d'une institution indépendante, et les traces d'une activité discontinuée et résistante, à travers leur immatérialisation et leur diffusion.

Le projet Open Index (...) vise à documenter et à numériser l'art contemporain en Égypte (depuis la conception de la galerie en 1998 jusqu'à nos jours) sous la forme d'une plateforme multimédia, participative, *open-source*, en ligne. Le projet envisage le partage, la recherche et la documentation de l'art contemporain Égyptien, une histoire relativement récente et mal documentée, rarement dans un cadre institutionnel, mais plus souvent dans des collections privées, dispersées entre des individus dans le monde entier. Pour cette raison, la plateforme est structurée comme un réseau de médias sociaux plutôt qu'une archive traditionnelle. Une base de données orientée vers l'utilisateur permettra aux artistes, aux conservateurs, aux acteurs culturels, aux institutions et aux spectateurs d'accéder à un réseau d'informations ainsi que de construire leur propre mémoire historique, en encourageant une documentation participative du tissu social, culturel et politique du monde de l'art contemporain en Égypte³⁵⁷.

La première phase du projet s'est concentrée sur la numérisation d'une centaine de documents qui se trouvent actuellement à la galerie Townhouse. Dans

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ *Ibid.*

le cadre d'une programmation publique pour son vingtième anniversaire, Townhouse avait prévu de lancer les archives numérisées Townhouse (Phase I), ainsi que d'inaugurer le projet *Open Index* à Londres et au Caire en août 2018. À présent, il est impossible d'accéder à cette base de données sans consultation sur place, d'après notre recherche. Cependant, l'histoire exceptionnelle de ces archives et la volonté qu'elles existent, est exemplaire dans la façon d'engager des efforts curatoriaux dans le partage expérimental non seulement d'archives d'artistes et d'initiatives artistiques ; mais aussi dans la tentative de constituer, et non pas de reconstituer comme dans le cas d'institutions publiques plus grandes que nous avons rencontré jusqu'ici, l'histoire d'une vision ainsi que du contexte dans lequel elle s'est développée et par lequel elle a été forgée.

4.3 Entre le Nouvel Institutionnalisme et les nouvelles archives

4.3.1 Singularités des archives institutionnelles

Nous avons déjà évoqué les problématiques imposées par l'évolution du musée dans le contexte contemporain, et la nécessité qu'elles impliquent une redéfinition de la notion même d'institution, de ses questionnements et de ses buts. Parmi les nouvelles théories et formes émergées au cours des vingt dernières années, en accord avec l'évolution des pratiques curatoriales, de l'histoire de l'exposition au croisement avec les études de genre, postcoloniaux et dé-modernistes, celle de la critique institutionnelle et du Nouvel Institutionnalisme occupent une place importante dans notre recherche. Non seulement parce qu'un de ses « fondateurs » est aussi le directeur d'une institution que nous avons observé de près pour son usage des archives, c'est-à-dire le Van Abbemuseum ; mais aussi à cause de l'influence que ce « mouvement » a eu sur la remise en question des fonctions de l'institution d'art et, par conséquent, sur la considération et l'usage des archives.

Ce mouvement promouvait principalement un effort vers la réconciliation des publics et des pratiques, qui aurait transformé le musée de conteneur-conservateur à point d'agrégation et de discussion autour de ressources telles que la collection et les archives. Il s'agit, idéalement, de renégocier la position de ces musées qui

veulent bien se questionner sur leur rôle au sein de nos sociétés. Esche parle d'un « musée dispersé », indiquant un musée décentralisé et décentralisant, qui ne se place pas au centre, de façon autoritaire, mais qui vise à se faire point d'agrégation de plusieurs communautés. Il est intéressant de remarquer que le réseau « L'internationale », auquel le Van Abbemuseum appartient, se définit comme « une sorte d'agence ou de principe qui peut se manifester [littéralement, « être joué, performé »] presque partout ³⁵⁸ ». Cette dispersion amène aussi une redistribution de pouvoir et de ressources, qui définissent le système éthique de référence et les valeurs qui le constituent. Dans cette nouvelle approche de l'institution, il y a évidemment des alliés et des partenaires. Suite aux expériences menées par Charles Esche et Lene Crone Hensen au Rooseum à Malmö, l'institution d'art contemporain est vue comme un organisme devant se fonder sur la participation active et la performativité inclusive. En particulier, dans ce qui semble le manifeste programmatique du Nouvel Institutionnalisme, le texte signé collectivement par Soren Grammel, Maria Lind et Katarina Schlieben, on lit :

Chaque institution artistique est plus que simplement un lieu pour des accrochages. C'est plus qu'un bâtiment dans lequel on installe des objets. C'est un lieu de production, un lieu de rencontre, pour des discussions, et parfois cela sert aussi de centre de distribution pour des projets artistiques, qui en suite utilisent d'autres canaux et espaces. L'institution artistique est la somme de toutes ses activités. Que ces activités aient lieu à l'intérieur ou à l'extérieur de ses murs, qu'elles se manifestent dans des objets et des images ou qu'elles soient l'objet des expériences à travers des actions et discours, est anecdotique³⁵⁹.

Dans un entretien³⁶⁰, Esche avoue n'être pas satisfait du mot *New* dans « New Institutionnalism », qu'il considère comme un terme néolibéral qui n'a pas aidé à faire inscrire l'initiative dans un système économique, c'est-à-dire à avoir une influence réelle, au-delà du fait d'avoir établi sa propre identité dans le système culturel de référence. L'initiative tourne autour de l'idée d'expérimenter avec les

³⁵⁸ « Conversation entre Charles Esche et Manuel Borja-Villel », parue le 21 décembre 2013 sur le site de *SALT* à l'adresse : <https://saltonline.org/en/2074/talk-between-charles-esche-and-manuel-borja-villel>, s.p.

³⁵⁹ *In place of a manifesto*, Printemps-Automne 02-04. Gesammelte Drucksachen, Collected Newsletters, Francfort, Revolver Archiv fur Aktuelle Kunst, 2004, p. 8.

³⁶⁰ « We were learning by doing », entretien de Charles Esche, *OnCurating.org* no 2, décembre 2013, p. 23-27.

relations et les communautés créés par la présence du musée. Ces communautés sont peu étendues mais très engagées, et cela en va de même pour les curateurs qui étaient engagés dans la constitution de ces initiatives – qui se développent, d'un point de vue historique, à partir du groupe Leipziger Gruppe (qui incluait des membres tels que Barbara Steiner et Bart de Baere). À la fin des années 1990, deux conférences au Nordic Institute for Contemporary Art d'Helsinki, le Nifca, intitulées « Stopping the process » et « Changing the System » (« Arrêter le procès » et « Changer le système »), avaient intensifié les rapports parmi les participants, qui se retrouvaient réunis autour de certains questionnements communs. Dans ce sens, les expériences du Nouvel Institutionnalisme semblent mettre l'homme au centre, dans un cycle de production d'initiatives qui répondent aux exigences du public et qui lui reviennent.

Dans cette acception, le musée conçu par le Nouvel Institutionnalisme s'approche de ce que Georges-Henri Rivière définit comme « écomusée » en 1973, c'est à dire un instrument que la population conçoit par le biais de son propre pouvoir public, un miroir du contexte dans lequel il se trouve, un laboratoire pour penser de manière critique ses particularités, son histoire et son futur³⁶¹. Ce type d'engagement du musée vers son public pourrait également faire penser à la notion déjà évoquée de « communs », dans le sens où il y a une importance portée à l'idée de participation et de public au pluriel. Nous avons déjà évoqué l'impact de cette idée, et de la vision d'un de ses plus grands développeurs, Manuel Borja-Villel, sur une certaine notion contemporaine d'archives. Dans ses écrits et dans sa pratique curatoriale, le directeur du Musée Reina Sofía de Madrid, faisant également partie du réseau « L'internationale », Borja-Villel confronte la position didactique, élitiste et bureaucratique du musée moderne, qui devrait se considérer non pas comme le propriétaire mais comme un simple gardien des ressources du musée, qui lui sont confiées par le peuple. Parmi les points touchés par cette vision élargie du musée et de ses responsabilités, l'« Archive universelle » – une archive dans laquelle des opinions, des commentaires et des jugements seraient partagés – ou l'« Archive des communs », sont des notions qui ont retenu notre attention dans le cadre de cette

³⁶¹ J-C. Duclos, « Depuis Rivière... », dans *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, 2005, p. 139-150.

recherche. L'« Archive universelle » serait basée non pas sur la sélection mais sur l'excès, qui permet l'écriture d'une histoire chorale et inclut des archives personnelles, institutionnelles, vulnérables, en danger, précaires ; et qui les engage dans la création collective, dans la préservation, la numérisation, et la conservation d'archives accessibles à tous, dans la perspective de décentraliser la production de la connaissance. Dans une idéologie qui contemple la vision partagée par les communs, il n'est plus question de simple représentation, mais davantage de relecture critique et d'usage ouvert et égalitaire des ressources liées à l'institution. Dans l'« Archive des communs » « la loi est partagée ; elle n'est pas instituée mais 'instituyente'. Elle n'est pas basée sur une généalogie du pouvoir, et n'ordonne pas la connaissance de la société de façon hiérarchique³⁶² ». Dans ce sens, dans l'« Archive des communs », les commentaires des utilisateurs sont partagés tout comme les normes qui règlent ces opinions, puisqu'il n'est pas seulement question de cataloguer mais de le faire afin que la mémoire devienne un outil collectif, social, productif, c'est-à-dire en mesure de générer des nouvelles histoires et de les diffuser le plus possible. « Au contraire de notre système économique qui se base sur la pénurie, ce qui permet aux objets d'atteindre des prix exorbitants, l'archive des communs se base sur l'excès, sur une accumulation qui ne peut pas être définie numériquement, comptée³⁶³.

Entre 2001 et 2006, Manuel Borja-Villel, qui était à ce moment directeur du MACBA à Barcelone, commence à développer le MACBA Study Center à partir de deux concepts principaux : créer un espace de négociation et d'« éducation radicale » ; et s'appuyer sur l'archive dont Mario Tronti parle, c'est-à-dire l'archive de ceux qui n'ont pas de voix, et qui ne sont pas représentés par l'histoire officielle³⁶⁴. Après avoir quitté le MACBA pour prendre la direction du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2008, il essaye de reformuler ces questions dans un sens très politique, et il le fait non seulement à travers des expositions et des programmes expérimentaux, mais aussi et surtout à travers l'institution d'une

³⁶² *The Absent Museum: Blueprint for a Museum of Contemporary Art for the Capital of Europe*, Éd. Wiels et Yale University Press, Bruxelles, 2017, p. 21.

³⁶³ *Ibid.*, p. 22.

³⁶⁴ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, *op.cit.*, p. 24.

éthique institutionnelle, qui va dans le sens des communs, en ce qui concerne les archives. Par exemple, en décidant de laisser les archives là où elles sont nées, sans les englober mais en soutenant leur conservation et l'agrandissement de leur réseau de connections et d'usages. Il n'y a pas une seule façon de cataloguer, et il n'y a pas une seule façon de partager des archives, par l'action politique par exemple, dans le sens collectif et sociétal. Si les archives sont autonomes, elles n'ont pas besoin de l'institution. Telle est l'intuition de Borja-Villel, qui en tant que directeur décide d'amener une structure de soutien à la triple nature : publique, privée, et commune. Selon lui, le plus on partage le plus on a : l'approche du Getty Research Institute, c'est-à-dire de centraliser les archives, de les faire déplacer de là où elles se trouvent pour les posséder, physiquement, serait à éviter en faveur d'une mise en valeur autre de ces ensembles, respectueuse de leur nature et de leurs besoins, qui veille à qu'ils ne soient pas fragmentés et dispatchés mais consultables depuis partout et par tout le monde.

Pour revenir au réseau « L'internationale³⁶⁵ », la pluralité, la choralité des institutions qui le composent semble aussi garantir une accessibilité suffisamment ample de leurs ressources partagées. La confédération « L'internationale » a été créée en 2010 avec le support de la Fondation Culturelle Européenne, et depuis réfléchit à comment contribuer à une collaboration inter-muséale qui se base sur une méthodologie, une vision en commun, un désir de partage des ressources dans le réseau et en dehors. Il s'agit d'une confédération de sept musées d'art moderne et contemporain : Moderna Galerija (MG+MSUM, Ljubljana, Sloveie) ; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS, Madrid, Espagne) ; Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA, Barcelone, Espagne) ; Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA, Antwerp, Belgique) ; Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (Varsovie, Pologne) ; SALT (Istanbul et Ankara, Turquie) ; et Van Abbemuseum (VAM, Eindhoven, Hollande). À travers l'organisation d'expositions itinérantes où il est souvent question de mélanger leurs collections et d'en proposer des lectures inattendues, « L'internationale » vise à questionner les normes et les contextes dans lesquels chaque institution évolue, par

³⁶⁵ Site web du réseau « L'internationale » : <https://www.internationaleonline.org/>.

le biais de la confrontation. Quand on confronte les archives du Van Abbemuseum à celles du MACBA par exemple, comme nous allons essayer de faire dans la partie suivante de ce chapitre, nous nous rendons compte non seulement de comment le contexte géographique, culturel, politique et économique occupe une place prédominante, mais que l'idéologie et la compréhension des archives articule également les façons différentes dont les publics sont amenés à se confronter à leur réalité. C'est en agissant comme des miroirs, que ces institutions essaient de promouvoir un questionnement croisé de leurs ressources et des idéologies qui se sont développées parallèlement à celles-là. Si l'expérience de partage virtuel des archives par le biais du web sémantique ne s'est pas faite (à cause d'un financement public que le réseau n'a pas pu obtenir), la numérisation des ressources a été la première étape pour toutes les institutions engagées, pour qu'ensuite on puisse passer d'une archive à l'autre sans avoir affaire au protocole spécifique à chaque institution. Il s'agirait d'abord, selon Charles Esche³⁶⁶, de rendre toutes ces informations disponibles à toutes les équipes des sept institutions, pour qu'elles puissent travailler conjointement, ainsi qu'aux chercheurs qui doivent s'en servir. « Il ne doit pas forcément être en ligne... Il n'y a pas d'intérêt à le partager avec le public s'il y a pas de médiation³⁶⁷ ». Or, cette réflexion d'Esche, sûrement pas assez poussée, semble contredire le principe de l'« Archive des communs », tel qu'il a été formulé par Borja-Villel. Selon les propos recueillis en 2017 à l'occasion d'un deuxième entretien, Esche nous révèle que :

Je pense qu'il faut avoir accès à tout, mais en restant dans le réseau de « L'internationale ». On aurait des expositions de documents d'archives et notre imagination pourrait exploser, parce qu'on aurait des lettres, des dessins, des œuvres, tout ça serait connecté (par un algorithme) qui te permettrait de visualiser (les connexions). Des montagnes d'inspiration. Il y aurait des références croisées, et on ferait des connexions auxquelles on ne penserait pas autrement. Je crois qu'on devrait essayer de faire ça avec « L'Internationale », et qu'on devrait réunir les personnes et la connaissance qu'on a en commun.

Il est évident que ce type de système institutionnel est vu en opposition à celui classique des institutions qui

³⁶⁶ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 18.

³⁶⁷ *Ibid.*

achètent des archives ou des collections et diminuent les possibilités d'une recherche historique, souvent en limitant leurs accès même à ceux du pays d'où les archives viennent. Quand le Getty, par exemple, achète une archive, il peut ne pas prêter tout le matériel qu'il contient parce qu'il en garde « en réserve », c'est-à-dire pour ses propres recherches. Sinon il demande que l'on paye des charges administratives (...) et le classement est fait selon certains critères, la nature du document, son histoire (...) ou celui qui veut l'emprunter peut être obligé d'accrocher les choses selon un ordre prédéfini – cela devient souvent un problème politique, d'hégémonie et de pouvoir³⁶⁸.

Cela arrive effectivement avec les collections tout comme avec les archives, notamment aux institutions qui souhaiteraient emprunter des pièces et qui ne font pas le poids devant les grands musées occidentaux, puisqu'elles n'ont pas la possibilité de prêter des pièces d'une valeur économique similaire en échange. Le concept d'appartenance est complètement remis en question : cela ne signifierait plus qu'un élément appartient à une collection ou à l'institution qui l'abrite ; mais à tous ceux qui peuvent l'utiliser pour réévaluer et éventuellement réécrire l'histoire, en proposant des points de vue alternatifs. La propriété deviendrait donc custodie, et la temporalité et la précarité ne seraient plus combattues mais accueillies.

Dans un e-mail que Charles Esche a envoyé à son équipe au début de son mandat comme directeur au Van Abbemuseum, nous rencontrons la définition de « décoloniale » et la façon dont elle croise la mission du musée.

L'objectif doit être une pensée décoloniale pour rejoindre les sphères culturelles et politiques, et cela peut se passer seulement à travers la médiation d'institutions artistiques majeures – l'académie, les expositions, les musées et les collections. Dans le cas spécifique des musées, ils ont besoin de rediriger leurs assomptions sur l'histoire et l'écriture de la narration artistique du passé à travers les objets qu'ils collectionnent (...) pour parler des récits décoloniaux non pas comme des déviations ou comme des alternatives mais comme *mainstream* et inévitables. Pour atteindre ce but, nous aurons besoin de patience et, peut-être, de nous confronter avec le passé³⁶⁹.

³⁶⁸ N. Zonnenberg, « The potential of plurality: a discussion with the directors of «L'internationale » dans *Afterall* no 38, printemps 2015. Disponible à l'adresse : <https://www.afterall.org/journal/issue.38/the-potential-of-plurality-a-discussion-with-the-directors-of-l-internationale>, s.p.

³⁶⁹ De l'archive de Charles Esche, fichier « Directors », courriel destiné à l'équipe, 28 novembre 2016.

Si le mandat politique des musées est de convertir des objets décontextualisés dans une narration historique linéaire qui soit conforme aux relations de pouvoir propres du réseau social dont le musée, l'institution, fait partie, l'approche décolonisante des archives, proposée par le réseau « L'internationale » et les musées qui en font partie, semble aller dans une direction opposée. Elle mettrait au centre les valeurs d'accessibilité et de transparence, en utilisant les technologies numériques pour qu'un maximum d'informations soit disponible depuis partout. Selon cette approche, les archives seraient comprises comme des sites de production politique et, dans un certain sens, de résistance politique. C'est pour cela qu'il faudrait néanmoins faire attention à ce que la numérisation et le partage en ligne des ressources documentaires, d'une institution par exemple, puissent être encadrées dans une vision stratégique plus large, généreuse et démocratique. Un usage inopportun de la distribution massive de ressources numériques pourrait renforcer plutôt questionner les récits institutionnels préétablis. Cependant, la numérisation peut être un véritable outil de décolonisation, si elle est utilisée de façon critique, puisqu'elle donne accès à un ensemble très vaste de connaissance, dont on peut disposer de façon créative et immédiate pour non seulement remettre en question les archives comme lieu secret et élitiste mais aussi l'usage que l'on peut faire de cette connaissance, au service de ladite transparence. Remettre en question ce que l'on semble savoir, l'histoire telle qu'elle nous a été confiée, reviendrait donc à remettre en perspective cette histoire parmi une série d'autres histoires qui inévitablement, et des fois très tragiquement, ont été mises à l'écart pour servir une narrative dominante. Décoloniser les archives voudrait donc dire résister à l'homogénéisation, laisser émerger les failles, les prendre en considération, les écouter – et tout cela n'est possible que si on est engagé dans une approche radicale de l'archive, qui mue tout comme les institutions et les sociétés dans lesquelles elles opèrent, muent. Une archive décolonisée, qui serait aussi une « Archive des communs », ne serait pas la garantie de l'ordre narratif de la nation ni du marché, donc du pouvoir tout court – et dans ce sens, elle est résistante. Insérer les archives dans un réseau qui a comme but celui de leur partage, est une stratégie visant également à assurer une inclusivité intra-muséale et intra-institutionnelle tout court, une participation qui se fait à plusieurs niveaux et qui exclue qu'une

archive soit appropriée par un discours national ou nationaliste. L'« Archive des communs », ou l'« Archive universelle », est une archive des archives, qui ne partage pas que des faits, des preuves, de la documentation, mais aussi des opinions, des commentaires, des jugements.

4.3.2 *Van Abbemuseum*

Nous avons observé de près les archives du Van Abbemuseum à Eindhoven en Hollande, puisqu'il nous a semblé qu'elles se situent, dans la façon dont elles sont considérées et celle dont elles sont exploitées dans et à côté de la collection, comme le point de croisement entre une notion d'institution expérimentale – celle du Nouvel Institutionnalisme – et une remise en question de ses ressources. Dans une lettre privée à Bob Wilson, contenue dans les fichiers titrés « Directeurs » dans les archives institutionnelles du Van Abbemuseum, l'actuel directeur décrit sa méthodologie comme combinant une certaine radicalité à l'hospitalité comme un moyen de ne pas céder au populisme, et de montrer les pratiques artistiques les plus ambitieuses et d'avant-garde et construisant, en même temps, une relation profonde avec le public du musée. Nous verrons comme cette ambition de ne pas être un musée de province qui miroite les tendances des grandes villes, mais au contraire de prendre des risques en exposant des artistes controversés et qui questionnent l'identité même du musée, peut s'appliquer également aux archives. Ce musée, créé dans les années trente dans une petite ville industrielle, et ayant eu pour directeurs des curateurs comme Jean Leering (1964-1973), Rudi Fuchs (1975-1987) ou Jan Debbaut (1988-2003), a été et est un modèle pour les autres institutions culturelles d'Europe. La taille de la ville dans laquelle il s'installe, Eindhoven, ne serait donc pas une limite mais une force, permettant une approche expérimentale au niveau de la programmation et un contact de proximité avec son public – car, nous le verrons, être connecté à la société et à ses idées est un des enjeux majeurs pour le Van Abbemuseum.

Une certaine vision du musée dans la société

Dans un entretien publié en occasion de la rénovation du musée, notamment par la construction de l'aile contemporaine du bâtiment à l'architecture moderniste,

Charles Esche affirme que « nous devons devenir public dans tous les sens de ce mot – ouvert, transparent, responsable, politique, communicatif. On doit articuler clairement ce que l'on peut offrir à nos citoyens les plus proches et montrer les raisons pour lesquelles on devrait être respectés par les contribuables³⁷⁰ ». L'intention est donc politique depuis le début, est cela offre la possibilité de relire la fonction d'une institution culturelle dans un contexte politique et sociale contemporain déterminé. Le musée comme un lieu du vivant, à l'écoute du peuple, de ses idées et opinions mais pas pour autant populiste, serait un baromètre de la société dans laquelle il s'exprime, tout comme de la réception de l'art en son sein. D'ici la volonté d'Esche que le Van Abbemuseum soit « controversé, surprenant, bizarre et argumentatif, mais (...) avec le désir de toucher les gens de Eindhoven et d'au-delà, avec un engagement pour la discussion et une volonté d'écouter leur réponses³⁷¹ ». Le public du Van Abbemuseum est invité à ne pas subir passivement les choix du musée, mais à les questionner en manifestant ses réactions à propos de l'art et de sa place dans le monde. Dans ce sens, la collection et les archives sont vues comme des ressources fondamentales pour l'institution, puisqu'elles permettent de se confronter non seulement à la mémoire de l'institution et à son rôle dans une société en évolution ; mais aussi de faire en sorte que le musée soit un site public, ouvert et appropriable. En somme : une institution « micro-globale » dont l'impact serait visible dans la dissémination géographique de ses collection et expositions, dans l'interpellation faite aux différentes communautés de la région, par une équipe qui réfléchit aux conséquences d'une culture visuelle cosmopolite. L'art deviendrait donc un prétexte, un outil pour imaginer le monde autrement, pour engager le public et pour changer les conditions dans lesquelles il s'épanouit, et certainement pas pour sa valeur essentiellement esthétique. Selon Esche, un curateur a la responsabilité de cultiver le terrain des possibilités, d'en prendre soin, de créer des institutions ou de spéculer sur leur contribution dans un contexte forcément capitaliste comme celui qui nous est contemporain mais en essayant de se défendre de sa force « destructrice ». Le musée serait donc le lieu où prendre une

³⁷⁰ Lettre du directeur à son équipe, mai 2005, fichiers « Directors » aux archives du Van Abbemuseum.

³⁷¹ *Ibid.*

position active et consciente de ses propres positions envers son histoire, et où utiliser ces positionnements comme une base pour adresser, de façon poétique et politique, les questions contemporaines les plus urgentes. Ces attentes permettraient de placer le musée dans une position intellectuelle nécessaire à le différencier d'autres institutions contemporaines qui ne sont pas, elles, à vocation culturelle, comme des centres dédiés à l'industrie de l'*entertainment*. Dans une publication au titre provocateur, « The Absent Museum », Charles Esche affirme :

Les musées sont des endroits où la société raconte des histoires à elle-même. Les musées d'art en particulier, parce qu'ils essaient de matérialiser l'imagination, de comprendre comment un lieu veut être vu et pourquoi il mérite d'avoir sa place parmi les cultures du monde. (...) Au même moment, il doit être évident à tous ceux qui ont un aperçu du changement historique, qu'en 2017 le monde manque de plateformes collectives et communes adéquates pour traiter les multiples questions éthiques, esthétiques et politiques qui surgissent aujourd'hui. (...) La façon dont on réapprend de l'histoire, et dont nous la réécrivons pour les besoins du présent, est devenue l'outil stratégique à appliquer à la collection et à ses formes de monstration. (...) En regardant aux objets et aux relations avec le musée comme à des éléments dans l'histoire, comme des clés pour débloquer la mémoire ; et comme des traditions à déconstruire et / ou à maintenir. Nous nous rapprochons de la façon dont les collections doivent être employées précisément dans le but de les arracher au conformisme, qui met en péril de neutralisation leur potentiel. (...) Le musée devient alors un endroit où des interrelations entre personnes et objets sont forgées temporairement, et utilisées pour poser certaines questions, besoins et antagonismes. Les musées d'art, vus à travers cette seule possibilité, sont des outils pour écrire le passé d'une position contemporaine localisée, sans perdre de vue comment l'un est façonné par l'autre³⁷².

Au Van Abbemuseum, une perspective décoloniale, démoderniste et démodernisante est la clé qui a été trouvée pour proposer des récits différents en partant de la collection et des archives qui la concernent, mais aussi des archives proprement administratives et institutionnelles, produites donc par l'institution même, considérée comme une entité qui fait des choix et qui doit les critiquer, et en faisant ça les justifier. Libérer les histoires racontées par le musée, revient non seulement à réduire la distance entre la façon dont elles ont été montrées dans le passé et le contexte dans lequel elles ont apparu ; mais aussi à les libérer des histoires qui les ont accompagnées au fil de leur existence, et qui sont souvent liées

³⁷² C. Esche, « Absences felt and unfelt », dans *The Absent Museum: Blueprint for a Museum of Contemporary Art for the Capital of Europe*, op.cit., p. 6, 9, 10.

à la notion de progrès dont la modernité est imprégnée. Leur interprétation s'appuierait donc sur une relecture et une réinterprétation des questionnements actuels, que les archives des institutions qui les ont produits peuvent aider à comprendre.

Comme Esche l'a écrit, les valeurs qui ont bâti les musées traditionnels, c'est-à-dire celles « des lumières, liées à l'autonomie de l'art, au jugement artistique, au sécularisme et à la modernisation de la société, n'ont pas été remises en question depuis longtemps³⁷³ », alors que les sociétés qui doivent les accueillir ont beaucoup évolué depuis l'émergence de ces machines culturelles. Parmi ces valeurs fondatrices, Esche énumère l'exclusion et la division basées sur la race, le genre, la géographie et le pouvoir. C'est justement le pouvoir institutionnel dans le milieu culturel et artistique au cœur du musée et de sa façon de fonctionner, qui est à réviser et éventuellement à remplacer, et cela par une redistribution de pouvoir qui passe du musée au public, comme il est nécessaire dans le temps de crise que la société actuelle traverse. Crise qui, comme son étymologie l'explique, est le moment de rupture qui amène à un changement inévitable, et à la redéfinition des présupposés sur lesquelles le musée se définit encore aujourd'hui.

Une de (...) révisions est de reconnaître que ce qu'on appelle « art moderne » est vieux de plus d'un siècle et qu'il est devenu historique. Avoir une collection d'art moderne comme celle du Van Abbemuseum signifie montrer l'art d'un passé relativement distant à un public dont les normes sociales et culturelles ne sont plus partagées par les artistes qui ont réalisé ces œuvres. Le musée devient donc un endroit où l'histoire sociale de l'art est racontée parallèlement à la présentation des œuvres (...) En racontant des histoires parallèles à travers des formes différentes d'information et de médiation, on fait une tentative d'adresser la crise de valeurs³⁷⁴.

Le musée et sa lutte : Diana Franssen

Le Van Abbemuseum est un musée de taille moyenne qui se trouve, comme nous l'avons vu, dans une ville de taille moyenne de la province hollandaise. Sa collection est composée principalement par l'art du XX^e siècle, et puisque les choix artistiques qui la concernent « sont toujours une question de goût, d'une certaine

³⁷³ C. Esche, *Radically Yours The Art Of Now*, publié le 15/09/2015 sur <https://vanabbemuseum.nl/en/research/resources/articles/the-art-of-now/>, s.p.

³⁷⁴ *Ibid.*

manière, la vision du musée est souvent assimilée à la vision du directeur en charge³⁷⁵ ». Effectivement, le musée a souvent été dirigé par des personnalités très importantes dans la scène artistique internationale, qui ont un positionnement curatorial très fort. Cela ne nous étonne pas de retrouver, dans les archives institutionnelles, des fichiers nommés « Directeur ». Malgré le fait qu'ils ne soient pas à très jour, ces dossiers contiennent la documentation produite par le directeur en charge et la presse relative à sa nomination. S'il n'est pas possible de nier une certaine attention pour la personnalité curatoriale du directeur de la part de l'institution, il est également clair qu'un des messages principaux envoyés par un musée comme le Van Abbemuseum à travers ses activités et ses choix curatoriales, consiste à ne pas réduire un musée et sa programmation aux choix et à la vision d'une seule personne. Les mesures adoptées par un musée sont aussi le résultat d'un jeu stratégique entre forces qui incluent des participants multiples dans le système de l'art et en dehors : le staff du musée, les commissions, les autres musées, les artistes, les galeries, les collectionneurs, les critiques d'art, les subventionneurs, les organismes politiques à des différents niveaux, et le public.

C'est l'idée qu'Esche a essayé de propulser depuis son arrivée, en 2003 : le partage des choix implique le partage des responsabilités et la collaboration intellectuelle entre les musées, ses parties, et la communauté politique, économique et sociale dans laquelle il s'installe. Connue pour sa programmation audacieuse et sa volonté de repenser l'histoire et ses formes de présentation et de représentation, le Van Abbemuseum conduit, depuis plus de soixante ans, une politique d'acquisition et d'exposition courageuse et critique. Loin des profits des grands musées, de l'attractivité de leurs bâtiments et de leur identité visuelle, le Van Abbemuseum a pour public celui des experts venant du monde entier, mais surtout celui des citoyens de la ville de Eindhoven, qu'il a su engager dans des expériences culturelles loin du *edutainment*³⁷⁶. Comme Esche l'explique :

(Le musée) est devenu un espace actif plutôt qu'un endroit d'observation passive. De ce fait, les institutions, afin d'encourager cette tendance, doivent être en partie des centres communautaires, en partie des laboratoires et en partie des académies,

³⁷⁵ R. Pingen, *Dat museum is een mijnheer*, recherche publiée sur le site du Van Abbemuseum. Disponible à l'adresse : <https://vanabbemuseum.nl/en/about-the-museum/building-and-history/>, s.p.

³⁷⁶ De l'anglais « *education + entertainment* », littéralement « éducation + divertissement ».

avec un besoin réduit de la fonction plus traditionnelle de lieu d'exposition. Elles doivent aussi avoir une position plus directement politique, permettant de bien réfléchir aux conséquences de nos politiques ultralibérales³⁷⁷.

À notre sens, une des initiatives les plus radicales concernant la prise de position vis-à-vis de la place des archives dans les institutions d'art, a été celle de nommer curatrice l'ancienne responsable de la bibliothèque et des archives, Diana Franssen, en 2005. Depuis, faisant partie de l'équipe des curateurs, elle contribue aux expositions et aux programmes par le prisme des archives, en grande partie administratives, du musée. Franssen devient donc, grâce à son expérience des archives du musée qu'elle a créées personnellement, ainsi qu'à ses compétences et à sa vision curatoriale, l'un de cas le plus intéressant de curateur d'archives. Depuis 1989, avant d'intégrer l'équipe curatoriale, Diana Franssen était bibliothécaire au Van Abbemuseum, où elle avait été chargée en particulier de créer un système pour le classement et le répertoire. Elle avait fait des études en histoire de l'art et en art, et avait fait ses recherches sur Hans Haacke dans cette même bibliothèque – qui était, déjà dans les années 1990, très fournie et riche. Elle avait une pratique artistique, qu'elle avoue avoir arrêté du moment qu'elle a compris qu'elle ne faisait qu'émuler le travail de Haacke, qui « combine des matériaux d'archive sans y juxtaposer des commentaires³⁷⁸ ». Sa rencontre avec l'archive ne se fait pas par le biais de la création artistique donc, et il nous sera bientôt clair à quel point cela ait constitué une grande inspiration pour la façon dont Franssen expose des archives. Pourtant pour elle, « l'archive ne sert pas à prouver des concepts artistiques, elle ne doit pas être manipulée, c'est-à-dire que l'histoire et le contexte d'une pièce d'archive doivent être reconnus et que ne pas le faire constituerait un danger majeur³⁷⁹ ». Plus tard dans ce chapitre nous verrons à quel point cette notion de « pièces d'archives », qui comme des pièces de la collection ont une autonomie esthétique et relationnelle, a été développée par les projets d'exposition dont Franssen a été curatrice, et notamment par le projet *Living Archive*. Franssen dit

³⁷⁷ L. Kolb, G. Fluckiger, « New Institutionalism Revisited », paru dans *OnCurating.org* no 21, décembre 2013, p. 5-16.

³⁷⁸ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 17.

³⁷⁹ *Ibid.*

que normalement les archives du Van Abbemuseum auraient dû être conservées en dehors du musée puisqu'elles appartiennent à la municipalité, mais elle et ses collègues ont fait en sorte que le musée puisse héberger ses propres archives, afin qu'elles soient directement à disposition de l'institution et de son public. D'ici vient sa grande expérience de ces archives, quelle a parcouru « des dizaines de fois³⁸⁰ » et qu'elle a compris, en tant qu'historienne de l'art, d'une façon scientifique – en plus que d'une façon créative, de son passé artistique, comme nous l'avons vu. Une caractéristique unique de ces archives, est que la bibliothèque est une partie intégrante de cet ensemble.

Avant l'arrivée d'Esche à la direction du musée, néanmoins, l'archive n'avait pas beaucoup de place dans les expositions, si ce n'est que pour « quelques livres dans des vitrines³⁸¹ ». La nécessité de considérer et reconsidérer les archives a aidé aussi, elle ajoute, car tout venait participer à un procès de prise de conscience organique. Le fait qu'Esche s'intéresse, dès son arrivée, à l'histoire de l'institution et à son côté politique, a activé un intérêt pour ces archives auquel elle a participé énormément, du fait de sa connaissance de l'ensemble documentaire et de l'évolution de l'institution dans un pays duquel elle était citoyenne, contrairement au directeur. Franssen a été le navigateur d'Esche à travers cette aventure dans les archives, en discutant avec lui à propos des directeurs précédents et de comment leur vision et leur stratégie curatoriale et managériale se manifestait dans les archives qu'ils avaient laissé derrière eux. Esche est celui qui, afin de continuer l'action menée par Franssen, a eu l'idée d'amener ces discussions dans le domaine curatorial plus large, et ensuite au domaine public.

L'expérience était de faire passer les archives aux expositions, de penser à leur rôle, et de les rendre plus présentes comme source pour le public et pour l'équipe. Ainsi faisant, on voulait se débarrasser de la hiérarchie entre l'objet, le document et la connaissance

parce qu'une œuvre d'art autonome peut aussi être traitée comme une pièce d'archive et vice versa. (...) Aussi, on ne peut pas amener une archive à la vie si on

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ *Ibid.*

travaille exclusivement à la bibliothèque et si on fait pas partie de la discussion curatoriale. Sinon on continue à regarder l'archive d'une façon linéaire, et on nous demande d'amener des livres ou des archives dans l'exposition pour amplifier un travail (curatorial) qui a déjà été pensé et réalisé. Charles et moi, nous décidons que je devais être au cœur de la discussion, prête à écouter des questionnements qui pouvaient être ramenés aux archives pour chercher des réponses, en pensant au contexte général ou à la position du musée et en les combinant de façon critique. Pour moi, le processus commence avec une série de questions critiques, et continue quand on cherche des réponses dans les archives, ou bien des points de discussion. Il s'agit de traiter la mémoire de la façon la plus critique possible³⁸².

C'est en ayant le soutien nécessaire à l'expérimentation, que Franssen a pu générer des discussions autour des archives et de l'histoire de l'institution, par le biais d'installations toujours plus expérimentales et audacieuses – en passant des vitrines classiques à l'accrochage vertical sur le mur de *facsimile*, qui trouvaient donc leur place à côté des pièces de la collection, dans l'espace qui leur est normalement totalement dédié. Si le soutien d'Esche a été très important afin que Franssen s'épanouisse dans ces initiatives souvent contestées, et donc efficaces, il en est pas de même pour l'intérêt des autres départements liés à la section curatoriale, comme celui de la collection, dont l'incompréhension de l'approche de Franssen s'est étendu, parfois, au refus de prêter des œuvres qui auraient dû figurer à côté des pièces de l'archive. « Cela a pris un peu de temps³⁸³ » et sa « lutte » n'a jamais pu se calmer, puisque considérer le document d'archive d'égale importance que l'œuvre d'art, d'un point esthétique mais aussi éthique, par le biais d'un accrochage égalitaire de ces deux éléments, n'a jamais été simple pour certains membres de l'équipe. « Finalement ça a marché, l'archive a intégré leur façon de penser les expositions³⁸⁴ » et cela sans doute grâce à son approche courageuse, qui a contribué à redéfinir la place des archives dans une institution d'art. Si on ajoute à cela que Diana est également responsable de la recherche au Van Abbemuseum, on comprend que son rôle transversal entre les collections, les outils du musée, ainsi que leur partage par la production curatoriale et scientifique, est unique. Elle a

³⁸² *On the Van Abbemuseum Archives*, une conversation entre Charles Esche, Diana Franssen et Nick Aikens, Van Abbemuseum, 2012, publié sur le blog de Asia Art Archives, disponible à l'adresse : <https://aaa.org.hk/en/ideas/ideas/on-the-van-abbemuseum-archive>, s.p.

³⁸³ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 17.

³⁸⁴ *Ibid.*

donné une impulsion impressionnante à la discussion théorique, et à ses conséquences sur le plan pratique, autour des archives dans les institutions d'art. Franssen explique qu'« on peut jouer avec les archives beaucoup plus qu'avec les collections d'art, en vertu de leur être intimes et censées exister dans une dimension individuelle ou tête à tête, et non pas pour le partage public³⁸⁵ ». Dans ses accrochages, nous l'avions évoqué, elle préfère un dispositif vertical, quitte à utiliser des copies de documents, qui peuvent être complétées par des teintes particulières appliquées aux murs de la salle d'exposition, sur lesquels les documents sont parfois collés. Les archives de l'institution aident également à comprendre les enjeux des actions menées par la machine institutionnelle, en suggérant une analyse des expositions organisées, de façon collective et individuelle, par les équipes du musée.

Les archives peuvent être exposées, donc ; mais elles questionnent également l'exposition, à chacune de ses étapes. Franssen dit qu'à travers des correspondances trouvées dans les archives, par exemple, elle était en mesure de recadrer les œuvres d'art, de les amener en dehors du domaine de l'art « pur » et de comprendre comment les œuvres et les expositions réagissent différemment selon leur contexte d'existence – nous verrons, à cet égard, la contribution des archives à la réactivation d'une exposition de l'ancien directeur Rudi Fuchs par l'actuel directeur Charles Esche. À la question « Qu'est-ce qu'une archive ? », Franssen répond qu'elle est le cerveau et la mémoire d'une institution. Elle doit être envisagée comme un virus utilisable, qui continue à mettre en crise le système en le questionnant. L'archive n'est certainement pas censée procurer des épreuves³⁸⁶. Parmi les spécificités des archives du Van Abbemuseum qui le rendent particulièrement adéquates à être utilisées comme un virus, il y a sûrement « leur être institutionnelles et internes ; mais également que leur focus soit l'institution ; qu'elles soient une traduction des actions effectuées par le musée ; qu'elles soient autant flexibles qu'une exposition ; et qu'elles soient inclusives³⁸⁷ ».

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ *Ibid.*

Les archives de l'institution

Les archives du Van Abbemuseum contiennent, comme nous l'évoquons, la documentation de l'histoire du musée et de ses expositions, ainsi que celle relative à sa collection d'œuvres d'art depuis sa création en 1933. Ce sont des archives singulières, car elles permettent de découvrir les politiques d'acquisition et de gestion du musée, y compris les archives personnelles des directeurs qui s'y sont succédés depuis sa fondation. Grâce à l'activité remarquable de l'archiviste, bibliothécaire et désormais curatrice et directrice de la recherche Diana Franssen, de nombreux projets ont été mis en place pour l'exploitation créative et critique de ces archives, notamment le *Living Archive*, de 2004 à 2009. Il s'agit d'un projet structuré en micro expositions visant à présenter les archives du musée dans la collection – dans des vitrines, de façon horizontale mais aussi verticale, comme des tableaux et à côté des tableaux, en utilisant des copies quand l'original était trop fragile pour être exposé, en évitant le plus possible le dispositif de séparation des vitrines ou des boîtes en plexiglass. Le Van Abbemuseum a essayé plusieurs fois de remettre en question l'histoire de l'institution, ainsi que le statut du document vis à vis de celui de l'œuvre d'art. Amener les archives des entrepôts aux salles d'exposition était un projet insolite et audacieux, qui a permis au nouveau directeur de connaître le passé de l'institution qu'il allait diriger, en s'y confrontant, et en promouvant une conscience de l'archive et de sa place dans les activités du musée qui a ouvert un dialogue important dans l'équipe du Van Abbemuseum, et entre l'équipe et le public, qui était alors amené à poser des questions, à se renseigner activement, et à qui on donnait enfin les outils pour le faire. Le Van Abbemuseum a été l'un des premiers à questionner les archives institutionnelles par un accrochage critique, ainsi qu'à penser la collection d'œuvres d'art comme faisant partie des archives de l'institution.

Les archives du Van Abbemuseum comprennent donc la documentation concernant l'histoire du musée et de ses expositions, ainsi que les œuvres qui ont été collectionnées depuis l'ouverture du musée en 1933 jusqu'à présent. Les archives du Van Abbemuseum accueillent aussi celles de la Gate Foundation, sous la forme d'une base de données avec notamment des dossiers d'artistes, que le Van Abbemuseum a décidé d'abriter puisqu'elles risquaient d'être dispersées. Les

archives comprennent également la bibliothèque, qui est gérée par la même équipe, et sont divisées en trois sections : l'archive des expositions, celle de la collection, et les archives administratives. Comme dans la plupart des archives institutionnelles, on y retrouve des photographies, des correspondances, des revues de presse, les documents logistiques de l'installation des expositions, des acquisitions, tout comme les papiers résultant de la conception des expositions et des programmes. Le classement de ces documents se fait grâce à un logiciel conçu spécifiquement par l'Université de la Technologie d'Eindhoven. Une base de données est disponible en ligne et accessible depuis partout³⁸⁸ : elle contient des documents relatifs aux archives administratives, aux archives d'artiste, à celles des expositions et de la collection, en répétant donc la structure des archives physiques. Ce qui est tout à fait unique dans ces archives est l'attention portée à leur place dans l'écriture de l'histoire officielle, et la possibilité de les utiliser pour donner voix aux histoires marginales, qui ont été longtemps considérées comme secondaires. Cela se fait, comme nous le verrons, à travers le dispositif d'exposition, la recherche, et les publications. À notre sens, leur unicité réside dans l'approche plus que dans leur organisation ou dans leur ADN de base, c'est-à-dire la documentation qu'elles contiennent, ce qui confirme encore une fois que c'est la compréhension que l'on a des archives, à un niveau curatorial ou managérial, qui définit leur façon de communiquer dans le présent. Leur activation est, dans le cas de ce musée comme dans celui de très peu d'autres institutions pour l'art, la clé pour une exploitation consciente et active de leur potentiel historique et narratif. Le fait que les archives du Van Abbemuseum soient disponibles immédiatement à ceux qui décident de visiter le musée, mais aussi à ceux qui ne pas pouvant se déplacer jusqu'à Eindhoven ont l'opportunité de les consulter dans la base de données en ligne, a été un point idéologique principal dans la négociation menée par ce musée entre 1990 et 1992 : choisir d'abriter les archives dans une salle annexe à l'espace de consultation, facilite énormément le partage et le contact avec le public intéressé. Ce n'est pas le cas pour la plupart des musées hollandais, nous a confirmé Diana Franssen, qui les conservent donc aux Archives Régionales – étant l'état le

³⁸⁸ Disponible à l'adresse : <https://mediabank.vanabbemuseum.nl/>.

propriétaire officiel de ces archives. Les archives du Van Abbemuseum sont donc un espace de travail, disponible pour l'équipe tout comme pour les chercheurs et le public en général. Parmi les « pièces d'archive » collectionnées, il y a également des propositions d'expositions et d'acquisitions qui n'ont pas abouti, ce qui permet de retracer les raisons stratégiques du musée et de ses programmes dans le temps. Étant une archive gouvernementale, les actions de l'archiviste, son tri, sont réglementés par un système national, « hiérarchique, obsolète et très hégémonique, un système de contrôle très réglé (...). Ce système rigide qui nous a été imposé, a cependant préservé les complexités de l'histoire du musée, que nous pouvons parcourir et creuser pour trouver des choses qui sont pertinentes pour nous aujourd'hui³⁸⁹ ». Il y a également une partie des archives – photos, catalogues, documentation sur les acquisitions et les expositions – qui permet aux archivistes de garder ou de supprimer ce que leur subjectivité, agissant dans un contexte éthique collectif, leur suggère de garder ou supprimer, sans avoir besoin d'une fiche remplie et signée par le directeur du musée.

Je crois que l'idée est de créer une place la plus petite possible dans les limites de la loi (...) et de le faire comme un exercice logistique où tout ce qui a besoin d'être conservé est conservé. Évidemment il y a une idéologie derrière ça, mais elle n'est pas transparente, pas reconnue, pas créditée. (...) Beaucoup d'anecdotes et d'informations subjectives sont perdues parce que ce qu'ils veulent est de garder des informations objectives par le biais de ces règles. Mais dans ces objectivités, il y a aussi beaucoup de place qui est laissée à l'interprétation, parce qu'on a le matériel et on peut le consulter et dire « si on lit ça de cette façon, ou cette partie de l'archive en combinaison avec cette autre partie, ou avec les archives d'un autre musée, on peut comprendre que ce qui s'est passé n'est pas exactement ce qu'on nous a dit³⁹⁰ ».

Charles Esche, dont nous venons de lire une déclaration assez ambiguë sur la place de la subjectivité dans les archives, avoue ne pas être intéressé par ses archives, mais d'être extrêmement conscient de l'importance capitale des archives institutionnelles. En effet, les archives du Van Abbemuseum, nous l'avons déjà remarqué et Diana Franssen l'a confirmé au cours des entretiens que nous avons cités jusqu'ici, ont subi une forte impulsion vers une approche décomplexée et activante, depuis l'arrivée d'Esche à la direction. Il dit : « quand je suis arrivé ici,

³⁸⁹ *On the Van Abbemuseum Archives, op.cit.*, s.p.

³⁹⁰ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 18.

il était évident que j'avais trouvé une archive incroyablement riche qui n'avait pas été montrée jusqu'à ce moment. Si tu veux raconter l'histoire de l'art et l'histoire d'une institution, l'archive est ton outil principal³⁹¹ ».

L'idée de l'autonomie de l'art était effectivement très forte auparavant, et accepter que l'œuvre puisse se montrer également par la médiation des pièces documentaires n'avait pas été simple avant l'arrivée d'Esche à Eindhoven. L'archive était gardée comme une relique, comme un monument qui rappelle le passé « mais pas ce qui se passait pendant que l'œuvre était créé. Donc, d'une certaine façon, la vie se trouve chez l'archive plutôt que chez la collection. Les montrer ensemble garantit que l'œuvre d'art reste en vie, de quelque sorte³⁹² ». Ce besoin de sauvegarder et d'exposer, et ainsi faisant de partager, la mémoire de l'institution, rime avec la volonté d'une transparence radicale, d'un accueil inclusif, et d'un questionnement critique qu'Esche met au centre de son programme en tant que directeur et curateur du Van Abbemuseum :

Si je ne suis pas sûr que les histoires autour des individus soient saines, au contraire je crois qu'une archive est très importante pour une institution. Une institution est le produit d'une société et enregistre une mémoire sociale, quelque chose de l'ordre du collectif et du partagé. Personne n'a le droit de priver les sociétés de ça. Pendant la guerre, nous observons qu'une des premières choses que les gagnants font, systématiquement, est de détruire ou de voler les archives de ceux qui se font occuper – de l'Écosse à l'Iraq, ce scénario se répète³⁹³.

Conserver et divulguer les archives du Van Abbemuseum, à travers des initiatives visant à la fois la critique et l'autocritique, déviant un outil de résistance contre l'hégémonie traditionnellement appartenant aux archives et à leur usage comme outil de pouvoir, pour s'affirmer plus que pour questionner ou se questionner. Les archives d'une institution « nous obligent à regarder ce qu'on partage plus que ce qui nous sépare³⁹⁴ », et elles changent la façon dont nous comprenons la société, ses événements, et ses règles. Le musée ne serait donc pas rattaché aux personnes qui le traversent, pour des buts professionnels et personnels,

³⁹¹ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 17.

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, *op.cit.*, p. 32.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 32.

mais à son environnement social, politique, géographique et économique plus que tout, selon Esche.

La vision des archives : Charles Esche

Pour Esche, une archive est ce qui reste. « Elle peut être plus ou moins complète, selon combien est resté et combien a été détruit³⁹⁵ ». À son arrivée à Eindhoven, il s'est beaucoup penché sur ce qui justement restait dans les archives du Van Abbemuseum, notamment de la période de la deuxième guerre mondiale, sous le gouvernement national-socialiste. Faute de trouver une documentation suffisante, il a dû faire confiance à la mémoire des gens, pour ensuite comprendre qu'une grande partie des archives avait été détruite.

Esche est plutôt contraire à la tendance presque totalisante de développer des travaux (œuvres d'art, recherche, expositions) en lien des archives, qu'il croit être si exacerbée en Europe à cause de la peur du futur et du repliement conséquent vers le passé. Il voit l'acte de s'autoarchiver, ou de tout archiver, comme une pratique malsaine, et il lui préfère un archivage plus hasardeux, au niveau personnel. Il s'inspire, en fait, d'un concept Benjaminien de l'histoire comme quelque chose qui organiquement apparaît dans le moment de danger. Esche laisse donc que sa mémoire lui revienne de façon intuitive et hasardeuse, au lieu d'archiver ses activités de façon systématique. En effet, à la question « Est-ce que vous avez une archive ? », il répond que non, il en a pas une, et qu'il n'est pas attaché aux objets :

J'ai une bibliothèque et des photographies que j'ai pris de façon discontinue du moment que j'ai acheté mon premier appareil photo en 2000 ou 2001. J'ai aussi des documents que j'ai collectionnés au hasard, une partie en Écosse et une partie à Eindhoven. Mais je n'ai pas une archive dans un sens systématique, et c'est probablement parce que je le trouve, honnêtement, présomptueux³⁹⁶.

Dans ce sens, la pratique archivistique d'Esche nous semble l'opposé de celle que nous avons rencontré chez Harald Szeemann, par exemple ; et parallèlement qu'elle reflète une pratique curatoriale qui est également très différente, et qui se concentrerait sur une urgence collective plutôt que sur des obsessions personnelles. Esche est, bien entendu, un curateur très connu pour un style déterminé et des

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 33.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 31.

questionnements précis, dont il a été pionnier avec les expériences menées à Malmö. Cependant, les expositions dont il a été curateur n'expriment pas une autorialité si nette comme dans le cas de Jean-Hubert Martin, de Hans Ulrich Obrist, ou encore une fois de Harald Szeemann : l'attention est portée aux intentions au sens large et interdisciplinaire, plus qu'à la vision du curateur comme individu créateur ou à sa pensée. Esche ne croit pas que ses archives soient nécessaires à la postérité, mais dans un souci de transparence garde ses emails au cas où des chercheurs veuillent y accéder pour des raisons spécifiques. Le décalage entre la façon dont ses archives personnelles et les archives institutionnelles du Van Abbemuseum sont considérées est très cohérent avec l'idéologie dont ce curateur se fait porteur depuis ses débuts. Esche avoue :

Je ne veux pas m'historiciser, cela me semble la mauvaise façon de procéder dans le *curating*. (...) Pour moi, ce qui est intéressant (...) c'est la façon dont on peut structurer une question. Si on ne change pas la question qu'on pose dans chaque projet, alors on se répète, tout simplement³⁹⁷.

Dans ce sens, le curateur voit l'intérêt pour ses archives personnelles comme un risque, très dangereux, de se limiter en proposant des formules qui ont marché dans le passé, et qui freinent l'évolution de la perception du soi, de sa pratique, et de la raison pour laquelle on travaille dans un certain contexte. Se libérer des archives personnelles, est une approche qui convient mieux à Esche, qui la trouve « très libératoire³⁹⁸ », puisqu'elle permet de réfléchir chaque fois dans une nouvelle situation en relation non pas à ce qu'on a vécu dans le passé, mais en ayant une attitude plus pragmatique et expérimentale, qui contemple que l'aléatoire puisse ressurgir de certains épisodes qui se trouvent inscrits dans notre mémoire, et qui peuvent remonter à la surface quand on en a besoin, sans qu'on les ait sous les yeux de façon constante et systématique :

C'est la méthodologie qui me semble la plus utile : de parcourir un texte que j'ai écrit précédemment, ou des notes que j'ai prises, et de laisser ensuite que quelque chose me saute aux yeux pour sa pertinence avec les questions auxquelles je réfléchis

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 31.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 31.

aujourd'hui. Il est mieux que de garder des narrations étroites de mon passé, et pour être honnête Google est aussi bien qu'une archive à ce propos³⁹⁹.

Cette méthode, jugée par Esche comme organique et indisciplinée, réfléchit non seulement sa façon de considérer les archives personnelles, mais aussi sa méthode curatoriale et son idée de ce qui est nécessaire et de ce qui ne l'est pas, dans l'évolution de la discipline curatoriale et de son discours théorique – à laquelle, nous le rappelons, Esche a beaucoup participé en tant que curateur, mais aussi en tant que professeur de « Exhibition Studies⁴⁰⁰ » à la Central St Martins de Londres, et co-fondateur et co-directeur de la revue spécialisée *Afterall*. Pendant nos recherches au Van Abbemuseum, nous avons pu avoir accès à ses calepins personnels, qui font désormais partie de la collection d'archives du musée. Ces cahiers de notes sont utilisés notamment pour noter des fragments de discours qu'il a tenu, des conférences, des présentations publiques de son travail ; des listes d'artistes ; des budgets et des exquis ; des notes sur le travail de ses collègues, des réunions pour des activités liées au Van Abbemuseum mais aussi à sa pratique curatoriale indépendante, comme par exemple dans le cadre de la Biennale de São Paulo en 2014, ou de celle d'Istanbul en 2005, ou de Gwangju en 2002. Dans les boîtes⁴⁰¹ concernant les archives du « Directeur », qui font partie de la collection documentaire du musée, ses archives personnelles se mélangent à celles de l'institution, toujours en gardant comme objectif le partage d'informations utiles à la recherche sur l'institution et à sa place dans la société. On peut y trouver notamment des candidatures, des lettres destinées à son équipe, des articles de presse. Il n'y a pas beaucoup de documents originaux, mais surtout des photocopies de documents qui relèvent de sa fonction publique.

La structure des archives

En esquissant un portrait de la structure des archives de l'institution et de ses composantes, on se rend compte que cette répartition détermine aussi une approche plus transparente vers le musée et les activités que les archives enregistrent et

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁰⁰ Littéralement « études d'exposition », c'est-à-dire les études liées aux expositions.

⁴⁰¹ Trois boîtes en 2017.

restituent au public sous forme de mémoire. En particulier, l'archive est divisée en quatre parties :

- La bibliothèque, qui se trouve dans les mêmes locaux que les archives et l'espace de consultation – ce dernier étant un point de contact, architectural, entre ces deux ensembles, qui n'en font qu'un ;

- Les archives des expositions dès 1936, qui se déploient entre la section « Concern » (Sujet d'intérêt / problématique) et la section « Library » (Bibliothèque). Comme nous l'avons vu, la liste des expositions avec le matériel relatif se trouve également en ligne⁴⁰², et dans le catalogue de la bibliothèque⁴⁰³ dans la liste « Tentoonstellingen 1936-2016 » (« Expositions du 1936 au 2020 ») ;

- Les archives de la collection, qui regroupent les archives du musée qui concernent la collection, le bâtiment, les archives du personnel, etc. Par rapport à ce dernier point, c'est-à-dire les archives des curateurs du Van Abbemuseum, la documentaliste Odilia van Roij affirme que Charles Esche lui a donné accès à sa correspondance pour qu'elle l'archive (en particulier, c'est sa secrétaire qui lui envoie régulièrement des lettres reçues et envoyées par le directeur), mais que les autres curateurs n'ont pas forcément la même conscience de l'importance de ce geste. En 2016, le musée n'avait pas encore un système automatique d'archivage des emails et il n'était pas possible, selon la loi hollandaise, d'encourager les employés du musée à reverser leur correspondance aux archives, puisque ce matériel est considéré comme confidentiel. Pareillement, il n'y a pas de loi à présent qui concerne spécifiquement les emails. Les seuls emails qui sont archivés directement sont celles de l'*infobox*, la boîte email générale de l'institution. Odilia van Roij avoue ne pas insister trop en demandant aux curateurs de donner leurs archives, puisqu'il n'est pas de sa responsabilité mais de celle de chacun⁴⁰⁴. Sans ce passage, qui découle d'une conscience et d'une éthique professionnelle personnelle, van Roij ne peut pas archiver, et donc permettre que l'information devienne un document, à disposition d'une collectivité et non pas de la seule

⁴⁰² À l'adresse <https://mediabank.vanabbemuseum.nl/vam/start/tentoonstellingsarchieff>.

⁴⁰³ À l'adresse <http://212.61.168.66/abbeweb/Vubis.csp>.

⁴⁰⁴ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 16.

personne qui l'a produite et de son correspondant. Il nous paraît évident que Diana Franssen est le lien le plus fort entre l'archive et les curateurs du musée, qui ne se rendent pas souvent aux archives autrement⁴⁰⁵ ;

- Les archives institutionnelles (autrement appelées « Management archives »), contiennent le matériel concernant l'histoire du musée, ainsi que les normes qui règlent les achats et les expositions. Ces archives abritent les documents administratifs, ceux qui concernent la commission qui supervise les activités du musée, les rapports, ainsi que les correspondances qui traitent des aspects logistiques et administratifs du musée et de ses départements. Selon la loi hollandaise, l'archive du musée doit passer à travers trois phases : on démarre avec une archive qui est considérée dynamique, quand elle se trouve encore dans le musée ; ensuite, une archive semi-statique ; et finalement, une archive statique, qui est alors versée aux Archives Régionales, vingt ans après la production du document. L'information devient publique après dix ans et, alors que la loi à propos des archives déclare que la correspondance doit être détruite après cinq ans, le musée a réussi à négocier qu'elle soit gardée pour au moins cent ans de l'année de sa création⁴⁰⁶. Le musée a aussi stipulé un accord qui prévoit la numérisation de tout document et son partage dans la base de données disponible sur le site du Van Abbemuseum, et qui serait donc à considérer comme une archive ultérieure.

Comme nous l'avons vu, le musée ne s'occupe pas d'abriter les archives des personnes (artiste, curateur, critique, etc.) n'ayant pas collaboré avec le Van Abbemuseum, faisant exception pour les archives de la Gate Foundation, desquelles le musée n'est toutefois pas responsable. Le musée n'est effectivement responsable que de sa propre documentation, car la mise en relation avec des autres institutions ou des autres archives se fait autrement, par le biais de collaborations institutionnelles – comme dans le réseau « L'internationale », dont nous avons parlé précédemment.

Une partie des archives que nous trouvons particulièrement intéressante est celle qui a été nommée « l'archive grise ». Elle est, effectivement, un ensemble qui,

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ *Ibid.*

comme le nom l'indique, n'est ni blanc ni noir, ni archive ni collection, mais justement une section grise, à mi-chemin, entre deux. C'est là où les archives comme collection de documents et la collection comme archive des œuvres se touchent, et produisent des formes qui ne sont pas identifiables comme appartenant à un groupe ou à l'autre. Cette section inclut des œuvres d'art qui ont été produites par les artistes lors de la conception de leur exposition au musée, et qui sont restées au musée, jamais pleinement achevées ou reconnues en tant qu'œuvres d'art. L'artiste Florian Schneider avait travaillé avec cette partie de l'archive, avec les incertitudes et les zones d'ombre qu'elle projette, en démontrant le caractère arbitraire de la distinction entre une œuvre d'art et un document, notamment dans la pratique de certains artistes comme ceux de la Body Art, de la Land Art ou de l'Art conceptuel, pour n'en citer que quelques exemples.

Des dessins de Joseph Beuys et de Christo en font partie, et ils sont considérés comme des objets d'art et non pas comme des documents. Ils ne peuvent pas être conservés dans les archives comme des documents, et ils ne peuvent pas être intégrés par la collection d'œuvres d'art puisqu'il n'y a pas de documentation attestant d'un achat du musée ou d'un don de l'artiste. Il s'agit donc d'un matériel nomade, en transition entre la collection et les archives et vice versa, sans identité fixe, auquel le musée a consacré un espace propre, qui puisse accueillir sa fluidité et en faire une ressource importante pour définir son positionnement vers une annulation des catégories traditionnelles, qui divisent au lieu de réunir. La pratique de l'archive et l'essence de la collection d'art se rencontrent dans cette « archive grise », où la continuité qui les lie préfigure la possibilité d'exposer le contenu traditionnellement lié aux macro catégories d'archive et de collection, sur le même plan et à travers le même dispositif. Comme l'explique Charles Esche :

Ces objets prouvent qu'on ne peut pas faire cette distinction, puisqu'elle est arbitraire et se base sur une pensée commerciale : ce qui a été acheté en dépensant une somme d'argent est de l'ordre de la collection, et ce qui ne l'est pas appartient aux archives. Donc la distinction se fait à partir de la fausse conscience de comment l'art opère⁴⁰⁷.

⁴⁰⁷ *On the Van Abbemuseum Archives, op. cit., s.p.*

Le système dans lequel ces catégories existent est remis en question par des projets qui découlent de cette approche égalitaire et consciente des archives. Nous allons voir dans les pages qui suivent, certains des projets qui nous semblent le plus conséquent en ce qui concerne l'exploitation du potentiel des archives. Certes, il n'a pas été toujours simple de transmettre une certaine vision des archives, à notre avis pionnière, au reste de l'équipe et au public national et international du Van Abbemuseum. Malgré une certaine récession ces dernières années, faute l'impossibilité de Franssen de s'investir autant que dans le passé dans la promotion et la valorisation des archives du musée, l'expérience du Van Abbemuseum en termes de projets produit entre 2004 et 2016 témoigne d'une approche particulièrement effervescente et souhaitable des archives – en rapport aux autres ressources de l'institution, et notamment des archives curatoriales institutionnelles, c'est à dire celles de l'équipe curatoriale qui y travaille – qui a été rarement égalée par des autres institutions d'art moderne et contemporain. La révolution menée par le Van Abbemuseum, nous utilisons ce mot consciemment, nous paraît particulièrement courageuse, bien qu'elle se soit appuyée évidemment sur un contexte favorable – l'arrivée d'un curateur très critique vis à vis des institutions et curieux d'en savoir plus sur celle qu'il allait diriger ; les compétences acquises sur le terrain par une archiviste à la formation artistique ; le terrain politique et culturel assoiffé de nouveauté et de connaissance. Ces raisons ont contribué au succès des expériences liées aux archives du Van Abbemuseum, que nous nous apprêtons à présenter.

Les projets, les archives

Parmi la série de projets que l'arrivée d'Esche au Van Abbemuseum et l'incroyable effort fourni par l'ancienne archiviste du musée Diana Franssen, qui est depuis curatrice de l'archive et responsable de la recherche, il nous semble opportun d'illustrer ici le projet *Living Archive*, ou « Archive Vivante ». De son nom même, ce projet se base sur une idée dynamique des archives, qui sont à disposition du public, invité à les consulter. Rendre les archives vivantes par leur

activation était aussi une façon de rendre le musée vivant⁴⁰⁸, du fait de leur étroite connexion. Esche avoue que Franssen a commencé, presque toute seule, à concevoir l'idée de regarder dans la direction des archives pour mettre en perspective non seulement la façon dont nous entendons l'institution, mais aussi pour raconter des autres histoires qui se dessinent à partir de l'existence de l'institution au sein d'une société donnée. L'une des plus grandes particularités du projet était celle de mélanger les archives aux œuvres d'art de la collection, pour qu'elles puissent se mettre en valeur mutuellement et provoquer des narrations autres. Les archives n'étaient plus, alors, des lieux conservant la vérité absolue par le biais d'une régie minutieuse de documents précieux, soi-disant objectifs et poussiéreux ; mais un point de départ pour établir des connexions dans le musée et aussi en dehors, entre le Van Abbemuseum et son public mais aussi avec des autres institutions d'art, et avec la société tout court. Il s'agissait d'établir une nouvelle façon de travailler et des nouveaux protocoles, en mettant les archives et la collection sur le même niveau de considération par le biais d'un accrochage expérimental.

Entre 2004 et 2010, avec une rotation de six mois, le musée a donc mené le projet *Living Archive* de façon à connecter l'archive au contexte politique, économique et culturel dans lequel elle avait été produite et gérée. En explorant l'archive, le musée s'est interrogé sur ses propres stratégies, sur les mécanismes de pouvoir qu'elles sous-entendent – par exemple en dévoilant les correspondances entre les anciens directeurs du musée et les galeries, de façon à comprendre l'impact du marché sur les acquisitions et les expositions ; ou en s'interrogeant sur la provenance de leurs œuvres acquises suite à l'Holocauste ; ou en creusant les échanges entre le musée et les artistes exposés, ou avec l'administration de la ville de Eindhoven, etc.

Avant ça, la seule connexion qu'une exposition avait avec l'archive était plutôt traditionnelle, par exemple monter une lettre de Marc Chagall dans une vitrine à côté d'un de ses tableaux, pour lui donner plus de valeur. Nous voulions faire quelque chose de plus expérimental, qui aurait souligné le contenu qui se trouve dans l'archive. Cela a augmenté l'intérêt d'un public plus large envers l'archive. Parfois,

⁴⁰⁸ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 17.

des gens nous ont amené des archives qui leur appartenaient, pour remplir certains vides, ce qui veut dire que l'archive a commencé à grossir⁴⁰⁹.

Cette expérience était non seulement unique puisqu'elle proposait un inversement de méthodologie dans l'exposition des archives institutionnelles ; mais aussi puisqu'elle était, d'au moins selon notre recherche, la première à le faire de façon conséquente, c'est à dire à considérer les archives comme une collection exposable à côté de la collection des œuvres d'art, et au même niveau conceptuel et visuel. Le contexte des expositions, des acquisitions, en somme du fonctionnement du musée, était dévoilé par le biais d'expositions qui se concentraient sur des moments cruciaux dans l'histoire du musée, qui n'est plus donc une machine opaque, dont les stratégies sont imperceptibles et déconnectées du système politique, social et géographique dans lequel il est installé. En effet, le musée est souvent présenté comme une surface lisse, où tout est simple et les décisions sont prises sans trop de difficultés. Ce que les archives révèlent, est le conflit que les directeurs ont avec les politiques, les artistes avec leurs galeries, les curateurs avec les artistes, et qui tournent souvent autour de l'argent, mais qui naissent également pour des raisons politiques. Un des exemples est Hans Haacke refusant d'être exposé par Rudi Fuchs suite à son acquisition d'une œuvre d'Anselm Kiefer. Ces histoires se trouvent dans les archives et peuvent être montrées seulement à travers les archives.

On peut raconter l'histoire d'un musée par le biais des disputes et des conflits qui y ont eu lieu. Cela ouvre la possibilité de ne pas percevoir l'histoire d'un musée comme étant donnée, comme un positionnement élitiste si on veut, mais comme une série de choix subjectifs qui ont été pris et qui auraient pu être pris autrement⁴¹⁰.

L'archive montre donc l'alternative, la solution parallèle qui n'a pas été envisagée, si on lui donne la possibilité non seulement d'être consultée par ceux qui décident de faire la démarche d'aller la consulter ; mais si on l'active par des expositions ou des initiatives culturelles au profit d'un public de visiteurs d'expositions, qui est souvent plus large de celui des chercheurs, qui au contraire profitent d'une situation et d'un statut privilégié, élitiste même. Le musée devient

⁴⁰⁹ *On the Van Abbemuseum Archives, op. cit.*, s.p.

⁴¹⁰ *Ibid.*

donc, tout comme ses archives, un lieu vivant qui n'a pas peur de montrer ses incongruences, ses failles, pour provoquer un débat autour de son rôle dans le système actuel et sa fonction au cours de son histoire.

La première des expositions de la série *Living Archive* a été inaugurée en 2005-2006. Elle était intitulée *The street: a form of living together* (« La rue : une forme de vie ensemble »), et consistait en une reconstruction de cette exposition décisive de 1972 par le directeur du musée à ce moment, Jean Leering. Cela avait permis de comprendre et de questionner les raisons pour lesquelles cette exposition avait eu un si grand impact, et d'activer la conscience et la participation du public dans les processus culturels et sociaux qui étaient présentés dans l'exposition originale. Évidemment, un projet comme *Living Archive* propulsait l'idée du musée comme d'une entité spéculative, plutôt qu'autoritaire. Son influence sur la façon de considérer l'institution et de la part de ses équipes, et de la part de son public, a été visiblement majeure. Le geste de rendre les archives du Van Abbemuseum des archives vivantes rien que par leur partage, impliquait une série de positionnements innovants, d'un point de vue conceptuel tout comme en termes d'accrochage. Comme nous l'avons vu, Diana Franssen avait trouvé une façon visuelle de faire communiquer les pièces d'archive et de la collection, dans un environnement spécifiquement conçu afin que leur rencontre, et la rencontre avec le public, se fasse.

Du projet *Living Archive*, découlent des autres initiatives, qui en prolongent la mission en amenant des autres questionnements muséologiques. Par exemple, le *Museum Index* (« Sommaire du musée »), une façon de parcourir la collection par le biais d'une visualisation virtuelle ou physique, qui considère donc la collection comme une base de données consultable de façons différentes et qui nous rappelle le projet *Archive Dreaming* de l'artiste turque Refik Anadol, que nous avons évoqué au cours du chapitre II. De cette façon, la collection devient aussi une archive, c'est à dire un ensemble qui contient des informations qui vont au-delà du côté esthétique autonome des œuvres d'art.

Des autres projets qui semblent découler de *Living Archive* et le perfectionner en reproposant sa méthodologie, sont *Plug-it* (« Connecte-le ») et *Play Van Abbe* (« Joue avec le Van Abbe »), qui incluent la reproduction (une des premières

réactivations d'expositions du passé) d'une exposition réalisée par Rudi Fuchs au musée de Eindhoven, mise à côté d'un nouvel accrochage de la collection par Charles Esche, pour que les méthodologies des deux directeurs soient disponibles à être comparées par le public. À partir de *Living Archive*, en effet, l'intégration des archives aux expositions, notamment aux accrochages de la collection, est devenue toujours plus importante au Van Abbemuseum et a permis une compréhension de l'art et des expositions dans un contexte plus large et qui, par ricochet, pouvait inclure un public plus vaste, s'intéressant à des phénomènes et à des domaines différents.

Un autre projet se développant autour de la rencontre cette fois entre l'archive et la bibliothèque, et que nous avons pu observer dans sa salle dédiée, à peine avant qu'il soit désinstallé avec le reste de l'accrochage temporaire de la collection (*The Collection Now*, « La collection maintenant » du 02/11/2013 au 02/07/2017) est le « Do it archive », ou « L'archive à faire soi-même ». Dans ce contexte, les visiteurs étaient invités à créer eux-mêmes des expositions en partant du matériel qui était mis à leur disposition, voire des affiches, des livres ou des documents d'archive, des vidéos d'artistes, des fichiers audio, et en générale des œuvres créées entre 1965 et 1985. Ils étaient notamment invités, sous la supervision d'un des employés du musée, à composer des micro-expositions spontanées sur place, ou à créer des projets d'exposition qui auraient pu être évalués et éventuellement accrochés dans une des vitrines de la salle. Ainsi faisant, le musée essayait de faire un nouveau pas vers le partage de ses ressources, invitant le public à contempler l'intérieur de la machine muséale et ses mécanismes de production, afin de décomplexer leur regard et de proposer leur idée de ce qu'une exposition pourrait être, ainsi que des problématiques auxquelles elle pourrait toucher.

Une autre des initiatives qui a marqué le plus l'exploitation des archives est, nous l'avons mentionné ci-dessus, *Play Van Abbe* (littéralement, « Joue avec le Van Abbe »), qui s'est déroulée du 28/11/2009 au 26/06/2011, pour dix-huit mois, et qui a été conçue par Christiane Berndes, Charles Esche, Annie Fletcher et Diana Franssen. Pendant cette période, les expositions temporaires étaient suspendues afin que l'attention des visiteurs puisse se concentrer exclusivement sur ce projet principal, qui prenait leur engagement actif comme postulat principal de sa réussite.

Les questionnements au centre de cette initiative étaient ceux de comprendre le rôle du musée du XXI^e siècle, son fonctionnement, ainsi que son développement au cours de l'histoire, en les rendant visibles, en les questionnant par le biais d'une approche ludique. Les pièces de la collection et des archives avaient été utilisées comme un prétexte pour examiner la façon dont on peut les traiter, les articuler dans l'espace, les utiliser pour construire des narrations et pourquoi. Des thématiques comme le beau, l'ordre, le désordre, la copie et l'original étaient employées pour amener les visiteurs à interagir avec l'éthique du musée, à la remettre en question par un engagement actif. Toute imposition liée à l'accrochage traditionnel était donc évitée pour faire place au doute, à l'émerveillement et au jeu. La soi-disant neutralité de l'institution, la surface plate qui est souvent donnée à voir et dont Esche parlait dans un des passages cités plus haut, était donc mise au centre d'un dispositif qui en révélait les faiblesses, les zones d'incertitude et d'opacité – qui deviennent donc des outils, avec les œuvres, pour inciter le public à se poser et à poser des questions sur le musée.

Le programme, comme évoqué dans les titres des différents volets de l'initiative, renvoie au jeu de rôle, auquel le public serait invité à participer activement côte à côte avec les artistes et le personnel du musée. Les dynamiques régissant l'acquisition, la conservation et l'exposition des œuvres sont révélées, afin que le public le plus vaste puisse se les approprier de façon ludique mais, idéalement, critique. Des autres questions étaient également posées, telles que la façon dont la globalisation et les communautés virtuelles affectent le musée ; l'attention nécessaire dans un contexte de constante stimulation et ouvert à des réalités très disloquées d'un point de vue non seulement géographique mais également temporel ; l'engagement qu'une institution a le droit ou moins de demander à son public ; le changement de l'identité d'une institution d'art dans la société telle qu'elle s'est développée ces vingt dernières années ; etc.

L'initiative s'étalait donc sur dix-huit mois, et elle était répartie en quatre parties et quatre thématiques correspondantes. Le musée, les artistes et le public avaient la possibilité de réutiliser les pièces d'une façon à chaque fois différente, pour poser des nouvelles questions qui prenaient en compte les réflexions tirées de l'exposition précédente. L'attention n'était pas mise sur l'approche artistique et sur

l'œuvre exclusivement, mais aussi sur les mécanismes curatoriaux qui concernent son partage avec le public. Il s'agissait donc de méta-expositions, qui questionnent les raisons du faire curatorial avant tout. Chaque volet était interrompu par des symposia, des présentations et des publications, ainsi que par une intervention ponctuelle, un projet qui déviait le rythme du « chapitre ». Entre les différents volets, pendant le démontage d'une exposition et l'accrochage de la suivante, les visiteurs étaient invités à explorer ce qu'ils ne peuvent souvent pas voir, c'est à dire les entrailles de la machine muséale. Ces quatre volets s'intitulaient respectivement: *The Game and the Players* (« Le Jeu et les Joueurs », à partir du 28 novembre 2009 jusqu'au 21 mars 2010) ; *Time Machines* (« Les Machines du Temps », qui ouvrait le 4 avril 2010 jusqu'au septembre 2010) ; *The Politics of Collecting/The Collecting of Politics* (« La politique de la collection / La collection du politique », du 25 septembre 2010 au 6 février 2011) ; *The Tourist, the Pilgrim, the Flâneur (and the worker)* (« Le Touriste, Le Pèlerin, Le Flâneur (et le travailleur) » du 26 février 2011 au 14 août 2011). Nous nous concentrerons davantage sur le premier volet, qui incluait la reconstruction d'une exposition qui eut lieu au Van Abbemuseum en 1983. En ce qui concerne les trois autres volets plus spécifiquement, l'histoire du musée, la formation de sa collection et l'expérience de la visite du musée étaient les sujets majoritairement abordés. Dans la première partie, intitulée *The Game and the Players* (« Le Jeu et les Joueurs »), l'équipe du musée avait décidé de se concentrer sur le jeu, voire sur le musée en tant que boîte ludique et politique ; et sur les joueurs, c'est à dire les acteurs qui l'animent – à la fois l'équipe du musée, composée de conservateurs, de curateurs, des médiateurs ; le public ; le contexte politico-institutionnel ; le marché, etc.

Cette étude macroscopique de l'intérieur et de l'extérieur de l'institution visait à représenter les différentes forces qui sont au cœur de la manifestation qui est donnée à voir à travers une initiative culturelle, telle l'exposition. En particulier, dans la première partie de *Play Van Abbe*, le directeur Charles Esche a demandé à réactiver, en la rejouant, une exposition de 1983 organisée par le directeur de l'époque, Rudi Fuchs. Le but de cette initiative était non seulement celui de proposer une exposition du passé qui avait eu lieu dans la même institution ; mais aussi que le directeur puisse se positionner par rapport à son prédécesseur, dont le

travail était très estimé. Également très apprécié, Esche ne pouvait pourtant être facilement compris par le public contemporain, auquel il avait demandé beaucoup d'effort en proposant des expositions au fonctionnement apparemment hermétique, qui remettaient en question de manière critique certains comportements institutionnels qui étaient donnés pour acquis. Nous sommes ici en présence d'un geste curatorial, celui de la réactivation, qui vise à déplacer le passé du passé afin de le comprendre mieux, ainsi qu'à en remettre en perspective l'influence dans le présent. Malheureusement, ce qui reste de la discussion préalable à cette initiative – qui a dû beaucoup questionner les curateurs, le directeur, et les archivistes qui ont contribué à la reconstitution par le biais de la documentation photographique et documentaire de l'exposition de 1983 – ne se trouve pas dans les huit boîtes d'archive, deux par volet, qui sont accessibles aujourd'hui dans les archives du Van Abbemuseum. Si on ne compte pas les quelques pages de notes et de revue de presse, la plupart de la documentation qui est contenue dans ces boîtes, concerne les matériaux de divulgation et de support de l'initiative, cependant très créatifs, comme les guides et les dépliants accompagnant le visiteur.

Mais revenons sur les propos de l'exposition de 2009, vingt-six ans après l'exposition *Summer display* (« Accrochage d'été ») de Ruchi Fuchs, conçue par Esche et intitulée *Repetition: Summer Display* (« Répétition : accrochage d'été »). L'idée de répéter fonctionne très bien dans un contexte qui est celui du jeu, mot inscrit dans le titre du grand programme en quatre volets. Répéter pour jouer, pour provoquer, pour s'entraîner à comprendre les histoires qu'on nous a raconté et ce qu'on en tire à présent. Copier une exposition, reviendrait donc à proposer un original autre, une translation temporelle et temporaire, à travers l'usage des archives institutionnelles de l'époque. Rendre une archive à travers une exposition, dans le contexte d'une représentation, a été une des expériences les plus fortes proposées au public du Van Abbemuseum, et une des premières réactivations d'exposition à notre connaissance – bien avant celle de 2012 et 2013 de *Quand les Attitudes Deviennent Forme* à San Francisco et à Venise, comme nous l'avons vu.

L'exposition de Rudi Fuchs, qui accrochait des nouvelles et des vieilles acquisitions du musée, avait été reçue très négativement en 1983, mais elle était devenue un modèle pour les curateurs et collègues de Fuchs dans les années 1980

et 1990 et encore jusqu'à nos jours – Roloff et Strobel y voient une correspondance, par exemple, avec le raccrochage de la collection du Hamburger Bahnhof Berlin en 2009-10 par Udo Kittelmann⁴¹¹. Charles Esche avoue, lui aussi, d'avoir appris énormément de la façon de faire des expositions de Fuchs, de son exigence radicale d'expérimenter avec la collection. Dans la lignée de cette désobéissance envers une histoire de l'art chronologique et ses attentes, Esche décidait de réactiver son exposition telle qu'elle était, le plus possible fidèle à l'original. Les mêmes œuvres sont placées aux mêmes emplacements dans les mêmes salles, ce qui permet de constater le passage du temps entre les deux expositions dans le même musée et le changement du contexte plus en général, ainsi que l'évolution de l'histoire des pièces individuelles. Certains espaces du musée étaient articulés différemment, suite au réaménagement et au renouvellement du bâtiment précédant l'arrivée d'Esche à sa direction ; certaines œuvres avaient acquis une reconnaissance internationale et certaines étaient restées dans l'ombre ou avaient été oubliées ; certaines des pièces avaient été restaurées entretemps, et certaines n'avaient pas été acquises par le musée. Certes, la reconstruction de cette exposition a raccourci le temps entre ses deux manifestations, mais elle a parallèlement révélé son inévitable passage. L'exposition réactivée est considérée ici comme un ensemble défiant les lois du temps, mais les acceptant aussi, les intégrant dans les problématiques conceptuelles et pratiques qu'elle garde en soi. La façon dont les expositions, avec leur système de valeurs et leurs codes, influencent et écrivent l'histoire individuelle des œuvres d'art, Par ricochet, l'histoire de l'art est ici analysée d'une façon visuelle, par la simple présentation au public, sans la moindre interférence structurale qui s'interposerait entre les expositions de 1983 et de 2009, en dérangeant leur réception. Si on ajoute à cela que l'exposition de 2009 était juxtaposée à *Strange and close* (« Etrange et proche »), organisée par Esche à la même occasion, on obtient une comparaison non seulement factuelle mais aussi méthodologique et idéologique entre les deux directeurs du Van Abbemuseum.

Si dans l'exposition de Fuchs, les œuvres étaient présentées de façon individuelle, suivant la tradition de l'autonomie de l'art qui est célébrée dans

⁴¹¹ M. Roloff, I. Strobel, « Rewind and fast forward: Play », *OnCurating.org* no 11, décembre 2011, p. 9.

l'espace neutre et objectif du musée, et l'expérience esthétique se concentrait sur l'expérience de la pièce, sans que des textes viennent déranger leur réception, en concevant des cartels les plus possibles discrètes et éloignés de l'œuvre; dans l'exposition *Strange and Close*, Esche choisissait de réfléchir sur l'histoire sociale et politique depuis 1989, l'année de la chute du mur de Berlin, des manifestations de la place Tiananmen, et du début de la fin de l'Apartheid en Afrique du Sud, en prenant en compte l'élargissement des frontières géographiques de l'art. Ainsi faisant, il confrontait une accumulation ordonnée de pièces dans un espace sobre, isolé du contexte extérieur ; à une mise en connexion rhizomique entre la collection, les œuvres, le musée et le monde dans lequel ils ont évolué et changé. Le visiteur partageant ce système de référence, est libre de retrouver ses questionnements à lui dans ce qu'on lui propose – et non en se basant exclusivement sur l'impression esthétique d'une chorographie construite derrière le rideau du musée par des professionnels. Une réelle confrontation non seulement entre l'exposition du passé et celle du présent, mais aussi entre celle-ci et *Strange and close* par Esche, a été possible, évidemment, par la consultation des archives institutionnelles, qui avaient été placées au centre de l'opération de recherche menée par Esche et par son équipe.

Franssen déclare que des expériences curatoriales comme celle de *Play Van Abbe* et de *Living Archive* ont été très importantes pour qu'elle apprenne qu'il est effectivement très efficace de combiner des documents avec des œuvres d'art ; et que pénétrer les archives de façon non-linéaire peut apporter non seulement des réponses inattendues, mais également des autres questions insoupçonnées. L'archive peut donc non seulement être un outil, mais amener des autres outils à la réflexion critique sur le musée et ses expressions, par exemple en donnant au public l'opportunité de considérer de façon indépendante le musée et son histoire. Finalement, trouver des solutions visuelles et conceptuelles pour l'intégration des archives aux expositions n'a pas été une expérience simple à mener, et elle s'est malheureusement effilochée avec le temps par manque d'investissement de l'équipe entière à la question, ce qui est à considérer inévitablement comme un échec. Pour l'accrochage de la collection tel qu'il était présenté en 2016, l'attention était portée plus aux relations entre la médiation et la collection, et les archives

étaient presque absentes dans l'accrochage, si on ne considère pas le *Museum Index* – qu'en soi ne représente que la méthodologie appliquée aux archives, et pas les archives. Ce n'était pas le cas pour les accrochages du debut de la première décennie : *The Collection Now* était déjà le début de la fin de cette vague expérimentale, selon Charles Esche – qui avoue qu'il avait réfléchi à plusieurs solutions pour montrer les archives, comme des vitrines à la Lina Bo Bardi, mais qu'il avait commencé à manquer d'idées efficaces à un certain moment⁴¹². Dans cet accrochage qui eut lieu entre 2013 et 2017, il y avait des vitrines avec des documents qui concernaient des reconstructions d'expositions passées, comme *Magiciens de la terre* par exemple, mais l'archive était carrément moins intégrée que dans le passé. « Nous avons fait quelque pas en arrière, probablement parce qu'on ne savait pas comment aller en avant⁴¹³ ». Cela fait partie, selon Esche, d'une deuxième phase de travail à faire au Van Abbemuseum.

Les structures sont plus difficiles à changer que les programmes, dans une institution (...) il s'agit d'un problème lié aux protocoles qui a affaire avec la structure des archives et de la collection (...) par exemple, en ayant quelqu'un, une personne et un seul département, qui puisse regarder aux archives et à la collection en même temps, pour qu'elles ne soient pas séparées⁴¹⁴.

Ce qu'Esche propose, est d'avoir une archive dont la collection d'œuvres d'art ferait partie, aussi bien que la mémoire collective – ce qui nous rappelle l'initiative de Philippe Artières cité précédemment, *Les Archives Populaires du Centre Pompidou* – les documents, l'histoire des expositions, le discours sur les pratiques curatoriales et la muséologie, les questions sociales et le débat politique, etc. Cette conception de la collection et des archives comme faisant partie d'un même macro-ensemble qui serait défini comme structurellement proche de l'archive plus que de la collection, semble vouloir regarder à la tridimensionalité des archives et à leur potentiel, plutôt qu'à en faire un usage traditionnel, qui contemple les archives comme une boîte à vérité. Nous verrons vers la fin de ce chapitre à quel point cette dernière approche soit encore très diffusée, même auprès

⁴¹² Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 18.

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ *Ibid.*

d'institutions pour l'art qui, pourtant, propagent une image d'elles comme étant ouvertes à l'expérimentation et à la déconstruction de certaines narrations du passé.

Les mots d'Esche nous paraissent encore une fois visionnaires, quand en répondant à notre question « Quelles sont les plus grandes différences au niveau de la structure entre les archives et les collections ? », il affirme :

Selon les protocoles qui les administrent, les archives et les collections devraient être perçues et comprises différemment. L'un est autonome, et il devrait garder une ambiguïté au niveau du sens ; l'autre devrait déterminer le signifié le plus possible ; et cette différence se situe profondément, dans leur structure. Si un artiste veut utiliser un document et le signe, ce document devient automatiquement une œuvre d'art. Si un curateur fait ça... il ne peut pas, selon le protocole. Une œuvre-texte par Sol Lewitt et une lettre du directeur pourraient être sur le même support, mais elles sont conçues différemment. Pourquoi ? On devrait essayer de comprendre en les investiguant, en le mettant au même niveau. Les différences devraient être défiées à travers la confrontation. On devrait trouver des nouvelles façons d'exposer cela (...)⁴¹⁵.

En évoquant cette problématique, Esche parle de quelque chose de l'ordre de la tension, de l'incompréhension, et de la peur de la part de ceux qui n'aiment pas expérimenter avec l'inconnu. Il s'agit d'une série d'émotions, liées aux archives et à leur place au sein d'un musée et d'une société en évolution, qui se produit au moment où ces éléments demandent à être considérés de façon à respecter les changements de nos temps.

Il faut comprendre pourquoi ils réagissent de cette façon et si ce n'est pas raisonnable. Il faut pousser un peu (les limites), puis faire un pas en arrière, et comprendre que toute personne agit différemment aussi. Je crois que le rôle du directeur d'une institution est de comprendre vers où il faut aller, et puis d'y amener tout le monde⁴¹⁶.

Nous voulons donc considérer la baisse d'attention vers les archives qui s'est installée récemment au Van Abbemuseum, comme un échec temporaire qui annonce un retour imminent des expérimentations menées par Diana Fanssen dans le passé. Le musée, comme le rappelle si bien Manuel Borja-Villel, n'est pas lié aux personnes qui le gouvernent, qui ne font partie du paysage institutionnel que pour une période limitée de temps. Le problème étant conceptuel plus que technique,

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ *Ibid.*

nous sommes certains que les feux allumés par ces initiatives expérimentales ne tarderont pas à se rallumer, et ce par le biais d'une impulsion technique nouvelle liée, pourquoi pas, aux technologies du virtuel ; mais aussi à une génération de curateurs plus jeunes, qui conçoivent les archives d'une façon plus dynamique que les conservateurs de musée de la génération précédente. Le renouvellement générationnel des curateurs en action contribuera, d'au moins nous l'espérons, à trouver une façon plus efficace, sensible et immédiate d'archiver, en adéquation avec le temps présent et ses nécessités ; mais aussi à inventer des modalités d'intégration des archives aux narrations visuelles proposées par les expositions, ou par d'autres dispositifs de monstration.

4.3.3 MACBA

Un autre musée du réseau « L'internationale », le MACBA Musée d'Art Contemporain de Barcelone, est ici pris comme exemple d'une éthique fondamentalement différente en ce qui concerne l'exploitation des archives, de celui que nous venons de voir, tout en restant dans l'idéologie commune au réseau. En effet, nous avons remarqué que le positionnement du musée vis-à-vis de cette question a beaucoup évolué avec le changement de ses derniers directeurs, comme nous le verrons de près en analysant le cas du MACBA Study Center (Centre d'études du MACBA). Nous l'avons dit : un musée n'est pas entièrement assimilable à la position subjective, ou à la vision, de son directeur. Il est pourtant vrai que celle-ci contribue énormément à la direction donnée aux initiatives de l'institution, ainsi qu'à définir le message dont elle se font porteuse. L'évolution du Centre d'études du MACBA est un baromètre de l'attention que les plusieurs curateurs qui se sont succédés à la tête du musée, ont porté aux archives ; ainsi qu'un outil révélateur de l'image qu'il voulaient donner de l'institution et de son rapport à la société. Voulu par Manuel Borja-Villel, ce centre est aujourd'hui sous la direction générale de Ferran Barenblit, qui est directeur du MACBA depuis 2015. La vision de ces curateurs et directeurs, malgré leurs nombreux points en commun, diffère notamment pour la question des archives et de leur considération. Ceci nous permet de constater l'importance de la vision curatoriale et managériale d'un

musée, et donc de la subjectivité liée aux choix de sa gestion et de sa direction, dans l'expression et dans le partage de son éthique et de ses ressources.

Les débuts et ses espoirs

Le MACBA Study Center (ou CED, Centro de Estudios y Documentación, littéralement le Centre d'études du MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona) a ouvert ses portes en 2007, douze ans après l'ouverture officielle du Musée d'Art Contemporain, en 1995 : un musée qui allait changer la configuration sociale du quartier dans lequel il s'installait, ainsi que le paysage culturel de la ville de Barcelone. L'initiative du CED est voulue très fortement par Manuel Borja-Villel, qui laisse la direction du MACBA six semaines après son ouverture pour s'installer à la direction du Musée National Centre d'Art Reina Sofia, où il se trouve actuellement. Cette initiative s'ancre dans un projet de développement du musée en lui annexant un centre de recherche qui puisse amplifier la proposition culturelle pour le public, majoritairement composée d'expositions jusqu'à ce moment. Le CED est alors pensé comme un espace social, de rencontre avec le public des chercheurs ainsi qu'un public plus vaste, avec qui entrer en dialogue par le biais d'une médiation qui inclue un discours plus large sur l'art contemporain que celui qui est créé par le biais des expositions dans le bâtiment principal du musée. Le CED est donc imaginé comme un espace qui puisse accueillir des activités, comme des programmes publics, des initiatives pédagogiques, des projets de recherche et des publications en partant des archives et de la bibliothèque du musée, dont la structure devait être développée pour répondre à ces exigences.

En effet, le CED naît pour rendre visible tout ce qui n'est normalement pas donné à voir au public, qui ne devait plus se contenter de ce qui était prévu en termes d'accessibilité aux collections du musée, en particulier par les expositions, considérées par Manuel Borja-Villel comme un instrument hégémonique et monopolisant. D'autant plus qu'il s'agissait de considérer le public comme étant un ensemble de publics différents, aux provenances et aux attentes différentes. Faciliter un accès plus large par le biais d'une mise en place d'initiatives stratifiées et répondant à cette multiplicité de publics, était devenu fondamental dans les années 2000. La centralité de l'exposition comme dispositif de monstration était remise en cause, et proposer des nouvelles approches était une priorité pour le

directeur initiateur du CED, ainsi que pour son successeur Bartomeu Mari, qui depuis le printemps 2008 prend son relais à la tête du musée.

Cette nouvelle aspiration du MACBA, celle d'étendre la connaissance et la présentation des œuvres au discours et au contexte qui les entourent, était soutenue par les nouvelles tendances muséologiques et institutionnelles qui avaient émergé avec le Nouvel Institutionnalisme, comme nous l'avons vu. Les archives trouvent davantage de place dans ces réflexions, et renforcent l'idée d'un musée comme lieu d'échange de connaissances sur la mémoire de l'institution et sur son contexte de formation et d'évolution.

Le rôle du musée, de conservateur et exposeur d'œuvres, deviendrait donc celui d'agrèger, de stimuler la production d'un débat, de se situer dans la vie collective de son public et de son quartier. Les connaissances produites par les œuvres et les informations disponibles à propos d'elles, sont compilées, organisées, conservées et distribuées à travers des mécanismes transversaux, qui s'installent au cœur du musée et en redéfinissent la pratique au sein de la société et de son époque.

Depuis la création du CED, le MACBA essaye de promouvoir une approche complexe à la documentation qu'il conserve, et qui est inévitablement connectée à la collection d'œuvres du musée – ou, au moins, cela était l'impulsion donnée au CED à ses commencements. En effet, cet espoir se réduit trop souvent, comme nous le verrons, à simple connexion superficielle avec les sujets abordés dans les programmes du MACBA. D'autant plus que l'usage des archives comme pièces contextualisatrices, comme documents qui valideraient, au lieu de questionner, les attitudes de la collection et son institution d'appartenance, ne semble pas être cohérent avec les intentions programmatiques du CED, très ambitieuses et avant-gardistes. À l'ouverture du CED, il y avait certainement un désir très fort de faire intervenir les archives et la bibliothèque dans un même ensemble qui incluait aussi bien la collection d'œuvres que la collection de documents et de livres. Des questions très importantes pour l'époque, et pas encore suffisamment explorées par des autres institutions d'art européennes, avaient été posées par le CED. Sa responsable, Mela Davila, avait été invitée par Borja-Villel à concevoir cette nouvelle structure avec l'espoir que ses recherches à propos des interactions entre œuvres d'art, documentation et livres, puissent éclaircir le chemin à faire pour bâtir

une nouvelle forme d'institution. À la base de toute création d'un ensemble archivistique et documentaire il y a, en effet, la nécessité d'établir les normes qu'on va suivre pour sa classification. Une des questions parmi les plus importantes qui avaient été posées par le MACBA au moment de la création du CED, est la distinction à faire ou à ne pas faire entre l'œuvre d'art, le livre d'artiste, et le document artistique. En effet, comme le rappelle Mela Davila, les limites entre une œuvre et un document sont très fragiles, notamment dans le cas de l'Art Conceptuel, de la performance, et de la dématérialisation de l'objet d'art qui s'en est suivi. Une structure adéquate, qui puisse respecter ces deux entités sans les distinguer d'une façon top nette et violente, devait être mise en place, afin de comprendre comment et où collectionner certains objets au statut ambigu. La réponse du MACBA est d'ignorer, au moins au début, la façon traditionnelle de collectionner et de classifier ces objets. À son arrivée, Davila ne pouvait pas compter sur une équipe, sur un logiciel ou une base de données, ni sur une expérience pouvant supporter une telle tâche. Il s'agissait non seulement d'imaginer une structure, mais aussi de la réaliser et de concevoir des outils pratiques pour qu'elle puisse fonctionner en accord avec l'idéologie que l'institution avait développé, notamment avec la création du CED. Cela lui a permis, néanmoins, de diriger cette expérience d'une façon très libre, et de collaborer avec des gens aux profils et aux formations variées, ainsi qu'à s'inspirer d'initiatives d'institutions d'art et d'archives qui lui semblaient résonner mieux avec l'approche envisagé pour les archives et la bibliothèque du MACBA. La partie théorique, celle questionnant la place d'une telle initiative et son éventuel impact sur le public, ainsi que les enjeux liés à un tel type de tentative, avait demandé donc beaucoup du temps et d'effort avant même l'ouverture du Centre. Il y avait, Davila affirme, une « idée cosmologique que tout devait être ensemble, de l'œuvre la plus grande au plus petit bout de papier, et que le visiteur / chercheur devait établir lui-même des éventuelles différences entre eux⁴¹⁷ ». Mela Davila nous confie aussi que, selon son expérience, « collectionner est une façon d'interpréter ce qui nous entoure, en créant un système qui fait du sens pour nous. Si on y inclut

⁴¹⁷ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 15.

quelque chose, il faut que cela fasse du sens pour le tout ⁴¹⁸». Nous verrons à la fin de ce chapitre comment cette interprétation, révélatrice de l'approche à l'origine de l'expérience du Centre d'études du MACBA, est contredite par les mots de l'actuel directeur, Ferran Barenblit, dont la vision semble exclure le rapprochement entre l'archive et la collection, qui était souhaité par Borja-Villel. Une autre distinction évoquée depuis la création du CED, est celle entre les archives administratives, avec une valeur légale et fiscale, et celle qui a une valeur historique et patrimoniale. Comme nous le verrons, cela se traduit plutôt en une question de droits d'ouverture au public que dans une réelle question d'intérêt – des documents administratifs pouvant être autant intéressants que des documents ayant un contenu historique, selon la recherche que l'on entend effectuer et le niveau d'interprétation auquel on se place.

À son ouverture, le centre disposait d'une bibliothèque d'environ 60 000 volumes et d'un noyau d'archives considérées « spéciales » à cause de leur nature ambiguë, entre documentation et art ; mais aussi à cause de leur caractère inédit ou rare, comme c'était le cas pour certaines archives personnelles. Des expositions documentaires temporaires avaient été organisées à l'entrée du bâtiment, transformé dans un *white cube* vitré, facteur contribuant à une perméabilité entre cet espace et celui de la grande place, mais aussi à sa neutralité, d'une certaine façon.

Avant de parler des archives et de leur structure, il est très important de faire référence ici à l'emplacement des deux bâtiments du musée MACBA et du CED dans l'espace de la Plaça dels Àngels, la grande place qui les fait communiquer, et qui en même temps les sépare. Il s'agit, effectivement, de deux bâtiments distincts, qui ne sont pas connectés entre eux mais qui gravitent autour de la même place, un espace très vivant. Nous considérons cette caractéristique architecturale comme très révélatrice, d'un point de vue symbolique mais aussi pragmatique d'une certaine façon, de l'échec de créer des liens durables entre la collection et les expositions d'un côté, et les archives et la bibliothèque d'un autre. En effet, la création du CED constituait une expansion de la surface occupée par le MACBA, qui ajoutait donc

⁴¹⁸ *Ibid.*

aux 15 500 m² du bâtiment principal, celui réalisé par l'architecte Richard Meyer, les 2 750 m² de cet ancien couvent situé en face (le Convent dels Àngels). Ce nouvel espace de quatre étages, dédié entièrement aux archives et à la bibliothèque du MACBA, se trouve donc dans un emplacement visuellement connecté à l'ensemble des bâtiments du MACBA, mais séparé du bâtiment principal par la Plaça. Les archives du MACBA et sa collection se trouvent donc dans deux espaces séparés, et malgré les efforts de les mélanger, notamment dans la première phase de la vie du CED, cette déconnexion reste l'un des constats les plus visibles de l'isolement de ces archives. L'absence d'accueil et de billetterie (la visite des éventuelles expositions se faisant gratuitement), ainsi que d'une médiation spécifique, transforment cet espace en un lieu à mi-chemin entre une salle d'attente et un laboratoire. Le public du musée a tendance à ne pas traverser la place pour s'y rendre, sauf dans le cas de vernissages ou d'initiatives spécifiques ayant lieu à cet endroit. Les visiteurs se rendant aux archives et à la bibliothèque, qui se trouvent à l'étage, peuvent le parcourir pour effectuer leur démarche : cependant, force est de constater qu'il ne s'agit pas d'un public aussi vaste que celui du musée, mais forcément très ciblé, ce qui contredit la mission que ce centre s'était donné de toucher un public plus large et d'intégrer ses connaissances à celles partagées dans le bâtiment de Meyer.

Avant de passer à une étude plus approfondie de l'état actuel de considération des archives et de leur exposition, que nous avons pu mener en répertoriant les positionnements de plusieurs membres de l'équipe du musée en 2017⁴¹⁹, nous tâchons de comprendre la répartition des archives du MACBA, ainsi que leur structure, pour ensuite considérer les choix faites à leur égard par l'institution.

Les archives et leur structure

En termes d'archives institutionnelles, un vrai travail d'organisation des archives du MACBA a débuté en 2007. Pourtant, ce n'est qu'en 2012 qu'on commence à parler d'une archive de l'institution proprement dite. Il s'agit donc d'archives jeunes, relativement récentes, ce qui explique que la réflexion sur leur

⁴¹⁹ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 20.

exploitation soit en quelque sorte pas encore très développée, et cela malgré les efforts fournis autour des années de conception et d'ouverture du CED. Ces années d'exploration conceptuelle et pratique que, nous l'avons vu, incarnaient une tentative expérimental d'intégrer les archives de la collection dans le processus de création des narrations muséales, sont bien documentées dans les archives du MACBA – qui se trouvent donc au CED, au même étage que la bibliothèque mais dans un environnement séparé, qui est accessible aux chercheurs en résidence et au personnel mais pas au plus grand public, qui doit faire sa demande de consultation plutôt dans les locaux de la bibliothèque.

Dans ces archives, on ne peut malheureusement pas trouver des archives de curateurs, sauf dans des très rares exceptions qui n'ont pas encore fait l'objet d'un réel traitement ou d'une réflexion conséquente et structurée sur leur rôle et leur destin. Malgré le fait qu'un intérêt soit apparu récemment, notamment suite à l'intégration des archives de Manuel Clot, le MACBA ne s'est jamais intéressé à ce type d'archives. D'autant plus que le musée n'investit pas dans l'acquisition d'archives, dans le but d'éviter tout mélange avec le marché et avec l'idée de fétichisme du document qu'on a vu apparaître ces dernières années. La plupart des ressources financières sont en revanche employées pour la conservation et la restauration d'archives qui sont soit déposées, soit versées au musée. Cela est également dû au fait que le musée s'intéresse aux archives collectives ou qui ont une évidente résonance collective, plus qu'aux archives de personne⁴²⁰. Cette justification nous paraît, évidemment, très naïve car, comme nous l'avons vu précédemment, une archive personnelle ne parle jamais seulement de son propriétaire, mais également de tous les agents (artistes, critiques, galeristes, etc.), et de tout organisme privé et public, avec qui il est entré en contact ; ainsi que des idées dont il s'est imprégné, ou qu'il a développées, au service du destinataire de son message curatorial, ou de ses activités simplement. Le MACBA a donc tendance à considérer des archives qui ont un intérêt thématique, c'est à dire qui se connectent aux questionnements posés, par exemple, par ses programmes ou expositions. Cette approche est évidemment problématique, car elle amène à

⁴²⁰ *Ibid.*

considérer certaines parties des archives proposées au musée, et à en exclure d'autres, ce qui comporte non seulement un démembrement de l'archive – d'ensemble à fragment –, mais aussi à la perte de connections entre les éléments de cet ensemble, et cela de façon très violente et inappropriée.

Nous rappelons ici, en passant, le cas du Musée d'Art Contemporain Garage de Moscou, qui est au contraire une institution exemplaire en ce qui concerne l'acquisition d'archives curatoriales. Nous ne citerons que les archives du curateur et de l'historien de l'art Andrei Erofeev, un pionnier dans la constitution d'un système muséal développé pour l'art contemporain en Russie, qui a rassemblé un grand volume de documents photographiques et vidéos à propos de diverses générations d'artistes, des non-conformistes des années 1960 aux actionnistes des années 2010. Ces archives contiennent du matériel divers concernant non seulement plus de cinquante expositions organisées par Erofeev, mais également par d'autres représentants de la scène artistique moscovite. Le curateur étant encore en vie, il a pu accompagner la transition de ses archives d'un environnement intime et personnel aux archives publiques de l'institution moscovite – ce qui est très souhaitable afin de garder un rapport de proximité avec l'espace originaire de conception et de disposition des archives.

Au MACBA, à une absence évidente d'archives des curateurs de l'institution dans les archives du CED, sur lequel nous reviendrons, s'ajoute une liste assez courte de fonds d'archives de professionnels du monde de l'art externes. En particulier, le MACBA conserve les archives de Maria Luisa Boas, critique et historienne de l'art dont les archives sont arrivées en 2015 ; de Enric Franch, dessinateur et curateur sporadique, qui a donné ses archives en 2010 ; et du critique et historien de l'art avec des expériences curatoriales Manuel Clot, dont les archives se sont ajoutées à la collection du MACBA au moment où nous y menions notre recherche⁴²¹, suite à une donation de sa famille. Comme nous le constatons, on est loin de reconnaître, d'au moins de ce qui apparaît par la liste d'archives curatoriales dans les archives du CED, le rôle joué par le curateur, indépendant ou institutionnel, dans la formation de récits qui concernent l'art et son contexte. L'intégration

⁴²¹ Printemps 2017.

partielle des archives de Manuel Clot, limitée aux éléments qui n'existent pas déjà dans la collection du musée, ou à certains de ses projets ou de ses recherches, permet aussi de comprendre l'approche du musée vers l'intégration de fonds d'archives privés. Tout ce qui n'est pas proche des centres d'intérêt du MACBA ou qui ne correspond pas au sujet que le musée veut traiter, est écarté et exclus de l'archive donnée. Cette approche, qui n'est évidemment pas respectueuse de l'intégralité des connexions entre les éléments des archives, et qui néglige l'importance de ces connexions dans la formulation, et donc dans la compréhension, du curateur et de son travail, nous semble symptomatique d'une absence de réflexion et d'un égoïsme institutionnel qu'un musée comme le MACBA, pourtant soucieux du respect des minorités et de la valeur de ce qui n'a pas été reconnu dans le passé, pourrait et devrait éviter. En sélectionnant seulement les parties qui supportent le discours privilégié par l'institution, le musée se charge malheureusement de diffuser une seule histoire: la sienne, ou celle qu'il décide de mettre en avant par son point de vue, en privant le public de la possibilité de sélectionner lui-même les ressources d'un ensemble qui naît comme plus vaste, plus riche, et donc potentiellement capable de faire surgir un ensemble de problématiques, d'approches et de recherches qui vont au-delà de ce qui intéresse l'institution ici et maintenant. Apparemment, cette méthodologie s'applique non seulement aux fonds d'archives personnelles comme celui de Manuel Clot, mais à toute collection documentaire rejoignant les archives du MACBA. Nous avons vu pourquoi le musée devrait être concerné par les ressources qu'il va offrir à son public, en choisissant de ne pas procéder par cette voie autoritaire et négligente, qui exclut de façon délibérément inconsciente. Évidemment, nous ne faisons pas référence ici à la nécessité de décliner l'offre de donation de certaines archives, car nous comprenons que les ressources du musée soient limitées et que le traitement de nouvelles archives en demande beaucoup, notamment en termes de stockage, de conservation, et de traitement. Cela est une pratique courante, et il est évident qu'une institution ne doit pas se faire réceptacle de tout fond d'archive qui lui est offert. Nous nous référons, bien entendu, au choix qui est fait de garder des parties des archives plus que des autres, pour soutenir un discours hégémonique et pas généreux qui est celui du musée, monolithique et intransigeant, qui nous semble dangereux et obsolète.

Cependant, nous avons également remarqué une tendance à reconnaître, de la part des équipes du musée, que la réflexion sur les archives curatoriales n'est pas suffisamment développée à présent – ce qui nous fait espérer que ce ne soit qu'une question de temps avant que cette institution se mette, comme les autres membres du réseau « L'internationale » le font, à considérer ces ressources à leur juste valeur. Aussi, nous avons remarqué une tendance à admettre que la question de l'exploitation et du partage de ces archives par des activités et des initiatives qui viseraient à les activer, n'avait pas été explorée d'une façon satisfaisante, peut-être à cause de l'absence d'une responsable générale du CED⁴²², à qui reviendrait de porter ces réflexions, ou de les initier au moins.

À ces faiblesses dans le discours qui entoure les archives, leur traitement et leur partage, s'ajoute le fait qu'il n'y ait pas d'obligation pour le personnel du musée de déposer les archives produites pendant leurs fonctions, comme c'est le cas pour la France par exemple⁴²³. Il est ainsi rare de retrouver au CED des archives des précédents directeurs, qui les ont emportées avec eux en quittant leur position au MACBA ; mais également des curateurs qui ont contribué à l'histoire des expositions du musée. En outre, comme nous le confirme le directeur Ferran Barenblit⁴²⁴, le musée ne possède pas de système d'archivage des courriels envoyés et reçus. Tout ce que le département des archives reçoit est de l'ordre de l'édité et du publié, c'est à dire les résultats du travail de la machine institutionnelle, qui ont été déjà diffusés auprès du public, et qui donc ne contiennent que rarement des traces du processus curatorial. Le musée se réduirait donc à une surface lisse, privée de conflits, si on ne considère que ce que l'on trouve dans les archives. Au-delà du manque de sensibilisation des équipes du MACBA à la question du potentiel de leurs archives, il semble y avoir un véritable problème lié aux droits et aussi au traitement de ces archives, qui sont envoyées régulièrement à un dépôt externe du musée, où elles seraient stockées dans des boîtes où le matériel de production et de conception des initiatives culturelles du MACBA est mélangé avec les documents

⁴²² Printemps 2017.

⁴²³ Voir Tome II, Annexes, Annexe 20.

⁴²⁴ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, *op.cit.*, p. 21.

administratifs, et qui ne sont traitées qu'avec beaucoup de difficultés par l'équipe des archives en quelque mois – et triées d'abord entre documentation institutionnelle et administrative⁴²⁵.

Marta Vega, responsable de la Bibliothèque du CED, nous confie ses espoirs pour le futur des archives du MACBA quand elle dit : « il y a certains curateurs qui nous offrent leurs archives, d'autres qui le feront peut-être dans le futur. Ils sont tous catalans⁴²⁶ ». De cette affirmation, nous comprenons d'un côté la prédilection pour un réseau local très serré, limité non seulement au pays (l'Espagne) mais à la région (la Catalogne) et à la ville (Barcelone), qui est assez exceptionnelle ; et d'un autre, que la compréhension du rôle du curateur dans et dehors l'institution est très instable dans la tradition muséologique espagnole, d'au moins d'après les considérations partagées par les équipes qui s'occupent actuellement des archives du MACBA. Cette intuition nous est confirmée par Ruben Faneca, archiviste, qui suppose que l'intérêt limité pour les archives curatoriales vient du manque d'intérêt pour la figure du curateur tout court⁴²⁷. Cette approche fait effectivement beaucoup de sens si elle est mise en relation avec une certaine critique vers tout ce qui est de l'ordre du personnel en faveur du collectif, que nous avons rencontré plus haut dans ce texte. Le terrain ne semble pas être prêt à une compréhension du rôle du curateur, ou à celle des archives curatoriales, qui en découle. Pourtant, des curateurs internationaux qui ont poussé la réflexion sur les pratiques curatoriales très loin dans un sens et conceptuel et géographique, ont donné des parties de leurs archives au musée, dans un élan de confiance qui nous incite à penser que ce retard, ou cette résistance vers ces questions, n'est que temporaire. C'est le cas de curateurs tels que Chus Martinez, qui a laissé certaines archives produites pendant son passage au MACBA ; ou de Catherine David, qui a donné des archives concernant l'organisation de sa Documenta⁴²⁸.

⁴²⁵ Printemps 2017.

⁴²⁶ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 19.

⁴²⁷ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 21.

⁴²⁸ Qui semble n'avoir jamais signé le contrat pour formaliser le don, cela empêchant les équipes de débiter les archives et commencer leur tri et leur classement. Voir Tome II, Annexes, Annexe 19.

En revenant sur les archives curatoriales internes, c'est à dire celles qui sont produites par les curateurs dans le cadre de leur fonctions au musée, Teresa Grandas paraît être une des curatrices qui verse le plus de matériel lié à la conception et à la production de ses expositions au MACBA, même si nous verrons dans quelques pages les difficultés qu'elle rencontre en faisant cela ; Mela Davila, qui était à la tête du CED à son ouverture et son successeur, et Maite Muñoz, ont également laissé leur courriels. Le choix de reverser les archives curatoriales, au sens large du terme, est donc personnelle, intime pour ainsi dire. Ce choix revient à la conscience archivistique de chacun employé, puisqu'il n'est pas règlementé ni incité par l'institution.

Allons donc voir la façon dont les archives du MACBA sont structurées. Il y a une première distinction entre archives physiques et archives numériques, voire entre d'une part les archives historiques ; et d'une autre part le « MACBA Repositori Digital » (« Base de données numériques du MACBA »).

1) Les archives historiques ont comme objectif celui de documenter, contextualiser et comprendre la façon dont les activités culturelles produites par le MACBA, parmi lesquelles les expositions, ont été conçues pour le partage avec le public, dès l'ouverture du musée jusqu'à nos jours. Il s'agit d'une archive jeune, visant à comprendre les archives institutionnelles d'un point de vue historique. Cependant, la partie administrative étant exclue du système de classement et d'archivage pour les archives historiques, l'histoire de l'institution et son écriture doit se limiter à ne considérer que la documentation que le MACBA produit par le biais d'initiatives culturelles – ce qui renvoie à une idée du musée comme d'une machine qui fonctionne toute seule, et dont le sens le plus profond serait la production de manifestations, sans qu'aucun regard critique puisse être apporté à la façon dont ces manifestations se seraient produites. Dans une insouciance de la transparence dont un musée public contemporain se devrait, le MACBA choisit de ne pas considérer ces archives administratives (qui incluent, rappelons-le, des documents très significatifs pour la compréhension des certains mécanismes fondamentaux du musée et de son rapport au monde, comme les factures des prestataires, les fiches de prêts des œuvres, etc.) comme faisant partie des archives institutionnelles, accessibles aux chercheurs. Dans ces archives historiques, le

matériel est classé selon le département de provenance : il peut donc y avoir plusieurs boîtes, appartenant à différents départements, pour la même exposition. Ensuite il y a un sous-classement pour les différents matériaux : les plans, les correspondances, la communication, etc., dans le cas d'expositions pour lesquelles on a des archives plus conséquentes. En ce qui concerne les documents publiés, le MACBA conserve vingt copies des publications dans chaque langue ; et vingt copies dans chaque langue des supports qui ont été imprimés et distribués, comme les cartons d'invitation, les dépliants, etc. Dans les archives historiques, sont conservés les documents qui sont considérés comme ayant une importance historique pour le chercheur spécialisé du présent et du futur. Les documents qui ne peuvent qu'être utilisés d'une façon brève et temporaire, confinée à l'action présente, n'en font donc pas partie. Ruben Faneca, responsable de ces archives historiques, avoue que l'idée de les classer par thématiques et / ou par format, lui est venue en observant les normes de classement appliqués aux fonds personnels avant son arrivée au MACBA, autour de 2013. Parmi ces catégories, on retrouve : texte ; visuel ; bibliothèque ; format ; correspondances ; document personnel ; recherche et exposition ; administratif et juridique (cette dernière partie étant exclue après un premier repérage visant à la classification des archives historiques). Le catalogage des fonds personnels suit des critères créés par l'équipe des archives spécifiquement pour chaque fond reçu en donation, en consultation avec le donateur ou sa famille, si besoin⁴²⁹.

2) Les archives numériques, dont nous avons notamment parlé dans le chapitre II pour explorer les limites d'un tel système de partage des archives, permettent la préservation, la gestion et la diffusion des fonds numériques du MACBA, notamment des « Fonds Artistiques », voire les œuvres en format numérique de la collection ; et des « Fonds Documentaires », composés par les archives d'artistes et d'autres personnages liés au monde de l'art contemporain, que nous venons de voir, mais également du « Fond Historique » numérique du MACBA, ainsi que de l'archive en général et de la bibliothèque. Il s'agit d'un outil qui a été mis au service du public entre la fin de l'année 2017 et le début de l'année

⁴²⁹ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 21.

suivante, qui marque aussi les célébrations des dix ans de l'ouverture du Centre d'études du MACBA. Il est considéré comme un lieu virtuel où tous les documents numériques sont organisés et mis à disposition pour leur consultation. Cependant, comme nous l'avons vu, l'usage que l'on peut faire de cette ressource se limite à une consultation de tout matériel déjà public et se définit ainsi comme une archive dans le sens (assez restreint) de réceptacle de documents publiés par l'institution dans le passé. On y trouve notamment les documents que le musée a le droit de publier et qui, dans le cas contraire, ne sont consultables que sur place. Pour remédier à ce défaut, le MACBA a lancé depuis longtemps des résidences pour les chercheurs spécialisés, ainsi que le PEI, « Programa d'Estudis Independents » (« Programme d'Etudes Indépendants »). Pour continuer avec l'archive numérique, tout document est archivé d'abord dans un système pour l'usage interne (*Servidor*, ou « Serveur » en Français), et finalement dans le *Repositori*. L'idée est que les archives produites par les départements du musée puissent un jour être versées directement dans ces ensembles, en ce qui concerne notamment les archives patrimoniales. La priorité est donnée au document final, publishable ou publié, mais dans un deuxième temps il pourrait y avoir un intérêt à conserver même la documentation concernant les différentes phases d'élaboration du document, incluant les correspondances des équipes.

Tout document numérisé (une moindre partie) ou créé en version numérique (la majeure partie), principalement en catalan, que le MACBA a le droit de rendre (ultérieurement) public, est conservé dans le *Repositori*. La partie administrative, étant strictement privée, n'y figure pas. « Des documents contenant des opinions fortes ainsi que les noms sont omis⁴³⁰ » en non pas masqués, ce qui implique un tri très important à faire en amont entre ce qui peut être partagé et ce qui n'est pas possible ou qui ne convient pas de partager. Le document est publié tel qu'il est, sans être modifié, mais à condition qu'il rentre dans les critères de partageabilité du musée et dans sa stratégie de communication. Le *repositori* est évidemment une ressource pour le public voulant retrouver du matériel de divulgation sur des événements du passé qui ont eu lieu dans le musée ou en relation au musée ; mais

⁴³⁰ *Ibid.*

aussi, clairement, un outil pour mettre en avant certains récits et, inversement, pour en omettre d'autres. L'apparence neutre de sa configuration révèle à un regard plus ciblé le choix violent d'une façon d'archiver traditionnelle. Pourtant la question du droit revient à plusieurs reprises dans les réflexions autour du *repositori*, et le MACBA semble vouloir lancer le débat sur une autre façon de partager et de respecter les droits d'auteur, en publiant un maximum de documentation (par exemple, les vidéos) sous Licence Creative Commons. Enfin, le *repositori* ne permet pas d'avoir une liste de la documentation disponible physiquement sur place, au CED ; et il ne montre qu'une partie très réduite des archives – 10%, selon notre recherche. À cela s'ajoute une difficulté à passer d'un événement, représenté par des fiches contenant des matériaux de nature différente (audio, vidéo, images, texte, etc.), aux autres initiatives relatives, cela principalement à cause de l'absence de *tags* qui pourraient guider le visiteur dans une exploration plus complexe. L'archive devient alors le lieu de l'édité, de ce qu'on a le droit de regarder ; mais aussi le container d'éléments séparés entre eux, une liste d'initiatives, d'images et de manifestations qui présentent des narrations au lieu de les faire, défaire et refaire en vue d'une amplification des réflexions liées à l'acte d'exposer et de regarder.

L'usage curatorial des archives

S'il est évident que le *repositori* vise à recueillir des documents numériques dans une base de données concernant des initiatives du musée (expositions, programmes, publications, etc.), nous avons essayé de vérifier si l'institution avait considéré des autres pistes de partage du matériel d'archive, par le biais d'expositions par exemple.

D'après le personnel du musée que nous avons pu rencontrer, il y a notamment deux expositions qui ont fait épreuve d'un usage plus conséquent des archives : il s'agit de l'exposition *Gelatina dura. Historias escamoteadas de los 80* (« Gelée dure. Histoires rétractées des années 1980 », du 3 novembre 2016 au 19 mars 2017) ; et *Miserachs Barcelona*, du 18 septembre 2015 au 28 mars 2016⁴³¹.

⁴³¹ Voir Tome II, Annexes, Figures 87-90.

Si dans la première on retrouvait principalement des livres et de la documentation d'artiste, dans la deuxième il y a eu une véritable mise en espace des fonds Miserachs, que le MACBA détient, en plus de ses photographies. Dans ce fonds, on peut trouver un mélange de documents manuscrits de Miserachs, des cartes de visite, des correspondances entre le photographe et ses éditeurs, etc. La section des archives avait été soignée par Maite Muñoz, assistée de Marta Vega. Nous nous rappellerons que Maite Muñoz a été responsable des archives du CED après Mela Davila et qu'avec celle-ci, elle est une des personnalités de cette institution qui a le plus contribué à l'avancement de la discussion autour de la question des archives et de leur rôle d'un point de vue conceptuel mais également pratique. Grâce non seulement à sa formation mais aussi au travail fait en collaboration avec Davila sur le terrain, Muñoz a développé des considérations qui nous paraissent très intéressantes :

Il y a quelques années, alors que j'étais étudiante, je me suis intéressée aux théories sur la mort de l'auteur de Barthes, Foucault et García Calvo. J'ai été séduite par l'idée de la disparition de l'auteur et par la conception de l'œuvre comme produit collectif historique. Des affirmations telles que l'œuvre survit à l'auteur et que le lecteur / spectateur / public a un rôle actif et complète l'œuvre dans ses multiples réinterprétations [ont été déterminantes]. Je pense que je n'ai jamais pu comprendre ces théories dans toutes leurs dimensions, mais je me suis toujours sentie proche de ce que j'ai réussi à entrevoir d'elles. Bien que cela puisse sembler contradictoire, je pense que ce sont précisément ces idées qui produisent en moi la fascination de me perdre dans la documentation d'un artiste ; pour comprendre les circonstances de la création de l'œuvre et non par une supposée obsession de reconstruire le personnage d'un point de vue historique. Je ne m'intéresse pas au fétichisme du document d'archive original, mais plutôt à la vision complète et complexe du contexte de production d'une œuvre que l'on peut obtenir par l'étude de la documentation. Je crois que toute approche passionnée du travail d'un artiste implique une connaissance de ses processus, de ses relations personnelles, de ses philosophies et phobies, de ses référents, de sa façon de voir le monde après tout. Et pas avec l'attitude d'une groupie qui s'excite en fouillant dans les objets personnels d'une célébrité, mais avec l'intention d'obtenir des clés qui permettent une interprétation autonome de l'œuvre et une connaissance du contexte dont elle est issue. Tout cela est particulièrement pertinent dès la seconde moitié du siècle dernier, et encore plus depuis les années soixante avec l'art conceptuel et la dématérialisation de l'objet artistique, dans lequel la documentation acquiert un rôle fondamental. Je considère que la documentation artistique doit être comprise comme un patrimoine et, par

conséquent, être préservée et mise à disposition, permettant la consultation et l'étude, comme une source essentielle de connaissance collective⁴³².

Le CED est devenu, au fil du temps, non seulement un endroit où des chercheurs spécialisés mènent des recherches sur le contexte de l'œuvre, mais aussi un réservoir d'informations qui peuvent être exploitées par les équipes curatoriales du musée afin de concevoir des expositions, qui incluent des pièces d'archives dans l'accrochage final ou qu'elles s'en nourrissent uniquement pendant la phase de recherche. Si la déambulation entre un côté et l'autre de la Plaça, voire entre le CED et le bâtiment principal du MACBA, se fait encore difficilement pour le public, ce n'est pas le même cas pour les curateurs, qui l'utilisent comme un espace pour se concentrer et développer non seulement une exposition mais aussi toute une série d'activités gravitant autour d'elle à partir des ensembles documentaires à disposition, ainsi que de la bibliothèque. D'autant plus que les archives qui sont choisies pour intégrer la collection du musée, sont toujours fonctionnelles, comme nous l'avons vu, par rapport aux programmes et aux sujets qu'ils propulsent sur des cycles thématiques à durée variable.

Teresa Grandas, curatrice du MACBA, avoue utiliser les archives du musée principalement pendant la phase de recherche qui anticipe et prépare chaque projet. Son interaction avec la documentation dont le musée dispose, peut se faire au CED aussi bien que dans son bureau ou chez elle, où elle emporte les fichiers qui lui servent pour la préparation. Sa pratique curatoriale étant principalement basée sur la recherche, cette phase de consultation assume un rôle central dans la vision et la contextualisation de ses expositions, et lui permet de mettre en relation des ensembles d'archives à la provenance et à la nature très variée. *Video-Nou/Servei de Video Comunitari* est une exposition qu'elle a conçue pour le Van Abbemuseum qui, comme nous l'avons vu, fait partie du même réseau inter-muséal, celui de « L'internationale », qui prévoit des collaborations et des échanges entre les institutions qu'il regroupe – et au niveau des ressources, et au niveau des perspectives curatoriales et des équipes qui s'occupent de les développer.

⁴³² « I'm off », un entretien de Maite Muñoz avec Rafa Montilla, paru sur *O Magazine* en 2016, disponible à l'adresse <https://abcdefghijklmn-pqrstuvwxyz.com/entrevista-a-maite-munoz-me-piro/>, s.p.

L'exposition, qui s'est déroulée du 2 juillet 2016 au 25 septembre 2016 au Van Abbemuseum de Eindhoven, visait à amener des nouvelles perspectives sur les contre-cultures des années quatre-vingt en Catalogne et à compléter, ainsi faisant, l'exposition *The 1980s. Today's Beginnings?* (« Les années quatre-vingts. Les commencements d'aujourd'hui ? ») réalisée par l'équipe hollandaise, ainsi que les perspectives amenées par les autres musées de la confédération à la même occasion. Ce projet collaboratif mélangeait des œuvres d'art à de la musique, à des extraits d'émission de télévision, à du matériel d'archive visant à esquisser un portrait des événements politiques et sociaux pendant ces années de profond changement. Pour préparer cette exposition, Grandas dit⁴³³ s'être appropriée une grande partie de l'archive du MACBA, l'avoir étudiée en profondeur, pour ensuite sélectionner la partie qui aurait accompagné les autres pièces de l'exposition dans les salles du Van Abbemuseum. Les archives sont, pour Grandas, un moyen de comprendre « comment les choses fonctionnent et pourquoi. L'archive est part de la création, du travail de l'artiste⁴³⁴ » et pour autant ne devrait pas en être séparé, dans le contexte de l'exposition. À son avis, il est intéressant de montrer les archives curatoriales dans l'exposition seulement si l'exposition en question a été produite à distance de temps – par exemple, dans le cas de réactivation d'exposition – pour éviter le risque de « changer la perspective sur les œuvres exposées, [car] cela n'est pas intéressant. Il faut qu'il y ait de la prise de distance historique⁴³⁵ ». Un autre risque évoqué par Grandas serait qu'inclure ses propres archives dans l'exposition qu'elle est en train de produire, donnerait plus d'importance au curateur qu'au sujet de l'exposition ou aux pièces exposées. Nous retrouvons ce positionnement idéologique chez beaucoup de curateurs qui sont préoccupés qu'un intérêt pour leurs propres archives puisse être considéré comme une posture égocentrique, ne réalisant pas qu'un tel partage pourrait se faire au service et en faveur du public – qui aurait alors accès non seulement au projet abouti et considéré comme fini, digne d'être montré, mais également au périple qui a amené à sa configuration finale, et

⁴³³ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 22.

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ *Ibid.*

qui l'ouvre par conséquent à une vie après le vernissage. D'une façon similaire, Grandas affirme de ne pas utiliser les archives d'autres curateurs pour la recherche sur un artiste, car elle refuse l'idée que sa vision soit influencée par celle de ses collègues dans une mesure qu'elle ne peut contrôler que partiellement. Elle est cependant convaincue que le MACBA devrait renforcer son intérêt pour les archives curatoriales, tout en étant persuadée que les ressources ne permettent pas ça à présent. L'exposition, elle conclut, est un bon médium pour montrer une archive, tout comme le sont les publications, les séminaires, ou les groupes de recherche – cela dépend du type d'archive et de son matériel. Comprendre la spécificité de chaque archive – et également de la personne qui l'a produite et qui l'a trié et organisé – serait donc, et à juste titre, fondamental pour comprendre quel cadre adopter pour son partage et pour sa mise en valeur. Cela permettrait aussi de rendre manifeste la vision qui a nourri les archives, et qui les a façonnées.

En ce qui concerne la conservation et le versement des archives produites par son travail au MACBA, Grandas avoue de ne pas garder la documentation produite pendant le processus d'élaboration de l'exposition, mais de verser ce qui reste après la réalisation du projet (liste des œuvres, dépliants, communication, affiches de l'événement, vues d'exposition, vidéos, etc.) aux archives du MACBA. Cette négligence serait à attribuer, selon Grandas, à la difficulté d'engager suffisamment de temps à la réflexion, l'accent étant mis sur la production de projets à un rythme plutôt soutenu, au lieu de laisser la place à une réflexion à posteriori sur les choix réalisés pour le projet, et sur son intérêt d'un point de vue documentaire. Les archives de la recherche constituent « une archive à part entière », selon Grandas, puisque le musée propose souvent des projets très conceptuels et riches en apport théorique et en connaissances accumulés et produites. Cependant, les efforts curatoriaux du MACBA se concentrent, comme dans la plupart des musées contemporains, sur la production d'événements et d'initiatives vouées à un partage immédiat avec le public, au lieu de favoriser des considérations sur ce qui va rester de ces projets. La recherche, selon Grandas, se ferait en dehors des horaires de travail, aux heures perdues de ses curateurs qui n'auraient autrement pas la

possibilité de développer le côté théorique de leurs projets⁴³⁶. À cela s'ajoute la masse toujours plus importante de documents produits au cours d'un projet, ce qui rend leur compréhension et leur organisation encore plus problématique.

Arrivé en même temps que le tout dernier directeur en 2015, Pablo Martinez, responsable des programmes du MACBA, est chargé de mettre en relation les activités du CED avec les expositions qui ont lieu dans le bâtiment principal. Dans ce but, il envisage l'espace au rez-de-chaussée de l'ancien Convent dels Àngels comme un espace à la fois de *co-working* et de consultation de livres en relation à l'exposition en cours. Il s'agit aussi, selon Martinez, d'un lieu où installer une activité régulière d'exposition de contenus, afin de fidéliser le public, qui risquerait de ne pas être attiré par des expositions « exceptionnelles » d'artistes ou de curateurs internationaux. Ce type d'initiative visant à partager les ressources du CED, permet également aux équipes de saisir physiquement la consistance de ces archives et aussi leurs faiblesses, par exemple la place laissée à la représentation des femmes. « Expérimenter avec l'archive, l'étirer à travers une recherche expérimentale, n'est pas possible dans le grand bâtiment de Meyer, qui a un autre type de responsabilité. [Nous pouvons] mobiliser l'archive ; si on ne le fait pas elle meurt, donc il faut la rendre vivante⁴³⁷ », affirme Martinez. L'archive doit être « performée, *queerizée*⁴³⁸ ». Une autre question importante pour Martinez est la discussion autour des droits liés aux archives, et qui en empêchent souvent un plus souhaité libre partage. Pour Martinez, celle-là est une question que l'institution doit se poser et doit également poser aux autres institutions, car « on ne peut pas parler de communs, il faut affronter la réalité et parler de fonds publics, de lois qui s'opposent (...) afin de rendre ces choses publiques ». Il s'agit également, continue Martinez, de prendre des risques : « Est-ce qu'on demande l'autorisation à tout le monde ou on prend le risque d'être attaqués en justice pour avoir publié une image dont on n'a pas les droits ? ». Effectivement, cette prise de risque implique un

⁴³⁶ *Ibid.*

⁴³⁷ Entretien privé et inédit avec l'auteur, voir Tome II, Annexes, Annexe 23.

⁴³⁸ Néologisme provenant de l'anglais « to queer ».

positionnement fort de la part de l'institution vis-à-vis des grands questionnements posés par notre époque en termes de droits, de responsabilité, ainsi que d'actions et de réactions possibles. Le rôle d'une institution pour l'art est celui de non seulement enregistrer les grands changements de nos temps par le prisme de la création artistique, mais aussi de supporter les artistes et les professionnels qui travaillent avec eux afin qu'ils puissent contribuer, par le biais de choix ciblés, au discours sur la société du présent et celle du futur. Dans ce sens, les archives ne seraient pas à considérer comme des conteneurs de témoignages du passé, mais en tant qu'activateurs de dynamiques culturelles qui ne sont pas définissables par une seule temporalité spécifique, mais par leur évolution intrinsèque.

Quant à la difficulté de gérer la masse d'informations produites pendant la réalisation d'un projet, Martinez affirme que sans une sélection du nombre presque illimité d'emails qu'on envoie et qu'on reçoit, on aurait à faire à une archive impossible. Il précise également qu'un engagement d'un tel type ne peut pas être assuré par le MACBA à présent, faute de financements et de temps – ce qui confirme la constatation de Teresa Grandas. Martinez nous rappelle également, comme beaucoup d'autres professionnels rencontrés pendant cette recherche, que la plupart des conversations intéressantes et archivables ne se trouve pas dans les courriels, mais dans les conversations Skype et les sms, qui sont plus difficiles à archiver.

En réalité, des solutions à ce problème sont tout à fait envisageables, et les institutions devront s'y intéresser sérieusement d'ici peu car, comme Martinez le dit très justement et comme nous l'avons vu notamment au cours du chapitre II, la façon d'archiver devra suivre l'évolution de la façon de produire du matériel archivable. Il sera donc question de pousser la discussion autour de la question des archives (curatoriales) institutionnelles, afin que l'archivage se fasse de façon plus simple et instinctif, tel qu'il avait été imaginé par le dispositif *ReSource* de Lafayette Anticipations ; mais, avant tout, d'établir une éthique des archives, basée sur la confrontation entre institutions d'art et organismes appartenant à des autres domaines de la société. Les outils suivront la discussion, comme le cas du Van Abbemuseum nous a démontré si brillamment. A ce propos, nous allons voir dans

cette dernière partie du chapitre, la vision du directeur du MACBA à propos des archives, et les correspondances inévitables entre son empreinte idéologique et les attitudes observées envers les archives du MACBA jusqu'ici.

Une vision contemporaine des archives du MACBA : Ferran Barenblit

L'actuel directeur du MACBA, l'argentin Ferran Barenblit, a été également directeur du Centre d'Art Santa Mònica toujours à Barcelone de 2003 à 2008, et du Centro de Arte Dos de Mayo à Madrid juste après. Arrivé au MACBA en 2015, il a centré sa programmation sur la collection, son histoire, et une exploration de récits alternatifs de celle-là, notamment en collaboration avec le réseau « L'internationale ». Sa vision des archives peut être considérée comme moins engagée que celle que l'un de ses prédécesseurs, Manuel Borja-Villel, avait démontré avec l'ouverture du CED et du PEI au MACBA, ainsi qu'avec la série d'initiatives et d'idées développées ensuite au MNCARS à Madrid. Les archives du MACBA semblent, en effet, être considérées comme des éléments qui amplifieraient la connaissance de l'œuvre, donc elles n'existent qu'en relation avec l'œuvre, mais en se plaçant à un niveau différent – ce qui n'était par exemple pas le cas, comme nous l'avons vu, dans un autre musée du réseau « L'internationale », le Van Abbemuseum, où les « pièces d'archive » avaient été promues au même rang que la collection par leur exposition conjointe. Au MACBA, on demande à la collection et aux archives d'interagir en le situant non seulement dans deux bâtiments différents, mais aussi à deux niveaux différents. L'isolement auquel sont alors obligées les archives, les rend moins souples et, par conséquent, moins aptes à être exploitées à leur juste valeur. À ces considérations, que nous développerons dans un instant par les mots de Barenblit, s'ajoute un manque d'engagement de temps et de ressources pour qu'un partage plus ciblé et sensible des archives se fasse. À présent, les archives ne semblent être là que pour relire les événements qui ont donné vie à l'œuvre – et étonnement, sans qu'une attention spécifique soit portée aux archives des curateurs qui s'occupent de leur exposition.

Les archives sont au cœur même de la mission du musée. Elles sont liées à un contexte (géographique et temporel) très précis. Elles donnent une connaissance plus approfondie non seulement de la façon dont l'art a été produit, mais aussi de la façon

dont il a été imaginé, reçu par la communauté, les critiques, d'un point de vue historiographique⁴³⁹.

Barenblit reconnaît donc l'importance centrale des archives d'une institution dans la mission de celle-ci. Toutefois, le fait que les curateurs soient exclus du processus de partage et de réception de l'œuvre dans cette considération, nous amène à douter de la conscience non seulement des responsabilités mais aussi du pouvoir du directeur d'une institution et de ses curateurs, dans l'affirmation de certaines narrations propulsées par l'institution même – et que leurs archives pourraient aider à déchiffrer et, par conséquent, à mieux comprendre.

Les archives ont été conçues il y a dix ans comme dépositaires de tout ce qui ne faisait pas partie de la collection mais devait être conservé. C'est du moins ma compréhension. L'archive est un espace de connaissance. Si vous avez l'œuvre, alors vous avez besoin du document, ils sont liés. C'est le tout début des archives – c'est ce dont je me souviens, ce que j'ai lu. Le document vous aide à contextualiser le travail de la collection. Mais ce n'est évidemment pas le seul rôle des archives. L'archive se présente comme un espace de connaissance, elle peut vous apporter des couches de connaissance que l'œuvre d'art ne peut pas contenir – histoire, mémoire, témoignage des gens et des circonstances. L'archive est principalement destinée à conserver tout ce dont on a besoin pour retracer l'histoire et revenir aux conditions dans lesquelles certains contenus artistiques fonctionnaient⁴⁴⁰.

Encore une fois, il nous paraît évident par ses mots, que le directeur en charge du MACBA ne considère pas les archives comme des pièces, des éléments avec leur propre histoire, mais toujours en fonction de l'œuvre – pour retracer son histoire, comprendre son contexte de création, etc. Nulle part les archives institutionnelles, c'est-à-dire celles qui concernent le fonctionnement et l'évolution de l'institution au sein de la société, sont mentionnées. Cela nous paraît étonnant, notamment pour une institution comme le MACBA, qui a connu un passé très mouvementé en termes de polémiques et critiques suscitées et reçues par rapport aux raisons et au contexte de son ouverture – la gentrification du quartier du Raval, la célébration des Jeux Olympiques de 1992, etc. – ; mais aussi par rapport aux inquiétudes et aux sujets soulevés par les expositions et les artistes invités depuis le début jusqu'à présent.

⁴³⁹ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, *op.cit.*, p. 20.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 19.

Ce qui nous semble légitime de lire derrière les mots de Barenblit, et qui avait été explicité dans les autres entretiens réalisés au MACBA que nous avons vu, est la peur de tomber dans le fétichisme des archives, d'un côté ; et dans la surestimation de la figure du curateur, d'un autre. Le musée ne semble vouloir posséder que les documents dont on lui fait don, ou qu'il sélectionne pour nourrir une exposition ou une initiative spécifique, en évitant de prendre parti, en somme, en ne faisant pas plus que ce qu'on s'attend aujourd'hui d'un musée d'art contemporain en termes de considération et de conservation des archives. Une approche expérimentale, qui bénéficierait énormément à l'exploitation de ces fonds uniques, est absente ou neutralisée dans une attitude politiquement correcte sous couvert de contestation des normes culturelles en vigueur, au sens large. Quant aux commissaires d'exposition et à leurs archives, creuser dans ce qui reste de leur vision et de leur travail préparatoire n'est pas considéré comme un moyen d'exposer l'institution à des retours critiques et constructifs de ceux qui sont invités à la visiter, mais comme un acte arrogant et dominant du curateur sur l'artiste. Or, nous avons vu qu'il y a des façons très productives de s'interroger sur le travail du curateur, sans pour autant plonger dans l'ombre la centralité de la création artistique ; et que, au contraire, comprendre la place de cette figure dans le système de l'art actuel, revient souvent à secouer son image ambiguë et, par conséquent, mystérieuse – en somme : à la normaliser.

Négligeant l'assomption qu'on puisse construire des narrations précises par les « pièces d'archive⁴⁴¹ », en choisissant certains axes pour leur collection et exposition, Barenblit considère les archives comme des endroits où conserver un maximum d'informations qui seraient à trier pour accompagner les œuvres :

Il faut faire la différence entre les éléments et les relations entre eux. Pour moi, il y a une grande différence entre une archive et une collection. Dans une collection, chaque élément acquis doit avoir un sens en relation avec le reste de la collection. À certains moments, vous ne souhaitez pas avoir certaines œuvres dans une collection. Je pense que cela ne devrait pas se produire dans une archive. Plus les archives sont grandes, mieux c'est.

⁴⁴¹ Expression utilisée par Diana Franssen pour décrire les éléments des archives institutionnelles, comme nous l'avons vu dans la section précédente.

Il n'est donc pas question de donner la même importance aux archives et à la collection, et encore moins de brouiller les frontières qui les séparent et qui limitent la production d'un sens nouvel. Pour l'actuel directeur du MACBA, une collection est un système dont on risque de changer le signifié seulement en additionnant un élément, alors que « cela ne marche pas comme ça dans une archive (...). Le signifié d'une archive n'est pas si délicat⁴⁴² ».

En termes d'engagement actif dans l'évolution de l'archive, l'attention du directeur est demandée seulement pour des questions très importantes concernant les archives, comme par exemple dans le cas d'une donation ; alors qu'il est absent aux consultations qui précèdent l'évaluation de type historique, et évidemment technique, qui s'impose au département des archives. Concernant l'ouverture des archives du MACBA, il affirme penser à des expositions documentaires au rez-de-chaussée du CED ; à l'intégration de documents dans les expositions, comme les livres dans *Gelatina Dura* ; ou à la mise à disposition de documents numériques – mais la question des droits se pose ici encore une fois, et semble être centrale dans la réflexion sur le partage des ressources du MACBA.

Nous avons cependant remarqué un questionnement de la part de Barenblit, à propos du type d'archives que le MACBA aura tendance à intégrer dans les prochaines années. Si la question du dispositif numérique ou physique s'est déjà posée avec les archives de Manuel Clot, qui étaient principalement contenues dans une clé USB, donc entre le matériel et l'immatériel ; Barenblit affirme vouloir intégrer, dans le futur, les cahiers de notes des directeurs dans les archives, en commençant peut-être par les siens. La réflexion autour de l'archivage des courriels et de la production de contenu préparatoire de la part du directeur et des curateurs, n'a pas été proprement démarrée, il l'avoue. D'autant plus qu'à un niveau personnel, Barenblit affirme faire un archivage assez soigné de ses documents : par exemple, il écrit un cahier tous les six mois approximativement, qu'il classe dans une série ; et il garde tous les courriels importants depuis l'ouverture de sa première boîte email, selon un classement géographique qu'il fait une fois par an. Par contre,

⁴⁴² M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, *op.cit.*, p. 19.

sa production de papier est presque inconséquente (« je ne suis pas nostalgique⁴⁴³ », se justifie-t-il), à un point qu'il suffirait une boîte pour contenir ses papiers, à envoyer aux archives du MACBA peut-être une fois par an, il avoue. Ces questionnements nous montrent que Barenblit a la volonté d'établir un protocole pour développer la mémoire institutionnelle du musée. Certes, les archives restent du domaine de l'histoire et du passé, selon ce directeur de musée, qui répond comme suit à nos questions :

MA : Vous pensez que l'archive est un lieu du passé ?

FB : Oui.

MA : Vous ne voyez pas les archives comme un lieu où le présent est au travail ?

FB : Oui, mais le présent devient passé très rapidement⁴⁴⁴.

Le manque de perméabilité entre le passé et le présent, tout comme entre la notion de collection et celle d'archive dans la vision qui en a son directeur, est réfléchi, inévitablement, dans la gestion et dans l'exploitation institutionnelle de ces ensembles.

4.3.4 Sol Henaro et Arkheia

Comme nous avons vu, les efforts de Diana Franssen avec le projet *Living Archive* allaient dans la direction du rapprochement entre ces deux organes, les archives et la collection d'œuvres, ce qui a donné la possibilité au musée de remettre en question son fonctionnement et de procéder à réaliser des initiatives visant à changer son ADN, en adaptant la structure du Van Abbemuseum à ses nécessités idéologiques.

Dans le même esprit, en 2015, la mexicaine Sol Henaro est devenue, de curatrice de la collection d'art du Museo Universitario de Arte Contemporáneo à l'Universidad Nacional Autónoma (MUAC) à Mexico, position qu'elle a occupée pendant cinq ans, à curatrice de la collection des documents et chargée du Centro de Documentación *Arkheia*, l'archive bibliographique et documentaire du MUAC. *Arkheia* a été inaugurée en novembre 2008, conjointement au projet muséologique

⁴⁴³ M. Alessandrini, *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, op.cit., p. 21.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 21.

du MUAC. Les deux initiatives sont donc non seulement nées ensemble, mais elles ont évolué ensemble, l'une au service de l'autre, en instituant une complicité d'intentions et d'objectifs. Si le musée a constitué une collection très importante d'œuvres d'art contemporain de l'avant-garde, *Arkheia* est devenue une des collections documentaires et bibliographiques les plus conséquentes au monde pour l'art mexicain et de l'Amérique Latine. C'est pour cela que la transition de Sol Henaro de la gestion de la collection d'art à celle de la documentation et des livres s'est fait, elle dit, d'une façon douce, en gardant les mêmes intérêts :

Dans les deux postes, mon intérêt a été de remettre en question certaines absences et de me procurer des voix spécifiques pour contribuer au récit de la mémoire, qui implique la collection du MUAC. Les collections de documentation sont des univers en soi. Chaque collection a une personnalité qui la distingue des autres collections mais dans tous les cas, le « cœur du sujet » est hétérogène : documents personnels, croquis institutionnels, œuvres d'art de différents types, affiches, jeux, plans, livres, cartes postales, textes... ce qui peut intégrer une collection est très diversifié. Tous les matériaux qui composent la collection peuvent être aussi intéressants et pertinents qu'absurdes et privés de sens, selon qui déclenche une lecture autour d'eux et selon leur capacité à se prêter à un exercice historiographique ou herméneutique, ou par rapport à la notion d'archive. Je considère que la pratique de l'art ne se limite certainement pas à « l'objet d'art » au sens conventionnel habituel⁴⁴⁵.

Sol Henaro avait fait également partie du groupe Red Conceptualismos del Sur, dont la gestion des archives fait partie des initiatives du MNCARS, comme nous l'avons vu précédemment. L'approche critique et collectif au comportements d'un curateur, d'un historien de l'art, ou d'un artiste qu'elle a trouvé chez Red Conceptualismos del Sur, lui a aussi permis de comprendre l'importance de certains questionnements au sein d'une réflexion plus ample sur les archives et leur exploitation. Ce parcours lui a offert la possibilité d'appliquer une pensée curatoriale à la collection de documents et de livres du centre, qui nous a inspiré la réflexion sur la figure du curateur d'archives, que nous essayerons d'esquisser dans la conclusion de cet ouvrage.

Pour l'instant, il nous a paru important de conclure ce chapitre, et cet ouvrage, en citant son exemple, qui propose une ouverture décomplexée vers une

⁴⁴⁵ « Contemporary art as a resource: curating a public archive », entretien de Sol Henaro avec Paloma Checa, publié le 28 novembre 2016 sur *a-desk.org* à l'adresse <https://a-desk.org/en/magazine/contemporary-art-as-a-resource/>, s.p.

considération des archives institutionnelles, curatoriales ou patrimoniales ; après avoir parlé de différents types de traitements réservés aux archives et à leur exploitation curatoriale au sein d'institutions pour l'art. Les cas rencontrés jusqu'ici, contribuent tous à la description d'un paysage qui est en train de se faire progressivement, et dont l'avenir n'est qu'une hypothèse qui s'accorde avec l'évolution de l'histoire de l'art au large, et des expositions.

Conclusion

Cette recherche a comme ambition de donner une définition ample mais précise de la notion d'archives curatoriales. Par le biais de multiples exemples que nous avons essayé de réunir dans cet ouvrage, nous avons montré une sélection suffisamment complète des déclinaisons de ce concept qui, s'il n'est pas complètement inconnu (notamment dans le monde anglo-saxon), ne faisait jusqu'à présent pas l'objet d'une étude de cette ampleur, et d'une étude tout court.

Notre besoin de produire des sources documentaires et bibliographiques inédites vient compléter une nécessité de partager des questionnements plus larges, qui ne sont donc pas exclusifs de l'histoire de l'art et des expositions, mais qui au contraire s'étendent au contexte historique, culturel, social et économique dans lequel nous vivons – ou plutôt de ces contextes, au pluriel. Il a été important de ne pas limiter cette recherche à des singularités (géographiques, temporelles, de personne ou de lieu), mais de partir de certaines subjectivités (à l'occurrence, curatoriales), pour ensuite démontrer leur valeur dans un contexte collectif, voire social et politique.

Au cœur de cette enquête, réside la volonté d'inscrire ces ensembles hybrides et méconnus, dans une exploitation « sensible », qui permettrait à l'histoire de l'art et des expositions de non seulement se construire sur des sources précieuses et inexplorées ; mais aussi de se faire porteuse de certains témoignages subjectifs et, en même temps, collectifs qui renforceraient sa consistance, en passant par le double prisme d'une lecture subjective de l'objet exposition, ainsi que par une compréhension plus ciblée et transparente des dynamiques institutionnelles.

C'est donc pour faire un point sur l'état actuel des archives curatoriales mais aussi de leur considération, que nous avons analysé des cas d'études qui, et pour les archives curatoriales personnelles et pour les archives curatoriales institutionnelles, puissent présenter les différentes applications de cette notion. Cela va sans dire, nous avons eu besoin de faire précéder les deux chapitres à vocation analytique de la thèse, par des réflexions plus théoriques dans les deux premiers chapitres, qui reliaient notre thèse à des observations plus larges sur la place des archives dans l'époque qui est la nôtre – de leurs implications juridiques et économiques jusqu'aux applications techniques, auxquelles elles semblent se prêter si bien. Nous

avons humblement essayé de redéfinir, en partant d'une série conséquente d'entretiens réalisés ainsi que de nos propres expériences, la figure du commissaire d'exposition, ou curateur, en la situant dans l'histoire plus générale des expositions et de l'art, ainsi que dans une compréhension des phénomènes témoignant d'un intérêt renouvelé pour les archives. L'attestation de certains d'entre eux, comme le paradigme curatorial de la réactivation d'expositions, ou comme l'apparition sur le marché d'archives de curateurs, nous a amené à investiguer les pulsions, mais aussi les stratégies, liées aux archives curatoriales dans la contemporanéité.

Nous avons constaté que la presque absence d'intérêt académique et, dans certains cas, institutionnel vis-à-vis de ces ressources, nuit à leur exploitation et à leur intégration dans les sciences humaines. Les préjugés, que nous avons remarqués auprès de certains acteurs majeurs dans l'histoire et dans le monde de l'art vis-à-vis de la figure du curateur, nous ont semblé être un obstacle à la constatation de certaines tendances, ainsi qu'à leur usage critique. Tout aussi bien que la confusion amenée par des applications plus ou moins commerciales du *curating*, ces approches méprisantes ou superficielles du rôle du curateur, ont été des points de départ fondamentaux pour ce travail, en nous poussant à poser des questions aux professionnels directement concernés par cette question et en les obligeant, souvent, à en prendre acte d'une façon proactive. Nous estimons que ce travail pourrait contribuer à faire avancer la considération des archives curatoriales ainsi qu'à développer des formes d'interaction et d'exploitation conscientes, hautement souhaitables pour leur mise en valeur. Il s'est agi également de proposer certaines options pour faire en sorte que cela se produise au profit et du monde de l'art, et du monde académique, souvent déconnectés ou en désaccord sur les positionnements l'un de l'autre. Allons donc voir les enjeux primaires de ce travail, avant de le délivrer à la lecture et à l'usage de nos collègues chercheurs, académiques, et curateurs.

Une des plus grandes contributions de cette thèse réside, à notre sens, dans le fait d'avoir démontré le rôle central que les archives curatoriales ont ou devraient avoir dans l'histoire de l'art et des expositions et dans le système de l'art contemporain. Le fait d'avoir consacré un ouvrage de cette dimension au sujet, ainsi

que la nécessité de le faire, témoigne de la volonté de reconnaître la valeur culturelle non seulement de la production curatoriale mais aussi des traces qu'elle laisse derrière elle. Nous partions de la constatation que ces collections existent, et que leur importance nous semble avoir été longtemps niée, si ce n'est pour de cas d'intellectuels ou d'institutions au nombre limité. En nous aventurant dans un terrain pauvrement exploré, nous avons fait la rencontre de positionnements contrastants, en contribuant à élaborer une multitude d'approches qui non seulement parlent des priorités de nos temps, mais aussi de comportements dont elles font épreuve.

Nous avons ainsi exploré les natures, les usages et les formes de partage possibles à partir des certains questionnements fondamentaux, qui nous ont amené à recueillir les propos restitués dans cet ouvrage. Parmi ceux-là, nous avons essayé de démontrer que construire une histoire de l'art et des expositions sur des récits issus d'une activité professionnelle et personnelle en même temps, n'exclut pas une approche critique ; mais au contraire renforce la liaison entre l'individu-curateur et la collectivité, en partant du monde de l'art jusqu'au monde tout court. Nous avons constaté que l'anecdotique, ce qu'en français on appelle souvent « la petite histoire », contribue à faire la soi-disant grande histoire, et à la rendre plus accessible. Se plonger dans les archives personnelles d'un curateur, notamment si elles conservent encore leur configuration originale et n'ont pas subi le passage, souvent traumatique, de la dispersion, du démembrement ou de la transition vers le domaine de l'institutionnel, contribue à la compréhension du système culturel mis en place par le curateur. Architecte et créateur de cet espace, comme dans le cas de Harald Szeemann, de Hans Ulrich Obrist et de Jean-Hubert Martin , le curateur le façonne en suivant une méthodologie souvent inconsciente, qui miroite sa structure mentale et la logique qu'il applique à ses projets. Mieux connaître l'archive reviendrait donc à mieux connaître le curateur, et par conséquent, à avoir une compréhension à la fois plus approfondie et plus intuitive des projets qu'il a développé au cours de sa carrière.

L'archive, nous l'avons vu, serait donc à considérer non pas comme une boîte à vérité, que l'on exploiterait pour prouver un certain discours de façon à qu'il

devienne officiel ; mais un lieu vivant, composé de documents tous comme d'objets et de souvenirs, des fragments qui forment la mosaïque de l'imaginaire curatorial. Ceci est également valable, mais d'une façon moins environnementale et personnelle, pour les archives des curateurs dans l'institution, notamment de ceux qui travaillent dans l'institution et pour l'institution, en contribuant à développer des stratégies de présentation de ses ressources.

C'est à ce moment que les traces se mettent à recréer le cheminement de la pensée d'un curateur et l'évolution de son projet, et qu'elles peuvent nous révéler, des fois sans le dire explicitement, les liens invisibles qui sont tissés au quotidien dans cet acte de création culturelle. L'archive est donc le lieu où le subjectif et l'objectif se rencontrent, s'explorent, et se renforcent mutuellement, comme nous le disions dans l'introduction et comme nous l'avons montré au cours de cette thèse, il nous semble, notamment quand nous avons parlé de la pensée visuelle de Jean-Hubert Martin qui est porteuse d'un message générationnel ; ou en discutant de la contribution obristienne à l'histoire de l'art et des expositions, notamment par le biais de ses entretiens et par l'invention de dispositifs curatoriaux dont la structure est miroitée dans l'éparpillement de ses archives, existant avant l'hypothétique transition vers les archives de la Fondation Luma⁴⁴⁶ (et qui sera peut-être gardée, dans une certaine mesure ? Nous l'espérons.).

Les réflexions que nous avons partagées contre une tendance qui traditionnellement vise à objectiver les pratiques curatoriales et archivistiques, notamment dans le domaine des arts, nous ont amené à présenter des cas d'activation de ressources documentaires et expositives, ainsi que des approches institutionnelles expérimentales, qui soulignent l'importance de considérer les traces du travail curatorial comme des éléments sensibles, permettant non seulement une meilleure contextualisation, mais également une compréhension on pourrait dire presque émotionnelle, qui contemple l'humain qui produit et, en même temps, engage l'humain qui reçoit (voire le public). Nous avons vu comme un

⁴⁴⁶ Il n'y a pas de confirmation officielle concernant l'acquisition des archives de Hans Ulrich Obrist par la Fondation Luma à Arles à présent (printemps 2020).

classement de type traditionnel risquerait de compromettre une interaction avec la structure subjacente de l'archive, telle qu'elle a été conçue par son propriétaire ou mise en valeur par l'institution qui l'a produite ou réunie.

Nous avons donc essayé de suggérer une méthodologie qui joigne à une compréhension de ces ensembles, une connaissance des pratiques curatoriales et des dynamiques qui amènent à la constitution d'archives correspondantes. Nous reviendrons brièvement sur ces suggestions à la fin de cette conclusion.

Dans cette recherche, le métatexte nous a intéressé plus que le texte ; la structure des archives et les initiatives qu'elles sont en mesure de propager quand elles sont interrogées et activées, nous a questionné plus que leur contenu. En effet, ce qui est difficile à définir, à classer, qui a une nature éphémère et ambiguë, a retenu notre attention plus que ce qui est traditionnellement reconnu comme matériel documentaire ou d'archive. Les termes évoqués nous semblent mieux décrire la nature d'une exposition et nous paraissent donc révéler au mieux ce qu'elle laisse derrière elle. Nous avons également observé qu'avoir une formation curatoriale, ou connaître les enjeux de cette pratique et de son histoire, permet d'accueillir d'une façon plus souple les archives curatoriales, ainsi que de repérer leur structure au profit d'une exploitation plus avertie. Nous avons également pu vérifier que recueillir les témoignages du curateur qui a mis ensemble son archive, et esquisser un plan de ces ensembles tel que nous l'avons fait pour les archives de Jean-Hubert Martin⁴⁴⁷, permet de confronter des récits personnels à des témoignages écrits. Restituer ces archives, les investir et, pourquoi pas, les ouvrir au public le curateur étant encore en vie, nous permettrait de non seulement enrichir notre recherche de détails précieux qui ne sont pas enregistrables, ou enregistrés, dans les archives ; mais également de nous plonger dans une atmosphère, dans une multitude d'histoires encore vivantes, que nous pouvons imaginer et qui aident à développer une vision plus complexe de l'objet de recherche. Le *story-telling* est, d'ailleurs, un excellent moyen pour activer des archives, pour déconstruire et

⁴⁴⁷ Voir Tome II, Annexes, Figures 13-17.

analyser la mémoire dont elles se font porteuses, et nous croyons que l'apport du curateur propriétaire de l'archive est très précieux dans ce sens.

Nous avons remarqué, notamment à travers l'analyse des cas d'études d'institutions telles que le Van Abbemuseum à Eindhoven, que traiter les archives moins comme une source de recherche et plus comme un objet de recherche en soi, dans ses singularités et ses connexions rhizomiques à d'autres archives et aux contextes de leur développement, produit des résultats surprenants, en termes d'engagement du public et de relecture critique des histoires présentées par les musées, et par les sociétés dans lesquelles ils s'inscrivent. Remplacer l'ordre conventionnel attribué à ces ressources par l'acte de classement traditionnel, signifie contempler le désordre et le laisser vivre. Admettre le hasard et l'émotionnel dans une approche des archives curatoriales, permettrait à de multiples récits inexplorés d'émerger, car en ne figeant pas la donnée qu'elles contiennent on peut apercevoir les possibilités qu'elles retiennent. Ce faisant, de nouvelles idées pourraient être générées, dans un aller-retour entre la conscience du caractère transitoire de la lecture de données et ses possibles investissements dans des projets de recherche et / ou curatoriaux.

Les archives curatoriales permettent une transversalité du fait même de leur nature de collections, et partagent ainsi cette caractéristique avec des autres collections du musée, notamment avec la collection d'œuvres d'art, qui peut être un allié généreux dans le partage d'histoires culturelles, et pas vice versa comme il est commun de penser. En effet, nous avons vu la résistance de certaines institutions à percevoir leurs propres archives comme quelque chose de plus complexe qu'un simple outil de support à leur collection d'art. Nous avons essayé d'établir un parallèle entre les collections documentaires ou d'archive et les collections d'œuvres d'art, notamment en présentant des projets ciblés, tels que les expositions organisées dans les dix premières années de direction de Charles Esche au Van Abbemuseum. L'archive institutionnelle serait alors un grand ensemble qui se situe au croisement entre une bibliothèque et une collection d'art, puisqu'elle contient les deux, et leur permet de communiquer. Promouvoir une fluidité entre ces ensembles ouvre non seulement à une meilleure exploitation des ressources de l'institution d'art ; mais aussi à une proximité avec le musée et son fonctionnement ;

ainsi qu'à l'usage non seulement d'un public d'experts mais aussi de celui plus vaste des visiteurs. En effet, tout comme pour une collection d'œuvres d'art, une archive se configure différemment selon la question qu'on lui pose. Elle s'organise et se réorganise à plusieurs reprises, selon les *inputs* qui l'animent. Nous prévoyons que l'intérêt contemporain porté non seulement aux archives mais aussi aux pratiques curatoriales et à une remise en question des impératifs institutionnels, augmentera la nécessité de diffuser une éthique renouvelée dans l'approche aux archives curatoriales et à leur exploitation performative.

Évidemment, les archives curatoriales ne seront pas appréciées et exploitées à leur juste valeur avant qu'un encadrement de la figure du curateur, notamment par des travaux académiques – environnement des plus hostiles à sa reconnaissance – ait lieu. Il s'agira, avant tout, de faire la distinction entre des pratiques (curatoriales et archivistiques) qui priorisent l'autoreprésentation et qui placent le curateur au centre de l'exposition ou de l'initiative en générale qu'il s'occupe d'organiser ; et des approches plus saines, qui contemplent la subjectivité et la sensibilité curatoriale comme un liant fort entre l'œuvre et sa présentation publique, et qui utilisent sa personnalité, sa vision et son imaginaire pour concevoir des façons variées de communiquer, éduquer, et émerveiller à travers l'œuvre d'art. La production artistique est au cœur même du système qui a été mis en place pour sa restitution et son existence en dehors de la sensibilité ou de l'atelier de son créateur. Mais cela ne devrait évidemment pas empêcher la reconnaissance de toutes les figures qui contribuent à la circulation de l'œuvre, parmi lesquelles celle du curateur joue un rôle des plus importants. Rappelons-nous que, comme le dit si bien Ann Butler, collectionner des archives curatoriales revient à acquérir des informations primaires sur les artistes et leur œuvre, qui ne sont conservées nulle part ailleurs, du fait que le curateur est souvent la première personne à interagir avec l'artiste et à l'accompagner dans la mise en place de ses projets.

Si la distinction entre les critiques tendent à s'estomper dans certains cas, et à s'accroître dans des autres du fait de l'hyper spécialisation des compétences demandées à l'un et à l'autre, il est évident que le travail qui a été fait pour que les archives des critiques soient valorisées, notamment par Jean-Marc Poinot et les Archives de la critique d'art à Rennes qui ont été pionniers dans ce sens, doit être

continué afin que les autres acteurs du système de l'art puissent profiter d'une reconnaissance similaire, notamment par le partage sensible de leurs archives et leur intégration consciente dans les grandes archives de l'histoire. En effet, la notion de curateur tend à englober des activités, des missions et des compétences très variées, qui vont de l'organisation d'expositions et de projets culturels, à l'écriture, à la recherche, à la médiation. À cette souplesse, qui contribue à la désorientation ressentie souvent à propos du rôle qu'il joue, s'ajoute le fait que l'acte de « curater » peut être désormais élargi à des domaines plus ou moins confuses, comme le commerce, l'organisation d'expériences gastronomiques, de *playlists* musicales, de vitrines, etc. D'autant plus que dans une culture visuelle, le contenu « curable » s'est multiplié, et il s'est diffusé en plusieurs directions (virtuelles) et à la vitesse du Net. Une définition du curateur doit inclure ces considérations, étant donné qu'une redéfinition des pratiques muséales devient nécessaire au moment où nous assistons à des changements sociétaux et culturels majeurs. Les archives curatoriales sont un support important pour répondre à ces questions, comme nous l'avons vu. Nous avons également remarqué qu'une des raisons pour lesquelles ces collections sont particulièrement riches de documents inédits qui pourraient élargir notre compréhension des enjeux de l'art, de l'histoire et de son contexte, est que le travail du curateur autour de l'exposition n'est pas affiché, dans des conditions normales. Pour connaître ce qui l'a amené à réfléchir d'une certaine façon et à faire certains choix dans la conception et la réalisation de l'exposition, il est souvent indispensable d'en discuter avec lui, mais encore plus de consulter les traces éparpillées dans ses archives, et qu'on ne peut pas retrouver dans l'exposition telle qu'elle est donnée à voir. Cette sédimentation caractéristique que l'on y retrouve, permet d'observer les couches de sa pensée et de reconstruire ses intentions et ses approches par rapport au temps engagé dans ce processus parfois très étendu.

Nous avons essayé de démontrer qu'une archive curatoriale a toute sa place dans l'histoire de l'art et des expositions, mais aussi plus indirectement dans l'histoire en générale. En présentant des cas heureux de considération et d'exploitation de ces archives à un niveau institutionnel, tout comme des cas moins réussis, nous avons voulu commencer un chemin qui reste à faire, et qui part avant tout d'une sensibilisation aux responsabilités liées à l'archivage de la personne-

curateur, et à l'éthique de l'auto-archivage. Il s'est agi enfin, d'instituer un discours autour des archives curatoriales, qui nous semble non seulement reconnaître la situation contemporaine mais également anticiper des comportements futurs. Nous avons ainsi suggéré que le lien entre la personne-curateur, les archives des expositions qu'il produit, et son contexte artistique et culturel au sens large, est une clé de lecture qui pourrait participer remarquablement à établir une méthodologie appropriée et souhaitable pour la gestion et la valorisation des archives curatoriales – qui nécessitent d'une attention spécifique par rapport à des archives qui profiteraient plutôt d'un archivage traditionnel. Il serait contreproductif et borné, à présent, de considérer que toutes les archives aient besoin du même type d'archivage, ou même d'un archivage tout court. Car nous l'avons vu, tout acte d'archivage est un filtre ultérieur entre la donnée, la réalité qu'elle représente ou présente, et celui qui la lit. La violence de l'archivage pourrait être réduite par une attention majeure portée aux archives curatoriales en relation aux spécificités des pratiques curatoriales, car les deux ne sont que difficilement séparables. Cela passerait, comme le souhaite Hans Ulrich Obrist et comme nous l'avons évoqué à plusieurs reprises, également par un intérêt vers ces archives de curateurs de leur vivant ; ou en facilitant leur transition vers la sphère institutionnelle, en évitant des actions qui seraient trop brusques (démembrement, déplacement intercontinental, etc.). En revendiquant la place des archives curatoriales non seulement dans l'histoire et dans les disciplines académiques, mais aussi et surtout auprès des institutions qui les assimilent ou qui les produisent, nous avons souhaité reconnaître la valeur émotionnelle et esthétique de ces ensembles, et cité des cas comme le « Grey Archive » du Van Abbemuseum, ou les « Musées sentimentaux » de Daniel Spoerri ; ainsi que rappelé des méthodes plus instinctives et « hasardeuses » de classement, comme celle de la Bibliothèque Prelinger. Une archive, qu'elle fasse partie de la collection (comme c'est partiellement le cas, au Centre Pompidou), ou qu'elle englobe la collection (comme au Van Abbemuseum), pourrait être amenée à dialoguer de façon plus fluide au profit des publics, ainsi que d'une lecture et relecture de l'histoire. Au cours de notre recherche, nous avons constaté qu'une archive est souvent définie par rapport à une collection d'œuvre d'art, alors qu'elle est exploitable de façon plus complexe et complète si l'on renonce à séparer les

ressources d'une institution et si l'on promeut une interaction interdépartementale, en effaçant les catégories traditionnelles qui distinguent et hiérarchisent, et en mettant en avant des ressources et des figures qui participent à la création et à l'exposition de l'œuvre.

Un des objectifs de cette thèse, était de réunir du matériel bibliographique inédit et des témoignages autour de la question des archives curatoriales. Nous souhaitons que ce travail serve d'appui pour l'élaboration d'une méthodologie d'ouverture de ces ensembles, afin que leur potentiel de ressources vivantes puisse émerger plus clairement dans le futur, et être un élément stimulant de connaissance et de partage. La performativité des archives, c'est-à-dire leur ouverture et leur exploitation active dans un cadre institutionnel ou non-institutionnel, est un des enjeux majeurs que nous avons tâché d'explorer. Comme nous l'avons démontré, les initiatives visant à ouvrir les archives curatoriales personnelles et institutionnelles et à les exposer auprès du grand public, non seulement décomplexifient les postures vis-à-vis des archives, mais également vis-à-vis de l'institution et de son passé.

Si nous avons essayé de présenter ici toutes les expériences de réactivation ou d'exposition d'archives qui nous ont paru intéressantes afin de bâtir une réflexion autour de ces problématiques, nous sommes conscients que celles-ci restent à explorer proprement, et nous sommes confiants dans le fait qu'elles le seront dans un futur proche. Les nouvelles technologies ayant fait progresser les formes d'expositions incluant des archives, et augmenter les possibilités de les lire d'une façon plus stimulante que celle proposée par le dispositif traditionnel des archives dans les vitrines horizontales, nous nous attendons à que des accrochages expérimentaux viennent s'ajouter à ceux que nous avons proposés – en étendant la simplicité de l'expérience de *Living Archive* à des dimensions encore inexplorées. L'interaction entre des œuvres (à l'occurrence, films et photos) et des archives-images, qui a été placée au centre du dispositif de l'exposition *Nouvelle Histoires de Fantômes* par Georges Didi-Huberman en 2014⁴⁴⁸ ; ou celle entre chronologie des événements, données virtuelles et matérielles des archives du Groupe de Via

⁴⁴⁸ Voir Tome II, Annexes, Figure 91-92.

Lazzaro Palazzi, crée spécifiquement pour l'exposition *Ennesima, una mostra di sette mostre sull'arte italiana* (en français « Énième, une exposition de sept expositions sur l'art italien ») à la Triennale de Milan en 2016⁴⁴⁹ ; prouvent que des dispositifs d'exposition incluant des archives peuvent être esthétiquement intrigants, ludiques et pédagogiques en même temps. En effet, s'ils sont conçus rigoureusement pour restituer une expérience qui ne contemple pas une seule lecture possible, ces accrochages prévoient une interaction du public avec les ressources mises à sa disposition, et profitent de ses retours pour s'améliorer et questionner sa vision et la stratégie mise en place, d'une façon consciente ou inconsciente. Des expériences comme celles de *ReSource* de la Fondation Lafayette Anticipation, ou de Salt avec l'installation interactive *Archive Dreaming* de Refik Anadol⁴⁵⁰ prouvent qu'il existe une façon de à la fois organiser une archive selon des temporalités plus contemporaines, et de l'exposer d'une façon complexe afin qu'une multitude de récits en émergent.

Au cours de cette recherche et afin de répondre à la question pressante de trouver une méthodologie de promotion, conservation et valorisation des archives curatoriales, nous avons dû nous confronter au fait que, quand cette tâche revient au propriétaire de l'archive, une négligence s'installe inévitablement : faute de manque de moyens ou d'investissement, un curateur ne passe pas beaucoup de temps à archiver ses projets, et il est rarement aidé par quelqu'un qui le fasse pour lui, dans le cas de ses archives personnelles. Aussi, le risque qu'il privilégie certains récits et en occulte des autres est toujours possible : l'autoreprésentation est, en effet, un danger récurrent, qui invalide la pertinence des récits subjectifs dont nous avons soutenu l'importance tout au long de cette ouvrage. Dans le cas d'archives curatoriales institutionnelles, il serait nécessaire que les archivistes et les documentalistes des institutions d'art aient une formation plus large en histoire de l'art, en art ou en pratiques curatoriales. En effet, si archiver de façon traditionnelle ce type d'archives peut écraser leur potentiel narratif et la configuration originale, qui reflète la vision du curateur dans sa structure ; il y a également un risque très

⁴⁴⁹ Voir Tome II, Annexes, Figure 93.

⁴⁵⁰ Voir Tome II, Annexes, Figure 3.

grand de plier ce contenu aux stratégies de l'institution, voire de le limiter en n'absorbant ou en mettant en avant que des parties des archives acquises ou produites par l'institution, comme dans le cas du MACBA. Afin de permettre une meilleure exploitation des archives, il serait nécessaire que chaque institution pour l'art puisse recruter un curateur d'archives, en suivant l'exemple de Diana Franssen au Van Abbemuseum ou de Sol Henaro au MUAC, et plus spécifiquement d'archives curatoriales. Idéalement, cette personne aurait une double formation en Pratiques curatoriales et histoire de l'art ou arts, ainsi que des compétences de base pour la création et la gestion des archives, qui ne nécessitent pas d'être très développées. Un autre exemple, serait le curateur indépendant Nicolas Brulhart, qui a assuré depuis 2014 la direction des archives de la Kunsthalle de Berne et, dans le cadre des célébrations pour le centenaire de l'institution, a organisé les expositions *Archiv Netzwerk Kunsthalle* (2016) et *Local Dreams* (2017)⁴⁵¹. Si cela peut se réaliser facilement pour des institutions de taille petite et moyenne, il est plus compliqué que le service de la recherche et des archives d'un grand musée ait un curateur spécialisé dans ses archives curatoriales, et notamment qui s'occupe de développer des expositions à partir de ces ressources, qui en propose aux autres curateurs, et qui ne vienne pas tout simplement ajouter sa voix d'archiviste ou de directeur de département à des projets déjà élaborés par les équipes curatoriales et des collections. Il n'est pas suffisant d'exposer des documents illustrant de façon passive et ennuyeuse des passages de l'exposition ou certaines de ses interprétations, élaborées elles aussi par l'équipe des curateurs. Nous proposons que des curateurs des archives soient au premier rang dans l'élaboration de projets curatoriaux, et supportent le travail collectif de l'institution en amenant non seulement des réponses, mais aussi des questions ; ainsi que des idées pour faire interagir les différentes ressources du musée de façon durable et critique.

Dans le cas d'archives curatoriales personnelles, il s'agirait de réfléchir à une figure qui suive le curateur dans son quotidien, qui s'immerge dans ses archives et dans son imaginaire, pour pouvoir à la fois organiser et partager, par le biais de projets ponctuels, le matériel qu'il accumule. Cela permettrait de priver le curateur

⁴⁵¹ Voir Tome II, Annexes, Figure 4.

de l'obligation de s'occuper de son passé et de sa production, démarche souvent très difficile à entamer car elle nécessite d'un détachement et d'un recul qui ne sont pas toujours envisageables. Cette nouvelle figure professionnelle garantirait qu'une subjectivité détachée se penche sur ces archives lorsqu'elles sont encore vivantes, dans le but d'en prendre soin, de les « curater » justement (rappelons encore l'étymologie de ce mot, du latin *curare*, c'est à dire « prendre soin ») ; ainsi que de les utiliser pour imaginer des nouveaux projets conçus avec le curateur, ou également de faciliter la transition vers le domaine institutionnel. On pourrait donc parler de « curateur d'archives curatoriales », bien que cela sonne un peu redondant. Cette figure professionnelle servirait de liaison entre la bibliothèque, les archives, la recherche, la collection d'art et le département curatorial, en s'occupant de rendre leur collaboration fluide, afin de générer des projets qui soient l'expression d'un organisme habité par des organes, et non pas de diffuser des documents d'archives pour donner une perspective historique à l'exposition proposée.

Il nous paraît évident que la nécessité de développer des capacités de triage des archives personnelles devra s'imposer non seulement aux curateurs, mais à toute personne accumulant des données qu'elle croit garder, et qu'elle perd néanmoins et inévitablement, du fait du volume immaîtrisable de ces données-là. Si nous voulons que ces archives soient gardées, qu'elles témoignent de notre époque et qu'elles la révèlent à nos yeux, nous nous devons d'inventer des nouveaux outils, et de créer des structures qui puissent accueillir les archives du futur. Des initiatives comme celle de *ReSource*, une plateforme archivante intuitive et instantanée, nous semblent constituer une solution intéressante au problème de l'archivage au sein d'institutions d'art, mais inapplicable dans le cas d'archives personnelles, sauf accord avec une des institutions qui supportent ce projet expérimental. En effet, la technologie qui anime *ReSource* est bien assez coûteuse pour qu'on puisse songer à une version individuelle et individualisée – par exemple une application, dont le curateur indépendant puisse se servir pour ranger, explorer et partager ses archives d'une façon intuitive et simple. Il n'est toutefois pas impossible qu'il y ait un développement dans ce sens-là, et ceci constitue sûrement une des pistes de réflexion que nous souhaitons provoquer. Accueillir les archives qui sont encore en train de se faire, notamment des archives curatoriales, et

développer des modalités de respecter leurs fragilités et d'accentuer leur potentiel pour un partage public, demande une réflexion que nous avons voulu initier avec cet ouvrage, et à laquelle nous espérons pouvoir continuer à contribuer dans les années qui suivront.

Dans l'introduction à ce travail, nous nous interrogeons sur la place des archives curatoriales au sein de l'histoire de l'art et des expositions, et sur l'état actuel de leur considération. Nous voulions démontrer que seule une approche sensible et attentive de leur potentiel aurait pu donner lieu à des expérimentations contribuant à un enracinement des institutions d'art dans les sociétés qui les abritent et qui attendent une leur contribution active – cela, non seulement par l'encadrement pédagogique du passé mais en faveur d'une anticipation du futur et d'une mise en perspective du présent. Pareillement, un meilleur système de compréhension du contenu des archives curatoriales personnelles, nous semble être nécessaire pour que la figure du curateur, ainsi que sa production, puissent nous aider à définir des trajectoires majeures de la création artistique et de sa monstration. Par les cas d'étude que nous avons présenté, et auxquels nous nous sommes confrontés directement, en nous immergeant dans une discussion profonde et continue et en laissant les archives et leur structure nous parler, nous sommes en mesure de produire une synthèse proactive entre la singularité protéiforme et subjective de ces archives et les questionnements toujours plus pressants d'une revisitation historique et objective. Poser la question, qu'elle que soit la réponse ou les réponses que nous avons reçues, nous a semblé nécessaire pour entamer une discussion à propos de ces sujets, qui commencent seulement à recevoir de l'attention de la part du monde académique et artistique.

Sur notre chemin, nous avons rencontré des multiples difficultés, dues notamment au caractère novateur des questions posées. Les archives restent, dans l'imaginaire collectif, un lieu du passé et du mystère, où l'intime est lisible mais pas exploitable d'une façon décomplexée. Nous avons essayé de contredire cette tendance, en normalisant le côté intimiste de cette recherche et en l'encadrant dans une recherche régénératrice et proactive, qui a été appréciée par les curateurs et les institutions interpellées, dans la plupart des cas. Nous avons essayé de surmonter ces difficultés en nous appuyant sur nos connaissances des pratiques curatoriales,

en interrogeant notre entourage professionnel, en travaillant dans des institutions d'art de nature variée, afin de restituer un portrait exact de leur façon de considérer et d'exploiter leurs archives. La casquette de curatrice enquêtrice nous a permis de ne pas intimider les curateurs rencontrés, qui restent toujours un peu méfiants vis-à-vis de la recherche académique, et qui ont apprécié le regard souple et complice que nous portions à leur méthodologie personnelle, souvent loin d'être structurée. Si la plupart des curateurs interviewés a répondu négativement à la question « Avez-vous une archive ? », en s'appuyant inconsciemment sur une définition tout à fait basique et standard d'archive, une fois expliqué notre propre notion d'archives curatoriales et proposé des usages expérimentaux, on a pu s'approcher plus aisément à ces lieux inexplorés, et avec grande satisfaction. À cela s'ajouta la difficulté d'avoir accès à des archives souvent fragmentées et éparpillées entre des pays différents, ou sur des supports illisibles ou difficilement récupérables, ou tout simplement pas navigables car très négligées. Dans la plupart des institutions d'art, proposer une vision plus élargie et moins conventionnelle de l'acte d'archiver, de ses raisons d'être et de ses applications, a demandé une persistance et une tenace considérable. Aussi, expliquer que nous étions davantage intéressés à la structure et à la vision de l'archive, plutôt qu'à une section ou à un certain questionnement factuel qu'elle contient, n'a pas été évident avec les institutions et les curateurs les plus traditionalistes et conservateurs. Quant à la méfiance rencontrée dans le milieu académique, une remise en perspective de la figure du curateur nous a aidé à faciliter sa considération dans un but scientifique. Le manque d'un corpus bibliographique suffisamment développé sur lequel bâtir nos arguments, nous a poussé à aller à la rencontre de témoignages vivants ; elle a été non seulement à la base de l'impulsion qui a animé ce travail, mais aussi la raison ultime de sa contribution, à notre sens. Nous avons essayé de restituer notre expérience par ces pages, en n'hésitant pas à insister sur les découvertes les plus prometteuses que nous avons fait, au double niveau des archives personnelles et institutionnelles.

Nous sommes conscients que ce travail nécessite d'être continué par la communauté des professionnels du monde de l'art, et des chercheurs de plusieurs disciplines. Dans le futur, nous aimerions étendre cette recherche à des réalités géographiques et sociales que nous n'avons pas pu examiner en profondeur dans le

corpus présent, notamment le Moyen et l'Extrême Orient. Nous souhaitons également pouvoir collaborer avec des spécialistes en Web sémantique et scénographie virtuelle, ainsi qu'avec des artistes, pour imaginer des façons satisfaisantes d'explorer et de partager le potentiel non seulement documentaire mais aussi humain, que nous avons entrevu dans les archives analysées. Il sera également nécessaire de surveiller plus de près le procès d'acquisition de certaines structures qui ont comme mission l'intégration d'archives, notamment d'archives relatives à l'art et à son système.

Nous constatons que cette étude a contribué à esquisser un paysage méconnu, en renouvellement permanent et souvent constitué de fragilités et d'événements éphémères. Nous espérons que, dans le futur, il puisse être continué non pas dans une démarche égotique et célébratoire des pratiques curatoriales et des institutions d'art ; mais par une attention, une sensibilité qui n'ait pas peur de parler d'émotion, et qui l'utilise au contraire pour démystifier, et pour partager, les merveilles, l'engagement, les passions bonnes et mauvaises, les déviations et les présences, enfin les traces laissés par les curateurs dans les archives curatoriales.

Qu'elles soient accueillies et respectées dans leur humble mais tout de même fondamental apport à la création et à sa circulation : cela est notre plus grand souhait.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

AGAMBEN, G., HELLER-ROAZEN, D., *Remnants Of Auschwitz, The Witness and the Archive*, Zone Books, 2012.

AIKENS, N., LANGE, T., SEIJDEL, J., TEN THIJE, S., *What's the Use? Constellations of Art, History and Knowledge*, Amsterdam, Valiz, 2016.

ALESSANDRINI, M., *Curatorial Archives in Curatorial Practices*, SALT Istanbul, 2018.

ALTSHULER, B., *Biennials and Beyond: Volume II*. Phaidon Press, 2013.

ALTSHULER, B., BLAZWICK, I., DERCON, C., FUSCO, M., HOWELL, C., *A Manual for the 21st Century Art Institution*, Walther König, 2009.

ALTSHULER, B., *Salon to Biennial: Volume I*, Phaidon Press, 2008.

ALTSHULER, B., *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, New-York, Abrams, 1994.

ARTIÈRES, P., COLARD, J., *Le Bureau Des Archives Populaires Du Centre Pompidou*, Paris, Manuella Éditions, 2019.

BABIAS, M., EUSTERSCHULTE, B., ROLLIG, S., *René Block. Ich kenne kein Weekend, Ausstellungsprojekte, Texte und Dokumente seit 1964*, Cologne, Walther König, 2015.

BARCENILLA Garcia, H., *Comisariado y procesos de igualación, hacia un arte efectivo*, thèse de doctorat, Universidad del País Vasco, 2014.

BENICHO, A., *Ouvrir le document – Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Presses du Réel, 2010.

BENNETT, J., *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2010.

BERNARD, C. HAHN, O., JOUANNAIS J.Y., MILLET, C., *Les grands entretiens d'ArtPress : Harald Szeemann*, coédition ArtPress IMEC, 2013.

BERTOLA C., *Curare l'arte*, Electa, 2008.

BONYTON, E., BURTON, A., *The Great Exhibitor. The Life and Work of Henry Cole*, Londres, V&A Publications, 2003.

- CHABIN, M., *Le Management De L'archive*, Hermès - Lavoisier, 1970.
- CHARTIER, A-M., HEBRARD, J., *Pratiques d'écriture : un éclairage historique, écrire et faire écrire : actes de l'université d'été*, École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, 1994.
- CHECCHIA, V., JAREUNPOON, J.M., SCASCIAMACCHIA, F., *Not (yet) a manifesto : notes on research and politics in curatorial practice*, Vessel Art Projects, 2011.
- CHEVRIER, J.F., *Formas biográficas : construcción y mitología individual : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Siruela cop., Madrid, 2013.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, C., *Letter to a Friend*, Series: DOCUMENTA (13), Hatje Cantz, 2011.
- Cicéron, *De l'Orateur*, livre II, Paris, Les Belles Lettres, 1966.
- COX, R.J., *Managing institutional archives : foundational principles and practices* (Série Greenwood Library Management Collection), Libraries Unlimited, 1992.
- CSIKSZENTMIHALYI, M., ROCHBERG-HALTON, E., *The meaning of things : domestic symbols and the self*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- DERRIDA J., *Mal d'archive*, Paris, éd. Galilée, 2003.
- DURING, E., GONZALEZ-FOERSTER D., GRAU, D., OBRIST, H.U., *Qu'est-ce que le curating ?*, Paris, Manuella éditions, 2009.
- ELSNER, J., *The cultures of collecting*, Harvard University Press, 1994.
- ERNST, W., *Digital Memory and the Archive*, Minnesota University Press, 2012.
- FALGUIERES P., *Les chambres des merveilles*, Bayard, Paris, 2003.
- FARGE A., *Le goût de l'archive*, Seuil, Paris, 1989.
- FERGUSON, Bruce W., GREENBERG, R., NAIRNE, S., *Thinking About Exhibitions*, Routledge, London, 1996.
- FOUCAULT M., *L'archéologie du savoir*, Paris, éd. Gallimard, 1969.
- GALANTAI, G., KLANICZAY, J., *Artpool: the experimental art archive of East-Central Europe : history of an active archive for producing, networking, curating and researching art since 1970*, Budapest, Artpool, 2013.
- GARCIA ANDUJAR, D., *Postcapital archive (1989-2001)*, Hatje Cantz, 2007.

- GILLILAND, A.J., McKEMMISH, S., LAU, A.J., *Research in the Archival Multiverse*, Monash University Publishing, 2017.
- GIONI, M., *Amarcord: Frammenti di memoria dall'Archivio Storico della Biennale = Fragments of memory from the Historic Archive of la Biennale*, Edizioni la Biennale di Venezia, 2013.
- GLASMEIER, M., *50 Jahre / Years Documenta 1955-2005: Archive in Motion - Discreet Energies / Diskrete Energien*, Steidl, Göttingen, 2005.
- GLICENSTEIN, J., *L'invention du curateur, Mutations dans l'art contemporain*, PUF, 2015.
- GOMBRICH, E.H., SAXL, F., *Aby Warburg: An Intellectual Biography; with a Memoir on the History of the Library*, Phaidon, 1986.
- GRENIER, C., *La Fin des musées ?*, Paris, éd. du Regard, 2013.
- GOUALCH, C. *Commémoration et numérisation : le cas complexe de l'exposition Magiciens de la terre (1989)*, thèse de master Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, 2013.
- GUASCH, A.M., *Autobiografías visuales : del archivo al índice*, Siruela cop., Madrid, 2009.
- GUCCIONE, M., *Come sarà il museo del futuro*, éd. MAXXI, Rome, 2012.
- HAXTHAUSEN, C., *The two art histories, the museum and the university*, Sterling and Francine Clark Art Institute et Yale University Press, 2002.
- HEBERT, S., SZEFER KARLSEN, A. *Self-organised*, Open Editions, Londres, 2013.
- HEINICH, N., *L'art contemporain exposé aux rejets. Etudes de cas*, éd. Hachette Pluriel, 2012.
- HEINICH, N., *Pouvoirs publics, art contemporain*, Gallimard, 2001.
- HEINICH, N., SZEEMANN, H., *Harald Szeemann, un cas singulier*, éd. De l'Echoppe, 2015.
- Henri ZERNER, *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Gallimard, 1997.
- HOFFMANN J., *Jens Hoffmann: (Curating) from A to Z*, JRP|Ringier, 2015.
- HOFFMANN, J., *Show Time: The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*, New York, D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc., 2014.

- HOFFMANN, J., *Ten fundamental questions of curating*, Mousse Publishing, Milan, 2013.
- KARP, I. & LAVINE, S.D., *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington and London, Smithsonian Institution Press, 1991.
- KARROUM, A., *L'appartement 22 (2002-2008)*, éd. Hors'champs, Paris, 2009.
- LANFRANCHI CATTANEO C., SCHWAB A. (dir.), *Dalla visione al chiodo. Dal chiodo alla visione. Il Fondo Harald Szeemann dell'Archivio Fondazione Monte Verità*, éd. Salvioni, 2013.
- LAUNAY, I., *Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre*, Besançon, Solitaires Intempestifs, 2007.
- LEEMAN, R., *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, éd. des Cendres, 2009.
- LEROUX, C., POINSOT, J.M., *Entre élection et sélection – Le critique face à ses choix*, Les presses du réel, 2017.
- LIND, M., *Performing the Curatorial Within and Beyond Art*, Berlin, Sternberg Press, 2012.
- MACDONALD, S., *The Politics of display : museums, science, culture*, Londres, Routledge, 1998.
- MARTIN, J.H., CAUBET, A., *Visions du futur*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2000.
- MARTIN, J.H., *L'art au large*, Flammarion, Paris, 2013.
- MARTINON, J.P., *The Curatorial, A Philosophy of Curating*, Bloomsbury Publishing, 2013.
- MEREWETHER, C., *The Archive, série Whitechapel: Documents of Contemporary Art*, The MIT Press, 2006.
- MICHAUD Y., *L'artiste et les commissaires*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.
- MIESSEN, M., CHATEIGNE, Y., *The Archive as a Productive Space of Conflict*, Sternberg Press, Berlin, 2016.
- MORTEN SOONDEGARD, M., JACOBSEN, M., *RE_ACTION - The Digital Archive Experience: Renegotiating the Competences of the Archive & the Museum in the 21st Century*, éd. Aalborg Universitetsforlag, 2009.
- NOEVER, P., *The discursive museum*, Hatje Cantz, 2001.
- O'NEILL, P., *Curating Subjects*, Londres, Occasional Table, 2007.

- O'NEILL, P., WILSON, M., *Curating Research*, Open Editions / de Appel, Amsterdam, 2014.
- O'NEILL, P., WILSON, M., STEEDS, L., *The Curatorial Conundrum: What to Study? What to Research? What to Practice?*, The MIT Press, 2016.
- O'NEILL P. (dir.), *Curating Subjects*, London, Open Editions, 2007.
- OBRIST, H-U., *A Brief History of Curating*, JRP|Ringier, 2008.
- OBRIST, H-U., *Dontstopdontstopdontstopdontstop*, Sternberg Press, 2006.
- OBRIST, H-U., *Everything You Always Wanted to Know About Curating But Were Afraid to Ask*, Sternberg Press, 2007.
- OBRIST, H-U., *Harald Szeemann - Individual methodology*, JRP | Ringier, 2007.
- OBRIST, H-U., *Ways of curating*, Penguin Books, 2015.
- OSTRHOFT S., *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*, Atropos Press, 2009.
- PARIKKA, J., ERNST, W., *Digital Memory And The Archive (Electronic Mediations)*, University of Minnesota Press, 2012.
- PAUL, C., *New Media in the White Cube and Beyond: Curatorial Models for Digital Art*, University of California Press, 2008.
- PEREC, G., *Espèces d'espaces*, Éditions Galilée, 1974.
- PINGEN, R., *Dat museum is een mijnheer : De geschiedenis van het Van Abbemuseum 1936-2003*, Amsterdam, Artimo, 2005.
- RAND, S., KOURIS, H., *Cautionary Tales: Critical Curating*, Apexart, 2007.
- RIDENER J., *From Polders to Postmodernism: A Concise History of Archival Theory*, Litwin Books, 2009.
- RIGOLO, P., *Immergersi nel luogo prescelto: Harald Szeemann a Locarno 1978-2000*, Supernovae & Doppiozero, 2013.
- SCHAFFNER, I., WINZEN, M., BATCHEN, G., GASSNER, H., *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art*, New York, Prestel Publishing, 1998.
- SCHUBERT, K., *The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*, Ridinghouse, 2009.
- SMITH, T., *Talking Contemporary Curating*, New York, ICI, 2015.
- SMITH, T. *Thinking contemporary curating*, New York, ICI, 2012.

- SMITH, T., *What is contemporary art?*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.
- SNAUWAERT, D. (dir.), *The Absent Museum: Blueprint for a Museum of Contemporary Art for the Capital of Europe*, Bruxelles, WIELS (éd.) et Yale University Press, 2017.
- SONDERGAARD, M., *Re_action : the digital archive experience : renegotiating the competences of the archive and the (art) museum in the 21st century*, Aalborg University Press, 2009.
- SPIEKER S., *The Big Archive: Art From Bureaucracy*, MIT Press, 2008.
- SPRINGER, A.S., TURPIN, E., *Fantasies of the Library*, MIT Press, 2016.
- SZEEMANN, H., *Ecrire les expositions*, Bruxelles, La Lettre volée, 1996.
- THOMAS, N., *The Return of Curiosity, What Museums are Good For in the Twenty-first Century*, Londres, Reaktionen Books, 2016.
- TOBELEM, J.M., *Le nouvel âge des musées, Les institutions culturelles au défi de la gestion*, Paris, Armand Colin, 2010.
- VON BISMARCK, B., SCHAFHAFF, J., WESKI, T., *Cultures of the Curatorial*, Berlin, Sternberg Press, 2012.
- VOTI, *The Union of the Imaginary, a Forum for Curators*, Koenig Books, 2017.
- WAN, S., *Asia Art Archive : a new phase in contemporary Asian art documentation : celebrating phase II of the Asia Art Archive and the launch of its online catalogue of material relating to China, HK, Taiwan and Macau*, Hong Kong, Asia Art Archive, 2011.
- WARHOL, A., *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, Houghton Mifflin Harcourt, 1977.
- YAKOUMAKI, G., *Curating Archives, Archiving Curating*, thèse de doctorat, Goldsmiths, University of London, 2009.
- YATES F., *The art of memory*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1966.

CATALOGUES D'EXPOSITION

- BLOCK, R., BABIAS, M., EUSTERSCHULTE, B., FIETZEK, G., *René Block. Ich kenne kein Weekend : Ausstellungsprojekte, Texte und Dokumente seit 1964*, Berlin, N.B.K. (éd.) et König, Walther (Verlag), 2015.

CELANT, G. (dir.), *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, Progetto Prada Arte, 2013.

DE BELLIS, V. (dir.), *Ennesima: L'archivio corale: lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi, l'esperienza dell'autogestione e AVANBLOB*, Mousse Publishing, 2015.

GIONI, M., BELL, N. (dir.), *Il Palazzo Enciclopedico, 55. Esposizione Internazionale d'Arte la Biennale di Venezia*, Marsilio Editori, 2013.

Lost in the archive, Latvian Centre for Contemporary Art (LCCA), 2016.

MARTIN, J-H., COHEN-SOLAL A., (dir.), *Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire*, Xavier Barral, 2014.

OBRIST, H-U. (dir.), *Lucius Burckhardt & Cedric Price: A Stroll Through a Fun Palace: Swiss Pavilion, Biennale Architettura 2014*, Swiss Arts Council Pro Helvetia, 2014.

POINSOT, J.M., *Mémoires croisées / dérives archivistiques. Archives de la critique d'art*, INHA, 2015.

PRAT, T., RASPAIL, T. (dir.), *Partage d'exotismes : 5e Biennale d'Art Contemporain de Lyon*, Réunion des musées nationaux, 2000.

SAUERLANDER, K. (dir.), *dOCUMENTA (13) Catalog 2/3 The Logbook*, Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH Series (éd.), Hatje Cantz, 2011.

VON BISMARCK, B., FEDELMAN, H-P., *Interarchive: Archival Practices and Sites in the Contemporary Field of Art*, Kunstraum der Universität Lüneburg Köln, W. König, 2002.

WENDLER J. W., *Seth Siegelaub - The Xerox Book - Andre, Barry, Huebler, Kosuth, Lewitt, Morris, Weiner*, Roma publications, 2015.

ARTICLES ET ESSAYS

ALLOWAY, L., « The great curatorial dim-out » dans Ferguson, B.W., Greenberg, R. and Nairne, S., *Thinking about exhibitions*, Routledge, 2005.

BAL, M.G., « Telling Objects: A Narrative Perspective » dans ELSNER, J., *The cultures of collecting*, Harvard University Press, 1994.

BENNETT, T., « The exhibitionary complex », dans *New Formations, Issue: 4: Cultural Technologies*, Printemps 1988.

- CHAN, P., « An introduction », dans DIERS, M. & OBRIST, H-U. (éd.), *Hans Ulrich Obrist: Think Like Clouds*, Badlands Unlimited, 2014.
- KRZYS ACORD S., « Glissement de sens : le commissariat sur invitation au musée » dans *Commissaires Curators, ESSE Magazine* n. 72, édition spéciale, Printemps - été 2011.
- COOK, T., « The Archive(s) Is a Foreign Country: Historians, Archivists, and the Changing Archival Landscape », paru sur *The American Archivist* Vol. 74, 2011.
- De BAERE, B., KLEIN ESSINK, S., « Op Losse Schroeven. An interview with Wim Beeren », *Kunst & Museumjournaal*, 1995.
- DE CERTAU, M., « L'espace de l'archive ou la perversion du temps », *Traverses. Revue du Centre Georges Pompidou, numéro spécial: L'archive*, 1986.
- DREBEN, A., QUINTANA, T., « In conversation : Hans Ulrich Obrist », dans *PERSPECTA 48 : AMNESIA*, août 2015.
- DUCLOS, J-C., « Depuis Rivière... », dans *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, n.1-4, 2005.
- ESCHE, C. « Absences felt and unfelt », in *The Absent Museum: Blueprint for a Museum of Contemporary Art for the Capital of Europe*, WIELS (éd.) et Yale University Press, Bruxelles, 2017.
- « Exhibitions have a history – A conversation between Bruce Altshuler, Elena Filipovic, Jens Hoffmann », paru sur *Mousse magazine # 47*, Milan, février-mars 2015.
- FELDMAN, S., « L'artiste-commissaire : l'échange des rôles », *Exposé* n. 1, 1994.
- FOSTER, H., « An Archival Impulse », *October* Vol. 110, The MIT Press, automne 2004.
- FRASER, A., « From the critique of institution to an institution of critique », *ArtForum*, n. 44-1, septembre 2005.
- GRAMMEL, S., LIND, M. & SCHLIEBEN, K., « In place of a manifesto », dans *Gesammelte Drucksachen, Collected Newsletters, SpringFall 02-04*, Bruxelles, Revolver Archiv für Aktuelle Kunst, 2004.
- GUEDON, J., « Google : une mémoire en trompe-l'oeil », *Intermédiatités* 18, 2011.
- HAINES, C., « The whole earth show revisited », *Mousse Magazine* n.44, 2014.

HOFFMANN, J., « Art and the global theater, a conversation with Harald Szeemann », paru dans *Flash Art*, juillet-septembre 2001.

KROKER, A., « *Archive Drift* », paru dans *Intermédialités* 18, 2011.

« Les expositions à l'ère de leur reproductibilité », *Artpress2* n°36, février 2015.

LESSAULT, B., « F. Hartog. Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps. », dans *L'orientation scolaire et professionnelle*, Paris, Le Seuil, 2003.

LÉVESQUE, F., « La collection muséale d'art contemporain comme mémoire archivée », *Culture & Musées* n.7, 2006.

MANACORDA, F., « For whom do we write exhibitions? Towards a museum as commons », publié dans *Between the Discursive and the Immersive Stedelijk Studies Issue* n.4, Amsterdam, Printemps 2016.

MARTIN J-H., *Vers un Musée des Charmes*, publié en occasion d'une conférence à l'Académie française des Beaux-Arts de Paris, 2014.

MECHOULAN, É., « Introduction. Des archives à l'archive », *Intermédialités* 18, 2011.

MURPHY M., « Des Magiciens de la terre à la globalisation du monde de l'art : retour sur une exposition historique », *Critique d'art* n.41, Rennes, printemps 2013.

ONIAN, J., « Neuromuseology » dans MURAWSKA-MUTHESIUS, K., PIOTROWSKI P., *From Museum Critique to the Critical Museum*, 2015.

PISAPIA, J. « Archives du pathos : Ernesto De Martino et la survivance », *Intermédialités* 18, 2011.

SERRES, A., *Quelle(s) problématique(s) de la trace?* Texte d'une communication prononcée lors du séminaire du CERCOR (actuellement CERSIC), 2002.

STOLER, A-L., « Colonial archives and the arts of governance », *Archival science* n. 2, 2002.

WEBOGRAPHIE

AIKENS N., ESCHE C., FRANSSSEN D., « On the Van Abbemuseum Archives », sur *Asia Art Archives*, publié le 01/12/2012. Disponible à l'adresse : <https://aaa.org.hk/en/ideas/ideas/on-the-van-abbemuseum-archive>

ALESSANDRINI M., GABLIER L., « École du Magasin (1987-2016): Changing Horizons », sur *Art and Education*, 2018. Disponible à l'adresse :

<https://www.artandeducation.net/schoolwatch/218860/cole-du-magasin-1987-2016-changing-horizons>.

BAILEY, S., « A conversation with Hans Ulrich Obrist », sur *OCULA*, publié le 17/09/2014. Disponible à l'adresse : <https://ocula.com/magazine/conversations/hans-ulrich-obrist/>

BORJA-VILLEL, M., ESCHE, C., « Talk between Charles Esche and Manuel Borja-Villel », sur *SALT*, publié le 21/12/2013. Disponible à l'adresse : <https://saltonline.org/en/2074/talk-between-charles-esche-and-manuel-borja-villel>

BOURSIER, J.Y., « La mémoire comme trace des possibles », sur *Socio-anthropologie* n.12, 2002, publié le 15/05/2004. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/145>

CAVAZZINI, A., « L'archive, la trace, le symptôme. Remarques sur la lecture des archives », sur *L'Atelier du Centre de recherches historiques* n.5, publié le 14/10/2009. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/acrh/1635>

CERF, J., « Trente ans après sa mort, la seconde vie de Michel Foucault », sur *Télérama*, publié le 20/06/2014. Disponible à l'adresse : <http://www.telerama.fr/idees/la-seconde-vie-de-michel-foucault,113884.php>

CHECA, P., « Contemporary art as a resource: curating a public archive. An interview with Sol Henaro », sur *A*DESK*, publié le 28/11/2016. Disponible à l'adresse : <https://a-desk.org/en/magazine/contemporary-art-as-a-resource/>

DAGEN, P., «Le cabinet de curiosités de Jean-Hubert Martin. Le Grand Palais propose un parcours autobiographique autour de pièces de provenances et d'époques diverses. », sur *Le Monde*, publié le 29/02/2016. Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/arts/article/2016/03/02/le-cabinet-de-curiosites-de-jean-hubert-martin_4874813_1655012.html

DEMETRIOU, D., « Japan's Decluttering Guru Says She Is On A Mission To 'Organise The World' », sur *The Telegraph*, publié le 16/01/2016. Disponible à l'adresse: <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/japan/12102664/Japans-decluttering-guru-says-she-is-on-a-mission-to-organise-the-world.html>

DOSSE, F., « Paul Ricoeur, Michel de Certeau et l'Histoire : entre le dire et le faire », sur *École des chartes*, 2003. Disponible à l'adresse : <http://elec.enc.sorbonne.fr/conferences/dosse>

DULGUEROVA, E., « Histoires de réexpositions », sur *Critique d'art* 42, 2014, mis en ligne le 01 mai 2015. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/critiquedart/13482>

ESCHE, C., FLÜCKIGER, G., KOLB, L., « We learn by doing », sur *ON CURATING* n.21, décembre 2013. Disponible à l'adresse : <https://www.on-curating.org/issue-21-reader/we-were-learning-by-doing.html#.XnuawNNKjfY>

ESCHE, C., « Radically Yours, THE ART OF NOW », sur *VAN ABBE MUSEUM*, publié le 15/09/2015. Disponible à l'adresse : <https://vanabbemuseum.nl/en/research/resources/articles/the-art-of-now/>

FOUCAULT, M., DUMAYET, P., « Michel Foucault à propos du livre 'Les mots et les choses' », sur *Lectures pour tous*, INA, diffusée le 15/06/1966. Disponible à l'adresse : <https://m.ina.fr/video/I05059752/michel-foucault-a-propos-du-livre-les-mots-et-les-choses-video.html>

GALISSA, N., MUNOZ, M., VEGA, M., « Folding the exhibition, », sur *MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona*, 2014. Disponible à l'adresse : <https://www.macba.cat/en/essay-folding-the-exhibition>

GARDETTE, H., « Toutes les archives sont-elles essentielles ? », sur *Grain à moudre*, France Culture, diffusé le 29/11/2017. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/du-grain-a-moudre/a-qui-confier-les-archives-non-essentielles>

GASPARINA, J., « Les musées comme producteurs de savoirs », sur *Le Temps*, publié le 12/01/2018. Disponible à l'adresse : <https://www.letemps.ch/culture/musees-producteurs-savoirs>

GREENBERG, R., « Remembering Exhibitions: From Point to Line to Web, Tate Papers », sur *Tate Papers*, 2009. Disponible à l'adresse : <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/remembering-exhibitions-from-point-to-line-to-web>

HOFFMANN, J., « Curating Between the Lines », sur *Critique d'art* n.41, Printemps-Eté 2013, publié le 24/06/2014. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/critiquedart/8314>

ISTOK, R. (Dir.), « Decolonizing Archives », *L'Internationale*, 2016. Disponible à l'adresse : https://www.internationaleonline.org/library/#decolonising_archives

- JAKUBOVICZ, A., « Lafayette Re-Source (préambule) », sur *Lafayette Anticipation*, 2015. Disponible à l'adresse : <http://lafayetteanticipation.squarespace.com/lafayette-re-source/>
- KOLB, L., FLUCKIGER, G. « New Institutionalism Revisited », sur *ON CURATING* n.21, décembre 2013. Disponible à l'adresse : <https://www.on-curating.org/issue-21-reader/new-institutionalism-revisited.html#.XnqbY5NKjfY>
- KUROMIYA, N., « Once Upon a Time: Archives Tales at the Van Abbemuseum », sur *MoMA*, 2014. Disponible à l'adresse : http://www.moma.org/explore/inside_out/2014/04/07/once-upon-a-time-archives-ales-at-the-van-abbemuseum.
- LE GALLIARD, M., « Trust on the Biennale : entretien avec Paolo Baratta », sur *Attractions*, publié le 11/06/2014. Disponible à l'adresse : <https://attractions.hypotheses.org/75>
- MISIANO, V., « The Institutionalization of Friendship », sur *IRWIN*, 1998. Disponible à l'adresse : <http://www.irwin-nsk.org/texts/institutionalisation/>
- MAUREEN, M., « Des Magiciens de la terre, à la globalisation du monde de l'art : retour sur une exposition historique », *Critique d'art* 41, Printemps-Eté 2013, mis en ligne le 24 juin 2014. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/critiquedart/8307>
- MONTILLA, R., « An interview with Maite Muñoz: I'm off », sur *O Magazine*, 2016. Disponible à l'adresse : <https://abcdefghijklmn-pqrstuvwxyz.com/entrevista-a-maite-munoz-me-piro>
- MOONIE S., « Mapping the Field: Lawrence Alloway's Art Criticism-as-Information », sur *Tate Papers*, 2011. Disponible à l'adresse : <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/16/mapping-the-field-lawrence-alloway-art-criticism-as-information>
- ROLOFF M., STROBEL I., « Rewind and fast forward: Play », sur *ON CURATING* n.11/12, décembre 2011. Disponible à l'adresse : https://on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue12.pdf
- TRAHAIS, F., « Jens Hoffmann, Show Time: The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art », sur *Critique d'art*, publié le 15/11/2015. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/critiquedart/15535>

ZONNENBERG, N., « The potential of plurality: a discussion with the directors of L'internationale », sur *Afterall* n.38, Printemps 2015. Disponible à l'adresse : [https://www.afterall.org/journal/issue.38/the-potential-of-plurality a-discussion-with-the-directors-ofl internationale](https://www.afterall.org/journal/issue.38/the-potential-of-plurality-a-discussion-with-the-directors-ofl-internationale)

Index

A

Anadol, Refik, 94, 269
Artières, Philippe, 78, 79, 80, 276

B

Bagouet, Dominique, 127
Baratta, Paolo, 190, 191, 192, 193
Bardi, Lina Bo, 276
Barenblit, Ferran, 278, 282, 287, 299, 300, 301,
302, 303
Baselitz, Georg, 49
Basualdo, Carlos, 103, 106
Baudrillard, Jean, 59, 60
Bauer, Ute Meta, 103
Berndes, Christiane, 270
Beuys, Joseph, 49, 50, 265
Bismarck, Beatrice von, 29, 129, 130, 150
Block, René, 134
Boas, Maria Luisa, 285
Bode, Arnold, 190
Boeri, Stefano, 149
Boetti, Alighiero, 144
Boltanski, Christian, 49, 141, 143, 150
Bomel, Karine, 213

Bonami, Francesco, 103
Bonicel, Matthieu, 112, 113, 114, 115
Bonilli, Jean-Philippe, 213, 216
Bonito Oliva, Achille, 38
Borja-Villel, Manuel, 87, 88, 98, 207, 208, 240,
241, 242, 243, 244, 277, 278, 279, 280, 282,
299
Boursier, Jean-Yves, 19, 69
Breton, André, 156, 161
Brulhart, Nicolas, 320
Bruno, Giordano, 76
Burckhardt, Jacob, 159
Burckhardt, Lucius, 149
Buren, Daniel, 32, 181
Butler, Ann, 193, 194, 195, 196, 197, 315

C

Camillo, Giulio, 51, 76
Celant, Germano, 26, 44, 45, 46, 136
Certeau, Michel de, 69
Chabin, Marie-Anne, 74
Chagall, Marc, 267
Chang, Johnson, 197
Chartier, Anne-Marie, 203
Christo, 265

Christov-Bakargiev, Carolyn, 26, 54, 61, 93, 103,
119, 127, 128, 129, 190
Cicéron, 76
Clot, Manuel, 285, 286
Crandall, Jordan, 103, 105, 106
Crone Hensen, Lene, 205

D

Dagen, Philippe, 170
Dardy, Claudine, 78
David, Catherine, 289
Davila, Mela, 280, 281, 289, 293
de Baere, Bart, 241
Debbaut, Jan, 247
Dérieux, Florence, 23
Derrida, Jacques, 16, 21, 53, 85, 86, 92, 93
Descamps, Sonia, 213
Doury, Simon, 94
Duca, Juliette, 55
Duchamp, Marcel, 49, 50, 183
Dulguerova, Elitza, 39, 45

E

El Nozahy, Mariam, 237
Enwezor, Okwi, 47, 103
Erofeev, Andrei, 285
Esche, Charles, 103, 205, 240, 244, 245, 248, 249,
250, 251, 253, 254, 255, 258, 259, 260, 261,
262, 263, 265, 266, 267, 270, 271, 272, 273,
274, 275, 276, 277, 314

F

Faneca, Ruben, 288, 290
Farge, Arlette, 16, 62, 69, 101
Feldmann, Hans-Peter, 150, 151
Flaubert, Gustave, 136
Fleck, Robert, 105, 129, 130
Fletcher, Annie, 270
Foster, Hal, 96

Foucault, Michel, 16, 62, 204, 293
Franch, Enric, 285
Franssen, Diana, 68, 203, 206, 250, 252, 253,
254, 255, 256, 257, 258, 264, 266, 267, 269,
270, 275, 301, 303, 320
Fuchs, Rudi, 38, 247, 255, 268, 270, 272, 273,
274
Funcke, Bettina, 103

G

Gasparina, Jill, 66, 211
Gillick, Liam, 145, 150
Gioni, Massimiliano, 51, 135, 136, 191
Glasmeier, Michael, 42
Glicenstein, Jérôme, 1, 34, 38
Glissant, Édouard, 150
Gonzales-Foerster, Dominique, 150
Goualch, Chloé, 215, 225
Grammel, Soren, 240
Grandas, Teresa, 289, 294, 295, 296, 298
Greenberg, Reesa, 40, 41, 42
Grenier, Catherine, 21, 210
Groys, Boris, 32, 47, 204

H

Haacke, Hans, 252, 268
Hahn, Otto, 167
Hanru, Hou, 103, 133, 134, 135, 204
Hapgood, Susan, 103, 105, 106
Hartog, François, 84
Hébrard, Jean, 203
Henaro, Sol, 303, 304, 320
Hendrix, Jimmy, 91
Herzberg, Julia Ann P., 194
Hessel, Mary-Louise, 194
Hillmann, Hans, 190
Hobsbwam, Eric, 64
Hoet, Jan, 38
Hoffmann, Jens, 35, 37, 43, 44, 103

Holmes, Brian, 103
 Hsu, Claire, 197
 Humery, Matthieu, 154

J

Jacobs, Mary Jane, 194
 Jakubovicz, Alexis, 108
 Jarry, Alfred, 49
 Jeanpierre, Laurent, 18, 66
 Jeong-A, Koo, 150
 Jouannais, Jean-Yves, 167

K

Kabakov, Ilya, 83
 Karroum, Abdellah, 230, 231, 232, 233, 234, 235,
 236
 Kihm, Christophe, 66
 Kircher, Athanasius, 148
 Kittelmann, Udo, 103, 274
 Klingemann, Mario, 94
 Koenig, Kasper, 38, 148
 Koenig, Walter, 106
 Kondo, Marie, 78
 Koolhas, Rem, 44, 139, 153, 154
 Kortun, Vasif, 103, 105, 106
 Kramer, Harry, 190
 Kroker, Arthur, 97

L

Latham, John, 155
 Lavier, Bertrand, 143, 150
 Leeman, Richard, 1, 7, 32, 125, 126
 Leering, Jean, 247, 269
 Lessault, Bertrand, 84
 Levin, Kim, 134
 Lind, Maria, 32, 240

M

MacDonald, Sharon, 209
 Mahlangu, Esther, 185
 Malraux, André, 77, 158, 183
 Man Ray, 170, 183
 Manacorda, Francesco, 91, 207
 Marí, Bartomeu, 280
 Martin, Jean-Hubert, 7, 57, 71, 138, 156, 157,
 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166,
 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175,
 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184,
 185, 186, 187, 211, 212, 215, 222, 223, 224,
 225, 226, 227, 228, 230, 236, 261, 311, 312,
 313, 333
 Martinez, Pablo, 288, 297, 298
 Méchoulan, Éric, 16, 73
 Meier, Richard, 68
 Mekas, Jonas, 97
 Merz, Mario, 49
 Miessen, Markus, 141, 143, 145, 148, 149, 152,
 153, 155
 Millet, Catherine, 167
 Misiano, Viktor, 83, 131, 132, 133
 Monnin, Alexandre, 108, 110
 Muñoz, Maite, 64, 202, 289, 293, 294

N

Nicol, Michelle, 152
 Nora, Pierre, 80, 84

O

Obrist, Hans Ulrich, 36, 51, 57, 58, 64, 71, 73, 74,
 84, 100, 103, 125, 138, 139, 140, 141, 142,
 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151,
 152, 153, 154, 155, 156, 186, 187, 210, 261,
 311, 317
 Onians, John, 82

P

Panofsky, Erwin, 84
 Parcollet, Rémi, 213
 Parreno, Philippe, 150
 Perec, Georges, 79
 Pflugfelder, Ralf, 152
 Phillips, Glenn, 55, 56, 96
 Picabia, Francis, 183
 Picasso, Pablo, 51
 Poinot, Jean-Marc, 1, 17, 62, 64, 65, 121, 124,
 126, 315
 Polke, Sigmar, 49
 Pontus Hulten, Karl Gunnar, 157, 184
 Prelinger, Rick, 76, 100, 317
 Price, Cedric, 149

R

Ragon, Michel, 121, 125
 Restany, Pierre, 121, 125, 126
 Reverdy, Pierre, 156
 Ricœur, Paul, 74, 82
 Rigolo, Pietro, 53, 54, 55
 Rivière, Georges-Henri, 241
 Rivoire, Stéphanie, 213, 215, 216, 217, 219, 221,
 222, 223, 224
 Rosenfield, Israel, 151
 Rosenthal, Norman, 38

S

Sandberg, Willem, 157
 Sarkis, 181, 184
 Schekleton, Max, 147
 Schlieben, Katarina, 240
 Schubert, Karsten, 209
 Schulmann, Didier, 184, 185, 222
 Schürmann, Rudolph, 152
 Schwarze, Dirk, 190

Seban, Alain, 226, 227, 228
 Seghal, Tino, 149, 150
 Shaw, Megan, 76
 Smith, Terry, 41, 42, 122, 209
 Spector, Nancy, 103
 Spoerri, Daniel, 160, 181, 317
 Staehle, Wolfgang, 105
 Steiner, Barbara, 241
 Stoller, Diethelm, 150
 Szeemann, Harald, 3, 14, 18, 19, 21, 23, 29, 32,
 38, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54,
 55, 56, 57, 63, 71, 76, 90, 91, 93, 100, 121,
 128, 135, 136, 153, 157, 167, 173, 183, 260,
 261, 311
 Szefer Karlsen, Anne, 198

T

Tenconi, Roberta, 136
 Thea, Carolee, 194

V

van Roij, Odilia, 263
 Varela, Francisco, 145
 Vega, Marta, 64, 202, 288, 293

W

Warburg, 51, 52, 76, 100, 136
 Warburg, Aby, 77
 Warhol, Andy, 81, 146
 Weber, Max, 208
 Wilson, Bob, 247
 Wölfflin, Heinrich, 159
 Wuggenig, Ulf, 150

Y

Yates, Frances, 75

Michela Alessandrini
Équipe de recherche CLARE
(Cultures Littératures Arts Représentations Esthétiques), EA 4593
Université Bordeaux Montaigne
Maison de la Recherche
Domaine universitaire
33607 Pessac Cedex