



HAL
open science

Rendre compte de soi au seuil de l'exposition : entre l'impératif promotionnel et le projet éthique

Sophie Bélair Clément Bélair Clément

► To cite this version:

Sophie Bélair Clément Bélair Clément. Rendre compte de soi au seuil de l'exposition : entre l'impératif promotionnel et le projet éthique. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2; Université de Montréal (1978-..), 2018. Français. NNT : 2018REN20044 . tel-03917466

HAL Id: tel-03917466

<https://theses.hal.science/tel-03917466>

Submitted on 2 Jan 2023

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.



THESE en cotutelle

Université Rennes 2, Université de Montréal

sous le sceau de l'Université Bretagne Loire, pour obtenir le titre de
DOCTEUR DE L'Université Rennes 2 / Université de Montréal

Mentions : Histoire des Arts
École doctorale Arts, Lettres, Langues

présentée par

Sophie Bélair Clément

Préparée à l'Unité de recherche EA 1279
UFR Arts, Lettres, Communication (ALC)
Histoire et critique des arts

Rendre compte de soi au seuil de l'exposition Entre l'impératif promotionnel et le projet éthique

Thèse soutenue le 20 août 2018
devant le jury composé de :

Philippe Despoix
Professeur titulaire, Université de Montréal / *Président du jury*

Marie Fraser
Professeure, Université du Québec à Montréal / *Rapporteuse externe*

Richard Leeman
Professeur des universités, Université Bordeaux Montaigne / *Rapporteur externe*

Johanne Lamoureux
Professeure titulaire, Université de Montréal / *Directrice de thèse*

Jean-Marc Poinot
Professeur émérite des universités, Université Rennes 2 / *Directeur de thèse*



UNIVERSITÉ RENNES 2

Unité de Recherche Histoire et critique des arts

Ecole Doctorale Arts, Lettres et Langues

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

**Rendre compte de soi au seuil de l'exposition
Entre l'impératif promotionnel et le projet éthique**

Thèse de Doctorat

Histoire et critique des arts

Présentée par Sophie BÉLAIR CLÉMENT

Directeur de thèse : Jean-Marc POINSOT
Directrice de thèse : Johanne LAMOUREUX

Soutenue le 20 août 2018

Jury composé de:

Philippe DESPOIX, Professeur titulaire, Université de Montréal
Président

Marie FRASER, Professeure, Université du Québec à Montréal
Rapporteuse externe

Richard LEEMAN, Professeur des universités, Université Bordeaux Montaigne
Rapporteur externe

Johanne LAMOUREUX, Professeure titulaire, Université de Montréal
Directrice de thèse

Jean-Marc POINSOT, Professeur émérite des universités, Université Rennes 2
Directeur de thèse

Table des matières

Table des matières	i
Liste des figures	iv
Liste des abréviations, des acronymes et des sigles	viii
Remerciements	x
Préambule	1
Introduction	8
<i>Se situer dans le discours</i>	8
<i>Hypothèse de travail</i>	9
<i>Traitement monographique des cas étudiés</i>	11
<i>Délimitation du corpus</i>	15
<i>Orientations</i>	24
<i>Un cadre théorique transdisciplinaire</i>	28
<i>Éthique de la lecture plastique</i>	31
<i>Structure du texte</i>	34
Chapitre 1 Appareils liminaires et formes brèves	36
1.1 <i>Contextes d'énonciation et matérialités du discours liminaire</i>	36
1.2 <i>État de la question. Lieux et fonctions de l'appareil liminaire de l'œuvre, du texte et de l'exposition</i>	41
1.2.1 <i>La double structure du parergon</i>	41
1.2.2 <i>Au seuil du texte, les paratextes</i>	45
1.2.3 <i>La double nature du geste d'exposer</i>	48
1.2.4 <i>Figures d'artistes et récits autorisés</i>	52
1.2.5 <i>Textes et sous-textes de médiation entre présentation, représentation et interprétation</i>	54
1.2.6 <i>Artists'ephemera</i>	57
1.2.7 <i>La fonction prothétique</i>	60
Chapitre 2 Qui parle?	63
2.1 <i>Discours d'appoint. L'ambivalence de la médiation</i>	64
2.2 <i>Rendre compte de soi. Pratiques discursives biographiques</i>	67
2.2.1 <i>Sujet éthique, sujet critique</i>	67
2.2.2 <i>Ethos</i>	72

2.2.3 Rendre compte de soi.....	75
2.3 Méthodes.....	79
2.3.1 Le retour réflexif.....	79
2.3.2 Performativité	86
Chapitre 3 Autodétermination du sujet au seuil de l'exposition. De la poésie à l'écriture ordinaire : la forme brève chez Marcel Broodthaers.....	95
3.1 Vendre quelque chose ? Entre habitus et autodétermination. Le positionnement du sujet qui réclame <i>Moi aussi</i> (1964).....	101
3.2 Entre l'administration et la confession : la performativité des lettres ouvertes ou les repositionnements consécutifs du sujet.....	116
3.3 Le commerce des valeurs ou l'économie symbolique du biographique : <i>Ma Collection</i> (1971).....	129
Chapitre 4 La présentation de soi. Éthique et autosocioanalyse chez Andrea Fraser .	149
4.1 S'exposer ou la mise à l'épreuve du sujet par le discours réflexif. Critique de l'institution et régimes d'exclusion.....	149
4.2 Résister à l'instrumentalisation par l'analyse de sa position : une rétrospective en case départ.....	161
4.3 De l'ambivalence critique au projet éthique.....	170
4.4 Éthique et publicité du franc parler.....	182
Chapitre 5 La reconnaissance en question dans l'œuvre de Louise Lawler	186
5.1 Substituer l'exposition à sa médiation	186
5.2 <i>Titles are names. Reconnaissances et ambivalences.</i>	189
5.3 <i>Portrait de l'artiste en célébrité. Recognition maybe, may not be useful</i> (1990).....	198
Chapitre 6 <i>Where are you and what's in a name?</i> La structure dialogique et antinomique du travail de Christopher D'Arcangelo.....	214
6.1 <i>Le politique et l'économique de l'espace d'exposition</i>	214
6.2 <i>Ethos de l'artiste en travailleur et portraits d'espaces intérieurs. You build what people want</i>	223
6.3 <i>Biographèmes, dialogues et antinomies</i>	231
Conclusion	242
Épilogue Notes sur l'ethos universitaire	250
Bibliographie.....	262
Résumé	i

Abstract.....i

Liste des figures

Sauf mention contraire, toutes les photographies sont de l'auteure.

- Figure 1.** Marcel Broodthaers, Invitation à l'exposition *Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie...*, Galerie St-Laurent, Bruxelles, 10 au 25 avril 1964, letterpress sur page de magazine, imprimeur Henri Kumps, Bruxelles, édition: inconnue, The Museum of Modern Art, New York et collections privées. Matériel protégé par le droit d'auteur. 108
- Figure 2.** Marcel Broodthaers, *Pense-Bête*, 1964, livres, papier, papier journal, plâtre, balles de plastiques, socle de bois. Collection Flemish Community, œuvre prêté à long terme au S.M.A.K. Détail. Matériel protégé par le droit d'auteur. 114
- Figure 3.** van Laack (1971). « Natürlich bekommen Sie Für den Preis eines van Laack Hemdes zwei andere... » Publicité, *Der Spiegel, Ehe vor der Ehe. Sexualverhalten der Jugend* (22 mars 1971), vol. 25, no 13, Hamburg : Der Spiegel, p.166. 130
- Figure 4.** van Laack (1971). « Natürlich bekommen Sie Für den Preis eines van Laack Hemdes zwei andere... » Publicité, *Der Spiegel, Ehe vor der Ehe. Sexualverhalten der Jugend* (22 mars 1971), vol. 25, no 13, Hamburg : Der Spiegel, p.166. « Section Publicité », *Marcel Broodthaers : A Retrospective*, Museum of Modern Art, New York, 14 février - 15 mai 2016, détail de l'installation. Matériel protégé par le droit d'auteur. 132
- Figure 5.** Marcel Broodthaers, *Ma Collection*, 1971, invitations, publications, photographie argentique, photocopies, maquette, manuscrits, peinture, crayon, stylo, planches recto verso [vue du recto], 100 x 65 cm, Eric Decelle, Bruxelles. Matériel protégé par le droit d'auteur. 136
- Figure 6.** Marcel Broodthaers, *Ma Collection* (détail), 1971, invitations, publications, photographie argentique, photocopies, maquette, manuscrits, peinture, crayon, stylo, planches recto verso [vue du verso], 100 x 65 cm, Eric Decelle, Bruxelles. Matériel protégé par le droit d'auteur. 136
- Figure 7.** Marcel Broodthaers (1971). *Curriculum vitae* (détail), espace promotionnel attribué à la section Wide White Space Gallery dans le catalogue de la foire d'art de Cologne 1971, *KKM'71 Kölner Kunst Markt*, [s.p.]. 138

- Figure 8.** Mallarmé, Stéphane (1998). « *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard* » [1897] dans *Œuvres complètes* tome 1, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris : Gallimard, p.376-377. Matériel protégé par le droit d'auteur. 140
- Figure 9.** Marcel Broodthaers (à gauche) accompagné de 5 visiteuses anonymes lors d'une visite guidée au Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1958. *Marcel Broodthaers*, Réserve précieuse, Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Matériel protégé par le droit d'auteur. 146
- Figure 10.** Andrea Fraser, vue de l'exposition, Galerie Christian Nagel, 15 novembre – 15 décembre 1990, Cologne. Photo: Andrea Stappert. Matériel protégé par le droit d'auteur. 162
- Figure 11.** Andrea Fraser, *November 15 – December 15 1990, Galerie Christian Nagel, Cologne, 1990*, Dossier d'artiste (cartable à anneaux, cartons d'invitation, coupures de presse, curriculum vitae, feuilles protectrices de plastique) et facsimilé, Pajoro Collection. Vue de l'exposition *Andrea Fraser. Wolfgang Hahn Prize 2013*, commissaire Barbara Engelbach, Museum Ludwig, 21 avril – 21 juin 2013, Cologne. Matériel protégé par le droit d'auteur. 163
- Figure 12.** Andrea Fraser, *November 15 – December 15 1990, Galerie Christian Nagel, Cologne, 1990*, Dossier d'artiste (cartable à anneaux, cartons d'invitation, coupures de presse, curriculum vitae, feuilles protectrices de plastique) et facsimilé, Pajoro Collection (détail). *Andrea Fraser. Wolfgang Hahn Prize 2013*, commissaire Barbara Engelbach, Museum Ludwig, 21 avril – 21 juin 2013, Cologne. Matériel protégé par le droit d'auteur. 165
- Figure 13.** Andrea Fraser et Helmut Draxler, *Services : The Conditions and Relations of Service Provision in Contemporary Project Oriented Artistic Practice*, vue de la documentation du projet dans l'exposition de Andrea Fraser au Museum der Moderne, Salzburg, 2015. En arrière-plan : *November 15 – December 15 1990, Galerie Christian Nagel, Cologne, 1990*. Photo: Museum der Moderne, Salzburg. Matériel protégé par le droit d'auteur. 175
- Figure 14.** Andrea Fraser, *Matrix 114. Welcome to the Wadsworth : A Museum Tour Every Saturday and Sunday at 1 p.m. during April, 1991*, Opuscule, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. Vue de *May I help you?*, exposition et performance en collaboration avec Allan McCollum, American Fine Art, Co., New York City, 1991 et extrait du curriculum vitae de l'artiste, pages 6 et 7. 177

- Figure 15.** Andrea Fraser, *May I help you ?*, 1991/2013, performance dans une installation d'Allan McCollum avec 30 *Plaster Surrogates*, Museum Ludwig, Cologne, 21 avril 2013. 178
- Figure 16.** Louise Lawler, *Matrix 77*, Opuscul, Wadsworth Atheneum, 23 février – 22 avril 1984, Hartford, Connecticut, [n.p.]. 187
- Figure 17.** Meryl Streep Stock Photos and Pictures, Getty Images [En ligne] <https://www.gettyimages.ca/license/613504962>. Consulté le 28 janvier 2018. Copie d'écran. 200
- Figure 18.** Louise Lawler, *Why Picture Now*, affiche promotionnelle de l'exposition, Museum of Modern Art, New York, du 30 avril au 30 juillet 2017. Matériel protégé par le droit d'auteur. 201
- Figure 19.** Louise Lawler (1990). *Recognition Maybe or May Not Be Useful, an original cover for Artscribe by Louise Lawler*, Artscribe. The International Magazine of New Art, mai 1990, Londres. 204
- Figure 20.** Louise Lawler (2011). Matériel promotionnel (cartons d'allumettes) d'après les oeuvres adaptées à la taille du support *Portrait* (1982) et *Birdcall* (1972-181). Produites dans le cadre de *Fitting*, Metro Pictures, New York, 2011. Matériel protégé par le droit d'auteur. 210
- Figure 21.** Christopher D'Arcangelo. Opuscul publié à l'occasion de l'exposition *Four Person Exhibition – Louise Lawler, Adrian Piper, Cindy Sherman, Christopher D'Arcangelo*, commissaire Janelle Reiring, Artists Space, New York, 23 septembre - 28 octobre 1978. Fales Library and Special Collections, New York University Libraries, *Artist Space Archive 1973-2009 MSS.291*, « Series 1 : Exhibition Files, 1973-2009 », Boîte 6, dossier 9. Matériel protégé par le droit d'auteur. 223
- Figure 22.** Cartel accompagnant l'exposition de [Christopher D'Arcangelo Papers (1965-2003) : Binder A. Divers archive material. Courtesy of Fales Library and Special Collection, Peter Nadin, Cathy Weiner and the D'Arcangelo Famili Partnership], documents reliés dans un cartable à anneaux, table, gants blancs, cartel, EMST National Museum of Contemporary Art, Athènes, documenta 14. Texte de Dean Inkster (2017). Photo : Patrick Bérubé. 233
- Figure 23.** Ben Kinmont, *Project Series Chris D'Arcangelo Distribution*, 5 mars 2005, [En ligne, copie d'écran extrait du site web de l'artiste], <http://benkinmont.com/projects/pscd.htm>. Consulté le 28 janvier 2018. En arrière-plan :

Thomas Gainsborough, *Conversation dans un parc* (vers 1746), H. : 0,73 m. ; L. : 0,68 m. Don de Pierre Bordeaux-Groult, 1952 , R.F. 1952-16. Musée du Louvre, Aile Denon, 1er étage, section A, salle 32, Section Peinture britannique et américaine. Matériel protégé par le droit d'auteur. 241

Figure 24. David Tomas (2012). *Escape Velocity. Alternative Instruction Prototype for Playing the Knowledge Game. A postcard book by David Tomas*, cartes postales no 109 - 112 (détail). Reproduit avec la permission de l'auteur. 257

Liste des abréviations, des acronymes et des sigles

AACB : Archives de l'Art contemporain en Belgique

AAUC : Association d'art des universités du Canada

AWC : Art Workers Coalition

CNRTL : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales

MRBAB : Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

INHA : Institut National d'Histoire de l'Art, Paris

NYU : New York University

S.M.A.K : Stedelijk Museum voor Actuele Kunst Gent (Musée municipal d'art actuel de la ville de Gent)

SVA : School of Visual Art, New York

TZK : Texte zur Kunst

ULB : Université Libre de Bruxelles

À mon père

Remerciements

Tandis que derrière une exposition se cache une constellation de travailleurs grâce auxquels l'événement advient, la forme discursive de cette thèse masque les nombreux dialogues qui ont su orienter, questionner, rectifier, mettre au défi la pensée exprimée. Je suis principalement redevable envers Johanne Lamoureux, directrice de thèse à l'Université de Montréal, pour la rigueur de ses relectures et le spectre transdisciplinaire de ses références, ainsi qu'envers Jean-Marc Poinot, directeur de thèse à l'Université Rennes 2, pour la précision de ses commentaires critiques. Je les remercie de leur contribution inestimable et de leur confiance. Je remercie David Tomas pour ses enseignements, sa critique, sa collaboration et son amitié. Ce travail eut été tout autre sans l'apport des discussions avec Vincent Bonin, qui en marquèrent l'amorce. Je remercie mes parents pour leurs encouragements continus, et Hervé, qui a fait avancer ma réflexion par la négative. Or, si les conditions nécessaires afin d'accomplir ce travail ont pu être aménagées, ultimement et malgré tout, c'est grâce à Félix-Antoine Richer. Je remercie Francine Delorme, Joseph Edmond Vincent Leduc, Ginette Lessard, Sylvie Maurice, Jacques Richer et Guy Richer d'avoir pris soin de Léopold. Merci à mes amis de leur patience. À Patrick Bérubé et Chloé Grondeau pour la documentation non autorisée du travail de Christopher D'Arcangelo à Athènes. Je remercie les archivistes de la Fales Library and Special Collections, de la bibliothèque du Museum of Modern Art, des Archives de l'Art Contemporain en Belgique et Margo van de Wiel du Van Abbemuseum, qui furent d'une aide précieuse. Merci à Simon Brown pour la traduction du résumé. Je suis redevable au FRQSC ainsi qu'à la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université de Montréal pour le soutien financier qui me fut octroyé. Je remercie les membres de mon jury d'embauche à l'Université du Québec en Outaouais de m'avoir encouragé à mener à terme ce projet. Je tiens à remercier tout particulièrement les membres externes du jury de cette thèse, Marie Fraser et Richard Leeman, qui ont accepté la tâche de critique professorale pour ce travail. Je remercie enfin Philippe Despoix en tant que président du jury et professeur, dont l'éthique et la réflexivité critique de la pratique professorale furent exemplaire.

Préambule

Le désir dit : « Je ne voudrais pas avoir à entrer moi-même dans cet ordre hasardeux du discours ; je ne voudrais pas avoir affaire à lui dans ce qu'il a de tranchant et de décisif ; je voudrais qu'il soit tout autour de moi comme une transparence calme, profonde, infiniment ouverte, où les autres répondraient à mon attente, et d'où les vérités, une à une, se lèveraient ; je n'aurais qu'à me laisser porter, en lui et par lui, comme une épave heureuse. » Et l'institution répond : Tu n'as pas à craindre de commencer ; nous sommes tous là pour te montrer que le discours est dans l'ordre des lois ; qu'on veille depuis longtemps sur son apparition ; qu'une place lui a été faite, qui l'honore mais le désarme ; et que, s'il lui arrive d'avoir quelque pouvoir, c'est bien de nous, et de nous seulement, qu'il le tient. »¹

Nous souhaitons commencer cette thèse par le rapport antagoniste entre désir et institution tel qu'il fut mis en scène par Michel Foucault dans la leçon inaugurale qui marque son entrée au Collège de France. La réflexivité de ce texte est contextuelle, révélant les conditions de possibilité du discours même. Comme le dira quelques phrases plus loin Foucault, le désir et l'institution échangent des répliques opposées à *une même inquiétude*, celle de la finitude, du caractère provisoire et subséquentement obsolète du discours et celle de sa matérialité dans l'oralité ou dans l'écriture, inquiétude des forces de dominations, de servitudes qui se dissimule sous les mots². Le désir engage le dialogue, tandis que l'institution lui répond, le rassure en lui proposant un place en son sein.

Tel que le rappelle Judith Butler, Jean Hyppolite suggère que le désir est « le pouvoir négatif de la vie humaine (...) Conçu comme un manque, comme un être-sans, le désir signifie initialement la négativité »³. Cette négativité que soulève le désir est aussi, selon Judith Butler, l'occasion pour la conscience de se faire objet de réflexion. *Le désir engage*

¹ Michel Foucault (2004 [1^{ère} éd.1971]). *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris: Gallimard, p. 9.

² Foucault, *L'ordre du discours*, p. 100.

³ Judith Butler (2011). *Sujets du désir : réflexions hégéliennes en France au XXe siècle*, traduit de l'anglais par Philippe Sabot, Paris : Presse Universitaires de France, page 30. Ce texte est le résultat d'une version révisée de la thèse de doctorat de l'auteure, soutenue en 1984. Hyppolite suggère que le désir est le pouvoir négatif dans la vie humaine (Hyppolite, J. (1955). « L'existence dans la phénoménologie de Hegel », dans *Études sur Marx et Hegel*, Paris : M. Rivière, page 27.

le mouvement de la réflexivité. Butler écrit « le désir est *intentionnel* en ce sens qu'il est toujours désir de ou pour un objet donné ou un Autre, mais il est aussi *réflexif* au sens où le désir est aussi une manière pour le sujet de se découvrir et de se renforcer à la fois. »⁴ Ainsi, ce dialogue exposé par Foucault, entre le désir et l'institution, met en œuvre la structure réflexive. Le discours se prend comme objet de réflexion, et le désir de l'orateur, dépersonnalisé, sonde sa propre négativité. Entre le désir et l'institution, une entente se scelle; le discours peut s'inscrire dans une continuité, celle de l'institution et de l'ordre de ses lois, et porter cet honneur au prix d'y devenir inoffensif. Car l'expression et la prise en charge du désir par l'institution a un prix. Selon l'étude des textes de Hegel que fait Butler, le désir occupe en quelque sorte la fonction de médiation entre la conscience et le monde sensible, et permet au sujet de s'inscrire dans le réel. Le nouveau pouvoir qu'octroie l'institution à l'orateur, par l'entremise du discours, est celui d'y être reconnu. Or, cette reconnaissance se paie au prix d'un désarmement. À partir de sa reconnaissance institutionnelle, le sujet est appelé à *occuper une nouvelle place* dans le discours. Tandis que le désir est une action essentiellement attachée au sujet désirant, l'institution représente une structure non assujettie, mais qui a le pouvoir d'assujettir. En mettant ainsi côte-à-côte le désir et l'institution, Foucault se situe dans une position *double*, en tant que sujet du désir et de l'institution dont il devient porte-parole.

La leçon inaugurale de Foucault est performative ; la position sociale de l'orateur ne sera pas la même à la fin de son discours. L'auteur profite du lieu du discours liminaire, zone de transition au seuil de sa nouvelle fonction, afin de rendre compte de sa trajectoire de chercheur et d'auteur. *Rendre compte* de soi, de ses recherches, est un acte avant tout relationnel, précédé d'une interpellation. Ici, Foucault rend compte de son désir de n'avoir

⁴ Butler (2011). Ibid, p. 48.

pas à commencer en réponse à l'interpellation de l'institution qui célèbre sa reconnaissance. La leçon inaugurale est le résultat d'une commande de l'institution : à la fois description d'une discipline et présentation d'un projet de recherche⁵. La prononcer équivaut à accepter l'engagement à titre de nouveau professeur au sein de l'institution. La langue dans laquelle le discours est communiqué doit être celle, particulière, de l'auteur, tout en s'inscrivant par son ton solennel dans l'ordre de la cérémonie qui permet à l'institution de se perpétuer. Or, l'exposé magistral de Foucault s'amorce sur le ton très personnel de la confession, une figure du discours que l'auteur étudiera dès les années 1970 et sur laquelle nous nous attarderons. Vers la fin de sa vie, Foucault articulera plus précisément ses recherches sur les formes de pouvoir en lien avec la demande du *dire vrai* sur soi.

Si la question du pouvoir et l'exigence de dire la vérité sur soi sont liées, alors il est nécessaire de se tourner vers le pouvoir pour rendre compte de soi, de telle sorte que nous pourrions dire que *l'exigence éthique donne naissance au compte rendu politique* et que la morale affaiblit sa propre crédibilité si elle ne devient pas critique. Foucault incruste ainsi le dire vrai dans le compte rendu du fonctionnement du pouvoir : « Si je « dis vrai » sur moi-même comme je le fais, c'est que, en partie, je me constitue comme sujet à travers un certain nombre de relations de pouvoir qui sont exercées sur moi et que j'exerce sur les autres. »⁶

Or, plutôt que de jouir de son nouveau pouvoir de représentant de l'institution, Foucault désire « se laisser porter (par le discours), en lui et par lui, *comme une épave heureuse*. » L'image est audacieuse. Le discours a un poids qu'il hésite à embrasser; il préférerait être marqué, soutenu - on peut comprendre qu'il s'agit de l'appui de son maître Hyppolite dont la présence créait l'environnement favorable et soutenant pour le

⁵ « Le premier cours d'un nouveau professeur au Collège de France est sa leçon inaugurale. Solennellement prononcée en présence de ses collègues et d'un large public, elle est pour lui l'occasion de situer ses travaux et son enseignement par rapport à ceux de ses prédécesseurs et aux développements les plus récents de la recherche. » Collège de France, *Leçons inaugurales*, [<https://www.college-de-france.fr/site/editions-electroniques/Lecons-inaugurales.htm>] (site consulté le 19 octobre 2017).

⁶ Butler, J. (2010 [1ère éd.2007]). *Le récit de soi*, Paris : Presses universitaires de France, p.126. Publié initialement en langue anglaise : Judith Butler (2005). *Giving an Account of Oneself*, New York : Fordham University Press. Citation de Michel Foucault (1983). "Structuralisme et poststructuralisme" dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris: Gallimard, 2001, p.1250-1276. Nous soulignons.

développement de sa pensée⁷. Cependant, l'usage de l'image de l'épave n'a rien de rassurant et laisse présumer qu'il y a eu accident ou naufrage, que le sujet se trouverait dans un état près de celui du débris. L'épave est cependant heureuse, malgré son état d'abandon. Elle jouit de sa situation, bien que celle-ci soit convenue comme étant défavorable. Or, loin du rejet de l'épave et de sa promesse de calme, d'immobilité et de solitude, c'est de la consécration de l'auteur et de son engagement public dans le mouvement de la recherche dont il est question. La recherche est un terrain épuisant, aux mouvements imprévisibles. Or, le chercheur accepte à partir de ce jour de rendre compte de ses travaux à un auditoire variable et ce de façon régulière, d'articuler la pratique d'auteur à celle de conférencier, en ajoutant ainsi une nouvelle matérialité au discours ainsi qu'une nouvelle adresse.⁸

Les leçons inaugurales des nouveaux professeurs au Collège de France constituent une forme de prise de parole hautement ritualisée, qui porte le sujet et son discours dans une autorité nouvelle. La voix de l'auteur, et par extension celle de la discipline représentée, est dès lors portée par l'institution. D'une réflexivité exemplaire, *L'ordre du discours* pose un sujet parlant à la fois maître et assujetti, qui prend acte des formes d'exclusions propres au discours, des pouvoirs et désirs que la forme discursive adoptée porte. Foucault sonde les limites de la forme afin de pouvoir s'y loger.

Prendre sa place dans le discours nécessite de procéder à l'exercice de la reconnaissance des voix qui le constitue. Bien que le discours soit constitué de vestiges de

⁷ Foucault, qui fut son élève et qui lui succède à titre de professeur au Collège de France par l'entremise de cette conférence, semble hésiter à occuper la place du maître à son tour.

⁸ Cette allusion à l'épave, état d'abandon symbolique, nous permet de réfléchir à ce qu'il advient des sujets à la sortie de l'institution universitaire. À cette situation de retrait de « l'environnement soutenant » dont ils doivent faire l'épreuve et qui est difficile à anticiper. Le cadre institutionnel agit comme milieu dynamique et soutenant, submerge ses sujets, les désarme (de leur désir, de leur autonomie) mais les honore (de sa reconnaissance). Leur parole flotte en son sein et s'inscrit dans ses réseaux disciplinaires. Or, que se produit-il lorsque ces mêmes paroles se retrouvent hors du cadre qui les avait jusqu'alors portées ? Réflexions issues d'une discussion avec Vincent Bonin.

discours passés, l'exercice réflexif doit être accompli afin qu'il puisse en retour atteindre un statut autonome et fécond. Un discours d'*épave heureuse* porterait les marques de sa trajectoire et de ses luttes; le pouvoir de son indépendance le porterait de la méconnaissance à la reconnaissance de sa voix particulière. Dans *L'ordre du discours*, titre donné à cette leçon inaugurale, Foucault révèle une part de la fiction de l'autonomie du sujet libéral autodéterminé et maître de lui-même. La boucle réflexive de son exposé relève d'un engagement éthique sur le dire vrai en relation à la transmission du savoir.

Dans une logique complémentaire, le 23 avril 1982 au Collège de France, Pierre Bourdieu prononce à son tour une leçon inaugurale dont la réflexivité porte sur sa propre pratique de sociologue ainsi que sur les conditions sociales de la production intellectuelle. Intitulée *Leçon sur la leçon*. En voici les premières phrases :

On devrait pouvoir prononcer une leçon, même inaugurale, sans se demander de quel droit: l'institution est là pour écarter cette interrogation, et l'angoisse liée à l'arbitraire qui se rappelle dans les commencements. [...] Mais mieux vaut éviter de pousser trop loin le jeu de la leçon inaugurale sur la leçon inaugurale : la sociologie, science de l'institution et du rapport, heureux et malheureux, à l'institution, suppose et produit une distance insurmontable, et parfois insupportable, et pas seulement pour l'institution ; elle arrache à l'état d'innocence qui permet de remplir avec *bonheur* les attentes de l'institution.⁹

L'introduction de la leçon de Bourdieu semble s'adresser à celle de Foucault, mais encore plus précisément à celle de Roland Barthes, consacré professeur le 7 janvier 1977¹⁰ et dont la leçon inaugurale fut intitulée *Leçon* :

Je devrais sans doute m'interroger d'abord sur les raisons qui ont pu incliner le Collège de France à recevoir un sujet incertain, dans lequel chaque attribut est en quelque sorte combattu par son contraire. Car, si ma carrière a été universitaire, je n'ai pourtant pas les titres qui donnent ordinairement accès à cette carrière. Et s'il est vrai que j'ai voulu longtemps inscrire mon travail dans le champ de la science, littéraire, lexicologique et sociologique, il me faut

⁹ Pierre Bourdieu (1982). *Leçon sur la leçon*. Paris : Éditions de Minuit, pp. 7-8. Leçon inaugurale prononcée au Collège de France le vendredi 23 avril 1982.

¹⁰ En 1975, Foucault présente la candidature de Roland Barthes au Collège de France. Didier Éribon. (1989). *Michel Foucault : (1926-1984)*. Paris: Flammarion, page 403.

bien reconnaître que je n'ai produit que des essais, genre ambigu où l'écriture le dispute à l'analyse.¹¹

Le sujet entre dans l'institution en y exprimant ses doutes quant à la légitimité de son discours, et aux contraintes de la langue dans le cadre de la communication.¹² Responsable de la chaire de sémiologie littéraire, Barthes pose la forme littéraire comme celle du lieu de résistance possible à l'assujettissement. Occuper une place dans le discours qui soit auto-constituée et non prédéterminée est au cœur des actes discursifs qui constituent le corpus que nous analyserons.

Entrer en matière avec ces extraits de discours liminaires nous permet de survoler un nombre de concepts opératoires autour desquels la thèse se développera. Il sera ainsi question de performativité, d'interpellation et de reconnaissance, de l'exercice de rendre compte de soi, de la relation entre sujet et institution, de modalités réflexives et de dialogues entre auteurs en filiation. L'œuvre de Foucault, de Bourdieu et celle de Barthes nourrissent le cadre théorique de cette thèse. Leurs travaux eurent une influence incontestable sur le champ de l'art et tout particulièrement sur les pratiques des artistes dont nous étudierons la façon atypique de se présenter.

Le rôle de ce préambule consiste à proposer une cohérence interne au texte ; celle d'une méthode réflexive, qui s'articule à celle de la série d'objets à l'étude. Les discours inauguraux s'inscrivent dans l'ensemble plus large des rituels d'introduction. Il appartient à Edward Said d'avoir fait l'étude des discours d'entrée et d'avoir réfléchi à ce que de

¹¹ Roland Barthes. (1978). *Leçon*. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977. Paris : Seuil, p.7.

¹² « Dans notre langue française (...), je suis astreints à me poser d'abord en sujet, avant d'énoncer l'action qui ne sera plus dès lors que mon attribut: ce que je fais n'est que la conséquence et la consécration de ce que je suis; de la même manière, je suis obligé de toujours choisir entre le masculin et le féminin, le neutre ou le complexe me sont interdits; de même encore, je suis obligé de marquer mon rapport à l'autre en recourant soit au tu, soit au vous: le suspens affectif ou social m'est refusé. Ainsi, par sa structure même la langue implique une relation fatale d'aliénation. Parler, et à plus forte raison discourir, ce n'est pas communiquer, comme on le répète trop souvent, c'est assujettir: toute la langue est une réaction généralisée. » Barthes, *Leçon*, pp. 12-13.

commencer un texte implique¹³. Il nous a semblé pertinent de réfléchir à la question du discours qui marque l'entrée dans l'institution, et ce, dès l'ouverture de cette thèse – qui sert elle-même à postuler le diplôme d'entrée dans l'université. Dans *Beginnings* (1975), Said se penche sur le problème de l'amorce du texte, celui du commencement - en tant que lieu, moment, mais aussi en tant que principe et action - dans le cas spécifique de la critique littéraire.¹⁴ Débuter un texte, insiste Said, est un acte empreint d'intentionnalité dont la méthode témoigne:

« that beginnings are first and important but not always evident, that is basically an activity which ultimately implies return and repetition rather than simple linear accomplishment, that beginnings and beginning - again are historical whereas origins are divine, that a beginning not only creates but is its own method because it has intention. »¹⁵

En plus de nous concentrer sur l'espace liminaire du discours – celui d'entrée en matière – nous visons ces auteurs qui occupent la place de « fondateurs de discursivité »¹⁶, dont l'œuvre est exemplaire de stratégies critiques émergentes de leur génération.

¹³ Said, Edward W. (1985[1975]). *Beginnings, Intention and Method*. New York : Columbia University Press.

¹⁴ Edward W. Said s'intéresse plus tard – il s'agira de son dernier ouvrage - à la question du style tardif. Edward W. Said (2012). *Du style tardif*. Paris : Actes Sud.

¹⁵ Said, *Beginnings...*, p.xvii.

¹⁶ Une expression de Michel Foucault (2001[1969]). « Qu'est-ce qu'un auteur ? », Dans Michel Foucault (2001[1994]). *Dits et Écrits 1, 1954-1975*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris: Gallimard, p.817-849.

Introduction

Se situer dans le discours¹⁷

Dans une culture où la célébration de l'individu va de pair avec - et surpasse parfois - celle de son œuvre, l'autorité de la voix de l'artiste repose notamment sur le dispositif biographique qui accompagne la mise en exposition¹⁸. Contractée dans une forme brève sous forme d'énoncé ou de curriculum vitae, la synthèse biographique participe à activer le capital symbolique de l'artiste, et, par ricochet, de l'institution dont il se fait, pour l'occasion de la diffusion de son travail, porte-parole. Bien qu'un auteur puisse rendre compte personnellement de sa trajectoire, on attend de sa réponse qu'elle se résume au parcours des institutions qu'il a traversées, excluant toutes autres formes de contingences qui puisse informer le public d'éventuelles prédispositions - socioéconomiques, culturelles, voire affectives – à l'œuvre. À l'origine de cette thèse, réside un malaise quant à la prétention biographique d'un tel récit - qui limite le *bios* à ses exploits et diplômes - ainsi qu'à son usage promotionnel.

Par l'entremise de l'analyse d'objets historiques retenus pour leur double statut – à la fois œuvre et véhicule promotionnel – et leur dynamique réflexive exemplaire, notre intention est d'accorder à la question de l'autodétermination du sujet, par l'entremise du

¹⁷ Bien que l'autorité d'un discours ne réside pas uniquement dans la reconnaissance passée du narrateur, ce n'est pas sans inquiétudes que nous accomplissons le saut disciplinaire d'une formation pratique en arts visuels à l'entreprise de ce projet de thèse en littérature et histoire et critique des arts; disciplines dans lesquelles aucune reconnaissance ne nous précède, et dont les méthodes ont dû être intégrées de façon autodidacte. En ce qui nous concerne, l'origine du travail fut marquée d'une ambivalence face à l'impératif promotionnel auquel – en tant qu'artiste – nous avons dû répondre à maintes reprises dans le cadre d'expositions. C'est ainsi à partir de la pratique artistique, mais bien hors de cette dernière, que nous avons abordé ce projet d'écriture et choisi d'occuper une place dans l'entre discipline, hors de la continuité, entre les études littéraires et intermédiaires et celles de l'histoire et de la critique d'art.

¹⁸ Nous remercions Johanne Lamoureux d'avoir souligné la correspondance entre cette forme de reconnaissance (où la célébration de l'individu surpasse celle de son œuvre) et celle de l'*aristeia* dans la poésie épique, en référence aux héros guerriers.

discours au seuil de l'exposition, une importance éthique. Quelques années de recherche effectuées en parallèle à une pratique artistique et professorale furent nécessaires afin de situer notre problème *entre l'impératif promotionnel et le projet éthique* dans l'exercice de *rendre compte de soi au seuil de l'exposition*. Nous entendons souligner l'importance de la place occupée par l'auteur.e dans le discours en amont de l'exposition, privilégiant l'étude des dispositifs biographique (curriculum vitae, portrait d'artiste, bref énoncé) qui occupent la double fonction de véhicule promotionnel *et* d'œuvre. Nous consacrerons les pages suivantes à exposer notre hypothèse et notre méthode de travail, à définir la nature des objets analysés et présenter la façon dont nous savons délimiter notre corpus.

Hypothèse de travail

Comme le rappelle Roland Barthes dans sa leçon inaugurale au Collège de France, la langue française nous astreint d'abord à nous poser en sujet, marquant notre rapport à soi et à l'autre avant même d'énoncer l'action dont il est question :

Dans notre langue française (...), *je suis astreint à me poser d'abord en sujet*, avant d'énoncer l'action qui ne sera plus dès lors que mon attribut: ce que je fais n'est que la conséquence et la consécration de ce que je suis; de la même manière, je suis obligé de toujours choisir entre le masculin et le féminin, le neutre ou le complexe me sont interdits; de même encore, je suis obligé de marquer mon rapport à l'autre en recourant soit au *tu*, soit au *vous*: le suspens affectif ou social m'est refusé. Ainsi, par sa structure même la langue implique une relation fatale d'aliénation. Parler, et à plus forte raison discourir, ce n'est pas communiquer, comme on le répète trop souvent, c'est assujettir: toute la langue est une réaction généralisée. »¹⁹

Or, bien que l'usage du discours puisse constituer un assujettissement, il peut aussi servir l'autodétermination des sujets qui s'y inscrivent. Comment se présente le sujet à l'épreuve du discours? Par quels moyens l'artiste peut-il jouir à la fois de la reconnaissance que lui offre l'institution et conserver les armes singulières de sa critique, pour laquelle il est valorisé? Comment l'auteur peut-il rendre compte de lui-même entre la demande

¹⁹ Barthes, *Leçon*, p. 12-13.

promotionnelle et son projet critique ? Dans quelles mesures l'exercice publicitaire peut-il générer des conséquences éthiques ? Quelles formes de performativité sont-elles à l'œuvre dans le discours liminaire ? Ces questions ne sont pas étrangères à l'expérience culturelle qui les suscite et peuvent être considérées comme autant de prémisses à notre hypothèse de travail qui sera mise à l'épreuve par le corpus.

Le problème à l'origine de ce travail est celui du *point d'accès* à l'œuvre exposée. Par l'intermédiaire de ce texte, nous tenterons de dénouer certaines tensions au cœur de l'activité de promotion systématiquement liée à l'art exposé dont la figure de l'auteur est centrale. Nous postulons qu'avec un usage réflexif de l'acte promotionnel, l'artiste qui rend compte de lui-même en se positionnant à la fois dans l'institution et à distance du programme de normalisation des voix de celle-ci, peut conserver les aspérités de sa critique. Plus précisément, notre hypothèse porte sur le caractère compatible de l'impératif promotionnel et du projet éthique. Bien que promotion et publicité peuvent coïncider dans une même forme, nous tenons cependant à distinguer le lieu promotionnel – qui concerne l'ensemble des moyens mis en œuvre pour favoriser l'essor du travail - du format publicitaire – qui n'est pas nécessairement promotionnel. En tant qu'impératif, ce lieu promotionnel - et les discours liminaires qui s'y rattachent - est intimement lié au format de l'exposition ; l'artiste et l'institution en font usage en tant qu'il constitue, couplé au format publicitaire, un des *seuils de l'évènementialité* qui caractérise l'exposition.

La séquence des études de cas retenus aux fins d'analyse nous permettra de défendre la double nature de l'ethos de l'artiste critique et de singulariser diverses modalités de ce phénomène d'ethos binaire et aporétique. Ce faisant, nous observerons les dynamiques internes de ces êtres dialectiques à l'œuvre. À l'entrée et à la sortie du texte, dans un souci de réflexivité, des correspondances seront établies avec l'ethos de l'universitaire, astreint aussi à projeter un ethos de double nature afin de conserver l'effectivité de sa critique.

Traitement monographique des cas étudiés

Nous entendons rendre visibles différentes stratégies de présentation de soi développées par des artistes et dont la visée est éthique, en dépit du contexte promotionnel dans la cadre duquel ils sont énoncés. Le résumé biographique de l'auteur de l'exposition, dont la cohérence du parcours se situe dans une trajectoire institutionnelle et symbolique, apparaît conventionnellement au sein d'un communiqué de presse, dans lequel autorité rime avec intentionalité, et qui est diffusé en amont de l'exposition. Les stratégies critiques des artistes seront mises en lumière par l'analyse des énoncés biographiques occupant simultanément une fonction d'éthos préalable - permettant au lecteur d'appréhender en amont le contenu de l'œuvre - et du geste artistique. S'il nous est permis d'assimiler l'évènement de l'exposition à un texte et le visiteur à un lecteur, comme le suggère Mieke Bal²⁰, nous pouvons alors dire que les contributions d'auteurs qui nous occupent agissent au niveau péritextuel.

Notre visée n'est pas d'établir une typologie des discours liminaires, ni de définir de manière exhaustive les pratiques discursives réflexives au seuil de l'art exposé, mais bien de s'appuyer sur des études de cas exemplaires qui nous permettent de comprendre les enjeux à l'œuvre dans les pratiques discursives annexées à la promotion de l'art exposé. L'examen de la prise de parole au seuil de l'exposition nous permettra d'isoler les évènements textuels performatifs qui rendent visible l'autorité partagée de l'artiste sous l'égide de la demande institutionnelle. À quel moment peut-on situer le glissement de la fonction publicitaire du discours de l'institution à celui de l'artiste utilisant les véhicules de l'institution? Comment s'opère le déplacement des fonctions de ces outils promotionnels dans les pratiques des artistes à l'étude ?

²⁰ Mieke Bal (1996). *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*. New York: Routledge, p. 4.

Nous avons choisi d'isoler sur un mode monographique nos études de cas et cantonnerons notre analyse aux œuvres de protagonistes américains et européens qui gravitent au sein d'un même réseau. Si le traitement monographique – approche narrative fondatrice de l'histoire de l'art - implique nécessairement un aspect promotionnel en mettant en valeur la pratique de l'individu artiste, elle emprunte visiblement au genre littéraire hagiographique.²¹ Tout comme la forme publicitaire, la méthode hagiographique vise l'influence de son public; le récit de vie du saint doit être livré dans une forme « excessivement élogieuse »²², en constituant ainsi un modèle et établissant les valeurs normatives pour le public des lecteurs ou des auditeurs.²³ Bien que le champ de l'art se soit sécularisé, la discipline de l'histoire de l'art s'est construite sur ce modèle littéraire. L'*aristeia* – ou la vaillance amplifiée par les procédés rhétoriques épiques²⁴ - serait la racine

²¹ Le récit biographique des saints constitue le cœur du genre hagiographique. C'est d'ailleurs en invoquant l'origine divine des arts (et du dessin en particulier) que Giorgio Vasari introduit cet ouvrage fondateur composé d'une séquence de récits biographiques: Vasari, Giorgio (2007). *Vies des artistes (Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes)*. Traduction de l'italien par Léopold Leclanché et Charles Weiss, revue, annotée et préfacée par Véronique Gerard Powell, Paris : Grasset. [1550, Florence : Lorenzo Torrentino]. Nous remercions Johanne Lamoureux d'avoir souligné cette analogie. Au sujet du genre biographique en histoire de l'art, lire : Kisters, Sandra (2017). *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*. Amsterdam: Valiz. Kisters identifie le premier ouvrage intégrant le récit de vie d'artistes au premier siècle avant J.-C. (Douris de Samos). Selon l'auteure, l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien (vers 77 avant J.-C.) aurait influencé les récits de vie des philosophes (Plutarque, *Vies parallèles*), les récits de vies des saints, et plus tard, les *Vies des artistes* de Vasari. Nous remercions Vincent Bonin d'avoir dirigé notre attention vers l'ouvrage de Kisters.

²² « Hagiographie » (2012). *CNRTL*, [Dictionnaire en ligne], <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/hagiographie>. Consulté le 24 novembre 2017.

²³ Si pour Ludwig Feuerbach la philosophie est une théologie déguisée, Éric Michaud entend le romantisme comme la nouvelle religion du profane au sein de laquelle l'artiste occupe la position – sacralisée – de médiateur. Voir : Feuerbach, L. (1968[1841]). *L'essence du christianisme*. Paris: F. Maspero. Au sujet du transfert de pouvoir de la religion à l'art : Éric Michaud (1992). « L'Insensible. Mélancolie de la religion et manie de l'art » dans *La fin du salut par l'image*, Éditions Jacqueline Chambon, p.10-23. Au sujet de la confusion entre art et religion : Hegel (1993). *Phénoménologie de l'esprit*, édition et trad. de l'allemand par Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Paris : Gallimard. Au sujet du religieux dans l'art moderne : Thomas Crow - (2017) *No Idols. The Missing Theology of Art*. Sydney: Power Publications – L'ouvrage de Crow comble une lacune dans l'interprétation de grandes figures de l'art moderne, transgressant la présomption séculaire des pratiques et articulante à contre-courant la transposition des valeurs religieuses dans la contemplation esthétique. Crow examine les fondements théologiques de l'art minimal américain (anti-icône) représenté par Mark Rodko, Robert Smithson, James Turrell et sœur Mary Corita Kent, dont les pratiques respectives permettent à l'auteur de reconnaître dans ces pratiques les fondements chrétiens de la tradition artistique occidentale.

²⁴ Dans l'aristie homérique, la gloire des personnages passe nécessairement par l'exploit militaire et son énonciation. C'est le discours qui construit la figure de la gloire dans l'*aristeia* et plus tard dans l'hagiographie.

militaire de la célébrité, ou de la renommée, tandis que l'hagiographie en serait la racine religieuse, telles que les formes littéraires (l'*Illiad*e, la *Légende dorée*) nous les présentent.²⁵

Dans *La gloire de van Gogh* (1991), Nathalie Heinich²⁶ s'interroge sur le phénomène anthropologique de l'admiration. Prenant la célébration – et non le célébré – en objet, l'auteure analyse le glissement du genre biographique au genre hagiographique dans la constitution de l'artiste en héros et identifie un nouveau paradigme de l'artiste moderne, ou plus précisément une nouvelle doxa en matière de représentation de l'artiste, dont Vincent van Gogh serait le stéréotype. De nombreux motifs au sein des récits biographiques en marge de son oeuvre correspondent à des caractéristiques spécifiques des légendes hagiographiques; motifs de vocation, de marginalité, d'isolement, d'ascèse et de pauvreté, de désintéressement, d'incompréhension et de méconnaissance par ses contemporains, la figure de martyr et l'accomplissement dans la postérité.²⁷ Retraçant les parallèles entre l'excellence artistique moderne et l'excellence religieuse chrétienne, Heinich compare la mise en légende collective de van Gogh à celles des saints de la *La Légende dorée* (1282) par Jacques de Voragine.²⁸

²⁵ En référence à la série des exploits racontés par Homère dans *L'Illiade* et à la vie des saints racontés par Jacques de Voragine dans la *Légende dorée*. Nous remercions Johanne Lamoureux de nous avoir éclairée à ce sujet, lors de discussions au Café Cherrier, Montréal, les 22 novembre 2017 et 18 décembre 2017. À ce sujet, Georges Minois explore les correspondances entre les cultes voués aux héros mythiques et « grands hommes » de l'histoire politique, économique, sociale, culturelle. L'auteur examine la permanence historique du culte de la personnalité (héros, saints, génies et vedettes hollywoodiennes) en ce qu'elle révèle de l'évolution socioculturelle. Résultant d'une reconnaissance sociale consensuelle, le phénomène de la renommée est, insiste Minois, l'effet d'une création collective - avançant que ces personnages nous informent davantage de leurs sociétés admiratrices que des faits historiques réels. Minois n'analyse cependant pas les conséquences de l'exclusion systématique des femmes des grands récits historiques, concentrant son hypothèse sur le besoin de reconnaissance du « père » dans l'expression du culte. Georges Minois (2005). *Le culte des grands hommes. Des héros homériques au star system*. Paris : Éditions Louis Audibert.

²⁶ C'est avec malaise que nous citons les travaux de Nathalie Heinich, compte tenu de propos tenus publiquement par l'auteure et attribuables à de l'homophobie depuis 2013.

²⁷ Nathalie Heinich (1991). *La gloire de van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris: Éditions de Minuit, p.63-64.

²⁸ « Les récits hagiographiques de la *Légende dorée* jouent un rôle comparable à celui des recueils contemporains d'*exempla*, qui fournissaient aussi aux prédicateurs et au public clérical et laïque des histoires, des récits édifiants. Car, littérature de compilation, la littérature du XIII^e siècle est aussi une littérature de *collages*. Et les clercs utilisent la séduction du récit, qu'on retrouve dans les chroniques, les contes, et les

Dans la célébration de l'individu héroïsé, Heinich distingue deux principes opposés: soit le principe « personnaliste » ou « opérationnaliste »; si pour le premier, l'œuvre est centrée sur le mérite de son auteur et permet de se rapprocher des valeurs ordinaires, le second met l'accent sur le caractère extraordinaire de l'acte ou de la démarche – une célébration qui se rapproche de la célébration des héros dans la tradition antique.²⁹ « [M]ise en énigme de l'œuvre, mise-en légende de la vie, mise-en-scandale du sort fait à la personne, mise-en-vente et mise-en-exposition de ses tableaux, mise-en-relique des lieux où il passa et des objets qu'il toucha; ainsi procède la sanctification de l'artiste moderne », conclu Heinich.³⁰ La personnalisation de la grandeur artistique, la rareté, le report de la reconnaissance à la postérité, la valorisation de la transgression systématisée des normes et la mise en valeur de l'intentionnalité de l'artiste sont mises de l'avant dans le récit de l'œuvre.³¹ Ce nouveau paradigme vangoghien ou, pour utiliser une expression de l'auteure, ce « régime de singularité », n'est pas celui de l'art en tant que tel, mais bien de sa représentation par le discours.

Cela dit, la série de discours sur lesquels nous dirigerons notre analyse est imputable aux artistes eux-mêmes. Bien qu'ils constituent des répliques à l'impératif promotionnel, auteurs et institutions s'en trouvent conjointement responsables. Étudier les discours liminaires et biographiques des auteurs, c'est se poser la question de l'autorité de ces discours et de leurs effets sur les œuvres auxquelles ils sont articulés. Comme le marque avec justesse Edward Said, la question du pouvoir spécifique de l'acte d'écrire peut être

romans d'un siècle qui découvre et exploite tous les ressorts de la *prose*. Les récits hagiographiques comme les *exempla* recourent au plaisir du récit pour édifier l'auditeur ou le lecteur. » Jacques Le Goff (2004). « Préface » dans Jacques de Voragine (2004). *La légende dorée*, texte traduit, présenté et annoté par Alain Boureau, Pascal Collomb, Monique Goulet, Laurence Moulinier et Stefano Mula (dir.), Paris : Gallimard. *La Légende dorée* aurait été rédigée en latin entre 1261 et 1266.

²⁹ Heinich, *La gloire...*, p. 99-100.

³⁰ Heinich, *La gloire...*, p. 207.

³¹ Heinich, *La gloire...*, p. 211-215.

entrevu comme un espace créé de toutes pièces à l'occasion du discours, minimisant ainsi l'autorité fondée sur la reconnaissance antérieure de l'auteur. Les objets de notre corpus participent, par la réflexivité de leur forme, à déplacer cette notion d'autorité *au cœur de la méthode*. Par le fait même, cette charge à rendre compte de soi à l'institution dans une forme qui conjugue l'impératif promotionnel au projet éthique se dégage du genre hagiographique. Or, plutôt que de prétendre retrouver l'intention des auteurs, nous souleverons les questions que posent les objets exposés : nous ne parlerons pas à la place des artistes, mais répondrons à leurs stratégies.

Délimitation du corpus

Les discours liminaires que nous avons rassemblés pourraient être définis en tant qu'*énoncés - ou actes - situés* ; façonnés pour un contexte et contraints par des circonstances spécifiques. Loin de nous l'ambition d'analyser un phénomène obscur ; au contraire, notre attention se concentre sur des objets accessibles, omniprésents, qui furent - à l'occasion de leur diffusion - visibles à l'excès : des objets publicitaires.

Afin de resserrer notre étude, il a fallu baliser les termes de la recherche et préciser ce qui, dans la forme brève et biographique au seuil de l'art exposé, allait nous faire écrire.³² Il fut rapidement établi que la qualité critique des propositions retiendrait notre attention et que la période contemporaine serait privilégiée. Les objets sélectionnés devaient avoir un *double statut*, servant à la fois de promotion (normative) et d'oeuvre (critique) : des objets ambivalents. En plus de révéler une *dynamique réflexive*, ils devaient s'inscrire à la fois dans

³² Produits quotidiennement et en quantité phénoménale, les communiqués de presse faisant la promotion de l'art exposé circulent à travers le monde sous forme électronique ou imprimée et inondent les boîtes courriels des abonnés. Centralisant une partie considérable de la diffusion de communiqués de presse sur l'art et l'architecture, *e-flux (eflux announcements* combiné à *Art & Education*), organisme parapluie qui finance la diffusion du volet théorique, *e-flux Journal*, diffusent une douzaine de courriels par jour. Le coût de diffusion d'une annonce dans *Art & Education* (en 2017) est de 890\$US (ou 1145\$CA); un lot de trois annonces coûte 2300\$US.

un genre de production culturelle mineure³³ (littérature éphémère, voire résiduelle : la publicité) *et* dans un genre majeur qui vise la pérennité (l'œuvre d'art). Plus précisément encore, les auteurs des objets sélectionnés devaient relever d'un *même réseau* affinitaire en plus d'avoir fait l'objet d'une consécration récente. Les objets analysés couvrent des pratiques qui ont vu leur essor dans la période allant de la fin des années 1960 au tournant des années 1990 et classées communément sous la rubrique de la critique institutionnelle et dont le travail fut canonisé pendant l'écriture de ce texte.

Les objets de notre corpus portent l'idée de la duplicité. La conscience de ce double état - articulé avec l'impossibilité d'être à deux endroits à la fois – octroie à ces objets un caractère ambivalent, dialectique, voire clivé. Il n'est pas sans intérêt de noter que le terme *clivage* a des usages variés dans le champ de la psychanalyse et de la psychiatrie. Des auteurs, dont Freud, en ont fait usage « pour désigner le fait que l'homme, sous un aspect ou un autre, se divise d'avec lui-même »³⁴, qui se résume en « deux attitudes psychiques envers la réalité extérieure quand celle-ci vient contrarier une expérience pulsionnelle »³⁵.

Laplanche et Pontalis résument sa pensée:

Le clivage pour Freud est le résultat du conflit; si la notion a donc pour lui valeur descriptive, elle ne comporte en elle-même aucune valeur explicative. Au contraire, elle pose la question : pourquoi, comment le sujet conscient s'est-il ainsi séparé d'une partie de ses représentations?³⁶

Les travaux de Mélanie Klein, quant à eux, situent la notion de clivage comme un mécanisme de défense primitif contre l'angoisse « l'objet, visé par les pulsions érotiques et

³³ À ne pas confondre avec le concept de littérature mineure développé par Deleuze et Guattari qui se réfère au champ du pouvoir (aux modèles et normes) dans lequel elle s'inscrit. Gilles Deleuze et Félix Guattari (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Éditions de Minuit.

³⁴ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Daniel Lagache (dir.) (2007 [1ère édition 1967]). « Clivage du moi » dans *Vocabulaire de la psychanalyse* (5e éd.). Paris: Quadrige/PUF, page 68.

³⁵ « Clivage » (2005), *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [Dictionnaire en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/clivage/substantif>. Consulté le 2 juillet 2017.

³⁶ Laplanche, *Vocabulaire...*, p.68.

destructives est scindé en un « bon » et un « mauvais » objet qui auront alors des destins relativement indépendants dans le jeu des introjections et des projections »³⁷. C'est en se laissant porter par ce concept hors du champ psychanalytique ou psychiatrique que la rupture - ou dédoublement – vers les objets de notre corpus que nous examinons la nature du conflit à l'oeuvre. Or, loin de nous toutes prétentions analysantes; l'analyse de la « faculté des objets de pouvoir être scindé en différentes parties »³⁸ - sonde le caractère réflexif et performatif de la scission – et non pas leur aspect psychotique, schizoïde, voire dépressif.

La coexistence de deux procédés de réponse (de l'ordre du compromis) des sujets à qui on demande de fournir une image promotionnelle d'eux-mêmes fera l'objet de notre analyse. En contrôlant leur image, *figure d'artiste* ou *ethos* dans un premier temps, les artistes livrent l'oeuvre-supplément qui est reçue, dans un second temps, par un public qui peut à son tour prendre position. C'est dans l'optique de ce retour – par le biais de la réception - que nous identifions la performativité des objets comme étant de nature éthique. Malgré l'état d'ambivalence ou de conflit apparent (la demande promotionnelle et le projet éthique), l'artiste assimile l'acte de présentation à celui d'une autodétermination, en y inventant sa place.

Les pratiques artistiques associées à rebours à la critique des institutions ont, dès la fin des années 1960, orienté leurs interventions vers différents cadres représentationnels et institutionnels, visibles ou invisibles - architecturaux, socioéconomiques, politiques, idéologiques, discursifs - révélant des contradictions constitutives au champ des arts. Johanne Lamoureux précise qu'a contrario des pratiques *in situ* qui s'adressent à la

³⁷ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Daniel Lagache (dir.) (2007 [1ère édition 1967]). « Clivage de l'objet » dans *Vocabulaire de la psychanalyse* (5e éd.). Paris: Quadrige/PUF, page 67.

³⁸ « Clivage » (2005), *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [Dictionnaire en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/clivage/substantif>. Consulté le 2 juillet 2017.

singularité du contexte de présentation – au « nom propre du lieu », selon les mots de l’auteure - les pratiques regroupées sous l’appellation de la critique institutionnelle s’adressent quant à elles au caractère générique et symbolique du lieu – celui de l’institution muséale³⁹. Or, Lamoureux signale la logique publicitaire selon laquelle le musée a préempté la critique institutionnelle :

En invitant des artistes à insérer leurs travaux, le plus singulièrement possible, en son sein, le musée d’art a encouragé une condensation perverse de la critique institutionnelle et de l’*in situ*. Ayant dû d’abord tolérer d’être l’objet d’une remise en cause générique, catégorielle, il s’est bientôt transformé en entrepreneur et a proposé aux artistes d’imaginer de nouvelles œuvres à partir de ses idiosyncrasies. On reconnaît là une stratégie communicationnelle proche de la logique publicitaire qui préfère la médisance à l’indifférence. Le musée, fraîchement initié aux joies du masochisme, en supporte l’odieux parce qu’il anticipe la prime de jouissance liée au fait d’être le propos principal d’œuvres nouvelles.⁴⁰

La critique se heurte alors à ce qui pourrait être assimilé à un narcissisme institutionnel, selon l’auteure.

En 2006, John C. Welchman dirige l’ouvrage *Institutional Critique and After*, qui rescence le phénomène dans une perspective historique et contemporaine. Conçu à partir des communications de théoriciens, d’historiens, de critiques et d’artistes rassemblés lors du second symposium du Southern California Consortium of Art Schools, le livre et l’événement, comme le souligne David Tomas, furent encadrés par une institution jusqu’alors épargnée par la critique : l’université. Ce symposium de la SoCCAS constitue,

³⁹ « Depuis trois décennies, le musée a multiplié les appels aux artistes afin qu’ils officient sa transsubstantiation en œuvre d’art. En effet, si le calendrier de l’institution continue d’aménager systématiquement des plages qui lui donne droit de cité dans la société du spectacle (comme la méga-exposition ou l’expo-controverse), quand vient le moment d’exposer l’art contemporain, la teneur du rapport entre l’œuvre et le lieu s’avère plus complexe, et souvent plus négociable, du moins en apparence. Cette complexité doit beaucoup à l’histoire récente des interventions d’artistes et, parmi celles-ci, à deux courants en particulier, qu’il convient de distinguer l’un de l’autre : la critique institutionnelle et les pratiques *in situ*. » Johanne Lamoureux. *Irène F. Whittome : Bio-fictions*, Catalogue d’exposition, Musée du Québec, 10 février - 14 mai 2000, Québec: Publications du Musée du Québec, p.15.

⁴⁰ Lamoureux, *Irène...*, p.16.

selon Tomas, un exemple de la synergie qui existe entre les cultures universitaires et artistiques caractérisant le monde de l'art aujourd'hui :

As this case suggests, there is an intellectual cohesion between the various representatives of an institutionalized art world where the distinction between artists and traditional academics is blurred by the fact that they both work in a common environment and, increasingly, refer to common theories and sources of information.
41

En 2009, Alexander Alberro et Blake Stimpson publient à leur tour une anthologie d'écrits d'artistes reconnus dans l'après-coup sous la rubrique de la critique institutionnelle. Les auteurs regroupent les pratiques en quatre chapitres thématiques attribués grossièrement aux quatre décennies entre 1966 et 2006 : *Framing, Institution of Art, Institutionalizing* et *Exit strategies*⁴². Or, cette publication du MIT Press, qui participe à institutionnaliser la critique, selon les mots des auteurs, est aussi redevable au cadre institutionnel universitaire, insiste Tomas. Ce dernier positionne l'université comme lieu principal de la formation des artistes, de la production et de la diffusion des arts et de la conservation du savoir relatifs aux arts :

The first and the most important context for the development of strategies and tactics related to the analysis and criticism of the institutions subtending art production and reception, the economies which bind them together and through them to society at large, is no longer the museum or the art gallery (although they remain major players in the art world along with auction houses). The new context is the university because it serves as the site for the production of artists, art historians and critics, their visual works, practices, theories, histories, book manuscripts and articles.

Tandis que certains attribuent l'origine de l'expression « critique institutionnelle » à Benjamin Buchloh, qu'Alberro et Stimpson l'attribuent à Mel Ramsden, et qu'Andrea Fraser s'en attribue la première diffusion imprimée, Isabelle Graw recense les propos de

⁴¹ Tomas, David. « Dead End, Sophisticated Endgame Strategy, Or A Third Way? Institutional Critique's Academic Paradoxes and Their Consequences » *Etc.* Numéro 95, Février, Mars, Avril, Mai, 2012, p. 23. Voir aussi, à ce sujet : David Tomas. *Escape Velocity: Alternative Instruction Prototype for Playing the Knowledge Game, A postcard book by David Tomas*, Montréal: Wedge Publication, 2012.

⁴² Alberro, A., & Stimson, B. (2009). *Institutional Critique : an anthology of artists' writings*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Christopher Williams qui situe l'origine du terme comme ayant été propagé au sein du Whitney Independent Study Program.⁴³ Le terme y aurait ensuite été réapproprié au tournant des années 1990 par une nouvelle génération d'artistes dont les pratiques s'inscrivent dans la foulée de la génération précédente de la dite critique institutionnelle, tout en révisant leurs prémisses. Isabelle Graw fait l'examen de la construction terminologique à la fois descriptive et normative de la « critique institutionnelle », optant pour une histoire canonisée en deux temps ; la fin des années 1960 – avec Broodthaers, Asher, Buren et Haacke - et le tournant 1990 où de nouvelles relations de services évoluent entre artistes et institutions. « The double scene of this critique reminds us of two things – of the *deep entanglement* between artists and institutions and of the degree to which institutions have determined the shape or direction of works especially made for or about them. »⁴⁴

Mathias Michalka propose, tout comme Graw, un découpage des pratiques reconnues communément sous l'expression de la critique institutionnelle – expression dont l'auteur se garde cependant de faire usage, au profit d'une description plus spécifiques des dites pratiques – en deux périodes : la première période regroupant les artistes qui ont vu l'essor de leur carrière à la fin des années 1960, et la seconde au tournant de 1990⁴⁵. L'auteur procède à un catalogage des pratiques artistiques identifiées à la seconde période, dans laquelle l'œuvre de Louise Lawler et d'Allan McCollum - associés à la Picture Generation⁴⁶

⁴³ Graw, « Beyond... » dans Welchman, *Institutional...*, p.138.

⁴⁴ Graw, « Beyond... » dans Welchman, *Institutional...*, p.141. « Louise Lawler and Andrea Fraser whose work can be seen as a constant reminder of the fact that it is not art's supposed intrinsic qualities alone that lead to its institutional recognition, but and *interplay of promotional, social, and institutional activities* » p.146.

⁴⁵ Michalka, Matthias (dir.) (2015). « To expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer. Artistic Practices around 1990 », dans *To expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer. Artistic Practices around 1990*, Catalogue d'exposition, 10 octobre 2015 – 14 février 2016, mumok - Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vienne, Cologne : Walther König, p.17-26.

⁴⁶ À ce sujet : Douglas Eklund (2009). *The Pictures Generation, 1974-1984*, Catalogue d'exposition, Metropolitan Museum of Art, 21 avril – 2 août 2009, New York : Metropolitan Museum of Art.

- côtoie celles de la génération suivante - associée au contextualisme⁴⁷ – avec Andrea Fraser, Renée Green, Christian Philipp Müller, Mathias Poledna, Stephan Prina, Jason Simon. Or, bien qu'un découpage par décennie soit arbitraire, et que les différentes générations ou périodes soient des étalons variables, nous adopterons aussi ce système de classification en deux périodes, qui recourent néanmoins plus de deux générations.

Tel que le soulève Michalka, c'est au tournant des années 1990 qu'a lieu la canonisation d'une première génération d'artistes critiques⁴⁸; ce qui a une influence directe sur la nouvelle génération. Tandis que la critique des artistes de la fin des années 1960 cible les politiques de représentation où l'exposition constitue un médium tant artistique qu'institutionnel, le tournant critique de 1990 voit son champ d'analyse se décloisonner et sa critique réarticulée à la question de la présentation⁴⁹ liée aux contextes socioéconomiques, politiques, identitaires et historiques, et informée par l'approche transversale des *Cultural Studies*⁵⁰ - en lien à la culture populaire et à ses rapports au pouvoir politique et aux normes

⁴⁷ A ce sujet : Weibel, Peter (dir.)(1994). *Kontext Kunst*. Catalogue d'exposition, Neuen Galerie, Landesmuseum Joanneum, Graz, 2 octobre- 7 novembre 1994, Cologne : DuMont Buchverlag. Germer, Stefan (2010). « Parmi les vautours. L'art contextuel dans son contexte. » Traduit de l'allemand par Christophe Jouanlanne, dans Chevalier, *Une anthologie...*, p.386-401. Paru initialement dans *Texte zur Kunst* no 19, août 1995.

⁴⁸ Entre autre avec le numéro spécial de la revue *October* sur l'œuvre de Marcel Broodthaers : Benjamin H.D. Buchloh, (dir.) (1988). *Broodthaers. Writings, interviews, photographs*. Cambridge, Mass.: MIT Press. Puis avec l'exposition et le catalogue d'exposition dirigé par Claude Gintz (dir.)(1989). *L'art conceptuel : une perspective*, Catalogue d'exposition, 22 novembre 1989 – 18 février 1990, Paris : Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, dans lequel Benjamin H.D. Buchloh publie « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) », p. 25-39. Michalka rappelle l'influence de Craig Owens sur la seconde génération qui intègre par ses écrits l'influence des travaux des Marcel Broodthaers, Michael Asher, Daniel Buren. (Owens, Craig (1992). « From Work to Frame, or Is There a Life After « The Death of the Author »? » dans *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Sous la direction de et Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, Jane Weinstock, Berkeley : University of California Press.) Cet intérêt renouvelé envers les pratiques artistiques conceptuelles et critiques au tournant des années 1990 donne lieu à une révision critique du phénomène de célébration historique par l'artiste Sylvia Kolbowski : *An inadequate history of conceptual art*, 1998/1999 [vidéo 55:00 et bande sonore 1:59:59]. Au sujet de cette œuvre : Johanne Lamoureux (dir.) (2016). *An inadequate history of conceptual art : Silvia Kolbowski*, Catalogue d'exposition, Paris, Institut national d'histoire de l'art, du 15 avril au 2 juillet 2016, commissariat de l'exposition : Johanne Lamoureux, Paris : INHA.

⁴⁹ Michalka cite Douglas Crimp : « What determines the significance of a work of art ? Does it abide eternally within the work ? Or is it continually constructed and reconstructed from the outside, through the work's presentation – its frame or pedestal, its institutional support, its critical reception ? And what happens, when art practices resist traditional modes of presentation by taking those modes as the subject to be investigated ? » Douglas Crimp (1993). *On the Museum's Ruins*, Cambridge, MA : MIT Press. Cité dans Michalka, *to expose ...*, p.18.

⁵⁰ Comme le souligne Michalka, la revue *Texte zur Kunst*, fondée à Cologne par Isabelle Graw et Stefan Germer, constitue une plateforme d'échange privilégiée entre les artistes anglo-américains et allemands

sociales. Jean-Marc Poinot propose en 1989 les concepts d'*audience-specificity* et d'*event-specificity* :

Il serait possible d'opposer à la *site specificity*, des *event* ou *audience specificities* où, par exemple, l'artiste opérerait le réglage de sa référence sur l'«événementialité» de l'exposition, c'est-à-dire sa durée, sa place dans le calendrier, etc. ou sur le type de public convoqué, ses attentes et ses pratiques⁵¹

Michalka distingue ces artistes « sensibles au contexte » oeuvrant dans cette seconde période par leur réévaluation critique du concept de spécificité au site (*site specificity*)⁵² et par l'implication du sujet réflexif à même l'entreprise critique: « Site-specific work around 1990 meant comprehensively historicizing the phenomenological and discursive contexts of one's own self-manifestation, a process that also encompassed one's own status as subject involved in artistic articulation. »⁵³

Isabelle Graw avait dès 2005 distingué l'approche du terme de « critique » par ces deux générations subséquentes: tandis que les premiers semblent viser une distance critique idéale, la seconde génération compromet cette possibilité⁵⁴ « their work proposed a renegotiated notion of critique based on the admission that « critical distance » is compromised a priori. De plus, Graw insiste sur l'évolution de l'attitude du côté de l'institution (muséale) ; si elle fut au départ dérangée par la critique, elle s'est vue ensuite instrumentaliser les services critiques des artistes.

associés au paradigme critique au début des années 1990. Michalka, *to expose ...*, p.174. *Texte zur Kunst* fait d'ailleurs le pont entre les différentes générations : la couverture du 4^{ème} numéro de *Texte zur Kunst* (« Die Konstruktion des Politischen », septembre 1991) arbore une œuvre d'Andrea Fraser tandis que celle du numéro suivant affiche l'œuvre de Marcel Broodthaers (« Kunstkritik », mars 1992). Voir aussi : Annie Claustres (dir.) 2013. *Le tournant populaire des Cultural Studies – L'histoire de l'art face à une nouvelle cartographie du goût (1964-2008)*, Dijon : Les presses du réel. Les galeries American Fine Arts (New York) et Christian Nagel (Cologne) sont associées à cette seconde génération d'artistes critiques.

⁵¹ Jean-Marc Poinot (1989). « L'in situ et la circonstance de sa mise en vue », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Situations (varia), n° 27, printemps 1989, p. 70.

⁵² Michalka, *to expose...*, p.22. Les sites deviennent mobiles, voire fonctionnels p.24.

⁵³ Michalka, *to expose...*, p.20.

⁵⁴ Graw, « Beyond... » dans Welchman, *Institutional...*, p.147.

Nos études de cas isolent des pratiques artistiques dites critiques envers l'institution – et canonisées par cette dernière - de la fin des années 1960 au tournant des années 1990. Cela posé, nous retiendrons de ces pratiques artistiques en dialogue avec l'institution la contraction d'« artiste critique », telle qu'utilisée par Pierre Bourdieu, et bien que celle-ci puisse avoir l'effet d'un pléonasme, afin de nous concentrer sur la dynamique en apparence conflictuelle des actes artistiques – aux conséquences à la fois promotionnelles et éthiques. L'expression « artiste critique » - bien qu'elle ne puisse définir adéquatement l'intégrité et la complexité des pratiques étudiées – nous servira à faire allusion à la tradition de la critique institutionnelle, tout en se concentrant plus spécifiquement sur le discernement de l'artiste qui se méfie des règles et conventions qu'il participe, par sa pratique, à reproduire.

Bien que le récit historique du paradigme critique concerne des générations successives, l'ordonnement des cas fut établi dans une séquence non chronologique au profit de la création d'un fil narratif entre les problématiques soulevées. Notre analyse portera ainsi sur les travaux de Marcel Broodthaers, dont une rétrospective de l'œuvre fut présentée au Museum of Modern Art en 2016⁵⁵ ; d'Andrea Fraser, qui s'est vu décerner le Wolfgang Hahn Prize à l'occasion d'une exposition au musée Ludwig de Cologne en 2013; de Louise Lawler, dont le travail a fait l'objet d'une première exposition muséale d'envergure aux États-Unis, toujours au MoMA, en 2017.⁵⁶ Se greffera à ces analyses celle du travail de Christopher D'Arcangelo, qui a fait l'objet d'une série de réexpositions depuis 2013 et fut exposé au National Museum of Contemporary Art à Athènes dans le cadre de la dOCUMENTA14 en 2017⁵⁷.

⁵⁵ *Marcel Broodthaers : A Retrospective*, Museum of Modern Art, New York, du 14 février au 15 mai 2016.

⁵⁶ *Why Picture Now*. Louise Lawler, Museum of Modern Art, New York, du 30 avril au 30 juillet 2017.

⁵⁷ Dean Inkster (2017). « Christopher D'Arcangelo », *dOCUMENTA 14* [En ligne], <http://www.documenta14.de/en/artists/16177/christopher-d-arcangelo>. Consulté le 5 juin 2017.

Orientations

Cette thèse ne préconise pas une approche sémiotique stricte centrée sur les modes opératoires des discours au seuil de l'exposition⁵⁸, mais une analyse qui utilise l'objet discursif pour discuter des protocoles de légitimation des acteurs et des ruptures de ces protocoles. Il s'agira de sonder les relations que le discours liminaire, supplément qui accompagne systématiquement l'évènement de l'exposition, ont à voir avec les circonstances d'apparition; soit un réseau social, géographique et une époque donnée. Il s'agira d'abord de retracer autour des oeuvres le contexte disparu afin de situer les pratiques culturelles de médiation dans une suite de contingences historiques, puis d'y mettre en relation le contexte actuel de leur réception.

Les objets - textuels et visuels - de notre corpus précèdent et présentent l'évènement de l'exposition et partagent les limites communes à trois systèmes ; soit celui de la production (artiste), de la promotion ou médiation (institution) et de la réception (public). Nous privilégierons un dialogue direct avec ces objets; chacun d'eux sera analysé dans le contexte inaugural de sa réception et certains le seront lors de leur réexposition, afin de rendre perceptible le déplacement de fonction des objets littéraires examinés. Dans le cas particulier des réexpositions, les objets d'étude (lettres ouvertes, invitations, encarts publicitaires, affiches promotionnelles) furent soit réexposés tels quels ou mis à jour afin de s'ajuster au nouveau contexte de réception. Ainsi, l'analyse des documents imprimés éphémères et des contextes qui ont rendu possible leur conception dans un premier temps est complémentaire à celle de la réexposition de ces mêmes objets, une fois consacrés.

Les travaux de Luc Boltanski et Ève Chiapello nous ont servi de modèle au plan méthodologique. Les auteurs ont entrepris conjointement une étude sur les transformations

⁵⁸ Expression définie par Gérard Genette (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.

du capitalisme depuis les événements de mai 1968, période à haute teneur critique, au silence de la critique sociale des années 1980, jusqu'à la réémergence de celle-ci au milieu des années 1990. Nous prenons en exemple l'étude de changements globaux à partir d'exemples locaux et d'une littérature mineure menée par Boltanski et Chiapello :

Nous ne nous sommes pas appuyés sur un texte majeur de philosophie politique pour réaliser la systématisation des arguments utilisés, mais sur un corpus de texte de management des années 90, dont la qualité d'être destiné aux cadres en fait un réceptacle particulièrement évident du nouvel esprit du capitalisme.⁵⁹

Tandis que la littérature de management donne aux auteurs un accès direct aux représentations associées au capitalisme d'une époque, celle de notre corpus, destinée à l'espace public par le biais de la publicité, nous donne accès à des modalités auctoriales et critiques au sein même du commerce des valeurs symboliques.

Nous empruntons également au plus récent ouvrage de Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Critique de la marchandise* (2017). L'« économie de l'enrichissement », préférée par les auteurs à l'expression bourdieusienne d'« économie symbolique », spécifique au domaine d'une socio-économie culturelle, fonctionne dans une logique de la *collection* calquée sur le modèle des arts et du patrimoine. L'ouvrage prend deux orientations; la première est historique et concerne l'étude des formes du capitalisme depuis la désindustrialisation. Dans cette section de l'analyse, le domaine des arts sert de modèle aux auteurs afin de penser une forme de commerce – destiné aux riches - dans lequel la valeur des marchandises repose sur l'exploitation du passé. Afin d'exploiter la valeur de ce passé, Boltanski et Esquerre mettent l'emphase sur l'importance de *la mise en récit* des marchandises.⁶⁰

⁵⁹ Luc Boltanski et Ève Chiapello (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, p.64.

⁶⁰ « I don't wanna work in an auction house all my life... You have to write texts such as *This is the only you can find, it used to be owned by the King of Prussia...* , then you change a couple of words and... everything

Cet enrichissement culturel suppose toujours le recours à un dispositif narratif afin de sélectionner, dans la multiplicité phénoménale, certaines des différences que présente une certaine chose, différences considérées comme particulièrement pertinentes et qui doivent donc, à ce titre, être privilégiées et mises au premier plan dans les discours qui en accompagnent la circulation. En ce sens, les économies de l'enrichissement ont pour principale ressource la confection et la mise en forme des *différences* et des *identités*.⁶¹

La seconde orientation de l'ouvrage repose sur l'analyse des transactions marchandes. Le commerce de l'art, tel qu'abordé par les auteurs, est soutenu par une culture de la célébrité.⁶² Dans ce régime d'exclusion⁶³, les noms propres des élus se voient doté d'une utilité mercantile, qui équivalent à autant de marques « dont le nom et ce qu'on pourrait appeler le siège social doivent garder un caractère national », précisent les auteurs.⁶⁴ La société marchande, dans sa forme actuelle, serait plus près d'une société de commerce que de consommation, au sens où les acteurs sont appelés à devenir eux-mêmes vendeurs.⁶⁵

used to be owned by prussian King! You know the bed was sold some weeks ago - that girl used to be depressed and

had sex - did she had a lot ? Well, normal I guess - but she decided *to talk about it*. So the bed was sold for millions, with all the junk and soiled linen around it...» Extrait du témoignage entendu dans la cour extérieure du PS1, New York, le 12 juillet 2014. En référence à la vente de l'œuvre *My Bed* (1998) de Tracey Emin - appartenant à Saatchi - à la maison de vente aux enchères Christies pour £2.54 millions en 2014.

⁶¹ Luc Boltanski et Arnaud Esquerre (2017). *Enrichissement. Une critique de la marchandise*. Paris : Gallimard, p.71-72.

⁶² Les auteurs évoque les palmarès comme le *Power 100* publié annuellement par *ArtReview* qui présente les acteurs les plus influents du milieu. Boltanski, Esquerre, *Enrichissement...*, p.54. Le nom d'Hito Steyerl est en tête de liste de l'année 2017 accompagné du sous-titre « Artist-as-theorist, theorist-as-artist », suivi de celui de Pierre Huyghe, « cerebral conceptual artist ». La 9^{ème} place est occupée par le philosophe Bruno Latour, « philosopher and sociologist of rigueur »; tandis que Judith Butler, « preeminent American gender theorist » occupe la 48^{ème} place. « 2017 Power 100. This year's most influential people in the contemporary artworld » (2017). *ArtReview*, [En ligne] https://artreview.com/power_100/ Consulté le 30 novembre 2017.

⁶³ « Le monde de l'art, comme celui de la musique populaire, du cinéma ou des sports, est devenu par là un symbole des inégalités de gains, opposant un très petit nombre d'ultra-bénéficiaires – les stars – au grand nombres des laissés-pour-compte. » Boltanski, Esquerre, *Enrichissement...*, p.55. Les auteurs mettent en référence le modèle présenté par Robert H. Frank et Philip J. Cook (1995). *The Winner-Take-All Society. Why the Few at the Top Get So Much More Than the Rest of Us*, New York : Free Press.

⁶⁴ Boltanski, Esquerre, *Enrichissement...*, p.56. En guise d'exemple, nous pensons à Lady Gaga, associée à Versace pour sa campagne publicitaire printemps été 2014.

⁶⁵ Boltanski, Esquerre, *Enrichissement...*, p.108. Cette réalité concerne aussi bien les travailleurs culturels, dont les milieux de travail et de vie se confondent. À ce sujet Boltanski, Esquerre, *Enrichissement...*, p.467-481. Voir aussi Paolo Virno (2004). *A Grammar of the Multitude*, Los Angeles: Semiotext(e).

La *présentation* d'une marchandise est essentielle à sa mise en valeur; les auteurs consacrent une section aux formes de mises en valeur narratives et visuelles.⁶⁶ Les présentations narratives, qui permettent de prendre en considération le passé de la marchandise, occupent un rôle majeur, selon les auteurs, dans la « forme collection » de l'économie de l'enrichissement : « [u]ne présentation narrative, dans la mesure où elle met l'accent sur des événements, même brefs, a pour enjeu d'attacher le nom de personne, singulières ou collectives, à des choses.»⁶⁷ Ce type de mise en relation entre les noms - de personnes fameuses ou de héros disparus -, les choses ou les lieux, et dont tire profit la publicité, favorise l'identification des acheteurs au héros. Centrée sur une économie du « désir », l'entreprise publicitaire vise à stimuler l'acheteur impulsif par le biais de la séduction. Les auteurs se penchent ensuite sur la place occupée par l'image – photographique - dans la présentation de l'objet en publicité. Dans ce cas, la légende représente un supplément essentiel à l'image et l'*authenticité* demeure un élément important de la mise en valeur par la narration.

Dans la sphère publicitaire, les œuvres d'art contemporain, bien qu'elles aient un statut de marchandise, ne sont guère associées à un prix, mais à un discours qui en établissent la valeur. Bien qu'elles ne puissent être valorisées par le passé, les œuvres présentent néanmoins la promesse d'accès à une sorte d'immortalité – caractéristique de la « forme collection ».⁶⁸ Le « potentiel de présence »⁶⁹ des travailleurs culturels y occupe un rôle central, ce qui rend nécessaire - selon les auteurs - le travail de *faire-valoir* du biographe, essentiel à l'attribution d'une valeur monétaire aux œuvres :

Pour mettre en valeur un nom, il convient de lui attacher durablement la mémoire de deux genres de descriptions performatives qui, l'un et l'autre, se détachent sur un

⁶⁶ Boltanski, Esquerre, *Enrichissement...*, p.167-180.

⁶⁷ Boltanski, Esquerre, *Enrichissement...*, p.169.

⁶⁸ Boltanski, Esquerre, *Enrichissement...*, p.317.

⁶⁹ Ce potentiel de présence s'appuie, selon les auteurs, sur la capacité à se rendre intéressant –par son histoire, son allure – et à rendre manifeste son attention à l'autre. Boltanski, Esquerre, *Enrichissement...*p.470.

fond de continuité. Ces descriptions visent, d'une part, à pointer la survenance de *différences* qui sont censés infléchir le cours de la tradition dans laquelle elles s'inscrivent. Leur rôle est, d'autre part, de mettre en récit une *histoire* personnelle, composée aussi sur un format traditionnel, de façon à ancrer les différences sélectionnées dans une continuité biographique, celle du créateur identifié par son nom et par les *projets* auxquels il a participé.⁷⁰

Bien que les objets textuels et visuels que nous avons rassemblés aux fins d'analyse résistent aux formes traditionnelles de la présentation publicitaire, ils ne quittent par pour autant le circuit commercial. En réponse à l'impératif promotionnel, la créations de formes narratives alternatives génèrent néanmoins une « différence » qui participe, par cette distinction, à leur mise en valeur. Suivant le modèle de Boltanski et d'Esquerre, nous chercherons à articuler les approches historiques et analytiques qui ont orienté notre travail. De même, nous nous déplacerons, tel que les auteurs d'*Enrichissement* ont du le faire, entre différentes disciplines⁷¹, selon la logique de notre objet de recherche et le surgissement des questions nouvelles.

Un cadre théorique transdisciplinaire

Compte tenu de la nature des objets de notre corpus et de celle de notre hypothèse de recherche, l'approche méthodologique préconisée emprunte des outils d'analyse aux disciplines de l'histoire de l'art et de l'analyse du discours. Pour ce faire, nous convoquons des notions spécifiques au champ de la pragmatique linguistique, à celui de l'histoire et de la critique d'art, de la philosophique, de la sociologique et de la psychanalyse.

Parmi les lectures principales qui guident nos réflexions, siègent celles de l'œuvre tardive de Michel Foucault au sujet de la question de l'éthique du dire vrai ainsi que la fraction de l'oeuvre de Judith Butler dans laquelle l'auteure aborde les questions de la

⁷⁰ Boltanski, Esquerre, *Enrichissement...*, p.472.

⁷¹ Les auteurs ont fait appel aux disciplines de la sociologie à l'anthropologie, histoire, philosophie politique et économie. Présentation de leur méthodologie : Boltanski, Esquerre, *Enrichissement...*, p.14-15.

reconnaissance, de la performativité et du récit de soi. À ces lectures, s'est greffé un nombre d'auteurs qui nous permirent de prendre position quant à l'usage des termes utilisés. Les travaux de Ruth Amossy nous ont servi à aborder la constitution de l'ethos, tandis que ceux de travaux de Pierre Bourdieu furent inestimables en ce qui a trait à l'analyse réflexive, et nous permirent de réfléchir à ce qu'il advient du discours au sein de l'institution.

Dans son cours sur *Le gouvernement de soi et des autres*⁷² au Collège de France en 1982-83, Foucault introduit son discours par la relecture du texte "Was ist Aufklärung?" écrit par Emmanuel Kant et diffusé en 1784⁷³. Foucault y célèbre la réflexivité sans précédent du texte de Kant, concerné par sa propre actualité discursive et par les relations entre l'auteur, l'éditeur et le public. En développant la notion de public comme "une réalité instituée et dessinée par l'existence même de ces institutions comme les sociétés savantes, les académies, comme les revues, et ce qui circule à l'intérieur de ce cadre"⁷⁴, l'analyse foucauldienne généalogique permet de situer rétrospectivement les filiations théoriques et réflexions synchrones.

Bien que la constellation d'auteurs convoqués pour former le cadre théorique de cette recherche ne constitue pas une communauté effective, la mise en dialogue de leurs travaux permet à cette recherche d'aller là où un cadre disciplinaire plus strict n'irait pas, en important des concepts et des méthodes d'analyse. En favorisant l'ouverture disciplinaire, nous entendons contribuer de façon oblique au champ des arts, des études littéraires et à celui de l'histoire et de la critique d'art.

⁷² Michel Foucault. *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France 1982-1983*, Paris: Gallimard, 2008.

⁷³ KANT, Emmanuel (1991). "Réponse à la question : qu'est-ce que les Lumières ?" traduction de Jean-François Poirier et François Proust, Paris : Flammarion. Publié initialement en décembre 1784 dans la revue *Berlinische Monatsschrift*. 1^{ère} édition en allemand publiée en 1784.

⁷⁴ Foucault, *Le gouvernement...*, p.10.

Le décloisonnement disciplinaire marque la première génération d'artistes identifiés à la critique institutionnelle. Tout au long de notre analyse, nous serons attentifs aux transferts méthodologiques au sein d'un réseau de la pensée artistique située entre l'ouest de l'Europe et l'Amérique de Nord, et plus précisément entre New York et Cologne, marquée dès les années 1950 par le structuralisme. La Deuxième Guerre mondiale provoque l'exil de nombreux intellectuels, dont celui de Claude Lévi-Strauss aux États-Unis pour une dizaine d'années, pendant lesquelles il est influencé par les méthodes de Franz Boas (en anthropologie) et par celles de Jakobson (en linguistique). Lorsque Lévi-Strauss revient à Paris en 1948, le champ est libre pour remplacer le déterminisme biologiste qui dominait jusqu'alors la discipline de l'anthropologie, par la sémantique anglo-saxonne en la fondant sur la méthodologie d'analyse linguistique.⁷⁵ Or, dès les années 1950 en France grâce à Lévi-Strauss⁷⁶, mais avec un apogée à la fin des années 1960 avec Jacques Lacan, Roland Barthes et Michel Foucault, le réel est analysé par l'intermédiaire de systèmes signifiants. La discipline de la philosophie s'ouvrira de même à l'interdisciplinarité en revendiquant des savoirs et méthodes issus de disciplines voisines dont en premier lieu la linguistique, mais aussi l'anthropologie et la psychanalyse; disciplines qui entretiennent une influence notoire chez les artistes.

La suite des revendications étudiantes de Mai 1968 permet la construction du centre universitaire expérimental de Vincennes et l'instauration des premiers départements autonomes de linguistiques, tandis que la psychanalyse s'affilie officiellement à la philosophie. Or, l'interdisciplinarité, le décloisonnement des traditions académiques et de

⁷⁵ François Dosse (2012 [1991]). *Histoire du structuralisme. Tome 1 : Le champ du signe 1945-1966*, Paris: La Découverte.

⁷⁶ Claude Lévi-Strauss (1949). *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris : Presses Universitaires de France.

l'enseignement classique intègre l'institution universitaire française comme la résultante du contact avec les méthodes américaines. La pensée structurale ainsi consacrée⁷⁷, l'hégémonie de ses méthodologies persiste jusque dans les années 1980⁷⁸, jusqu'à ce que le retour du sujet - sacrifié au profit des logiques structurales pendant les vingt années précédentes - détermine les pratiques artistiques critiques du tournant 1990, dont celle d'Andrea Fraser est emblématique.

Éthique de la lecture plastique

[Q]uotation is a constant reminder that writing is a form of displacement.⁷⁹

Edward Said

L'œuvre de Catherine Malabou, bien qu'elle soit hors des limites du cadre théorique de ce projet de thèse, nous a accompagnée lors des dernières années et nous a servi d'exemple au plan méthodologique. Commentant les travaux de ses prédécesseurs, l'auteure se penche sur la question de la lecture et écrit:

Une interprétation est une production qui assume l'accident qui lui donne naissance, et qui accepte du même coup de n'être pas définitive, mais promise elle-même à d'autres lectures. La lecture « plastique » a son site dans cette économie exégétique qui, parce qu'il n'y a pas de hors texte, met le texte absolument hors de lui.⁸⁰

Lorsqu'elle se conjugue à l'expérience de l'exposition plutôt qu'au texte, la *plasticité de la lecture* devient un outil conceptuel pertinent pour notre projet. Dans *La chambre du*

⁷⁷ François Dosse identifie l'heure de gloire de la pensée structurale deux années auparavant, soit en 1966: année qui coïncide avec l'immense succès du livre de Michel Foucault *Les mots et les choses*. Voir Dosse, *Histoire...* L'année 1966 coïncide aussi avec l'émergence de l'art conceptuel. Voir Lucy R. Lippard (1997 [1^{ère} éd.1973]). *Six years the dematerialization of the art object from 1966 to 1972 : a cross reference book of information on some esthetic boundaries*. Berkeley: University of California Press.

⁷⁸ À l'exception de l'histoire de l'art, qui reste dans l'université française longtemps fermée à ces apports. Nous remercions Johanne Lamoureux d'avoir souligné cette exception dans un commentaire en marge de ce texte, émis le 3 mars 2018, 15h03.

⁷⁹ Said, *Beginnings...*, p.22.

⁸⁰ Catherine Malabou (1996). *L'avenir de Hegel : plasticité, temporalité, dialectique*, Paris : École normale supérieure, page 246. Ce livre résulte de sa thèse de doctorat, dirigée par Jacques Derrida.

milieu (2009), Malabou précise la signification du concept de plasticité à partir de ses origines étymologiques allemandes (*die Plastik* et *plastish* : qui renvoient au sens de la plastique ou à l'art de la sculpture et du plastique) et grecques (*plassein*, qui signifie modeler)⁸¹. La plasticité a ainsi une fonction double : celle de signifier le caractère malléable, la susceptibilité à changer de forme, et, d'autre part, le pouvoir de donner la forme. Lorsque le caractère plastique qualifie la lecture ou l'interprétation d'un texte, on comprend ainsi que l'action est double : elle atteint à la fois le lecteur *et* le texte. Les deux sont conjointement affectés, déplacés. Or, l'approche déconstructrice de la lecture du texte, telle qu'elle fut définie par Jacques Derrida dans *De la Grammatologie* (1967)⁸², diffère. Cette dernière se concentre sur les « coins négligés », voire l'aspect résiduel du texte qui affecte son interprétation, mais sans toutefois en *déplacer* le lecteur :

Il s'agit de certains lieux du texte qui non seulement n'ont pas fait explicitement l'objet d'un commentaire, mais qui surtout n'ont pas reçu l'attention de l'auteur du texte lui-même. Or la « tâche de lecture » déconstructrice révèle que ces « coins négligés » constituent en fait un centre, un centre paradoxal, dit encore « centre excentré ». Ouvrir une lecture reviendrait ainsi à montrer comment un texte est susceptible de passer - et passe nécessairement toujours peut-être - à côté de son propre centre et dit toujours l'essentiel de manière latérale.⁸³

Cela posé, c'est dans une perspective réflexive que Malabou se demande si se pencher sur ce concept de plasticité dans la pensée de Hegel ne fait pas preuve, paradoxalement, d'une telle approche déconstructrice. En faisant de ce concept mineur le point central de sa relecture de l'œuvre, l'auteure souligne l'importance du déplacement du terme hors de son régime initial (l'art, la plastique) vers celui de la subjectivité. Remplaçant la grammatologie par la neurologie, conjuguant subjectivité et objectivité, la lecture

⁸¹ Malabou, C. (2009). « La lecture : pierre d'angle défectueuse ou blessure qui se referme ? Dialectique et déconstruction » dans *La chambre du milieu : de Hegel aux neurosciences*, Paris : Hermann, page 92.

⁸² Jacques Derrida (1967). *De la grammatologie*, Paris : Les Éditions de Minuit.

⁸³ Malabou, *La chambre...*, page 91.

plastique constitue une nouvelle façon de penser l'interrelation entre le lecteur et le texte dans un mouvement dialectique. Or, la lecture plastique est reliée à la signification plastique et le mouvement n'est pas réductible à l'objet textuel. Comme le souligne Liam Jones, la relation du lecteur au texte n'en est pas une de transcendance, mais bien d'immanence⁸⁴ ; la lecture est une expérience ouverte aux contingences et la signification surgit de la relation plastique entre le sujet et l'objet. Pour l'auteure, la plasticité est de nature doublement subversive et détermine le mode d'être à la fois du texte et de son lecteur⁸⁵.

[L]e lecteur se trouve poussé en avant, requis pour produire la structure signifiante qui se dérobe devant lui ou lui fait défaut. [...] L'interprétation est une cicatrisation. Elle remédie à l'insuffisance formelle de l'énoncé philosophique. Elle y supplée, s'y substitue, mais le supplément apparaît nécessairement comme une guérison. Et c'est ici que la plasticité prend tout son sens de régénérescence. Pour Hegel, il ne suffit pas de déconstruire un texte, il faut nécessairement exposer la manière dont le texte déconstruit se *répare*, la manière dont il peut tolérer ses accidents. Or, c'est ce moment de réparation, me semble-t-il, que la déconstruction ne thématise jamais.⁸⁶

C'est dans ce mouvement précis que réside la qualité éthique de la plasticité. En effet, cette capacité de la matière et de la subjectivité à se transformer mutuellement peut être traduite en terme de performativité. Malabou écrit de la pensée plastique qu'elle est une pensée « selon laquelle le rapport sujet-prédicat est envisagé comme processus d'autodétermination [...] processus par lequel la substance se donne et reçoit à la fois sa propre forme. »⁸⁷ L'autodétermination serait en quelque sorte une conséquence du phénomène de la plasticité. En ce sens, l'effet de la plasticité – en terme de possibilité de dotation et d'incorporation de la forme - sort le sujet de l'emprise performative des normes

⁸⁴ Liam Jones « The Plasticity of Reading: Self and Text » dans Nathan Jones and Sam Skinner (dir.) (2015). *Torque #2: The Act of Reading*, Torque Editions : Liverpool/London, pp.227-237.

⁸⁵ Malabou, *La chambre...*, page 98.

⁸⁶ Malabou, *La chambre...*, p. 99.

⁸⁷ Malabou, *La chambre...*, p.93.

qui le précèdent et lui attribuent la possibilité de fixer ses propres limites⁸⁸. Selon Malabou, « la plasticité caractérise bien en effet le mouvement de l'interprétation comme une métamorphose, changement structurel et accidentel à la fois »⁸⁹. Avec la lecture plastique, la performativité se situe dans *l'après-coup* de l'énonciation. Sans conclure, la lecture plastique anticipe les mobilités qui surgiront des lectures à venir.

Tout en abordant un aspect *résiduel* de la production textuelle au seuil de l'œuvre exposée, c'est à partir du caractère malléable du lecteur *et* du texte, de cette relation dialectique, et à partir du potentiel transdisciplinaire du concept de plasticité que les objets au cœur de ce texte seront abordés. Nous qualifions ainsi les objets à l'étude de *plastiques* en ce qu'ils engendrent un déplacement chez le regardeur⁹⁰. Cette thèse entend, par une série d'étude de cas, déplacer les interprétations existantes des objets de notre corpus et combler certains impensés de la critique, tout en ayant un effet sur l'expérience de l'auteure, qui n'occupera plus la même place avant et après le travail de lecture et d'écriture.

Structure du texte

Le premier chapitre se cantonne à la présentation des appareils liminaires et formes brèves de l'art exposé. Après avoir cerné contexte d'énonciation et matérialités du discours liminaires, nous présentons l'état de la question à partir du concept de *parergon* dont ont fait usage Emmanuel Kant et Jacques Derrida et de la notion de paratexte telle qu'elle fut investiguée par Gérard Genette. Nous résumons la position de Mieke Bal quant à la double nature du geste d'exposer et survolerons les travaux de Jean-Marc Poinot au sujet du récit

⁸⁸ « La plasticité, entre déterminisme et liberté, désigne tous les modes de transformation qui se déploient entre sa signification fermée (caractère définitif de la forme) et sa signification ouverte (malléabilité de la forme). Au point que le système cérébral apparaît aujourd'hui comme une structure autosculptée qui, sans jamais être élastique ou polymorphe, tolère un remaniement constant, des différences de destin et un façonnement de l'identité singulière » Catherine Malabou (2004). *Que faire de notre cerveau?* Paris : Bayard, p.90.

⁸⁹ Malabou, *La chambre...*, p. 101.

⁹⁰ La lecture plastique nous permettra ainsi de considérer l'importance des intervalles entre la production d'une œuvre et ses réceptions successives.

autorisé. Nous distinguons ensuite notre projet de celui de la typologie des textes et sous-textes de médiation de Jérôme Glicenstein, avant de poursuivre avec la notion de document imprimé éphémère conçus par des artistes - ou *artists'ephemera* - dans la perspective du marché de la collection, concluant sur un projet de Joseph Gringely sur l'art prothétique.

Dans le second chapitre, il est question de présenter le cadre théorique qui accompagne notre réflexion. Les travaux de Helmut Draxler concernant le concept de médiation introduisent le chapitre qui se divise en deux sections; entre pratiques et méthodes. La section attribuée aux pratiques discursives biographiques aborde les études tardives de Michel Foucault et les figures du sujet éthique et du sujet critique. Les travaux en pragmatique linguistique de Ruth Amossy nous servent ensuite à définir la notion d'ethos discursif et préalable, tandis que nous nous concentrons sur la portion de l'œuvre de Judith Butler qui traite de responsabilité et de reconnaissance autour du compte rendu de soi. Quant aux méthodes, elles servent à définir, selon la perspective de différents auteurs, les concepts opératoires de réflexivité et de performativité, auxquels nous ferons appel tout au long du texte.

Les chapitres suivants se concentrent sur des études de cas. Le troisième chapitre examine l'usage de la forme brève, entre la poésie, le langage ordinaire et la forme publicitaire chez Marcel Broodthaers sous l'angle de la question de l'autodétermination. Le quatrième chapitre fait l'étude de stratégies de présentation de soi chez Andrea Fraser, ou la méthode de socioanalyse débouche sur des conséquences éthiques. Le cinquième chapitre se concentre sur la question de la reconnaissance à partir de la pratique artistique de Louise Lawler, tandis que le sixième chapitre fait l'examen de la structure dialogique et antinomique des travaux de Christopher D'Arcangelo. Au terme de nos conclusions, l'épilogue constitue l'espace privilégié d'un retour réflexif où l'ethos de l'universitaire est mis en résonance avec celui de l'artiste critique.

Chapitre 1 Appareils liminaires et formes brèves

Ne croyons pas qu'une oeuvre fasse autorité parce qu'elle aurait été lue, étudiée, et finalement jugée convaincante. C'est le contraire: on lit parce qu'on est déjà convaincu. Les oeuvres sont précédées d'une rumeur.

- Vincent Descombes⁹¹

1.1 Contextes d'énonciation et matérialités du discours liminaire

La connaissance de l'art passe en grande partie par sa mise en récit; l'exposition contemporaine transmet un savoir de type narratif grâce à une panoplie d'éléments textuels périphériques qui livrent un contenu supplémentaire à l'oeuvre avant, pendant et après la visite⁹². Ce texte se concentre sur la production discursive périphérique qui anticipe et supplémente l'exposition. *Quand l'oeuvre a lieu*⁹³, c'est en partie grâce à ses seuils. L'appareil liminaire grâce auquel l'oeuvre advient fut nommé *parerga* ou *supplément* par Emmanuel Kant suivi de Jacques Derrida⁹⁴; *récit autorisé* par Jean-Marc Poinot⁹⁵; *paratextes* par Gérard Genette⁹⁶; *discours muséaux* par Mieke Bal⁹⁷; ou, plus simplement, *textes et sous-textes de médiation* par Jérôme Glicenstein⁹⁸. Chacun de ces auteurs ont ciblé différents aspects de l'appareil liminaire et contribué à la réflexion de ses actions en relation

⁹¹ Vincent Descombes (2005 [1^{ère} éd.1979]). *Le même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*. Paris: Minuit.

⁹² « Pour comprendre la fonction narrative d'une exposition, il faut comprendre la relation entre série et récit » (commentaire de Johanne Lamoureux, 3 août 2012). À ce sujet : Mieke Bal, "The discourse of the museum" dans Reesa Greenberg, Bruce W Ferguson, Sandy Nairne (dir.) (1996). *Thinking about Exhibitions*. London, New York:Routledge, p.201-220.

⁹³ En référence à Jean-Marc Poinot (1999). *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Villeurbanne Genève: Institut d'art contemporain, Musée d'art moderne et contemporain.

⁹⁴ Jacques Derrida (1978). *La vérité en peinture*, Paris : Flammarion.

⁹⁵ Poinot, *Quand l'oeuvre...*

⁹⁶ Genette, *Seuils*.

⁹⁷ Bal, *Double Exposure...* Marie-Sylvie Poli procède à une analyse sémiotique et utilise quant à elle l'expression « énoncés expographiques ». Marie-Sylvie Poli (2002). *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris: L'Harmattan.

⁹⁸ Jérôme Glicenstein (2013). *L'art contemporain entre les lignes : textes et sous-textes de médiation*, Paris: Presses universitaires de France.

à l'œuvre, le texte et l'exposition à partir des champs de la philosophie esthétique, de l'histoire et de la critique d'art, de la narratologie et de la pragmatique linguistique.

En préférant à l'emprunt d'un de ses termes l'usage des notions d'appareil, d'exposé, ou de discours *liminaire*, nous souhaitons mettre l'emphase sur ce lieu intermédiaire, cet accès à l'œuvre où la négociation du sens de l'œuvre est activée, celui du texte entre deux états : mettre de l'avant son ambivalence. Bien que *Seuils* (1987) soit le titre d'un ouvrage de Genette, ce concept ne fut pas développé par l'auteur. Par définition, le qualificatif liminaire indique que l'objet se situe au seuil et porte la fonction d'inaugurer, d'introduire. Le seuil participe à la reconnaissance de l'œuvre, encadre la transition entre la présentation et l'expérience. L'appareil liminaire, dans sa forme orale ou écrite, est entre autres responsable du façonnement de l'éthos préalable.

Dans sa forme écrite, le discours liminaire ouvre l'évènement avant l'heure par l'envoi de communiqués, d'invitations ou de publicité : il constitue en quelque sorte la vitrine mobile de l'exposition. Essentiellement performatif⁹⁹, il ne se restreint pas exclusivement à un contenu textuel et oriente la lecture des œuvres en marge de l'exposition. Son actualité est de courte durée et son usage bref et ponctuel. S'il prend la forme d'un document imprimé et qu'il n'est pas jeté, il peut être archivé et servir de source d'information aux historiens, ou encore circuler dans le marché privé de la revente lorsque sa rareté est constatée. Dans la forme qui nous intéresse, le discours liminaire résulte du travail d'artistes qui ventriloquent les méthodes institutionnelles de promotion afin de rendre compte d'eux-mêmes dans une réflexivité qui révèle les conditions de leur propre émergence ou les limites de leur discours. Occupant à la fois la fonction d'œuvre et de supplément, les objets dont nous ferons l'examen auront été matérialisés dans l'espace public sous diverses formes;

⁹⁹ La notion de performativité sera explicitée en détail au chapitre 2.

lettre ouverte, invitation, communiqué de presse, encart publicitaire, catalogue, conférence, dossier d'artiste ou affiche promotionnelle.

La préface, mot dont l'étymologie signifie "dire avant", pourrait correspondre à l'objet qui nous intéresse; soit le discours diffusé en amont de l'exposition qui en fait l'éloge. Or, selon les mots de Jorge Luis Borges, « Une préface, quand elle est réussie, n'est pas une manière de toast; c'est une forme latérale de la critique ».¹⁰⁰ Rigolot résume ainsi:

On s'accorde généralement à reconnaître que, dans la tradition rhétorique occidentale, la préface est un lieu de passage, un « vestibule initiatique » qui, tout en gardant son rôle ornemental et en sacrifiant aux contraintes souvent artificielles du « décorum », cherche à déjouer les censures pour annoncer la « vérité du texte ». ¹⁰¹

Bien que le discours préfaciel ait fait l'objet d'analyses approfondies dans le champ des études littéraires, l'appareil liminaire – qu'il soit textuel ou visuel - accompagnant l'art exposé n'a pas reçu une telle attention de la critique. Nous devons cependant souligner l'apport notable de Jacques Derrida, de Jean-Marc Poinot et de Mieke Bal, ayant comblé des impensés dans les champs de la philosophie esthétique, de l'histoire et la critique d'art, des études culturelles et littéraires et dont les contributions seront présentées dans ce chapitre.

Toutefois, tandis que la préface littéraire prépare le destinataire à la lecture imminente du livre, l'énoncé liminaire se trouve détaché physiquement de l'œuvre. Prévenant l'éventuelle impossibilité d'accès à l'exposition¹⁰², le discours liminaire conserve néanmoins son effectivité: il résume les enjeux et contributions actuelles au champ de l'art et *nomme* ses acteurs. S'il prend la forme d'un communiqué de presse, sa forme abrégée

¹⁰⁰ Borges, Jose Luis (1980). *Livre de préfaces*, traduit de l'espagnol par Françoise Rosset, suivi de *Essai d'autobiographie*, traduit de l'anglais par Michel Seymour Tripier. Paris: Gallimard, p.13.

¹⁰¹ François Rigolot (1989). « Discours liminaire et identité littéraire. Remarques sur la préface féminine au XVIIe siècle » dans *Versants. Revue suisse des littératures romanes*, no 15, 1989.

¹⁰² L'expérience de l'art en périphérie des grands centres urbains se cantonne en général à sa littérature et reproductions visuelles.

demande la réduction d'un savoir complexe à une forme littéraire qui a le mandat d'en colmater les failles et d'en simuler le caractère immédiat. Dans ce cas, il est chargé d'articuler les objets de savoir (oeuvres exposées) aux données biographiques des artistes et mandat institutionnel. Il active simultanément des circuits économiques à vitesses variées. Le premier circuit, court, est d'ordre économique et doit réussir – par le biais de stratégies communicationnelles – à faire déplacer un nombre suffisant de corps de la communauté locale vers l'espace de l'exposition, afin que la pertinence de *l'espace* institutionnel soit maintenue¹⁰³. Les outils rhétoriques, graphiques, ainsi que l'appel à des constellations de références augmentent l'impact de la médiation promotionnelle. Le second circuit, d'ordre symbolique, s'inscrit sur une trajectoire plus longue et ne peut parfois être apprécié que rétrospectivement. Il s'agit pour l'institution culturelle, galerie, centre d'exposition ou musée, d'être à l'affût des pratiques artistiques qui susciteront une importante fortune critique. Le matériel promotionnel diffusé en amont de l'exposition anticipe à la fois l'intérêt de la critique et le champ des investisseurs ou du public, selon le mandat de l'institution d'accueil. Entre présentation et promotion, il représente un espace stratégique d'accès au public dont les marges de manoeuvre sont circonscrites par des conventions culturelles et instituées.¹⁰⁴ Dans le même registre, la dépêche d'agence doit respecter une composition extrêmement codifiée afin de faciliter la citation systématique de son contenu, sa fragmentation, et l'assemblage remanié de ses parties grâce à la technique du copié-collé. Elle sert de guide aux journalistes dans l'interprétation accélérée qu'ils doivent faire des événements. Or, les moyens de transport, du pigeon voyageur à la poste ou au télégramme, déterminent historiquement la brièveté nécessaire des nouvelles mensuelles, hebdomadaires

¹⁰³ Cette nécessité s'applique aux lieux subventionnés par l'État.

¹⁰⁴ Vinciane Colson, Juliette De Maeyer et Florence Le Cam (dir.). *Du pigeon voyageur à Twitter: Histoire matérielle du journalisme*. Espace de liberté, Centre d'Action Laïque: Bruxelles, 2013, p.13.

puis quotidiennes; actualités dont le contenu devient hautement périssable. Aujourd'hui, la brièveté de l'information diffusée électroniquement en flux continu ne trouve plus sa justification dans la matérialité du support ou de l'instabilité du média de transmission, mais s'ajuste à l'attention furtive d'un lecteur excessivement sollicité, dont on voudrait capter et maintenir l'attention.

L'objectif du communiqué serait la performativité, voire la forme du discours emprunterait à celles des énoncés performatifs tels qu'ils furent établis par J.L. Austin¹⁰⁵, mais il n'en serait que rarement atteint¹⁰⁶. Destiné à la remédiation par la presse dans sa forme imprimée ou à une adresse directe et élargie grâce à l'émergence des communications électroniques, le communiqué met en scène de façon plus ou moins explicite un carrefour de voix polyphones où se chevauchent celles des auteurs et médiateurs. Texte dont l'absence de signature est emblématique des communications institutionnelles, rédigé par les commissaires ou à partir d'énoncés de l'artiste révisés par les agents responsables des communications, le contenu doit répondre aux impératifs communicationnels (langue, brièveté et transparence) et promotionnels (visibilité, légitimité) de l'établissement. Les formes textuelles de notre corpus, tout en répondant aux impératifs promotionnels, se démarquent en ce qu'elles sont conjuguées à la première personne et signées par leurs auteurs. En tant que documents imprimés éphémères, le lecteur a accès à une forme *immédiate* de l'expérience de l'oeuvre.

La revisite des archives permet de dresser le portrait d'une institution à partir de la cohérence et de la quantité des activités qu'elle a encadrées. Dans les dernières années, de

¹⁰⁵ John Longshaw Austin (2002 [1970]). *Quand dire c'est faire*. Introduction, traduction et commentaire par Gilles Lane. Paris: Seuil, p.24 (première conférence). Initialement publié en anglais : Austin, J. L. (1962). *How to do things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Oxford: Clarendon Press.

¹⁰⁶ Nous remercions Jean-Marc Poinot d'avoir relevé ce décalage dans un commentaire émis en marge de ce texte le 26 décembre 2017 à 16h51.

nombreuses institutions ont mis en ligne une partie de leurs archives, quantité de documents qui participent à la légitimité historique des lieux. Une série d'éléments de notre corpus sont issus de fonds d'archives conservés par des institutions dont le classement fut méticuleusement opéré et l'accessibilité formellement paramétrée. Il s'agit, dans ces cas, de documents imprimés. Or, un corpus électronique dont la demeure est moins stable fut aussi consulté aux fins d'analyse.

Ces discours promotionnels, dont l'actualité fut brève, doivent être constamment réadaptés aux contextes de réapparition auxquels ils sont affiliés – anticipant de nouveaux publics et de nouvelles réceptions. Or, il va de même en ce qui concerne le récit biographique de l'auteur, qui doit continuellement être mis à jour. Notre tâche consistera à analyser les modalités réflexives et performatives des mécanismes d'autojustification au coeur de la forme narrative biographique et promotionnelle au seuil de l'exposition.

1.2 État de la question. Lieux et fonctions de l'appareil liminaire de l'œuvre, du texte et de l'exposition

La section suivante entend faire un survol de l'étude de l'appareil liminaire de l'œuvre, du texte, ou de l'exposition convoquant les champs de l'esthétique, de la linguistique, de la muséologie, de l'analyse littéraire et de l'histoire de l'art.

1.2.1 La double structure du *parergon*

Il appartient à Kant, dans *La Critique de la faculté de juger* (1790) d'avoir réactualisé le terme grec *parergon* afin de nommer ce qui orne l'œuvre, qui la cerne, en constitue la marge, le cadre :

Et même ce que l'on nomme ornements (*parerga*), c'est-à-dire ce qui ne fait pas partie intégrante de la représentation tout entière de l'objet, mais n'est qu'une addition extérieure et augmente la satisfaction du goût, n'accroît cette satisfaction que par sa forme, comme les cadres des tableaux, ou les vêtements des statues, les colonnades autour des édifices somptueux. Si l'ornement lui-même ne consiste pas en une belle

forme, si, comme le cadre doré, il n'a été disposé qu'afin de recommander le tableau à notre assentiment, on le nomme alors parure et il porte préjudice à la beauté authentique.¹⁰⁷

Dans *La vérité en peinture* (1979), Derrida consacre de nombreuses pages à la relecture de cette proposition de Kant. Au sujet des *exemples* (colonnes, vêtement, cadre) l'auteur précise « Ce qui les constitue en *parerga*, ce n'est pas simplement leur extériorité de surplus, c'est le lien structurel interne qui les rive au manque à l'intérieur de l'*ergon* ». ¹⁰⁸ En pensant à la fois l'œuvre plastique et littéraire, Derrida en questionne les frontières, ainsi que celles du *parergon* même.

Je ne sais pas ce qui est essentiel et accessoire dans une œuvre. Et surtout je ne sais pas ce qu'est cette chose, ni essentielle, ni accessoire, ni propre ni impropre, que Kant appelle *parergon*, par exemple le cadre. Où le cadre a-t-il lieu. A-t-il lieu. Où commence-t-il. Où finit-il. Quelle est sa limite interne. Externe. Et sa surface entre les deux limites. Je ne sais pas si le lieu de la *Critique* où se définit le *parergon* est lui-même un *parergon*.¹⁰⁹

La structure parergonale, selon Derrida, concerne non seulement les accessoires qui ornent l'œuvre, mais le marché, les conditions de production de l'œuvre, l'espace architectural et social. « Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au dedans de l'opération. »¹¹⁰ Il encadre l'œuvre et lui « donne lieu ». Il importe de noter que le titre de l'ouvrage – en tant qu'organe du *parergon* - comporte une *promesse* de vérité, accentuant ainsi l'effet performatif de ce dernier.

Lors d'une conférence au sujet du livre *La vérité en peinture*, Derrida résume « le *parergon* c'est quelque chose qui n'est ni dans l'œuvre, ni hors de l'œuvre. C'est *par-ergon*,

¹⁰⁷ Emmanuel Kant (1982). *Critique de la faculté de juger*, traduction par A. Philonenko, Paris : Vrin, p. 68 (par. 14 : « Pureté et forme »). 1^{ère} édition en allemand publiée en 1790.

¹⁰⁸ Derrida, *La vérité...*, p.43.

¹⁰⁹ Derrida, *La vérité...*, p.73-74.

¹¹⁰ Derrida, *La vérité...*, p.63.

c'est à côté de l'œuvre. C'est un accessoire de l'œuvre qui en même temps n'est pas simplement hors d'œuvre. »¹¹¹ Les marges de l'œuvre comportent ainsi une *double structure*, qui la retiennent et l'ouvrent à la fois; le *parergon* isole ce mouvement. « Selon la logique du supplément, le *parergon* se divise en deux. À la limite entre œuvre et absence d'œuvre, il se divise en deux. »¹¹² Nous retiendrons l'ambivalence de cette double structure.

L'exégèse que propose Derrida au sujet du *parergon* a généré une fortune critique importante. Au sein d'un bref essai, Craig Owens discute du concept de *parergon*, qu'il met en parallèle avec celui de *supplément*, tel qu'il fut développé par Rousseau, en ce qu'ils compensent tout deux un manque au sein de l'œuvre. Élément subalterne à la représentation, leur fonction est compensatoire¹¹³. Derrida examine les *marges* de la philosophie et introduit la notion de *supplément* de la représentation, dont il qualifie l'écriture. En terme de supplément de la communication orale et gestuelle, et dans l'absence de l'interlocuteur, l'écriture en étend la portée, ouvrant les limites de temps et d'espace. Le terme de *supplément* est ambivalent, et désigne à la fois ce qui « s'ajoute à » mais aussi ce qui « tient lieu de ». ¹¹⁴ Au sujet de l'action du *parergon*, Owens convoque Derrida : « il ne s'ajoute que pour remplacer. Il intervient ou s'insinue *à-la-place-de*; s'il comble, c'est comme on comble un vide »¹¹⁵. S'il prend la forme du texte, il compense en outre l'absence du locuteur.

La troisième critique de Kant, qui concerne le jugement, aurait cette fonction - parergonale - de « réconcilier » les deux critiques précédentes; celles de l'entendement et de la raison. Elle fait le relais, selon Owens, ou « le pont », selon Kant, entre ces deux mondes

¹¹¹ Jacques Derrida (1979). *La vérité en peinture*, conférence donnée le 24 février 1979. [Fichier audio en ligne] <http://www.ina.fr/audio/P12033279>. Consulté le 16 juillet 2017.

¹¹² Derrida, *La vérité...*, p.74.

¹¹³ Craig Owens (1979). « Detachment : from the parergon » dans *October*, volume 9, été 1979, p. 42-49. Repris dans Craig Owens et Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, Jane Weinstock (dir.)(1992). *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley : University of California Press, p. 31-39.

¹¹⁴ Charles Ramond (2001). « Supplément » dans *Le vocabulaire de Derrida*. Paris: Ellipses, p. 65.

¹¹⁵ Jacques Derrida (1967). *De la grammatologie*. Paris: Minuit. Cité dans Owens, *Beyond...*, p.208.

hétérogènes. Owens met en lumière la méthode déconstructrice à l'œuvre chez Derrida, qui ne propose aucune « théorie alternative de l'art » avec *Le parergon*¹¹⁶, mais expose cependant une perspective oblique de l'étude philosophique de l'art. « Still, « The Parergon » signals a necessity : not of a renovated aesthetics, but of transforming the object, the work of art, *beyond recognition* ». ¹¹⁷ Et, tel que l'observe Owens, cette perspective déconstructrice s'articule grâce à l'inclusion d'un élément conventionnellement exclu du champ esthétique : le *parergon*. Mettant à l'avant-plan cette frange négligée de l'œuvre, Derrida écrit « le parergon est une forme qui a pour détermination traditionnelle non pas de se détacher mais de disparaître, de s'enfoncer, de s'effacer, de se fondre au moment où il déploie sa plus grande énergie. » ¹¹⁸ Tandis que Derrida octroie au *parergon* un champ d'opération qui n'est pas exclusif à l'art, mais ouvert à d'autres champs d'activités, tel l'enseignement, Fred Moten s'en tient au domaine de l'œuvre d'art. L'auteur pose la question de la relation nécessaire et *syntactique* entre l'œuvre et son cadre, entre l'*ergon* et le *parergon* : ce supplément de l'oeuvre qui se situe à la fois à l'extérieur de l'oeuvre et en est constitutive.

what kind of object is specifically not an artwork for Kant? And what does the artwork's limit, boundary, frame, its *parergon* count as differential in the work of art for Fried? This is to ask- is this syntactical? The answer appears to be yes. Does a redial object, precisely a non artwork, « have » a *parergon*, a constitutive outside outside-on -the inside? The answer appears to be no; only the artwork, and not the object, only the meaningful or meaning production representation « has » the *parergon*. ¹¹⁹

Le *parergon*, faisant office d'enveloppe structurelle qui garantirait son intégrité à l'oeuvre, opérerait, selon Moten, la fonction performative en distinguant les uns des autres

¹¹⁶ Derrida, « Le parergon » dans *La vérité...*, p. 44 à 94.

¹¹⁷ Owens, *Beyond...*, p.38. Nous soulignons.

¹¹⁸ Derrida, *La vérité...*, page 73.

¹¹⁹ Fred Moten (2003). *In the Break the Aesthetics of the Black Radical Tradition*, Minneapolis : University of Minnesota Press, p. 243-244.

les objets issus du champ de la production culturelle. La performativité du *parergon* tiendrait donc à son rôle dans la formation d'unités indépendantes (ou discrètes, au sens de la sémiologie).

1.2.2 Au seuil du texte, les paratextes

La richesse des travaux de Gérard Genette est inestimable en ce qui concerne l'appareil liminaire des textes littéraires. Dans *Palimpsestes* (1982) l'auteur aborde les relations transtextuelles et isole notamment celle du *paratexte* dont les éléments prennent différentes formes:

[...] titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prières d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, [...]¹²⁰

Plus tard, avec l'ouvrage *Seuils* (1987), Genette insiste sur le caractère fonctionnel du paratexte littéraire, qui assure une lecture conforme à celle de l'intention de l'auteur, articulé à l'intersection de l'oeuvre et de la réalité empirique (socio historique) de son public. Les éléments regroupés sous le concept de paratexte, formé du péritexte et de l'építex-te, représentent des formes littéraires brèves et se trouvent, dans un agencement variable, annexés au texte. La catégorie de l'építex-te se distingue du péritexte d'un point de vue spatial. Elle concerne « tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité. ». Conceptualisé pour l'analyse littéraire, l'építex-te public correspond aux objets sur lesquels portera notre étude. Au niveau temporel, l'építex-te peut se manifester antérieurement, simultanément ou ultérieurement. Genette évacue

¹²⁰ Gérard Genette (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, page 9. Le paratexte ne se résumerait donc pas à un genre, mais à un « contrat de lecture ». Voir Philippe Lejeune (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, p. 7.

toutefois de son analyse la fraction des textes qui nous intéressent précisément, soit ceux qui portent la fonction de faire la promotion de l'œuvre, regroupés sous le terme d'épitéxte éditorial. Genette expose les limites de son projet :

Je n'insisterai pas sur l'épitéxte éditorial, dont la fonction essentiellement publicitaire et « promotionnelle » n'engage pas toujours de manière très significative la responsabilité de l'auteur, qui se borne le plus souvent à fermer officiellement les yeux sur des hypothèses valorisantes liées aux nécessités du commerce. Il s'agit ici des affiches ou placards publicitaires, communiqués et autres prospectus [...] des « dossiers de promotion » à l'usage des représentants. [...] ¹²¹

Bien que notre analyse porte sur des éléments qui peuvent être assimilables à ceux de l'épitéxte éditorial au niveau matériel, spatial et temporel, les objets de notre corpus n'échappent cependant pas à la responsabilité de leur auteur. Les discours sont signés et résultent de l'appropriation des véhicules promotionnels de l'institution par les artistes. Ils gagnent le statut d'œuvre tout en répondant à la demande promotionnelle. Ces objets d'exceptions élargissent la portée de la responsabilité de l'auteur dans une zone que l'artiste ne contrôle traditionnellement pas : celle de l'éditeur.

Le concept de paratexte fut importé dans le champ de l'histoire de l'art en 1992 par Johanne Lamoureux, qui reconnaît l'apport des travaux de l'historienne de l'art Reesa Greenberg à ses réflexions :

Le paratexte est, la plupart du temps, tenu pour acquis, normalisé par l'usage, rendu transparent par les conventions éditoriales du moment. Pourtant il oriente, sinon commande la lecture à l'insu du destinataire. Or, ce sont précisément les préoccupations du paratexte envers le destinataire qui permettent de le distinguer, au niveau de la fonction, de la catégorie du *parergon* dont il partage néanmoins plusieurs attributs. ¹²²

¹²¹ Genette, *Seuils*, p. 349. L'auteur poursuit : « Il arrive qu'un auteur participe à ce genre de productions, et sans doute à proportion de son professionnalisme et de son savoir faire : un Balzac, un Hugo, un Zola, pour s'en tenir à des exemples passés. Mais il le fait anonymement et en qualité, paradoxale si l'on veut, d'auxiliaire d'édition, rédigeant alors des textes qu'il refuserait sans doute d'assumer, et qui exprimerait moins sa pensée que son idée de ce que doit être le discours éditorial. Le consensus entre l'auteur et l'éditeur est donc encore ici de règle, mais l'histoire nous a légué quelques traces exceptionnelles de désaccord. »

¹²² Johanne Lamoureux (2001). "Silvia Kolbowski. L'affaire de la fenêtre ouverte: nouveaux enjeux autour d'un vieux paradigme occidental" dans *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal : Centre de diffusion

Lamoureux soulève les qualités normatives et performatives du paratexte, et situe ce pouvoir d'orientation à *l'insu* du destinataire. Reese Greenberg, en discutant de la présence du guide audio – assimilable au périphrase - au sein du musée, révèle son usage idéologique par les institutions :

In intellectual circles, the objection to visitor passivity and viewer manipulation more often is expressed in ideological terms. Barthe's (sic) Mythologies, when applied to Acoustiguides, easily expose the obvious function of the tour, the imparting of information, be it biographical, stylistic, historical or iconographic, as duplicate and the tape's true purpose as a vehicle to reinforce existing cultural values, class stratification and consumer patterns.¹²³

Or, c'est précisément ce pouvoir et cette agentivité que les artistes qui en font usage reconnaissent dans le lieu de l'épître éditorial. Considéré par Genette comme « un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur »¹²⁴, la performativité du paratexte est manifestement un enjeu déterminant. Vincent Bonin circonscrit à son tour la fonction paratextuelle dans le contexte d'expositions :

De façon générale, dans les expositions, un ensemble de paratextes superposés (cartels allongés, textes de catalogues) amortissent le non-sens des œuvres ou le sentiment d'incompétence du visiteur en transmettant des compléments d'information ou des éléments narratifs. Ceux-ci agissent comme des balises, en insistant sur certains détails, en « vulgarisant » un contenu trop complexe, voire en scénarisant la visite elle-même pour gérer les affects des visiteurs.¹²⁵

3D, p. 221-227. Lamoureux spécifie dans une note de bas de page (no 7, p. 227): "Mon intérêt envers le paratexte des arts visuels s'est nourri de maintes discussions avec Reese Greenberg (Université Concordia, Montréal) dont les travaux portent sur des questions similaires. Voir, par exemple, "The Acoustic Eye", (*Parachute* no 46 (mars, avril, mai 1987), pages 106-108. Lamoureux était à ce moment sur le comité éditorial de la revue. Texte originalement publié en anglais : Johanne Lamoureux (1992). « The open Window Case: New Displays of an Old Western Paradigm », *Silvia Kolbowski XI Projects*, New York : Border Ed., p. 6-25.

¹²³ Reese Greenberg (1987). "The Acoustic Eye", *Parachute* no 46 (mars, avril, mai 1987), p. 107.

¹²⁴ Genette, *Seuil*, p.122.

¹²⁵ Vincent Bonin (2017). « Révélation et dissimulation dans les expositions sur la dénégation de l'économie en art », Conférence présentée dans le cadre d'une table ronde présidée par Michèle Thériault, *La contrainte curatoriale/Curatorial Constraint*, AAUC 2017, Montréal, 28 octobre 2017, p.3 La transcription de la communication, non publiée, nous fut transmise par l'auteur.

À l'instar du parergon, le paratexte cible l'aspect proprement discursif qui cerne l'œuvre. Le concept nous sera donc particulièrement utile dans l'analyse des pratiques artistiques au sein desquelles l'énoncé a pris une place prépondérante sur la matérialité de l'œuvre.

1.2.3 La double nature du geste d'exposer.

L'exégèse que propose Mieke Bal¹²⁶ au sujet de l'analyse du discours en marge de l'art exposé représente une contribution incontournable. Dans une perspective pluridisciplinaire¹²⁷, Bal développe dans *Double Exposures* (1996) une analyse culturelle et critique des rapports entre dire et montrer dans l'acte d'exposer, prenant en exemples une série de musées d'art et d'ethnographie américains et européens. Son analyse porte sur la structure discursive de l'exposition, articulée au contexte spécifique du musée. Dans une approche rhétorique et narratologique, mais aussi féministe et politique,¹²⁸ l'enquête de Bal a une portée critique et épistémologique. L'auteure met de l'avant la valeur de vérité prétendue des cartels, ces textes brefs grâce auxquels l'institution muséale souligne au visiteur ce qu'il faut observer, tout en invoquant son autorité épistémique dans la description des objets présentés. Dans son analyse des textes de présentations produits par le musée et adjacents aux œuvres, Bal détaille un schéma de communication à trois voix : la première personne est le « je » autoritaire et invisible du texte de présentation (qui représente l'institution muséale), la seconde personne désigne l'adresse (le visiteur) et la troisième personne, l'objet exposé, présent, mais silencieux.

¹²⁶ Mieke Bal est professeure de théorie de la littérature, fondatrice et directrice de the Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA) de l'Université d'Amsterdam. Elle est aussi commissaire et artiste vidéo. « Mieke Bal », Universiteit van Amsterdam. [En ligne] <http://www.uva.nl/profiel/b/a/m.g.bal/m.g.bal.html>. Consulté le 2 novembre 2017.

¹²⁷ Le cadre théorique de Bal s'articule entre l'analyse du discours, la sémiotique, l'iconographie, la muséologie et la psychanalyse.

¹²⁸ Bal critique par son analyse les modes de vision dominantes (patriarcales, coloniales) et la distribution du pouvoir sous-jacents aux discours de l'exposition muséale.

Double Exposures explore à la fois la forme de l'exposition muséale, de l'exposition des corps parmi les artefacts culturels et les œuvres d'art ainsi que *l'exposition des arguments* par l'institution. Bal pose ainsi le caractère inséparable de trois niveaux complémentaires du geste d'exposer : l'évènement de l'exposition (*exposition*), du fait d'être mis en exposition (*exposure*), et de l'exposé (*exposé*). Son investigation porte sur ces trois registres interreliés, soit l'exposition en tant qu'évènement, état et argument. L'enjeu du projet de Bal est manifestement réflexif : « [i]f exposing is a form of discourse, discourse in turn is always at least in part expository ». ¹²⁹ L'analyse du discours scientifique muséal, analysé par l'exposé scientifique de la chercheuse, constitue l'objet de la double exposition auquel le titre de l'ouvrage se réfère.

Par ailleurs, Bal pose la question de la responsabilité du discours muséal ; discours au narrateur invisible, à la fois affirmatif et autoritaire. « Qui parle? » ¹³⁰, demande l'auteure. La réponse ne peut se résumer au conservateur, commissaire ou employé du musée ayant rédigé la notice. Ces acteurs agissent en tant que porte-paroles de l'institution. *Qui parle?* La question nécessite d'enquêter sur le plan de l'organisation institutionnelle et culturelle. ¹³¹ Au-delà des stratégies narratives mises en place au sein des notices de présentation, Bal développe une analyse critique à partir du cadre institutionnel ; l'examen du cadre architectural, ainsi celui du guide du visiteur permettent à l'auteure d'identifier la voix du narrateur invisible ; le musée lui-même, ou « *expository agent* ». ¹³² Insistant sur le pouvoir du dispositif d'exposition et de la mise en espace, Bal révèle les principes moraux

¹²⁹ Bal, *Double...*, p. 165.

¹³⁰ Bal, *Double...*, p. 16.

¹³¹ À ce sujet, voir Luc Boltanski, (2009). *De la critique : précis de sociologie de l'émancipation*. Paris: Gallimard.

¹³² Bal introduit ce terme, « *expository agent* », que nous ne traduisons pas, faute de trouver une traduction satisfaisante.

et autres idéologies sous-jacentes à l'acte d'exposer en se penchant sur l'interaction entre les mots, les oeuvres visuelles et leur agencement dans l'espace.

La nouvelle muséologie, avance Bal, associe l'installation muséale à la métaphore du discours et plus précisément à celle d'un dialogue avec le visiteur au sein duquel l'oeuvre est une figure d'expression dans la structure linguistique¹³³. Or, Bal s'oppose à cette métaphore du dialogue et insiste au contraire sur la structure discursive de l'exposition conçue afin de masquer les enjeux de pouvoirs et exclusions conséquentes: « [...] it is because exposing is a form of discourse that obscures its own power structure that the metaphor of conversation can only add to the obscuring. »¹³⁴ Le discours du musée adopte une forme non pas conversationnelle, ouverte et démocratique, mais constative, narrative et autoritaire.¹³⁵

Bal reconnaît - tel que l'a fait Austin lui-même - la nature performative des énoncés constatifs. Au sein du discours muséal, les marqueurs déictiques mettent en visibilité certains éléments, mais en taisent d'autres; processus d'exclusion commun à l'acte d'exposition. Or, la distinction du geste prétendument objectif ou réaliste du cartel qui semble dire au visiteur « Regarde ! »: se précise, selon l'analyse de Bal, en « Regarde ce que j'ai choisi de te montrer ! ». Bal insiste sur cette prise de position idéologique et politique de l'institution - *expository agent* -, bien qu'elle soit absente de la structure narrative du texte. Après avoir

¹³³ Bal, *Double...*, p.128.

¹³⁴ Bal, *Double...*, p.157.

¹³⁵ Dans une approche sémiotique, Marie-Sylvie Poli analyse les stratégies discursives des discours muséographiques (Poli, *Le texte...*). Tandis que Bal accorde la responsabilité des textes de médiation à un agent institutionnel abstrait, Poli en identifie les auteurs comme étant les conservateurs et commissaires d'exposition. Poli évoque la fonction dialectique de l'exposition en faisant allusion au dialogue social qu'elle propose, tout en insistant sur l'autonomie du visiteur face au média. Or, l'analyse de Mieke Bal vise précisément ce faux-semblant; identifiant le prétendu dialogue et l'apparente distanciation critique des visiteurs à une machination idéologique et institutionnelle. De nature davantage technique que critique, les travaux de Poli n'orienteront pas notre analyse. Il est néanmoins pertinent de soulever l'intérêt de l'auteure envers la matérialité du message et les qualités visuelles de l'écrit ou document scriptovisuel (terminologie empruntée à Jacobi), et plus particulièrement dans les cas des écrits dans l'exposition. Poli convoque également le terme de paratexte emprunté à Genette.

soulevé le problème de lisibilité que posent les objets – art ou artefact – montrés hors de leur contexte de production ou d’usage, Bal se penche sur la figure du commissaire ; médiateur qui a le devoir de faire parler l’œuvre¹³⁶. Le supplément textuel ou discours d’accompagnement permet au visiteur d’en saisir le sens ou d’en identifier la provenance. Or, bien que le verbal fasse indéniablement partie de l’acte d’exposition, l’espace discursif de l’exposition muséale n’est nullement transparent.

L’auteure prend position à cet effet, convoquant l’œuvre de Lorraine Code et celle d’Evelyn Fox Keller: "As feminist philosophers of science have repeatedly argued, the identification of knowledge with objectivity is itself a confusion ».¹³⁷ La conclusion de Bal porte sur l’importance de l’expérience visuelle, corporelle et individuelle devant l’œuvre (peinte), ainsi que sur la mobilité du savoir auquel cette expérience, contingente, donne accès. Ainsi, l’intersubjectivité du prétendu dialogue avec le visiteur est regagnée, non pas entre l’institution et le visiteur, mais bien *entre ce dernier et l’œuvre*.

À la différence de Bal, dont l’analyse critique porte sur la structure discursive *dans* l’exposition, notre analyse porte sur le discours diffusé *à son seuil* et dont la responsabilité relève des artistes. Diffusé dans l’espace public en amont de l’exposition, sous forme d’invitation, d’encart publicitaire ou de communiqué, l’appareil liminaire au cœur de ce projet de thèse occupe une double fonction tout aussi performative que celle du discours muséal analysé par Bal. Il substitue l’œuvre absente par une autre, matériellement accessible, et reproduite en série. Le caractère performatif de la rhétorique promotionnelle se conjugue ainsi à celle, constative, qui sert à informer le visiteur du statut de l’auteur ou contenu de l’exposition. Nous nous attarderons sur des cas qui révèlent les contradictions émanant

¹³⁶ Bal, *Double...*, p. 146.

¹³⁷ Bal, *Double...*, p. 294. L’auteure fait référence aux ouvrages suivants : Lorraine Code (1991). *What can she know ? Feminist theory and the Construction of Knowledge*, Ithaca, NY and London : Cornell University Press. Evelyn Fox Keller (1985). *Reflections on Gender and Science*, New Haven : Yale University Press. Evelyn Fox Keller (1992). *Secrets of Life, Secrets of Death*. New York : Routledge.

de la juxtaposition de ce double statut; où la fonction promotionnelle s'articule à la fonction critique et où œuvre et non-œuvre se superposent.

1.2.4 Figures d'artistes et récits autorisés

Jean-Marc Poinso t a, quant à lui, comblé un impensé de la critique en matière de production textuelle de l'art exposé. Tandis que Mieke Bal défend le caractère performatif des énoncés constatifs émis par l'institution muséale, Poinso t s'attarde à la performativité des récits produits par les artistes. L'ouvrage *Quand l'œuvre lieu : l'art exposé et ses récits autorisés* (1999) rassemble des énoncés composés par des artistes dont les œuvres se classent sous l'égide de l'art conceptuel. L'auteur y développe le concept de *récit autorisé* afin d'identifier les énoncés qui accompagnent l'œuvre exposée, et qu'il distingue clairement des productions textuelles se déployant au sein des œuvres. Mots ou discours forgeant la figure de l'artiste ou « image synthétique de son autorité »¹³⁸, Poinso t définit ainsi les récits dont il fait l'examen :

Les récits autorisés sont seconds en ce qu'ils apparaissent *après l'œuvre* ou dans sa dépendance lors de sa présentation ou de sa représentation. Ils n'ont *pas d'autonomie* car ils sont toujours à prendre avec l'œuvre en vue ou en référence. Ils ne sont ni œuvres ni discours indépendants, mais récits institutionnels systématiquement associés à la production des événements et prestations artistiques au rang desquels les expositions jouent le plus grand rôle. Ainsi, nous ne pouvons pratiquement pas percevoir d'œuvres contemporaines sans saisir du même coup au moins une partie des récits qui les accompagnent. Ce sont les titres, signatures, dates et autres dénominateurs. Les certificats, attestations, descriptifs, notices de montage ou projets. Ce sont les légendes que flanquent les illustrations dans les catalogues, les déclarations d'intention, recensions et descriptions, les informations, les invitations, les prescriptions, les tracts et autres communiqués de presse dont les artistes gratifient leurs interlocuteurs; ce sont les commentaires oraux que l'interview diffuse sur les ondes ou fixe sur le papier, ce sont les catalogues raisonnés ou non, les biographies, les livres de témoignages et les journaux personnels.¹³⁹

¹³⁸ Poinso t, *Quand l'œuvre...*, p. 150.

¹³⁹ Poinso t, *Quand l'œuvre...*, p. 144. Nous soulignons.

Les récits autorisés ne sont pas subdivisés selon leur forme, mais selon leur fonction et selon les règles et circonstances de leur emploi. Trois catégories sont identifiées par l'auteur, soit la figure de l'artiste, le contrat iconographique et les modalités de la prestation esthétique. Notre corpus recoupera la catégorie qui concerne la figure de l'artiste et qui rassemble les signatures sous diverses formes ou (auto)biographies permettant d'attribuer l'œuvre à l'auteur et par le biais de laquelle l'artiste donne une image de son autorité. « La figure de l'artiste est une *construction symbolique* qui fixe sous une forme déterminée et nommable la manière dont l'artiste exerce ses prérogatives d'auteur et le champ qu'il leur donne. »¹⁴⁰ Plus loin :

La figure de l'artiste, on l'a dit, est une image. Elle émerge de l'ensemble des récits autorisés que produit l'artiste, ou que l'on produit sous ses indications. Cette figure est exigée par la société et fixée par les médias qui la véhiculent. Il est en effet presque impossible de faire circuler des œuvres sans qu'une figure, même fictive, soit donnée avec elles.¹⁴¹

Sous-catégorie de la figure de l'artiste, le récit biographique est défini par Poinsoot comme une histoire *dépendante*, en ce sens que le récit doit sans cesse être mis à jour pour rendre compte du développement de la pratique et « fonder dans une histoire antérieure des faits nouveaux »¹⁴². L'artiste doit rendre compte de lui-même, créer sa figure d'autorité, afin d'articuler un récit cohérent avec la séquence des œuvres. Poinsoot souligne enfin que, paradoxalement, « la vérité en terme de récit biographique comme composante d'une figure d'artiste est un concept inopérant ». L'important, selon l'auteur, est non pas la véracité des faits, mais la constitution de la figure :

Faut-il rappeler que, pour saisir à leur juste valeur les stratégies développées par les artistes au sein de leurs récits autorisés, il ne faut pas perdre de vue *qu'ils n'en ont pas l'initiative*, ou plus exactement qu'étant une condition de la socialisation de leur

¹⁴⁰ Poinsoot, *Quand l'œuvre...*, p. 144.

¹⁴¹ Poinsoot, *Quand l'œuvre...*, p. 150. Nous soulignons.

¹⁴² Poinsoot, *Quand l'œuvre...*, p. 182.

art ces récits sont élaborés à destination de protagonistes-types différents selon les champs qu'ils concernent.¹⁴³

Fait notable au point de vue historique et en ce qui concerne notre étude, Poinot situe l'émergence de telles pratiques autobiographiques à la fin des années soixante. C'est à cette époque que des fiches *bio-bibliographiques normalisées* (dates et lieux de naissance, écoles fréquentées, lieux de séjour permanent des artistes, liste d'expositions personnelles et collectives, bibliographies) se greffent aux catalogues d'exposition. Au même moment, les œuvres perdent leur autonomie et deviennent des « attitudes » d'artistes.¹⁴⁴ Par l'analyse des formes brèves et normalisées des récits biographiques relevant de cette période¹⁴⁵, l'auteur en déduit que leur rédaction a été déléguée aux secrétariats des galeries.

Les récits autorisés ciblent tous les éléments textuels des marges de l'œuvre sans toutefois s'y confondre. Or, les objets de notre corpus s'articulent à la croisée de l'œuvre et de ce que Poinot identifie comme étant ses récits autorisés : objets réflexifs au double statut dont l'émergence relève d'une relation hétéronome entre œuvres et discours.

1.2.5 Textes et sous-textes de médiation entre présentation, représentation et interprétation

Jérôme Glicenstein¹⁴⁶ publie en 2013 *L'art contemporain entre les lignes : textes et sous-textes de médiation*. Bien que le sujet soit connexe à notre projet, les visées de l'ouvrage de Glicenstein en sont somme toute divergentes. L'auteur y dresse une typologie des textes

¹⁴³ Poinot, *Quand l'œuvre...*, p. 189.

¹⁴⁴ En référence au modèle donné par : Harald Szeeman (dir.) (1969). *Quand les attitudes deviennent forme. Œuvres, concepts, processus, situations, information*, Catalogue d'exposition, Bern : Kunsthalle. Poinot, *Quand l'œuvre...*, p. 192.

¹⁴⁵ Poinot distingue les biographies au sein du catalogue de la dOCUMENTA 5 de celles des éditions suivantes. Harald Szeeman (dir.) (1972). *documenta 5. Befragung der Realität Bildwelten heute*, Catalogue d'exposition, Neue Galerie/Museum Friedericianum, 30 juin - 8 octobre 1972, Commissaire Harald Szeemann, Cassel : documenta GmbH Cassel : Verlag Documenta GmbH/Verlagsgruppe Bertelsmann GmbH.

¹⁴⁶ Professeur des universités à Paris 8 et rédacteur en chef de la revue Marges (PUV). *Esthétique, pratique et histoire des arts, Université Paris 8*. [En ligne] <https://epha.univ-paris8.fr/spip.php?article1229>. Consulté le 26 octobre 2017.

encadrant l'exposition afin de décrire, dans un second temps, le rôle de ces derniers « dans la constitution, la compréhension et le fonctionnement ordinaire de l'art contemporain », sous la loupe de la pragmatique linguistique. La pertinence des travaux de Glicenstein réside dans la typologie proposée ainsi que dans survol de la littérature concernant les textes et sous-textes de médiation.

D'entrée de jeu, Glicenstein pose la question de l'assimilation de l'exposition à un texte. Or, tandis que Bal concentre son analyse de la structure discursive des expositions permanentes d'art ancien et d'ethnologie, Glicenstein concentre la sienne sur les discours engendrés par les expositions temporaires d'art contemporain. L'auteur y privilégie l'expression *acteur du discours* dans une logique équivalente à celle du concept d'*expository agent* introduit par Bal. Par ailleurs, Glicenstein distingue trois catégories de formes énonciatives dont les acteurs du discours sont responsables. Le premier type d'énoncé est qualifié de *présentation* et est produit par « les producteurs de choses qui sont exposées: objets, documents ou oeuvres »¹⁴⁷; le second, qualifié de *représentation*, désigne celui des « intermédiaires médiateurs des dispositifs qui viennent d'être évoqués », tandis que le troisième type d'énoncé, produits par les publics de l'exposition - que l'auteur désigne en tant que coénonciateurs - est qualifié d'*interprétation*. Plus loin, l'auteur convoque les travaux de Mieke Bal et fait appel à la nature doublement déictique du geste d'exposer : « en montrant l'objet, on se montre car le doigt qui pointe est attaché à un corps, à une personne. » Bal poursuit : « C'est en vain que la boîte blanche fut mobilisée pour rendre ce corps invisible. »¹⁴⁸

¹⁴⁷ Glicenstein, *L'art contemporain...*, p. 19.

¹⁴⁸ Glicenstein, *L'art contemporain...*, p. 52 pour la première phrase. Citation issue de Mieke Bal (2002). « Le public n'existe pas » dans Caillet, E. et Perret, C. (2002). *L'art contemporain et son exposition (2)*. Paris: L'Harmattan. p.14.

Glicenstein résume la notion d'éthos discursif comme étant « l'image de la prudence, vertu ou bienveillance que l'orateur cherche à projeter de lui-même dans son discours afin d'inspirer confiance aux auditeurs »¹⁴⁹. L'auteur précise « l'éthos prédiscursif (ou préalable), comme son nom l'indique, précède le discours. Il s'agit de l'image publique, de la réputation, que l'auteur du discours souhaite diffuser afin de préparer son auditoire. ».

À l'instar de Bal, Glicenstein aborde la question de la performativité des actes de langage dans la perspective des travaux de J.L. Austin, qui distingue deux types d'énoncés, soit les énoncés constatifs - qui rendent compte d'un fait de façon descriptive - et les énoncés performatifs - qui agissent sur le réel au moyen de la parole¹⁵⁰. Or, il importe de noter que, selon Austin, toute énonciation se comprend d'abord dans son contexte *social* d'apparition, c'est à dire dans une situation où il s'agit de communiquer entre des personnes.¹⁵¹ Glicenstein insiste d'ailleurs sur la nécessité de rendre compte des circonstances d'énonciation ; statut de l'énonciateur et contexte social.

Comme le souligne Glicenstein au sujet des travaux de Pierre Bourdieu, l'acte symbolique - et perlocutoire - qui consiste à nommer un objet en tant qu'oeuvre d'art est empreint d'ambiguïté. Qu'il s'agisse d'authentifier une oeuvre en l'attribuant à un auteur ou encore de créer un ready-made, la reconnaissance de l'autorité de l'énonciateur est nécessaire pour le succès performatif de l'acte de nomination. Au final, l'octroi de la valeur symbolique d'une oeuvre dépend à la fois du statut des acteurs et de la reconnaissance du public. Glicenstein cite Bourdieu en ces termes: « En fait, l'usage du langage, c'est à dire

¹⁴⁹ Glicenstein, *L'art contemporain...*, p. 48.

¹⁵⁰ Selon Austin, les énoncés performatifs sont ensuite catégorisés en actes locutoires (descriptifs), illocutoires (jugements esthétiques, par exemple) et perlocutoires. Bien que les deux premières catégories ne soient pas pour autant neutres, la troisième déclenche systématiquement - si l'acte performatif est réussi - des effets immédiats sur le réel. C'est dit, Glicenstein reconnaît qu'Austin ait dans un second temps renoncé à distinguer des formes entièrement constatatives. Glicenstein, *L'art contemporain...*, p. 72.

¹⁵¹ Glicenstein, *L'art contemporain...*, p. 70.

aussi bien la manière que la matière du discours, dépend de la position sociale du locuteur qui commande l'accès qu'il peut avoir à la langue de l'institution, à la parole officielle, orthodoxe, légitime »¹⁵² Cela n'est pas sans rappeler la théorie des actes de langage de Searle, qui, à partir de celle d'Austin, insiste sur le rapport entre l'acte du discours et l'appel aux règles normatives ou constitutives.¹⁵³ Le langage est une institution qui comporte des règles constitutives ; il se doit d'être *autorisé*.

1.2.6 *Artists'ephemera*

Ephemera *n., pl.* – as or –erae. 1. Something short-lived or transitory. 2. Plural. Printed matter of current and passing interest, such as periodicals, handbills, and topical pamphlets. (From the plural EPHEMERON)¹⁵⁴

Cette définition extraite du *The American Heritage Dictionary of the English Language* est présentée en exergue de l'essai de Steven Leiber et Todd Alden, *Extra Art : Surveying Artists'Ephemera 1960-1999*, qui figure au sein du catalogue d'exposition du même titre. Les archivistes, marchands et collectionneurs ont contribué à la reconnaissance et à la valorisation des imprimés éphémères qui circulent en marge des expositions, et jusqu'alors négligés. La contribution de Leiber et Alden, intéressée, s'articule directement avec leurs propres activités marchandes.¹⁵⁵

¹⁵² Pierre Bourdieu (1982). *Ce que parler veut dire l'économie des échanges linguistiques*. Paris: A. Fayard, page 107. Cité dans Glicenstein, *L'art contemporain...*, p.80, note de bas de page 3.

¹⁵³ Glicenstein, *L'art contemporain...*, p. 84.

¹⁵⁴ Steven Leiber (dir.) (2001). *Extra Art : Surveying Artists'Ephemera 1960-1999*, Catalogue d'exposition, California College of Art and Crafts, 12 octobre au 8 décembre 2001, San Francisco : CCAC Smart Art Press, p.21.

¹⁵⁵ Les documents imprimés éphémères suscitent depuis quelques années une attention particulière. Tandis que plusieurs institutions ont récemment procédé à la mise en ligne d'une partie de leurs archives (communiqués de presse, cartons d'invitation), des documents historiques originaux circulent sur le marché de la revente, pour lequel certains marchands se spécialisent. Steven Lieber en fut un précurseur ; marchand d'ephemera à San Francisco, ses archives sont actuellement conservées au Getty Institute. David Platzker, directeur d'une galerie privée de documents imprimés éphémères (Specific Object, New York) avant d'être coopté en tant que conservateur au MoMA en 2013 au département des imprimés et des livres illustrés (Prints and Illustrated Books). Ghislain Mollet-Viéville, marchand et collectionneur parisien est toujours actif. Todd Alden opère actuellement une galerie de documents imprimés éphémères dans China Town, Manhattan : Alden Project. Platzker, Mollet-Viéville et Alden ont directement contribué à nos recherches.

Les deux auteurs entendent combler une omission de l'histoire et de la critique d'art, retraçant la création de documents imprimés éphémères par les artistes dans tout le 20^e siècle¹⁵⁶. Mettant l'accent sur la matérialité et la qualité graphique des propositions, l'exposition signée par Leiber propose un survol sans précédent de la production de documents imprimés éphémères de la période de 1960 à 1999, dont la qualité principale fut d'être conçus par les artistes¹⁵⁷. Distribués massivement et gratuitement ou à faible coût, les *ephemera* n'avaient jusqu'alors pas suscité de réel intérêt critique ou marchand, ni fait l'objet d'une exposition de cette envergure. Généralement traités en rebuts publicitaires et jetés, rares furent les documents conservés, suscitant par le fait même l'intérêt des collectionneurs.

Les auteurs, insatisfaits de la terminologie utilisée jusqu'alors, prennent position et nomment *artists' ephemera* les imprimés exposés¹⁵⁸. Leiber et Alden y distinguent deux catégories de documents imprimés éphémères conçus par les artistes; ceux en marge des œuvres qui fonctionnent à la façon de suppléments de ceux qui *opèrent* en tant qu'œuvres.

Like other ephemera, most artist'ephemera functions in a supplementary relationship to art-related events or to art itself; in certain instances, however, this shifting supplementary character situates ephemera not simply in an external relationship to art, *but also ambivalently as an integral component of art itself.*¹⁵⁹

Devant l'imposante production d'*ephemera* des quarante années couvertes par l'exposition, Leiber retint ceux qui occupent cette double fonction. Les objets de notre corpus font également partie de cette dernière catégorie, ambivalente, et opèrent à la fois en

¹⁵⁶ Steven Leiber et Todd Alden (2001). « Extra Art : Surveying Artists'Ephemera 1960-1999 » dans Leiber, *Extra Art...*, p. 21 à 37.

¹⁵⁷ Les auteurs soulignent cependant l'exposition « The Design Show », Exit Art, New York, 1993 ; une exposition mettant l'accent sur la composition graphique des documents imprimés éphémères produits ou non par des artistes. Leiber et Alden, *Extra Art...*, p.22.

¹⁵⁸ Les « artists'ephemera », que nous traduisons par « documents imprimés éphémères produits par les artistes », prennent différentes formes, telles qu'affiches, cartes postales, carton d'invitation, encarts publicitaire dans les journaux, cartes professionnelles, dépliants, macarons et autre matériel éphémère distribué en série et de production peu coûteuse.

¹⁵⁹ Leiber et Alden, *Extra Art...*, p.21. Nous soulignons.

tant que suppléments et œuvres¹⁶⁰. Leiber a cependant choisi d'exclure les encarts dans les magazines produits par les artistes en réponse à la commande; une pratique fort populaire dans les années 1980. Dans la logique complémentaire, les objets que nous avons rassemblés aux fins d'analyse furent conçus très précisément *en réponse* à la demande de nature promotionnelle de la part de diverses institutions.

Anne Moeglin-Delcroix, qui signe le premier essai du catalogue, compare les *artists' ephemera works*¹⁶¹ aux *Vers de circonstance*¹⁶² de Mallarmé, rassemblant les écrits éphémères tels que les adresses postales, les souhaits d'anniversaires, les dédicaces, les invitations. Le poète témoigne d'une attention particulière envers ces formes d'*écriture ordinaire*¹⁶³ - une expression dont ne fait pas usage Moeglin-Delcroix :

Mille secrets (histoire volage d'une soirée) se détachant du brouhaha fashionable, trouveront ici, avant de se confondre dans l'éclat de l'orchestre, un écho : listes de danseurs perdues avec les fleurs effeuillées, programme du concert ou carte des dîneurs composent, certes, une littérature particulière, ayant en soi l'immortalité d'une semaine ou deux. Rien n'est à négliger de l'existence d'une époque : tout y appartient à tous.¹⁶⁴

La thèse de Moeglin-Delcroix au sujet du foisonnement des *artists' ephemera works* à partir des années 1960 repose sur deux aspects; la dématérialisation des pratiques artistiques et la baisse d'importance de la spatialité, au profit de la temporalité. Les documents éphémères, ou *art de circonstance* comme les nomme Moeglin-Delcroix, s'inscrivent dans cette nouvelle perspective. Cela posé, l'auteure propose une typologie

¹⁶⁰ Dans le survol historique articulé par Leiber et Alden, les contributions de Marcel Broodthaers et de Louise Lawler sont soulignées; deux artistes dont nous examinerons les travaux.

¹⁶¹ L'auteure fait usage de cette expression sans la traduire dans la version française de son texte. Anne Moeglin-Delcroix (2001). « Art for the Occasion/Art de circonstance », dans Leiber et Alden, *Extra Art...*, p. 3-19.

¹⁶² Stéphane Mallarmé (1998). « *Vers de circonstance* » dans *Œuvres complètes* tome 1, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris : Gallimard, p.239-362.s

¹⁶³ Voir: Daniel Fabre (dir.) (1993). *Écritures ordinaires*. Paris : P.O.L.

¹⁶⁴ Stéphane Mallarmé (2003). « *La dernière Mode* » (écrit en 1874) dans *Œuvre complète*, t.II, dirigée par Bertrand Marchal, Paris : Gallimard, p. 498. Citation reproduite partiellement en exergue du texte de Moeglin-Delcroix, *Art de...*, p. 3.

fondée sur divers critères fonctionnels. L'invitation circonstancielle, au sein de laquelle l'art et l'information sur l'art peuvent se confondre, est complément accessoire ou indispensable, annonce et archive, vestige ou preuve, œuvre autonome ou information, engagée ou non, mais irrémédiablement liée au temps présent.

1.2.7 La fonction prothétique

La contribution de Joseph Grigely¹⁶⁵, bien que mineure, est intéressante en ce qu'il pose de façon radicale la relation de codépendance de l'exposition et de son appareil paratextuel. L'auteur use de la métaphore du corps et qualifie les textes en marge de l'œuvre de *prothèses*, un terme qui renvoie au champ chirurgical et signifie « pièce, appareil destiné à reproduire et à remplacer aussi fidèlement que possible dans sa fonction, sa forme ou son aspect extérieur un membre, un fragment de membre ou un organe partiellement ou totalement altéré ou absent » ou encore « appareil qui *amplifie l'intensité* des sons pour *favoriser leur perception* aux personnes atteintes de surdité »¹⁶⁶. Fonctionnel ou esthétique, donc, Grigely précise « a prosthesis is an attachment, an extension (...) a prosthesis remediates – it fills, it extends, it supplements »¹⁶⁷. L'auteur insiste sur la relation d'appartenance de la prothèse au corps, son incorporation. Tandis que Marshall McLuhan abordait l'ensemble des médias comme autant de prolongements ou d'extensions de nos facultés mentales ou physiques, équivalents à des auto-amputations aux conséquences psychiques et sociales notables¹⁶⁸, la fonction prothétique isolée par Grigely se concentre sur les médias textuels, depuis lesquels quelque chose persiste de l'ordre du semblant.

¹⁶⁵ Joseph Grigely est artiste et professeur en Visual & Critical Studies, School of the Art Institute of Chicago.

¹⁶⁶ « Prothèse » (2005), *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [Dictionnaire en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/prothese>. Consulté le 15 juillet 2017. Nous soulignons.

¹⁶⁷ Joseph Grigely (2010) *Exhibition Prosthetics by Joseph Grigely. Conversation with Hans Ulrich Obrist and Zak Kyes*. London : Bedford Press Editions, p.8.

¹⁶⁸ Marshall McLuhan (2001[1968]). *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, traduit de l'anglais par Jean Paré, Montréal : Bibliothèque québécoise, p.85-94.

I use the critical term « exhibition prosthetics » to describe an array of these conventions, particularly (but not exclusively) in relation to exhibition practices. (...) They are a part of the machinery of exhibiting –we read titles, labels, and catalogues because their authority establishes for the artwork a sense of place. In this respect, moving closer to the artwork involves moving away from the artwork – to look closer at fringes and margins and representations, and ask what seems to me a very fundamental question : to what extent are these various exhibition conventions actually part of the art – and not merely an extension of it?¹⁶⁹

L'auteur de *Exhibition Prosthetics* (2010) s'étonne du peu d'intérêt de la critique envers la mobilité de certains titres d'œuvres, dont les mouvements indiquent la trajectoire en tant qu'objet culturel. Il pose la question des limites de l'exposition – une question qui semble être inspirée de celle de Derrida - et de l'autorité du contexte qui en marque la lecture matérielle et ontologique ; ces deux perspectives entrent en écho avec nos préoccupations¹⁷⁰. Or, si pour McLuhan la prothèse tient lieu de ce qui est absent ou présent et ne comble pas un manque, mais prolonge et supplémente, le *parergon* sert quant à lui à combler la lacune.

Tandis que Genette situe l'appareil paratextuel aux côtés du texte, Grigely, insatisfait des limites que cette conception pose, soutient que la nature de la relation entre le corps (l'exposition) et sa « prothèse » est dialectique – une idée qui semble aussi être inspirée des travaux de Derrida. Certains communiqués de presse, par exemple, citent l'exposition, lui font contrepoint ou encore en tiennent lieu. Fait notable, Grigely justifie la résurgence de l'intérêt des artistes envers la production d'*ephemera* au début des années 1990 par des contingences d'ordre économique « The stock market crash of 1987 ended the megalomania of the 1980s and redirected aesthetic practices toward something much more modest in scale. »¹⁷¹

¹⁶⁹ Grigely, *Exhibition...*, p.7.

¹⁷⁰ « Or, que nous dit la *Critique de la raison pure*? », demande Jacques Derrida. « Que les exemples sont les roulettes du jugement. Les traducteurs français disent parfois les « béquilles » du jugement [...] » Derrida, *La vérité...*, p.91.

¹⁷¹ Grigely, *Exhibition...*, p.19.

Après avoir situé historiquement et conceptuellement ce qu'il entend par *art prothétique*, Grigely rend compte de sa propre pratique artistique. « Watch a sitcom without sound »¹⁷², propose l'auteur qui sonde la relation des légendes aux images. L'absence de récit permettrait d'observer les corps et de prendre en compte l'ambiguïté de leur présence¹⁷³. Tandis que la fragmentation des récits prothétiques se conjugue à l'économie de l'(in)attention, les cartons d'invitations, catalogues ou affiches, permettent, selon Grigely, de porter l'exposition là où elle n'irait pas sans ces prothèses. Elles permettent néanmoins aux publics de ne pas être exposés aux trous de la signification.

¹⁷² Grigely, *Exhibition...*, p.27. Cette suggestion de Grigely fait écho à la célèbre proposition de Denis Diderot concernant un nouveau théâtre fondé sur le modèle de la peinture. Micheal Fried discute de ce passage : « [Diderot] raconte comment, pour mesurer les pouvoirs expressifs des gestes d'un acteur, il assistait assis au fond de la salle et se bouchait les oreilles à la représentation d'une pièce qu'il connaissait. » Michael Fried (1990). *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*. Traduit de l'anglais par Claire Brunet. Paris: Gallimard. [Livre numérique] p. 72. Paru initialement sous le titre *Absorption and theatricality : painting and beholder in the age of Diderot*. Berkeley: University of California Press. Nous remercions Johanne Lamoureux d'avoir soulevé ce parallèle. Voir aussi : Diderot, D. (2000). *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient ; Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*. Établi sous la direction de M. Hobson et S. Harvey, Paris: Flammarion.

¹⁷³ Grigely est devenu sourd à l'âge de 10 ans. Michael Kimmelman (2001) « Art Review : Bits and Pieces From the Intersection Where a Deaf Man Meets the Hearing », *New York Times*, 31 août 2001 [En ligne] <http://www.nytimes.com/2001/08/31/arts/art-review-bits-pieces-intersection-where-deaf-man-meets-hearing.html> Consulté le 2 décembre 2017.

Chapitre 2 *Qui parle?*

L'étude des discours liminaires, qu'ils soient en marge du texte littéraire ou de l'exposition, fut abordé par la critique en regard de leur performativité, de leur influence dans l'interprétation de l'œuvre, de leur matérialité. Or, en dépit de ces déploiements théoriques, la tranche biographique du discours liminaire promotionnel demeure sous-étudiée. C'est sans doute d'une part parce que sa présence est omniprésente et diffuse, recoupant de nombreux champs disciplinaires, et d'autre part parce que son genre est mineur et composite; simultanément information, littérature et publicité.

Dans une perspective historique, Poinsoy a relevé l'importance du façonnage de la figure de l'artiste dans le champ artistique et identifié le moment de l'émergence du discours biographique. Mieke Bal a, quant à elle, posé avec acuité la question du pouvoir des agents émetteurs des récits au sein des institutions, convoquant des notions de pragmatique linguistique. Nos analyses des dispositifs biographiques au seuil des expositions seront alimentées de ces approches disciplinaires, tout en puisant dans les derniers travaux philosophiques de Michel Foucault concernant l'éthique et l'herméneutique du sujet, ainsi que dans ceux de Judith Butler concernant l'acte de rendre compte de soi, entre psychanalyse et philosophie morale. Les recherches de Ruth Amossy sur l'analyse du discours, et plus spécifiquement sur la question de la présentation de soi et de l'ethos, nous serviront également lors de l'examen de nos objets.

Les discours de notre corpus furent produits par des artistes et diffusés par les institutions qui en ont fait la commande. Or, ils se distinguent par leur caractère réflexif, se référant au contexte de leur énonciation et de leur diffusion, et par la performativité conséquente de cette réflexivité. À cet égard, nous convoquerons les travaux de Pierre Bourdieu ainsi que ceux, à nouveau, de Judith Butler afin de préciser ce que nous entendons

par performativité. Dans la suite de la réflexion entreprise par Mieke Bal, afin de répondre à la question complexe *qui parle?*, nous devons d'abord sonder le lieu d'émission du discours, soit celui de la médiation. Les discours ou dispositifs biographiques dont nous ferons l'examen furent produits à la suite d'une demande de l'institution aux fins de promotion. Rendre compte de soi par la forme (auto)biographique implique qu'une interpellation a eu lieu au préalable. Le caractère réflexif des réponses des artistes de notre corpus permet de rendre perceptible la complexité de cette interpellation.

Le cadre théorique duquel sont tirés les concepts opérateurs de notre analyse rassemblent un corpus d'auteurs qui n'ont jamais dialogué directement et dont les travaux sont apparemment éloignés les uns des autres. Nous utiliserons les travaux de philosophes, sociologues, théoriciens critiques, linguistes et historiens dans ce travail, dont les positions ne sont pas toutes compatibles, mais notre objectif n'est pas d'en faire la synthèse. Cependant, les problèmes que leurs travaux soulèvent se recoupent ponctuellement autour des questions d'éthique du compte rendu de soi, et c'est en s'appuyant sur des concepts issus de leurs travaux – tels que ceux de médiation, d'ethos, d'éthique, de critique, de réflexivité et de performativité - que nous appréhenderons les comptes rendus biographiques en marge de l'art exposé que nous avons rassemblés.

2.1 Discours d'appoint. L'ambivalence de la médiation

Dans une perspective historique et critique, les travaux d'Helmut Draxler¹⁷⁴ révèlent les problèmes liés aux sphères de la médiation dans ses implications sociales, politiques, culturelles et psychologiques. Les acteurs de la médiation – un processus omniprésent et en

¹⁷⁴ Helmut Draxler est « corrélationniste, historiciste et culturaliste ». Il est professeur de Théorie de l'art à the University of Applied Arts, Vienne. (Sources : « Contributors » dans *Texte zur Kunst*, juin 2013, dossier 90, p.272 / « Contributors » dans *Texte zur Kunst*, mars 2017, dossier 105, p. 256.)

apparence neutre et exclusivement fonctionnel - seraient pourtant, selon Draxler, systématiquement liés « aux dimensions structurelles de l'hégémonie et de la violence ».¹⁷⁵ Dans un texte consacré au sujet, *Le ressac des volitions. Une théorie de la médiation* (2013), l'auteur propose une thèse dans laquelle la médiation serait une opération fondamentalement ambivalente; qu'elle soit de l'ordre de la médiation de conflit, de la thérapie, de la réforme, de la régulation, de la critique, de la pédagogie, de la théorie ou du commissariat d'exposition. Couvrant aussi bien les pratiques de médiation culturelle que celles de la bonne gouvernance, Draxler fait l'examen des relations de pouvoir et des promesses d'immédiateté à laquelle la médiation prétend donner accès. Entre traduction et harmonisation, compromis et fausse réconciliation, la médiation s'organise paradoxalement autour des idéaux modernes de souveraineté, d'autonomie, d'authenticité, d'originalité ou de totalité. Or, tandis que le *parergon* tient lieu de ce qui est absent dans l'oeuvre, la médiation a comme fonction d'*éluder la lacune* et de la combler temporairement, par exemple en intervenant dans un conflit entre deux groupes qui ne s'entendent pas. Il en résulte une fausse harmonie mise en oeuvre par le biais du *discours d'appoint*. Cette notion nous intéresse particulièrement en regard des discours diffusés par les institutions lors des expositions et qui occupent cette fonction de complément.

Draxler trace une structure dynamique triangulaire dans laquelle trois positions d'énonciations s'inscrivent et se conjuguent, soit celle de l'immédiateté, de la médiation et

¹⁷⁵ Helmut Draxler (2013). « Le ressac des volitions. Une théorie de la médiation » traduit de l'allemand par Gérard Briche, dans D. Debaïse, X. Douroux, C. Joschke, A. Pontégny et K. Solhdju (dir.). *Faire art comme on fait société. Les nouveaux commanditaires*, Dijon : Les presses du réel, 2013, p.287 à 317. Une version précédente du texte fut publiée sous le titre « The Drifting of Volition : A Theory of Mediation » dans Maria Lind, (2012). *Performing the Curatorial. Within and Beyond Art*, Berlin : Sternberg Press, p. 89 à 114. Un ouvrage fut publié sur le sujet en 2016, en allemand : Draxler, H. (2016). *Abdrift des Wollens. Eine Theorie der Vermittlung*. Vienne : Verlag Turia Kant. Or, l'expression allemande *Abdrift* est traduite par *drifting* en anglais et par *ressac* en français. Or, *drift*, qui signifie « to move slowly, especially as a result of outside forces, with no control over direction » a peu à voir avec le retour violent du ressac. « Drift » (2017), *Cambridge Dictionary* [Dictionnaire en ligne], <http://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/drift?q=drifting>. Consulté le 24 juillet 2017.

celle du manque, dont la formule est à revoir continuellement. Les trois positions sont prédéfinies par la répartition du capital individuel, communautaire ou professionnel. Le médiateur, situé dans l'entre-deux, se fait porte-parole et a le devoir d'exprimer non seulement sa propre position de sujet, mais aussi les deux autres. Au sein de cette dynamique fluctuante, l'art, ainsi que la science et la politique, y sont vus comme autant de formes d'articulations *immédiates*.¹⁷⁶ :

On voit bien ici que l'immédiateté dépend des suppléments de la médiation, mais on ne voit pas qu'inversement la médiation a aussi besoin de l'immédiateté, et qu'elle la met en scène avec elle. Car, comme on l'a montré, médiation et immédiateté sont cause l'une de l'autre, et de plus, elles installent ensemble la position du manque. Ces oppositions, ou ces formes de relation, ne peuvent pas non plus être médiatisées elles-mêmes, elles ne peuvent être saisies que dans leurs apories.¹⁷⁷

Ce constat incite l'auteur à formuler la critique au second degré, dans une forme réflexive et métacritique¹⁷⁸. Draxler se penche sur l'ensemble de la constellation des rapports de positions, dans laquelle l'efficacité de la culture de la médiation est observée à partir de ses propres ratages. Assimilées à des visées normatives et consensuelles, les pratiques de médiation sur lesquelles se penche Draxler, favorisées par le développement accéléré des technologies de communications depuis les années 1960, sont omniprésentes et traversent les champs de l'art, de la politique, du social et du pouvoir. La médiation, selon Draxler, doit

¹⁷⁶ C'est entre autres ce qui motivera les artistes du mouvement de l'art conceptuel à refuser systématiquement la médiation. Or, sans évacuer la nécessité du médiateur, ces derniers s'empareront de ce rôle supplémentaire. Daniel Buren signe ses textes critiques du nom de Michel Claura, tandis que Joseph Kosuth signe les siens du nom d'Arthur Rose, tandis que le galeriste indépendant Seth Siegelaub formule une théorie selon laquelle les interventions des artistes publiées directement dans les revues spécialisées seraient de l'ordre de l'information primaire (*primary information*), à distinguer de tout autre contenu relatif à l'art dans les revues, de l'ordre de la documentation et médiation hors du contrôle de l'auteur, classé comme secondaire (*secondary information*) : le non médiatisé s'inscrit dans le véhicule même du médiatisé. (Voir Alexander Alberro (2003). *Conceptual art and the politics of publicity*. Cambridge, Mass.: MIT Press, p.56). Or, l'émergence de l'art conceptuel américain, qui coïncide avec la mise en place du School of Visual Art de New York en 1967, mise sur un professionnalisme pluridisciplinaire ainsi que sur la conception d'oeuvres qui circulent sans difficulté; catalogues, périodiques, intentions de projet ; d'où le privilège du langage comme médium. On parle ici d'une médiation qui a directement à voir avec la visibilité ; celle du nom propre.

¹⁷⁷ Draxler, *Le ressac...*, p. 305.

¹⁷⁸ Luc Boltanski fait usage du terme *critique* lorsqu'il parle de « formes de la critique socialement enracinées dans des contextes sociaux » et du terme *métacritique* « pour désigner les constructions théoriques visant à dévoiler, dans leurs dimensions les plus générales, l'oppression, l'exploitation ou la domination, quelles que soient les modalités sous lesquelles elles se réalisent. » Boltanski, *De la critique...*, p.22.

ainsi s'ajuster continuellement au flux changeant des demandes en matière d'emploi, d'éducation, de croissance des ambitions et des réalisations personnelles. Draxler revendique la nécessité d'un espace conceptuellement et socialement différent de celui de l'espace moderne, dans lequel une autonomie articulée à une hétéronomie pourrait émerger, au sein duquel l'aspect médié reconnaîtrait sa part d'immédiateté.

En dépit des idéaux modernes dictés par l'individualisme, Draxler définit la lutte des acteurs sociaux à occuper une des trois positions - celle de la médiation, de l'immédiateté ou du manque – comme une « jungle concurrentielle », impossible à unifier ou à réguler, et générée par des ambitions aussi différentes que contradictoires. L'auteur met en évidence la dynamique hégémonique des formes institutionnalisées de la médiation dans l'espace du marché, de l'État ou dans l'espace public :

ils doivent toujours équilibrer la libre circulation des marchandises, des opinions et des personnes, mais ils le font d'une manière extrêmement unilatérale, ce qui accroît leur tendance à être une puissance historiquement héritière de colonialisme et de l'impérialisme.¹⁷⁹

Les objets ambivalents de notre corpus – dont la particularité est de prétendre au caractère immédiat de l'œuvre, simultanément avec celui, médiat, de la publicité – témoignent de la connaissance de leur auteur de cet aspect hégémonique de la médiation.

2.2 Rendre compte de soi. Pratiques discursives biographiques

2.2.1 Sujet éthique, sujet critique

Mais la volonté d'être un sujet moral, la recherche d'une éthique de l'existence étaient principalement, dans l'Antiquité, un effort pour affirmer sa liberté et pour donner à sa propre vie une certaine forme dans laquelle on pouvait se reconnaître, être reconnu par les

¹⁷⁹ Draxler, *Le ressac...*, p.303.

autres, et la postérité même pouvait trouver un exemple.¹⁸⁰

Avec l'*Histoire de la sexualité I*, dont le premier volume - *La volonté de savoir* – est publié en 1976, Foucault entame une série de travaux concernant la sphère éthique. De l'étude de la formation des savoirs, le philosophe réoriente ses travaux autour des formes de vérité à travers la pragmatique de soi. Ses derniers cours au Collège de France s'articulent au rythme de l'expérience de la recherche et portent sur l'historicité des pratiques de subjectivation et des régimes de vérité, convoquant des modalités du souci de soi propres à l'Antiquité. Judith Butler résume ainsi cette période:

Son intérêt se porte alors sur la considération de la façon dont certains modes prescriptifs historiquement établis ont contraint à une certaine formation du sujet. Et alors qu'il traitait dans ses premiers travaux du sujet comme un « effet » du discours, dans ses derniers travaux il nuance et raffine sa position, de sorte que le sujet se forme en relation à un ensemble de codes, de prescriptions ou de normes, par des usages que non seulement a) révèlent que l'autoconstitution est une forme de poiesis, mais b) qui établissent également que la constitution du soi fait partie de l'opération générale de la critique.¹⁸¹

Dans l'entreprise de la généalogie du sujet critique, Foucault examine les régimes de vérités de pair avec les technologies du pouvoir et les actes de résistance. Les origines de la critique coïncideraient avec celles du gouvernement, dont elle constitue la réponse, ou mieux, la contrepartie.¹⁸² « L'art de n'être pas tellement gouverné » est d'ailleurs la toute première définition que propose Foucault de la posture critique.¹⁸³ Appréhendée comme un

¹⁸⁰ Foucault, Michel (1984). « Une esthétique de l'existence », un entretien avec A. Fontana, *Le Monde*, 15-16 juillet 1984, p.XI, dans Foucault, *Dits et écrits II*, p.1550.

¹⁸¹ Butler, *Le récit ...*, p.16. Nous soulignons.

¹⁸² La thématique est au cœur des derniers cours donnés par Foucault au Collège de France, *Du gouvernement des vivants* (1979-1980) ; *Subjectivité et vérité* (1980-1981); *L'Herméneutique du sujet* (1981-1982); *Le gouvernement de soi et des autres* (1982-1983); *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II* (1983-1984).

¹⁸³ Michel Foucault (2015). *Qu'est-ce que la critique?* ; suivi de *La culture de soi*. Édition établie sous la direction de Fruchaud, H.-P., Lorenzini, D., Davidson, A. I., Paris: Vrin.p. 37.

regard sur le présent et sa construction historique, la philosophie critique doit rendre visible ce qui est si près de nous que nous ne le percevons pas.¹⁸⁴ Observées à une certaine échelle, les relations de pouvoir deviennent manifestes. Lorenzini résume brillamment la pensée de Foucault à ce sujet :

Le regard de la critique est un regard qui, dans le même geste, accomplit une action double : il donne à voir, il montre les choses et, par là même, les « fragilise », les modifie et ouvre la possibilité qu'elles ne soient plus ce qu'elles étaient auparavant.¹⁸⁵

La contre-conduite (critique) se conjugue ainsi à la pratique de l'autoconduite, où l'examen de soi détient le pouvoir de transformer le sujet. Selon les mots de Foucault, « se construire de manière à exposer ces limites, c'est alors précisément s'engager dans une esthétique du soi qui entretient une relation critique avec les normes existantes ». ¹⁸⁶ Or, ce rapport à soi déterminé, cette transfiguration du sujet autoconstitué, est le propre du sujet éthique¹⁸⁷.

Dans l'introduction du séminaire *Le courage de la vérité* (Berkley 1983, Collège de France 1984), Foucault introduit la figure de celui qui fait usage du franc-parler, le parrhesiaste, et insiste sur l'opposition entre rhétorique et *parrhêsia*¹⁸⁸. La *parrhêsia*, qui se

¹⁸⁴ « Il y a longtemps qu'on sait que le rôle de la philosophie n'est pas de découvrir ce qui est caché, mais de rendre visible ce qui précisément est visible, c'est-à-dire de faire apparaître ce qui est proche, ce qui est si immédiat, ce qui est si intimement lié à nous-mêmes qu'à cause de cela nous ne le percevons pas. Alors que le rôle de la science est de faire connaître ce que nous ne voyons pas, le rôle de la philosophie est de faire voir ce que nous voyons. Après tout, dans cette mesure, la tâche de la philosophie aujourd'hui pourrait bien être : qu'en est-il des relations de pouvoir dans lesquels nous sommes pris et dans lesquelles la philosophie elle-même s'est, depuis au moins cent cinquante ans, empêtrée ? » Foucault, « La philosophie analytique... », dans *Dits et écrits II*, p. 540-541.

¹⁸⁵ Daniele Lorenzini (2015). *Éthique et politique de soi. Foucault, Hadot, Cavell et les techniques de l'ordinaire*, Paris : Vrin, p.133.

¹⁸⁶ Foucault, *Qu'est-ce que ...*, p.78.

¹⁸⁷ Bien que Foucault ne fasse pas appel au concept de performativité, ce pouvoir de transfiguration par le discours s'y apparente.

¹⁸⁸ Foucault traduit *parrhêsia* par l'expression « franc parler ». Étymologiquement, « c'est le « tout dire ». [...] Dans la *parrhêsia*, ce dont il est question fondamentalement, c'est ce qu'on pourrait appeler, d'une façon un peu impressionniste : la franchise, la liberté, l'ouverture, qui font ce qu'on dit ce qu'on a à dire, comme on a envie de le dire, quand on a envie de le dire et dans la forme où l'on croit qu'il est nécessaire de le dire. » Foucault, Michel (2001). *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)*. Édition établie sous la direction de Ewald, F., Fontana, A., & Gros, F., Paris: Gallimard ; Seuil.

distingue de l'art de la persuasion, fait office de mise à l'épreuve du dire vrai à l'égard du pouvoir.¹⁸⁹ Couplée au dire vrai de l'*ethos*, la *parrhêsia*, constitue un des modes fondamentaux de véridictions identifiés par Foucault¹⁹⁰. Emprunté au monde gréco-romain, le concept de *parrhêsia*, est défini comme une « véridiction qui dit polémiquement ce qu'il en est des individus et des situations »¹⁹¹. La *parrhêsia* comme « attitude éthique et procédure technique »¹⁹² se résume à la sincérité de l'activité du dire, à sa vérité, au risque que comporte le dire ainsi qu'à son devoir. La *parrhêsia* aurait selon Foucault deux adversaires, moral et technique : la flatterie et la rhétorique.¹⁹³ En terme d'*anti-flatterie*, le franc-parler du parrhesiaste n'est pas voué à avantager ce dernier : « la vérité, qui passe de l'un à l'autre dans la *parrhêsia*, scelle, assure, garantit l'autonomie de l'autre ». Tout comme la rhétorique, la *parrhêsia* agit sur les autres. Or, ce n'est pas pour les incliner, mais, selon les mots de Foucault, afin « d'obtenir, en agissant sur eux, qu'ils arrivent à se constituer, à eux-mêmes, par rapport à eux-mêmes, une relation de souveraineté ».¹⁹⁴ La vérité ne constitue pas une préoccupation de la rhétorique, cet art de la persuasion dont les règles du discours s'organisent en fonction du sujet traité. Il en est tout autrement de la *parrhêsia*, qui se définit non par son contenu (la vérité) que par des règles de prudence et d'habileté; c'est l'occasion qui détermine la forme et le moment de dire cette vérité.

¹⁸⁹ Michel Foucault (2013). *L'origine de l'herméneutique de soi : conférences prononcées à Dartmouth College, 1980*. Édition établie sous la direction de Fruchaud, H.-P., & Lorenzini, D. Paris: Vrin., p. 18.

¹⁹⁰ Les trois autres modes de véridictions identifiés par Foucault sont celui de la prophétie, couplé au dire vrai du destin, celui de la sagesse, couplé au dire vrai de l'être, et celui de l'enseignement, couplé au dire vrai de la technè. Chacun de ces modes de véridiction implique des modalités discursives et des domaines distincts.

¹⁹¹ Michel Foucault, « Le courage de la vérité, 1984 », dans *Library, University of California, Berkeley. Michel Foucault Audio Archives* [Audio en ligne] <http://digitalassets.lib.berkeley.edu/mrc/ucb/audio/cv840201.mp3>. Consulté le 27 octobre 2017. Voir aussi : Michel Foucault (2009). *Le Courage de la vérité. Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France (1983-1984)*. Édition établie sous la direction de Frédéric Gros, Paris : Gallimard/Seuil.

¹⁹² Foucault, *L'herméneutique...*, p.355.

¹⁹³ Foucault, *L'herméneutique...*, p. 357.

¹⁹⁴ Foucault, *L'herméneutique...*, p. 368.

Le parrhésiaste parle en son nom, seul responsable de son discours. Forme institutionnalisée de la critique, le jeu parrhésiastique implique certaines conditions, dont la sincérité de l'orateur et la clarté de la communication. Entendue comme une forme éthique de la parole et de la conduite, le dire vrai du parrhésiaste s'énonce dans le cadre d'une responsabilité morale et implique le risque d'une parole dissensuelle qui peut mettre en péril la relation entre les interlocuteurs ou, ultimement, la vie même du parrhésiaste. Bien que l'usage de la *parrhêsia* dans la philosophie gréco-romaine ne puisse être appliqué directement aux objets contemporains de notre corpus, nous insisterons sur les modalités discursives correspondantes. L'emprunt de ces concepts nous permettra d'observer les pratiques contemporaines d'institutionnalisations de la critique qui impliquent une posture éthique.

La question critique chez Foucault ne peut avoir lieu sans une dimension réflexive. Elle est articulée aux contingences de l'expérience subjective, contextuelle, circonstancielle. Lorenzini qualifie cette approche critique de *positive* :¹⁹⁵

Chez Foucault, comme chez Kant, la critique demeure « l'analyse des limites et la réflexion sur elles » ; mais si l'entreprise critique kantienne était *négative*, puisqu'elle visait à repérer les limites que la connaissance humaine doit renoncer à franchir, la question critique posée par Foucault est, au contraire, *positive*, et consiste à comprendre « quelle est la part de ce qui est singulier, contingent, et dû à des contraintes arbitraires » dans « ce qui nous est donné comme universel, nécessaire, obligatoire ». ¹⁹⁶

Foucault remet en question l'horizon normatif à partir duquel a lieu la reconnaissance où la question éthique a à voir avec la réflexivité et la responsabilité. Comme le résume Lorenzini au sujet de l'analyse foucaulienne, l'individu est « à la fois un effet du pouvoir et

¹⁹⁵ « La résistance, en effet, prend ici la forme d'une « attitude » à la fois morale et politique, que l'individu est appelé à assumer face à une instance gouvernementale particulière qui essaie de le conduire - attitude par laquelle il tâche au contraire de se conduire soi-même autrement. » Lorenzini, *Éthique et politique...*, p.74.

¹⁹⁶ Lorenzini, *Éthique et politique...*, p.31.

son relais ». ¹⁹⁷ Pour les artistes de la période de la fin des années soixante, la question éthique diffère de celle qui concerne la génération suivante. ¹⁹⁸ Rendre compte de soi serait, pour Foucault, « une conséquence éthique de la critique ». ¹⁹⁹

2.2.2 Ethos

Tandis que Foucault aborde la notion d'ethos dans une perspective éthique et historique, les travaux de Ruth Amossy ²⁰⁰, quant à eux, délimitent le concept d'ethos sous la perspective de l'analyse du discours. Foncièrement hybride, la notion sociodiscursive d'ethos est étroitement liée au contexte de l'énonciation et correspond à l'image de soi projetée par le sujet qui prend la parole. L'ethos permet au sujet d'entrer en relation avec l'autre, d'être reconnu et entendu :

Que cette image soit tributaire des représentations de la collectivité et des valeurs communes n'empêche en rien qu'il en soit comptable, dans le sens anglais de *accountable* - il est censé pouvoir et devoir *rendre des comptes* et, de ce fait, est tenu pour responsable. Il apparaît donc comme un agent qui n'est en rien déchargé de ses responsabilités. ²⁰¹

Dans *La présentation de soi. Ethos et identité verbale* (2010) Amossy fait la synthèse des modalités contemporaines de la présentation de soi. L'auteure survole des perspectives divergentes de la notion d'ethos, de la tradition rhétorique aristotélicienne – à l'origine de la

¹⁹⁷ Foucault écrit « le pouvoir transite par l'individu qui l'a constitué ». Dans Foucault, M. (1997). *Il faut défendre la Société. Cours au Collège de France (1975-1976)*. Édition établie sous la direction de Ewald, F., Fontana, A., Bertani, M., Paris: Seuil/Gallimard, p.27. Cité dans Lorenzini, *Éthique et politique...*, p.40.

¹⁹⁸ Andrea Fraser pose de façon exemplaire cette question dans Andrea Fraser (2011). « L'1% c'est moi » dans *Texte Zur Kunst*, no. 83, septembre 2011 « *The Collectors* », Cologne: Texte zur Kunst GMBH.

¹⁹⁹ Butler, *Le récit...*, p.23. Butler fait allusion à la conférence de Michel Foucault prononcée le 27 mai 1978 à la Sorbonne devant la Société française de philosophie : Foucault (2015). *Qu'est-ce que la critique?*.

²⁰⁰ Ruth Amossy est professeure émérite à l'université de Tel-Aviv, coordinatrice du groupe de recherche ADARR (analyse du discours, argumentation, rhétorique) et rédactrice en chef de la revue scientifique en ligne *Argumentation et analyse du discours*. « Ruth Amossy » dans *Université de Tel-Aviv*, [En ligne] <https://english.tau.ac.il/profile/amossy>. Consulté le 28 octobre 2017.

²⁰¹ Ruth Amossy (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: Presses universitaires de France.

p.107. Nous soulignons.

notion d'ethos discursif -, aux sciences du langage et à la microsociologie. Force est de constater que les études rhétoriques ne suffisent pas à l'examen de l'ethos. Relisant les travaux de Pierre Bourdieu, et plus particulièrement *Ce que parler veut dire* (1982) – Amossy prend en considération l'action rhétorique et sociale du discours.²⁰² L'autorité du discours, rappelle Bourdieu, est relative à celle de la position de l'acteur dans le champ²⁰³:

Pour Bourdieu, on s'en souvient, le principe de l'efficacité de la parole n'est pas dans sa "substance proprement linguistique": le pouvoir des mots réside dans « les conditions institutionnelles de leur production et de leur réception », c'est à dire dans l'adéquation entre la fonction sociale du locuteur et son discours, au sein d'un rituel dûment réglé.²⁰⁴

L'approche discursive entend l'ethos comme une façon de se situer et se mouvoir dans l'espace social. Dominique Maingueneau²⁰⁵ insiste d'ailleurs sur la qualité dynamique de l'ethos. Maingueneau aborde le discours publicitaire, qui cultive des liens étroits avec l'ethos : « il cherche en effet à persuader en associant les produits qu'il promeut à un corps en mouvement, à une manière d'habiter le monde ». À cheval entre l'oeuvre et la publicité, les objets de notre corpus entretiennent ce même lien privilégié avec l'ethos. Maingueneau ajoute « c'est à travers son énonciation même qu'une publicité, en s'appuyant sur des stéréotypes évalués, doit "incarner" ce qu'elle prescrit.²⁰⁶ » Nous serons attentifs aux stéréotypes convoqués par les différents auteurs à l'étude.

²⁰² Cette action de l'*ethos* est assimilable à l'action performative, bien que l'auteur ne fasse pas usage du concept de performativité.

²⁰³ À ce sujet : Pierre Bourdieu (1998 [1992]). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, p.305-309.

²⁰⁴ Amossy, *La présentation...*, p. 84.

²⁰⁵ Dominique Maingueneau est professeur de linguistique à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV). Spécialiste de la linguistique française et de l'analyse du discours. Source : « Dominique Maingueneau », Université Paris-Sorbonne, [En ligne] <http://www.paris-sorbonne.fr/Dominique-Maingueneau?lettre=m>. Consulté le 28 octobre 2017.

²⁰⁶ Maingueneau, Dominique. *L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours*. (Version raccourcie et légèrement modifiée de "Problèmes d'ethos", *Pratiques* n° 113-114, juin 2002). [En ligne] <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf> . Consulté le 1^{er} janvier 2017, p.10.

Tandis que la tradition rhétorique attribue l'ethos à l'expression orale, il appartient à Maingueneau d'avoir relevé le lien entretenu par l'ethos avec la réflexivité énonciative et d'avoir articulé corps et discours au-delà de l'opposition entre oral et écrit. « L'instance subjective qui se manifeste à travers le discours ne s'y laisse pas concevoir seulement comme un statut, mais comme une "voix", associée à un "corps énonçant" historiquement spécifié. »²⁰⁷ Le texte écrit possède, selon l'auteur, une vocalité qui se rapporterait au corps et à l'ethos. Les discours de notre corpus, à travers la forme écrite, convoquent des vocalités divergentes – dont certains, même, sont dépourvus de marques énonciatives²⁰⁸.

Il importe de distinguer l'ethos discursif et prédiscursif – ou préalable, selon Amossy - qui correspond à l'image de l'énonciateur qui circule dans la sphère publique avant même qu'il ne prenne la parole²⁰⁹. L'ethos préalable est repérable au sein du discours, et a à voir avec différents éléments dont le nom du locuteur (et ce qu'il évoque dans la mémoire culturelle), ce qu'il dit de son passé, son statut, ses affiliations professionnelles, institutionnelles, sa réputation et son appartenance. L'ethos préalable est garant du degré d'autorité qui sera conféré au locuteur.

Tandis que la rhétorique antique met l'accent sur le pouvoir de conviction du discours et de l'ethos qui s'y construit par l'entremise des vertus oratoires, la sociologie considère l'ethos préalable comme un enjeu déterminant en regard de l'autorité de l'orateur – bien que celui-ci puisse être retravaillé par le discours. Au sujet de l'image discursive nouvelle, Amossy avance : « Son autonomie n'est que partielle, comme l'est d'ailleurs tout discours. En bref, l'image de soi se construit nécessairement dans sa relation constitutive au discours social, ou interdiscours. »²¹⁰ Par conséquent, lorsqu'un sujet se présente, son ethos préalable

²⁰⁷ Maingueneau, *L'ethos, de la rhétorique...* p. 8.

²⁰⁸ Les jeux d'effacement énonciatifs sont communs dans le champ des arts. Amossy consacre un chapitre à la question des « locuteurs dissimulés ». Amossy, *La présentation...*, p. 183-200.

²⁰⁹ Maingueneau, *L'ethos, de la rhétorique...* p. 4.

²¹⁰ Amossy, *La présentation...*, p. 75.

(sa réputation) agit sur son ethos discursif. Cette image publique de l'auteur est la cible de la réflexion critique des auteurs de notre corpus. L'ethos préalable sert à légitimer la voix du locuteur, à lui conférer une crédibilité : « le locuteur travaille à se faire une place dans un espace déjà structuré et hiérarchisé où il tente de conforter ou d'améliorer sa position, voire de s'en créer une. »²¹¹ Or, l'ethos préalable ne suffit pas à assurer seul l'efficacité du discours : la réputation du locuteur et sa position de pouvoir est mise en relation aux vertus de sa présentation de soi, c'est par le biais du discours que de nouveaux pouvoirs peuvent être acquis.

Sous l'héritage conceptuel de Bourdieu, la présentation de soi implique une relation entre la *position* du locuteur dans le champ et son *positionnement* : « la première est une donnée de départ, le second une dynamique ».²¹² Cela implique que l'ethos ne se conjugue pas seulement dans l'interaction immédiate, mais dépend de la structure du champ et de ses règles implicites, qui le précède. Le destinataire est par ailleurs aussi convoqué à une place à travers le discours. Enfin, Amossy, convoquant Benveniste, rappelle la double nature du « je » comme sujet de l'énonciation et de l'énoncé. Un sujet locuteur doublé d'un sujet biographique : dualité au cœur des réflexions sur l'ethos.

La notion d'ethos sera mobilisée dans notre texte à partir d'un cadre transdisciplinaire : de l'analyse du discours à la sociologie et à la philosophie éthique, avec comme visée d'arriver à circonscrire dans toute sa complexité l'acte d'autodétermination à l'œuvre au sein de la présentation de soi au seuil de l'exposition.

2.2.3 Rendre compte de soi

Le « je » n'a aucune histoire propre qui ne soit pas en même temps l'histoire d'une

²¹¹ Amossy, *La présentation...*, p. 85. Amossy fait référence aux travaux de Maingueneau.

²¹² Amossy, *La présentation...*, p. 85.

relation – ou d’un ensemble de relations –
à un ensemble de normes²¹³. Judith Butler

Le titre de l’ouvrage de Judith Butler²¹⁴ *Giving an Account of Oneself* (2005) fut traduit par *Le récit de soi* (2007). Or, dans cette traduction, la scène d’interpellation sous-jacente au titre original fait défaut. *Le récit de soi* doit certes être fait à un interlocuteur, mais *rendre compte de soi* est un récit donné *en réponse* à la demande de ce dernier et implique la responsabilité du sujet qui demande à être reconnu. Comme le rappelle Butler, « simplement, parler de soi n’est pas la même chose que rendre compte de soi. »²¹⁵ La forme narrative requise dans l’acte de rendre compte nécessite de faire appel à des instances d’autorité, légitimant la parole du sujet qui vise à persuader, expliquer, se justifier. Rendre compte de soi vise une reconnaissance qui doit passer par le rapport à l’autre. Tandis que le récit de soi ne requiert que la présentation orale ou écrite d’évènements articulés dans une séquence narrative, rendre compte de soi - au délégué du pouvoir de l’institution, par exemple - mobilise un sujet réflexif. D’entrée de jeu, Butler précise l’importance de la considération du contexte social dans le compte rendu.

Nous ne pouvons pas conclure que le « je » est simplement l’effet ou l’instrument d’un certain ethos préalable ou d’un certain champ de normes contradictoires ou discontinues. Quand le « je » cherche à se définir, il peut commencer par lui-même, mais il découvrira que ce soi est déjà impliqué dans une temporalité sociale qui excède ses propres capacités de narration; en effet, lorsque le « je » cherche à donner une définition de lui-même, une définition qui doive inclure les conditions de sa propre émergence, il doit nécessairement se faire sociologue.²¹⁶

²¹³ Butler, *Le récit...*, p.7.

²¹⁴ Judith Butler est professeure au département de littérature comparée à the University of California Berkeley. Spécialiste de théorie critique, des études sur le genre et la sexualité, de la philosophie continentale du 19^{ème} et du 20^{ème} siècles, de littérature comparée et de la pensée politique et sociale. Source « Judith Butler », *University of California Berkeley* [En ligne] <https://vcresearch.berkeley.edu/faculty/judith-butler>. Consulté le 28 octobre 2017.

²¹⁵ Butler, *Le récit...*, p.12.

²¹⁶ Butler, *Le récit...*, p.7.

Avec la visée de renouveler la pratique éthique, Butler révisé le caractère soi-disant autonome du sujet moral, qu'elle pose comme fondamentalement relationnel. À cette fin, Butler a recours à la psychanalyse et à la philosophie, convoquant entre autres les travaux d'Adorno, de Nietzsche et de Foucault. L'auteur aborde l'éthique dans son potentiel violent, lorsqu'il dépasse les situations singulières et prétend à l'universalité. Ce reproche de violence prend ses sources dans les travaux d'Adorno, qui met en tension ethos collectif et moralité. L'ethos, prétendant faussement à l'unité, utilise la violence afin de conserver sa revendication collective – ou universelle – bien qu'il échoue à s'accorder aux conditions sociales présentes. Si l'« appropriation vivante » des normes éthiques est impossible, alors l'ethos sacrifie la singularité du sujet, qu'il fait souffrir. Tandis qu'Adorno insiste sur le fait que le sujet doit être en mesure de s'appropriier les normes « d'une façon vivante »²¹⁷, Butler présente les normes en relation avec la constitution même du sujet social.

Se référant aux travaux de Nietzsche, Butler se penche sur la scène d'interpellation implicite à l'acte de rendre compte de soi et sur l'inauguration de la réflexivité du sujet qui intériorise la loi (dans une perspective punitive; le châtement). « Ainsi, dans le contexte où je rends compte narrativement de moi-même parce qu'on me parle et qu'on exige que je m'adresse à celui qui s'adresse à moi, je me transforme en un être réflexif. »²¹⁸ Or, la réflexivité est essentiellement une pratique éthique. L'émergence de la réflexivité chez Foucault se distingue de ce qu'entend Nietzsche et se concentre sur l'acte de la *conduite*, qui n'est pas exclusif aux codes punitifs. Pour Foucault, « il n'y a pas de construction de soi (*poiesis*) en dehors d'un certain mode de subjectivation (ou d'*assujettissement*) et donc il n'y a pas non plus de constitution de soi en dehors des normes

²¹⁷ Butler, *Le récit...*, p.9.

²¹⁸ Butler, *Le récit...*, p.15.

qui orchestrent les formes possibles que peut prendre le sujet. »²¹⁹ La pratique de la critique consiste ici à exposer les limites d'ordre historiques, épistémologiques et ontologiques.

La formation de soi du sujet foucauldien est tributaire des régimes de vérité dans lesquels il s'inscrit, et qui en constituent le cadre – et non la détermination – à partir duquel la reconnaissance peut avoir lieu. Or, questionner ainsi les limites du cadre qui conditionne la reconnaissance sociale implique le risque de ne pas être reconnu :

Il s'avère également que se questionner de la sorte implique de se mettre soi-même en danger et de compromettre la possibilité même que les autres me reconnaissent, puisque interroger les normes de la reconnaissance qui règlent ce que je pourrais être, se demander ce qu'elles excluent, ce qu'elles pourraient être contraintes de recevoir, c'est, sous le présent régime, risquer de ne pas être reconnu comme sujet ou du moins créer l'occasion de se demander qui l'on est (ou peut être) et si l'on est, ou non, reconnaissable.²²⁰

Plus loin, Butler soulève le problème de l'exposition et des limites de la narration nécessairement partielle du sujet qui ne peut rendre compte absolument de lui-même, ce qui en fait un acte en perpétuelle révision. Butler fait ensuite appel à la psychanalyse, et plus précisément au transfert psychanalytique par le biais duquel la parole du sujet détient une double fonction : elle lui sert à se raconter et à agir sur la scène même de l'interpellation et des appréhensions qui la structurent.²²¹ Fait notable, le compte rendu de soi est envisagé par Butler en tant qu'acte non seulement narratif, mais performatif, compte tenu du (re)positionnement dans l'espace social qui en résulte. Convoquant à nouveau Adorno au sujet de la question de la responsabilité, Butler écrit :

L'éthique, pourrions-nous dire, donne lieu à la critique ou, mieux, ne peut s'en passer, puisque nous devons en venir à connaître comment nos actions sont investies par le monde social déjà constitué et quelles conséquences vont suivre de nos manières d'agir.²²²

²¹⁹ Butler, *Le récit...*, p.17.

²²⁰ Butler, *Le récit...*, p.23.

²²¹ Butler, *Le récit...*, p.51.

²²² Butler, *Le récit...*, p.111.

Foucault et Adorno s'accordent pour faire du sujet un problème pour l'éthique; à savoir de quelles façons il se constitue et quelles instances le soutiennent et l'instituent. Butler isole dans les derniers écrits de Foucault le lieu à partir duquel un dialogue possible pourrait être élaboré avec la psychanalyse. Foucault reconnaît à Lacan d'avoir recentré la psychanalyse autour des questions de sujet et de vérité – le premier depuis Freud –, et d'avoir abordé le problème du prix de la vérité : « la question du prix que le sujet a à payer pour dire le vrai, et la question de l'effet sur le sujet du fait qu'il le dit »²²³. Cette question, qui traverse l'Antiquité et la psychanalyse, nous ramène à la précision de l'expression du *rendre compte* du titre original.

2.3 Méthodes

La seconde partie de ce chapitre est dédiée à clarifier ce que nous entendons quand nous utilisons les concepts de réflexivité et de performativité. Elle s'appuie pour l'essentiel sur des analyses de sociologie critique et de philosophie éthique que Pierre Bourdieu et Judith Butler ont menées.

2.3.1 Le retour réflexif

Désamorçant le pouvoir symbolique de la cérémonie d'entrée, la *Leçon sur la leçon* (1982) prononcée par Pierre Bourdieu en guise de conférence inaugurale au Collège de France, introduit une décennie pendant laquelle il travaillera à mettre en oeuvre une sociologie critique réflexive avec pour visée la levée des déterminismes qui agissent sur la pensée en général et sur celle du sociologue en particulier. Les figures de l'universitaire, du philosophe et de l'artiste seront – entre autres - examinées à partir des positions qu'ils

²²³ Foucault, *L'herméneutique*, p. 31 cité dans Butler, *Le récit...*, p.129.

occupent dans le champ et de leur rapport au pouvoir. Retournant les instruments de l'analyste sur sa propre pratique, où l'action même de discourir est prise en examen,²²⁴

l'exposé est exemplaire de l'impératif réflexif qui caractérise la suite du travail :

Un discours qui se prend lui-même pour objet attire l'attention moins sur le référent, qui pourrait être remplacé par n'importe quel acte, que sur l'opération consistant à se référer à ce que l'on est en train de faire et sur ce qui la distingue du fait de faire simplement ce qu'on fait, d'être, comme on dit, tout à ce qu'on fait. *Ce retour réflexif*, lorsqu'il s'accomplit, comme ici, dans la situation même, a quelque chose d'insolite, ou d'insolent. Il rompt le charme, il désenchante. Il attire le regard sur ce que le simple faire travaille à oublier et à faire oublier. Il recense des effets oratoires ou rhétoriques qui, comme le fait de lire sur le ton pénétré de l'improvisation un texte écrit à l'avance, visent à prouver et à faire éprouver que l'orateur est tout entier présent à ce qu'il fait, qu'il croit à ce qu'il dit et qu'il adhère pleinement à la mission dont il est investi. Il introduit ainsi une distance qui menace d'anéantir, tant chez l'orateur que dans son public, la croyance qui est la condition ordinaire du fonctionnement heureux de l'institution.²²⁵

Ce type de réflexivité peut en apparence être confondu avec une réflexivité médiale - qu'Eduardo Ralickas définit ainsi : « la réflexivité médiale se manifeste dès qu'il est question de réfléchir sur les *limites* d'un médium à partir du médium lui-même ». ²²⁶ En effet, la conférence est la condition de possibilité du discours sur lui-même. Emblématique de l'art moderne tel qu'il fut défini par Greenberg, la réflexivité médiale ne suffit cependant pas à penser les objets de notre corpus. D'ailleurs, l'entreprise réflexive bourdieusienne est de loin plus complexe. Les modalités réflexives privilégiées par les auteurs de notre corpus visent plus spécifiquement le champ de l'art - ses relations socioéconomiques et hiérarchiques - ainsi que le contexte de production et de réception des œuvres. Ce mode de réflexivité contextuelle s'apparente à la sociologie réflexive mise de l'avant par Bourdieu.

²²⁴ Il s'agit de réflexivité médiale. Au sujet des modalités de la réflexivité de l'image (matérialité, médialité, désignation, narrativité, énonciation), voir la thèse de doctorat en Histoire de l'art d'Eduardo Ralickas (2012). *Naissance de l'art performatif : étude sur les prémisses du moment romantique en Allemagne*. Thèse de doctorat sous la direction de Johanne Lamoureux et Éric Michaud, Montréal et Paris : Université de Montréal et Paris EHESS., p. 52-76.

²²⁵ Bourdieu, p. 54-55. *Leçon...*, Nous soulignons.

²²⁶ Ralickas, *Naissance...*, p.56.

Avant d'aller plus loin, il importe de spécifier en quoi consiste la notion de champ dans ce cadre d'analyse. La notion n'équivaut pas à celle de domaine, ni à celle d'appareil, ni à celle de système. Bourdieu crée le concept de champ à l'attention des univers de production culturelle ; marché des biens symboliques. Afin de décrire ce concept bourdieusien, Loïc Wacquant a recours aux analogies du champ magnétique et du champ de bataille; le champ, tel que l'entend Bourdieu, consiste en un « espace organisé de forces objectives », « de conflits et de concurrence »²²⁷. Bourdieu spécifie :

En termes analytiques, un champ peut être défini comme un réseau, ou une constellation de relations objectives entre des positions. Ces positions sont caractérisées objectivement dans leur existence et dans les déterminations qu'elles imposent à leur occupants, agents ou institution, par leur situation (*situs*) actuelle et potentielle dans la structure de la distribution des différentes espèces de pouvoir (ou de capital) dont la possession commande l'accès aux profits spécifiques qui sont en jeu dans l'espace considéré et, du même coup, par leurs relations objectives aux autres positions (domination, subordination, homologie, etc.)²²⁸

Autrement dit, « penser en terme de champ, c'est penser relationnellement »²²⁹. Plus tard, avec *Esquisse pour une auto-analyse* (2004) Pierre Bourdieu applique à son propre travail le retour réflexif. Or, la première phrase du livre met en garde le lecteur de ne pas s'y méprendre : le projet ne doit en aucun cas être confondu avec une autobiographie, genre que Bourdieu qualifie de « convenu et illusoire ». ²³⁰ Le chercheur procède à son *auto-socioanalyse* :

Comprendre, c'est comprendre d'abord le champ avec lequel et contre lequel on s'est fait. C'est pourquoi, au risque de surprendre un lecteur qui s'attend peut-être à me voir commencer par le commencement, c'est-à-dire par l'évocation de mes premières années et de l'univers social de mon enfance, je dois, en bonne méthode, examiner d'abord l'état du champ au moment où j'y suis entré, autour des années cinquante.²³¹

²²⁷ Pierre Bourdieu, Loïc Wacquant (2014 [1992]). *Invitation à la sociologie réflexive*, Paris: Seuil, p.55.

²²⁸ Bourdieu, *Invitation...*, p. 142.

²²⁹ Bourdieu, *Invitation...*, p.141.

²³⁰ Pierre Bourdieu (2004). *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris : Raison d'agir, p. 11.

²³¹ Bourdieu, *Esquisse...*, p. 15.

Butler, quant à elle, introduit *Gender Trouble* (1990) par un récit qui s'apparente au genre autobiographique, mais qui en dépasse la portée. L'auteur précise : « J'ai commencé cette préface en racontant une histoire de mon enfance, mais il s'agit d'une fable que l'on essaierait en vain de rattacher à une série de « faits réels » ». ²³² Cela posé, revenons à l'impératif réflexif bourdieusien. Il ne se limite ni à l'autoréférentialité ni à l'autoconscience (attention à soi) de l'observateur distant, à la démarche autocentrée. Ni egocentrique ni logocentrique, l'entreprise réflexive de Bourdieu a comme principale cible « l'inconscient social et intellectuel ». Pour le sociologue, la réflexivité est épistémique et elle se distingue par sa dimension collective. ²³³

J'ai rappelé que l'analyse réflexive doit s'attacher successivement à la position dans l'espace social, à la position dans le champ et à la position dans l'univers scolaire. Comment, sans s'abandonner à la complaisance narcissique, s'appliquer à soi-même ce programme et faire sa propre sociologie, son auto-socioanalyse, étant entendu qu'une telle analyse ne peut être qu'un point de départ et que la sociologie de l'objet que je suis, l'objectivation de son point de vue, est une tâche nécessairement collective? ²³⁴

Par conséquent, le retour réflexif ne correspond pas à la réflexion du sujet sur lui-même, ni à la « perspective égologique » de l'ethnométhodologie, mais, comme le résume Bourdieu lui-même, elle passe par une analyse systémique des « catégories de pensée impensées qui délimitent le pensable et prédéterminent le pensé. » ²³⁵ Dans sa dimension performative, la réflexivité bourdieusienne converge avec l'approche déconstructrice: elle

²³² Butler, Judith (2006 [2005]). *Trouble dans le genre (Gender trouble). Le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Cynthia Kraus. Paris: La Découverte, p.56. Initialement publié en anglais : Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge.

²³³ Bourdieu, *Invitation...*, p.76. Avant Bourdieu, l'exigence d'une démarche réflexive en sciences sociales fut marquée par Habermas (*Theorie und Praxis*, 1963 ; *Zur Logik der Sozialwissenschaften*, 1970) jusqu'à Merleau-Ponty (*Les Sciences de l'homme et la phénoménologie*, 1975), qui « ont adopté et concrétisé une démarche transcendantalisante vouée à développer une pensée scientifique elle-même chargée d'objectiver les conditions de sa réalisation ». Denis Saint-Amand (s.d.) « Réflexivité » dans Socius : ressources sur le littéraire et le social, FNRS - Université de Liège, [En ligne] <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/163-reflexivite>. Consulté le 27 décembre 2017.

²³⁴ Pierre Bourdieu (2001). *Science de la science et réflexivité : Cours du Collège de France, 2000-2001*. Paris: Raisons d'agir, p. 184.

²³⁵ Bourdieu, *Leçon*, p.10, cité dans Bourdieu, *Invitation*, p.80.

oriente la pratique du sociologue - ou l'interprétation du texte dans le cas de la lecture déconstructrice - à partir de l'examen de ses marges. Loin de l'analyse conjuguée à la première personne dans le mode du récit de pratique où l'inconscient du chercheur est sondé, l'exigence réflexive bourdieusienne s'accomplit en soumettant l'observateur à la même analyse critique que son objet; elle vise l'inconscient disciplinaire. Le véritable objet de la réflexivité mise de l'avant par Bourdieu, conclut Wacquant, ne peut être que le champ scientifique lui-même. Or, comme le souligne Wacquant, puisqu'elle met en péril l'autonomie des individus chercheurs en les positionnant dans une constellation de déterminations, nombreuses furent les réticences à appliquer la réflexivité sociologique défendue par Bourdieu. Wacquant va jusqu'à comparer la socioanalyse bourdieusienne à une psychanalyse²³⁶, mettant en lumière l'inconscient collectif et résume ainsi son action : « loin d'encourager au narcissisme et au solipsisme, la réflexivité épistémique invite les intellectuels à reconnaître puis s'efforcer de neutraliser les déterminismes spécifiques qui pèsent sur leur pensées les plus intérieures ». ²³⁷

Outre la réflexivité, il importe de souligner la notion d'*autonomie relative* des champs développée par Bourdieu. Dans *Les règles de l'art* (1992), Pierre Bourdieu se penche sur l'analyse du champ littéraire au sein de celui du pouvoir, dont les agents et les institutions se partagent les biens symboliques et économiques.

Cet univers relativement autonome (c'est à dire aussi évidemment relativement indépendant, notamment à l'égard du champ économique et du champ politique) fait sa place à une économie à l'envers, fondée, dans sa logique spécifique, sur la nature même des biens symboliques, réalités à double face, marchandises et significations, dont la valeur proprement symbolique et la valeur marchande restent relativement indépendantes. ²³⁸

²³⁶ À ce sujet, Robin Celikates revient sur les liens entre autoréflexion, critique, psychanalyse et Théorie Critique. Robin Celikates (2016). « La psychanalyse, modèle pour la Théorie critique ? Retour sur *Connaissances et intérêt* de Habermas* », Revue *Illusio, Théorie critique de la crise* vol. 3 *Capitalisme, corps et réifcat*, p. 273-287, [En ligne], <http://www.revueillusio.fr/revue-illusio/numZros-de-la-revue/illusio-14-15/>. Consulté le 27 décembre 2017.

²³⁷ Bourdieu, *Invitation*, p.87.

²³⁸ Bourdieu, *Les règles* p.234.

Traditionnellement, la figure de l'artiste ou du poète s'arrimait avec celle d'un désintéressement lié à une liberté de penser, une autonomie. Or, Bourdieu souligne une contradiction interne propre au champ artistique, « lieu de la coexistence antagoniste de deux modes de production et de circulation obéissant à des logiques inverses ». ²³⁹ Isabelle Graw révisé le concept d'autonomie relative bourdieusien en y accentuant la relation de dépendance; elle propose de remplacer l'expression par celle d'*hétéronomie relative*. ²⁴⁰ Or, cette dépendance relative demeure généralement taboue, bien qu'on puisse en déceler les indices en marge de l'art exposé, sous la forme péritextuelle, dans les remerciements adressés, ou par les logos des institutions qui soutiennent financièrement la visibilité – événementielle - de l'art exposé. ²⁴¹ Toutefois, les institutions doivent mesurer le développement de leurs activités mercantiles ; les subventionnaires privilégiés par les institutions artistiques s'inscrivent généralement dans le registre de la culture, étatique ou privée, afin que ces dernières puissent préserver l'équilibre de leur survie économique et symbolique. L'autonomie du champ, bien que relative, demande la protection d'un certain désintéressement en foi de quoi l'authenticité de l'artiste, et par extension celle de l'oeuvre, sont conservées, puis traduites en biens symboliques. Le champ de l'art, qui demeure exclusif à certains réseaux d'agents, détermine l'application hégémonique de stratégies de médiations dans lesquelles la reconnaissance de la situation économique de l'artiste et des

²³⁹ Bourdieu, *Les règles* p.235.

²⁴⁰ Isabelle Graw (2012). « In the Grip of the Market? On the Relative Heteronomy of Art, the Art World, and Art Criticism » dans Maria LIND et Olav Velthuis (dir.) (2012). *Contemporary Art and its Commercial Markets. A Report on Current and Future Scenarios*, Berlin : Sternberg Press, p.183-207.

²⁴¹ Bien que certains artistes contemporains investissent l'espace du marché de façon performative, l'étude de ces travaux ne s'inscrit pas dans ce texte. Notons cependant les interventions de Damien Hirst (*Beautiful Inside my Head Forever*, Sotheby's, London, 2008) qui expose à la maison de vente aux enchères sans passer par un galeriste, d'Allan Kaprow (*This is an Original if you want to believe it*, 2006) réalisé le 31 août 1992 et vendu chez Christie's en 2006, d'Andrea Fraser (*Untitled*, 2003) qui vend une relation sexuelle à un collectionneur, d'Emily Sunblad, qui dépose à la maison de vente aux enchères Phillips la peinture qui fait office d'annonce de l'exposition quatre jours après le vernissage (*Albus Greenspon Gallery. May 2011. Emily Sundblad "Que Barbaro". 212-255-7872. Opening Hours: Tues-Sat 10-6. albusgreenspon.com*, 2011).

institutions est taboue. Pour l'artiste qui doit rendre compte de lui-même à des fins professionnelles, la tâche se résume à intégrer les codes d'une mise en récit non conflictuelle (ou neutre) du sujet public, afin d'éviter le dissensus. Butler rappelle justement le caractère profondément relationnel de la réflexivité: « la réflexivité de soi est provoquée par un autre, de telle sorte que le discours d'une personne en conduit une autre à la réflexion sur soi. »²⁴²

Les pratiques artistiques qui ont retenu notre attention se démarquent par leur réflexivité exemplaire. Ils répondent à la demande promotionnelle tout en utilisant l'espace de cette réponse pour développer une réflexion critique au sujet du processus de valorisation de l'art par la célébration de l'individu. Il s'agit pour le sujet qui rend compte de lui-même de *fixer les limites* de sa responsabilité par le discours. Or, bien que le discours ait ce pouvoir d'autodétermination, le sujet demeure dans un commerce de valeurs et dans une relation hétéronome – ou de dépendance mutuelle – avec l'institution qui le présente et qu'il représente. Aux fins de notre analyse et dans une perspective bourdieusienne, nous examinerons en quoi la réflexivité de nos objets sonde l'inconscient collectif et disciplinaire et questionnerons les dynamiques du pouvoir discursif et institutionnel qu'ils mettent en branle.

Enfin, Bourdieu rappelle l'importance de situer le sujet dans son espace social, et de considérer toute analyse comme *point de vue* :

Un point de vue est d'abord une vue prise à partir d'un point particulier (*Gesichtspunkt*), d'une position particulière dans l'espace et, au sens où je l'entendrai ici, dans l'espace social : objectiver le sujet de l'objectivation, le point de vue (objectivant), c'est rompre avec l'illusion du point de vue absolu, qui est le fait de tout point de vue (initialement condamné à s'ignorer comme tel); c'est donc aussi une vision perspective (*Schau*) : toutes les perceptions, visions, croyances, attentes, espérances, etc. sont socialement structurées et socialement conditionnées et elles obéissent à une loi qui définit le principe de leur variation, la loi de la correspondance

²⁴² Butler, *Le récit...*, 127. La langue allemande élimine la vue du point de vue pour accentuer le sujet : en effet, *gesicht* signifie visage. Nous remercions Johanne Lamoureux pour cette précision apportée dans un commentaire en marge de ce texte émis le 3 mars 2018 à 15h17.

entre les positions et les prises de position. [...] Mais un point de vue est aussi un point dans l'espace où l'on se tient pour prendre une vue, un point de vue au premier sens, sur cet espace : penser le point de vue comme tel, c'est le penser différenciellement, relationnellement, en fonction des positions alternatives possibles auxquelles il s'oppose sous différents rapports (revenus, titres scolaires, etc.).²⁴³

2.3.2 Performativité

Le corps est toujours engagé, mis en jeu, dans la parole.²⁴⁴

Pierre Bourdieu

La question de la performativité est abordée initialement par John Longshaw Austin²⁴⁵, depuis le point de vue de la philosophie du langage, dans une tradition analytique, introduisant dans le champ de la linguistique la théorie des actes du discours. Austin discute d'une performativité logée dans la parole et inscrite dans l'immédiateté de l'événement social. C'est par l'intermédiaire du *langage ordinaire* qu'il aborde les *faits vivants* qui constituent notre expérience du réel; une méthode qu'Austin nomme « phénoménologie linguistique ».²⁴⁶ La théorie de la performativité des actes de langage est élaborée dans une série de douze conférences rassemblées sous le titre « How to do things with words », traduit en français par « Quand dire c'est faire » : est performatif un énoncé qui accomplit, ou actualise le fait désigné. Austin y développe une thèse dans une logique argumentative de forme analytique sur les énoncés performatifs – qu'il distingue des énoncés constatifs, ou descriptifs - et isole trois catégories d'actes de discours : soit les actes locutoires (qui disent), illocutoires (qui accomplissent, selon des conventions : cette catégorie contient les performatifs) et perlocutoires (qui produisent des conséquences)²⁴⁷. Or, s'il est insuffisant de considérer l'enjeu du performatif dans le cadre unique de la pragmatique linguistique, il

²⁴³ Bourdieu, *Science...*, p.185.

²⁴⁴ Bourdieu, *Esquisse...*, p. 42.

²⁴⁵ Austin, *How to...*

²⁴⁶ Austin, *Quand dire...*, p.15.

²⁴⁷ À ce sujet, lire à partir de la huitième conférence. Austin, *Quand dire...*, p. 113.

importe d'étudier les critiques qu'il a suscitées, notamment celles de Benveniste, Derrida, Bourdieu et Butler.

Dans *Le Scandale du corps parlant* (1980), une étude transdisciplinaire de Shoshana Felman au sujet du performatif de la promesse, l'auteure expose le différend entre les conceptions du performatif chez Benveniste et chez Austin. Felman rapporte comment ce dernier a su critiquer sa propre thèse au sujet des énoncés performatifs, en posant une limite pour aussitôt la transgresser:

Il faut donc distinguer entre les performatifs explicites et les performatifs implicites. Mais, dès qu'on admet l'existence du performatif implicite, il est difficile de trouver une phrase qui ne tomberait pas sous son coup. Car même les énoncés constatifs pourraient sous-entendre l'ellipse de « je constate », « j'affirme », « je déclare », expressions qui elles aussi, à la limite, ne font qu'effectuer des actes de langage, actes ni vrai ni faux, mais en revanche susceptibles de réussite ou d'échec, de bonheur ou de malheur. « Ce que nous devons faire, écrit Austin, dans le cas de constats et, de même, de descriptions et de rapports, c'est de les faire tomber de leur piédestal, de reconnaître que ce sont là des actes de discours tout autant que les autres actes de discours que nous avons discuté à titre performatif.²⁴⁸ » « Si nous relâchons quelque peu nos idées de fausseté et de vérité, nous verrons que les affirmations, les constats, lorsqu'on les considère sous l'aspect de leur rapport aux faits, ne sont pas tellement différents de n'importe quel autre cas de conseil, de verdict, d'avertissement, et ainsi de suite²⁴⁹ ». La distinction originale entre performatif et constatif se trouve de la sorte affaiblie, et de fait désarticulée. »²⁵⁰

Quant à Benveniste, il rétablit l'opposition entre constatif et performatif. Pour être performatif, un énoncé doit d'abord être désigné en tant qu'*acte* – et par conséquent requiert l'autorité de l'énonciateur – sinon, il ne serait que *parole*.²⁵¹ Selon Benveniste, l'acte performatif se distingue de l'énoncé constatif en tant qu'acte d'autorité unique et spéculaire

²⁴⁸ J.L Austin (1970). « Performative Utterances » dans *Philosophical Papers*, 2^e édition, J.O.Urmson et G.L. Warnock, Londres, Oxford et New York, p.249-250. Traduction de Shoshana Felman. Cité dans Shoshana Felman (1980). *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*, Paris :Seuil, p.20.

²⁴⁹ Austin, « Performative... » dans *Philosophical...*, p.251.

²⁵⁰ Felman, *Le scandale...*, p.20. Shoshana Felman aborde la question de la performativité de la *promesse* – signe d'une contradiction fondamentale selon l'auteur- à partir de la pragmatique linguistique (Austin) et de la psychanalyse.

²⁵¹ « Un énoncé performatif qui n'est pas acte n'existe pas. » Émile Benveniste (1966). « La philosophie analytique et le langage », dans *Problèmes de linguistique générale*, t.1. Paris : Gallimard, p.276. Cité dans Felman, *Le scandale...*, p.23.

ou autoréflexif (« sui-référentiel »).²⁵² Si pour Austin, la réussite ou l'échec du performatif est interne, pour Benveniste elle se situe hors du performatif, donc hors de l'acte.²⁵³ Or, selon Felman, ce raisonnement de Benveniste induirait de fausses conséquences au sujet du performatif défini par Austin :

Ce qu'il faut comprendre à partir de la pensée d'Austin quant au statut du référent, c'est que le propre du performatif est de subvertir, en fin de compte, l'alternative ou l'opposition entre référentialité et sui-référentialité (...) la sui-référentialité n'est ni parfaitement symétrique ni exhaustivement spéculaire, mais produit un excès référentiel, un excès à partir duquel le réel fait trace sur le sens.²⁵⁴

De cet excès serait tiré la jouissance, constitutive de l'acte performatif.²⁵⁵ Jacques Derrida, héritier de la phénoménologie et virulent critique de la perspective pragmatique, propose quant à lui une lecture déconstructrice de la théorie du performatif développée par Austin. Sa critique de la thèse d'Austin est formulée en 1972 lors d'une communication orale au *Congrès international des Sociétés de philosophie de la langue française* tenu à Montréal et retranscrite dans *Marges* la même année²⁵⁶. Intitulée « signature, événement, contexte », la conférence, emblématique du débat qui opposent les traditions philosophiques analytiques

²⁵² Benveniste utilise le terme « sui-référentiel » : « L'énoncé qui se prend lui-même pour référent est bien sui-référentiel. » Benveniste, « La philosophie.. » dans *Problèmes...*, p.274. Cité dans Felman, *Le scandale...*, p.26. En prenant comme exemple le Don Juan de Molière, Felman analyse le paradoxe de la promesse qui échappe, par son statut performatif autoréférentiel, à la question de la vérité. Les manquements de Don Juan à ses engagements engendrent la répétition de la promesse – de mariage, qui devrait être unique – ruinant ainsi l'autorité même de l'acte.

²⁵³ Felman, *Le scandale...*, p.92.

²⁵⁴ Felman, *Le scandale...*, p.108.

²⁵⁵ « Si le performatif, en effet, est un événement – rituel – du désir, sera-t-on surpris d'apprendre que le désir performatif prend toujours rhétoriquement comme modèle la symbolique du désir sexuel ? » Felman, *Le scandale...*, p.152. Il revient d'ailleurs à Felman d'avoir établi les correspondances entre la théorie psychanalytique (lacanienne) à celle des actes de langage (austinienne). Felman articule la théorie des actes de langage (Austin) à celle de la psychanalyse (Lacan) qu'elle compare en quelques points, postulant que les deux théories recherchent « les rapports des mots et des actes, du langage et du référent » (Felman, *Le scandale...*, p.102.). D'abord, aussi bien pour les actes analytiques que pour les performatifs, le référent est effet de la langue, et non l'inverse. De plus, le performatif, tout comme la psychanalyse, s'articule nécessairement à une situation de dialogue. Le troisième point de comparaison aux deux théories s'inscrit par la négative et constitue en l'acte de manquer. Selon Felman, la conception austinienne du ratage – constitutive du performatif - se rapprocherait de celle de l'acte manqué freudien ou encore à celle du manquement lacanien. (Felman, *Le scandale...*, p.112. Felman cite Lacan « le réel c'est l'impossible »)

²⁵⁶ Jacques Derrida (1972). « signature événement contexte » dans *Marges de la philosophie*. Paris: Éditions de Minuit p. 365-393. Colloque sur le thème de la communication.

et continentales, génère à son tour une critique émise cette fois par Searle, disciple d’Austin²⁵⁷.

L’approche déconstructrice derridienne n’est pas une théorie, mais une méthode, « une pratique de la lecture (et donc de l’écriture) ». « Il faudrait donc, d’un seul geste, mais dédoublé, lire et écrire »²⁵⁸, écrit Derrida. Le double geste qui qualifie l’approche déconstructrice (destruction/construction), s’attaque non pas aux concepts au cœur des textes relus, mais à leurs franges. Dans cette optique, la pratique déconstructrice est prédisposée à examiner à la fois les mots qui ont pu échapper aux auteurs et les cadres institutionnels de la production de leurs textes.

Le concept de répétition²⁵⁹ est au cœur de la philosophie déconstructrice de Derrida. Or, c’est précisément sur ce point que l’auteur articule sa critique de la thèse d’Austin au sujet des actes de langage performatifs. D’abord la forme écrite, qui redouble celle de l’oralité, n’est pas prise en compte par Austin. Puis, Derrida s’oppose à la mise de côté par Austin des usages *non ordinaires* de la langue, soit les citations, imitations et récitations. Or, Derrida y voit le fondement même de la performativité :

Un énoncé performatif pourrait-il réussir si sa formulation ne répétait pas un énoncé « codé » ou itérable, autrement dit si la formule que je prononce pour ouvrir une séance, lancer un bateau ou un mariage n’était pas identifiable comme conforme à un modèle itérable, si donc elle n’était pas identifiable en quelque sorte comme « citation ». ²⁶⁰

²⁵⁷ Une critique qui généra à son tour de nombreuses critiques de la part des philosophes dits analytiques. À ce sujet : Raoul Moati (2009). *Derrida / Searle. Déconstruction et langage ordinaire*, Paris: Presses universitaires de France ; Henri Rapaport (2001). *The Theory Mess. Deconstruction in Eclipse*. New York: Columbia University Press.

²⁵⁸ Derrida, J. (2004 [1968]). « La pharmacie de Platon » dans Platon (2004 [1989]) *Phèdre*. Traduction et présentation par Luc Brisson, Nouvelle édition corrigée et mise à jour, Paris: Flammarion, p. 258.

²⁵⁹ « [...] la répétition est toujours à la fois élan, confirmation, mouvement, et retombée, fragilisation, immobilisation[...] » Ramond, « Répétition » dans *Le vocabulaire ...*, p.62.

²⁶⁰ Derrida, *Marges ...*, p. 389.

Le philosophe du langage John Searle réplique que les énoncés fictionnels soustraits à l'examen d'Austin – tels qu'émis par des acteurs ou poètes - ne comportent pas une circonstance « ordinaire » dans l'usage du langage²⁶¹. Il accuse par ailleurs Derrida de confondre les notions d'itérabilité, de parasitisme et de citationnalité.²⁶² Or, la dimension théâtrale convoquée par Butler a à voir avec la performance, publique, du genre et intervient spécifiquement au sein des gestes et du langage ordinaire, sans avoir à être mis en scène par des acteurs. « En effet, si l'on reconsidérerait l'acte de parole comme une instance de pouvoir, on ne manquerait pas de voir ses dimensions à la fois théâtrales et linguistiques »²⁶³.

Judith Butler développe une théorie de la performativité à partir d'un point de vue interdisciplinaire, entre philosophie, psychanalyse, études féministes et politiques identitaires. La performativité, telle que définie par Butler, est examinée à partir des actes de genre et des pratiques sexuelles en marge des pratiques hétéronormatives; elle s'articule au-delà de l'acte de langage. Elle ne doit pas être confondue avec la notion de performance et, selon les mots de Butler, "doit être comprise à partir de la notion de resignification."²⁶⁴ Inspirée par le concept d'itérabilité mis de l'avant par Derrida, Butler étend la portée du performatif au-delà de l'évènement et des rôles symboliques tel que ceux du prêtre ou du juge, ces figures données en exemple par Austin. L'auteure rend compte du parcours de sa réflexion sur le sujet:

Pour ma part, j'ai commencé à me demander comment lire la performativité du genre en partant de la lecture que Jacques Derrida fait de la nouvelle de Kafka, *Devant la loi*. Dans cette nouvelle, celui qui attend la loi est assis devant la porte de la loi, ce qui confère une certaine force à la loi qu'il attend. Le fait d'attendre le dévoilement *autorisé* du sens est le moyen par lequel l'autorité conférée est établie : l'attente fait advenir son objet. Je me suis demandé si, dans le cas du genre, on n'attendait pas de

²⁶¹ Austin, *Quand dire...*, p. 55.

²⁶² Moati, *Derrida...*, p.140.

²⁶³ Butler, *Trouble...*, p. 49.

²⁶⁴ Judith Butler (2005). *Humain, inhumain. Le travail critique des normes: Entretien*. Traduction de l'américain par Jérôme Vidal et Christine Vivier, Paris: Éditions Amsterdam, p.16.

la même façon qu'il fonctionne comme une essence intérieure qui pourrait se révéler à nous, une attente qui finit précisément par produire le phénomène attendu. Ce qui fait apparaître deux aspects de la performativité du genre : d'abord, celle-ci tourne autour de cette métalepse, de la manière dont l'attente d'une essence genrée produit ce que cette même attente pose précisément à l'extérieur d'elle-même. Ensuite, la performativité n'est pas un acte unique, mais *une répétition et un rituel*, qui produit ces effets à travers un processus de naturalisation qui prend corps, un processus qu'il faut comprendre, en partie, comme une temporalité qui se tient dans la culture.²⁶⁵

Selon Butler, les identités sont régies par des normes qui en déterminent les régimes de subjectivités, les interactions sociales ainsi que la distribution du pouvoir. Pour exemplifier son propos, Butler souligne le fait que l'enfant naît dans un régime symbolique préétabli. Au-delà du genre, dont les effets performatifs précèdent l'arrivée au monde du sujet, le langage dans lequel il devra prendre position en détermine aussi les limites. Ce performatif n'est certes pas équivalent à l'effet du performatif instantané du langage, tel que décrit par Austin et attribué à l'action immédiate du verbe. Au contraire, les effets du performatif selon Butler peuvent être ressentis avant l'évènement aussi bien qu'en après-coup. Ils s'inscrivent dans un mode de temporalités beaucoup plus complexes et superposées. La performativité est, chez Butler, d'abord une question d'interpellation sociale.

Dans quel sens peut-on parler du genre comme acte? Comme c'est le cas pour d'autres comédies sociales de type rituel, l'action du genre requiert une performance *répétée*. Cette répétition reproduit et remet simultanément en jeu un ensemble de significations qui sont déjà socialement établies; et telle est la forme banale et ritualisée de leur légitimation.²⁶⁶

Dans une note de bas de page de l'ouvrage *Trouble dans le genre*, Butler précise « L'idée de dimension rituelle de la performativité rejoint en partie la notion d'habitus dans

²⁶⁵ Butler, *Trouble...*, p.35. Nous soulignons.

²⁶⁶ Butler, *Trouble...*, p.264.

le travail de Pierre Bourdieu, ce que je n'ai réalisé qu'après avoir écrit ce livre ». ²⁶⁷ Cela dit,

Butler critiquera plus tard la définition du performatif sociologique selon Bourdieu :

En affirmant que les énonciations performatives ne peuvent être efficaces que si elles sont prononcées par ceux qui détiennent (déjà) le pouvoir social de faire de leurs mots des actes, Bourdieu exclut involontairement la possibilité qu'une puissance d'agir surgisse depuis les marges du pouvoir. ²⁶⁸

Or, Bourdieu se fait également critique, identifiant les limites de la thèse d'Austin dans *Ce que parler veut dire* (1982) :

La question naïve du pouvoir des mots est logiquement impliquée dans la suppression initiale de la question des usages du langage, donc des conditions sociales de l'usage des mots. Dès que l'on traite le langage comme un objet autonome, acceptant la séparation radicale que fait Saussure entre la linguistique interne et la linguistique externe, entre la science de la langue et la science des usages sociaux de la langue, on se condamne à chercher le pouvoir des mots dans les mots, c'est-à-dire là où il n'est pas : en effet, la force d'illocution des expressions (illocutionary force) ne saurait être trouvée dans les mots mêmes, comme les « performatifs », dans lesquels elle est *indiquée*, ou mieux *représentée* – au double sens. ²⁶⁹

Bien que le langage ordinaire constitue l'objet immédiat de la théorie d'Austin, les circonstances des actes de langage, considérés par l'auteur comme étant indissociables de leur performativité ²⁷⁰, se doivent d'être « appropriées », et l'énonciateur bien « désigné » ²⁷¹. Cela dit, Bourdieu accuse tout de même Austin de se limiter à l'examen de la substance linguistique, qu'il considère insuffisante afin de mesurer l'efficacité du langage :

Essayer de comprendre linguistiquement le pouvoir des manifestations linguistiques, chercher dans le langage les principes de la logique et de l'efficacité du langage

²⁶⁷ Butler, *Trouble...*, p.36, note de bas de page 20. Butler poursuit : « J'ai essayé d'expliquer cette affinité dans le dernier chapitre de *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York : Routledge, tr. fr., *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*. Traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris: Éditions Amsterdam.

²⁶⁸ Judith Butler (2004). *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*. Traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris: Éditions Amsterdam, p.206. Initialement publié en anglais : Judith Butler (1997). *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York : Routledge.

²⁶⁹ Pierre Bourdieu (1982). *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Paris: Fayard, p.103.

²⁷⁰ « Il faut remarquer, cependant, que ce qu'on vise à « faire » en employant l'énonciation performative, exige souvent le concours d'autres chose que les paroles elles-mêmes ; le contexte de l'énonciation (ou les circonstances), par exemple, joue un rôle très important. ». Austin, *Quand dire...*, p. 25.

²⁷¹ Austin, *Quand dire...*, p. 43.

d'institution, c'est oublier que l'*autorité* advient au langage du dehors, comme le rappelle concrètement le skeptron que l'on tend, chez Homère, à l'orateur qui va prendre la parole.²⁷²

Par l'image du skeptron, Bourdieu fait référence à la légitimité du porte-parole et affirme : « le pouvoir des paroles n'est autre chose que le pouvoir délégué du porte-parole »²⁷³. Cette légitimité est requise afin que la performativité de la parole puisse avoir lieu. Dans la même lignée que la critique des travaux d'Austin mené par Mieke Bal, Bourdieu évoque l'*imposture autorisée* des porte-paroles de l'institution, qui, ayant accès au langage légitime, « déguisent l'affirmation performative en affirmation descriptive ou constative »²⁷⁴.

Il importe par ailleurs de souligner les différents usages du terme *autorisé* que font Bourdieu, Butler et Poinot. Tandis que les premiers en font usage pour faire allusion à la légitimité d'une langue sous le pouvoir de l'institution, Poinot active la même notion afin de signifier ces formes d'autorisation, mais se distingue en y intégrant également la notion du pouvoir de l'auteur sur l'interprétation de son œuvre. Or, dans ces deux cas, l'autorité du verbe doit être reconnue afin d'exercer son influence et générer la critique.

L'entreprise paradoxale qui consiste à user d'une position d'autorité pour dire avec autorité ce que c'est que dire avec autorité, pour faire une leçon mais une leçon de liberté à l'égard de toutes les leçons, serait simplement inconséquente, voire autodestructive, si l'ambition même de faire une science de la croyance ne supposait la croyance dans la science.²⁷⁵

À la lumière des ces usages, et aux fins de notre analyse, nous tâcherons de replacer chacun des objets de notre corpus dans son contexte historique de production et de réception, afin d'en mesurer la portée performative, dans l'héritage pluriel transmis par chacun des auteurs mentionnés ci-haut, avec au cœur de notre mire, la question de la répétition. Cette

²⁷² Bourdieu, *Ce que parler...*, p.105. Nous soulignons

²⁷³ Bourdieu, *Ce que parler...*, p.105.

²⁷⁴ Bourdieu, *Ce que parler...*, p.107.

²⁷⁵ Bourdieu, *Leçon...*, p.56.

notion nous servira, après Derrida et Butler, à interroger la performativité de nos objets d'analyse à partir de leur forme, de leur contenu, de la position et du positionnement de leurs auteurs dans le discours, et d'examiner la façon dont ces derniers font usage du performatif. Appellerait-on à tort *critique institutionnelle* un art fondé sur une dynamique réflexive?

Nous privilégierons, dans les sections suivantes, une posture analytique attentive aux détails des objets textuels et visuels discutés, à leur contexte d'émergence, d'exposition et de réexposition, en dialogue direct avec chacun des objets sélectionnés. Nous introduirons des références à la littérature secondaire qui fut présentée lorsque cela sera nécessaire au déroulement de nos analyses. Nous souhaitons, enfin, trouver une manière de poser la question de l'éthique dans le cadre social et contemporain du champ des arts, à partir des discours liminaires – et souvent publicitaires, ou du moins communicationnels - qui engagent des enjeux relatifs à l'ethos, à la conduite, à l'acte performatif et à la réflexivité.

Chapitre 3 Autodétermination du sujet au seuil de l'exposition. De la poésie à l'écriture ordinaire : la forme brève chez Marcel Broodthaers

Broodthaers se prononce Brotars : quatre lettres phonétiquement inutiles dans l'orthographe du nom. Il y a de quoi inspirer une vocation de philologue, d'archiviste-paléographe, d'ethnographe-explorateur.²⁷⁶
Marcel Broodthaers

La notion d'autodétermination vient du grec "*autos*" qui signifie *soi-même* et du latin *determinatio* qui désigne l'action de fixer les limites, d'une fin. Le sujet autodéterminé a le pouvoir de fixer lui-même ses limites ; de déterminer son propre statut. Que ce pouvoir soit de l'ordre du réel ou de l'imaginaire, les auteurs qui partagent cette ambition travaillent principalement à inventer leur place dans l'espace social afin d'avoir voix au chapitre. Pratiquer l'autodétermination génère des résultats ; en définissant leur identité dans une (ré) invention de soi par le biais du langage, les auteurs déplacent les limites de leur position et affectent ainsi leur capacité d'agir. L'autodétermination au travers du discours a comme effet de rendre perceptible la place occupée par l'auteur dans son champ.

Avec la notion d'autodétermination, celle d'habitus nous permettra d'appréhender la façon des sujets de se positionner dans l'espace des *styles de vie*. Dans *La distinction* (1979), Pierre Bourdieu définit ainsi la notion d'habitus:

Nécessité incorporée, convertie en disposition génératrice de pratiques sensées et de perceptions capables de donner sens aux pratiques ainsi engendrées, l'habitus, en tant que disposition générale et transposable, réalise une application systématique et universelle, étendue au-delà des limites de ce qui a été directement acquis, de la nécessité inhérente aux conditions d'apprentissage: il est ce qui fait que l'ensemble des pratiques d'un agent (ou de l'ensemble des agents qui sont le produit de conditions

²⁷⁶ Pierre Restany (1967). « J'attends ton coup de fil, Marcel ! ». Opuscule de l'exposition *Marcel Broodthaers. Court-Circuit*, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 13-25 avril 1967. Mise en page Corneille Hannoset. Imprimerie Laconti. 16 p. Hannoset a aussi imprimé l'invitation de Marcel Broodthaers (1964). *Moi Aussi...*, Galerie St-Laurent, Bruxelles.

semblables) sont à la fois systématiques en tant qu'elles sont le produit de l'application des schèmes identiques (ou mutuellement convertibles) et systématiquement distinctes de pratiques constitutives d'un autre style de vie.²⁷⁷

Notre analyse de l'œuvre de Marcel Broodthaers cible les actes promotionnels au confluent de sa pratique littéraire et artistique. Trois objets historiques seront soumis à notre examen ; une invitation distribuée à l'occasion de sa première exposition individuelle (*Moi aussi...* 1964), une série de lettres ouvertes accompagnant le projet du Musée d'Art Moderne Département des Aigles (1968-72) ainsi qu'un curriculum vitae mis en image (*Ma Collection*, 1971). Nous examinerons les conditions inaugurales de leur diffusion ainsi que les conditions de réception actuelle. Malgré la brièveté de sa pratique artistique (1964-1976), les travaux de Marcel Broodthaers ont généré une impressionnante fortune critique. La prétention d'y contribuer constitue un défi considérable. Nous nous appliquerons à déplacer les gestes et objets analysés hors des espaces dans lesquels ils furent jusqu'alors interprétés, en orientant notre relecture de l'œuvre vers les questions d'autodétermination, d'éthos préalable, de réflexivité et de performativité. Le commentaire critique confère légitimité et autorité à la pratique artistique. Or, parmi ces récits autorisés, il importe de nommer quelques contributions majeures à la réception des travaux de Marcel Broodthaers, et notamment en ce qui a trait à la portion de son travail où il fait usage de la publicité. Parmi ces dernières, se démarquent celles de Benjamin H.D. Buchloh, Rosalind Krauss et Rachel Haïdu (sous la supervision de Maria Gillissen). Si la canonisation d'un artiste est redevable aux lieux de sa réception ; celle de Broodthaers est certainement liée à cette fortune critique américaine, voire new-yorkaise, au sein d'un réseau dont, à l'époque, l'autorité était sans commune mesure.²⁷⁸

²⁷⁷ Pierre Bourdieu (2007). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit, p.190.

²⁷⁸ Nous privilégions cette fortune critique américaine et hégémonique au détriment d'une critique européenne, malgré l'intérêt de celle-ci.

Gravitant autour du même réseau que Broodthaers à Dusseldorf, en tant qu'éditeur de la revue *Interfunktionen*, Buchloh²⁷⁹ a joué un rôle central dans la réception critique du travail de Broodthaers. Ses réflexions au sujet des travaux de l'artiste furent publiées dans *Artforum* puis *October*, rejoignant un public américain et international. Le dixième anniversaire de la mort de Broodthaers donne l'occasion à Buchloh de faire la relecture du travail de l'artiste, jusqu'alors inconnu de la scène américaine, et de rectifier la façon dont il fut jusqu'alors inscrit dans l'histoire de l'art. Buchloh voit en Broodthaers une figure annonciatrice des transformations importantes des pratiques artistiques de l'heure. Emblématiques du postmodernisme, les stratégies de Broodthaers, bien qu'en décalage avec celles de ses pairs de l'époque, trouvent dans l'après-coup de multiples échos dans les pratiques d'artistes américains regroupés sous l'insigne de la « Picture Generation » et reconnus pour leur approche critique des enjeux relatifs aux usages de l'image et du discours en publicité, de la question de l'autorité et plus précisément de celle de l'auteur.

Thus we witness the transformation of one of the last remaining institutions of the bourgeois public sphere – the art museum – into the site where state and private

²⁷⁹ À l'heure où les artistes critiquent les institutions et revendiquent un accès démocratique à la culture et à l'éducation, un décloisonnement disciplinaire et un partage plus équitable des ressources, les revendications des artistes qui gravitent autour de la 5^{ème} documenta (1972) visent la question du partage de la sphère publique de la visibilité. Une plateforme parallèle émerge du mécontentement des artistes de la documenta et se matérialise sous la forme du magazine *Interfunktionen*. Le magazine, qui naît d'un engagement critique, s'articule au désaccord de la communauté artistique allemande de la surreprésentation d'artistes américains et de la sous-représentation d'artistes qui s'intègrent plus difficilement au marché; pratiques installatives et issues des nouveaux médias, dont l'appellation *Interfunktionen* est fait état. Buchloh, en tant qu'éditeur du périodique, précise qu'*Interfunktionen* (dirigé par Friedrich W. Heubach) honorait le mandat d'être une plateforme indépendante de la culture commerciale de l'époque. Source : Benjamin Buchloh, « Experimental Magazines and the International Avant-Gardes (1945–75) », Monday, December 11, 2006, dans *Museum of Modern Art* [Fichier audio en ligne] <https://www.moma.org/explore/multimedia/audios/17/123>. Consulté le 29 octobre 2017.

Interfunktionen permet à un réseau transnational d'artistes et de travailleurs culturels d'occuper un espace alternatif et de repenser les modes de diffusion et distribution de l'art, hors de l'espace de l'exposition auquel l'accès est limité. Une relation d'immédiateté est réclamée par les artistes et théoriciens qui travaillent de pair et qui cherchent à atteindre le public sans l'intervention de médiateurs. Tandis que certains artistes représentés par la galerie Wide White Space d'Anvers collaborent dès les premiers numéros à la revue, c'est en 1973 que Broodthaers y contribue à son tour. *Interfunktionen* cesse ses activités en 1975, à la suite d'un scandale suscité par une intervention reçue comme fasciste et publiée par l'artiste Anselm Kiefer au sein du magazine. Broodthaers critique violemment l'insincérité du travail de l'artiste et retire sa contribution de la publication. Christine Mehring (2004). « Continental Schrift: the story of *Interfunktionen* », *Artforum International Magazine*, May 2004, p.

power, ideological and economic interest are culturally legitimized, while the myth of public cultural experience is maintained. It therefore seems appropriate to reconsider at this time both the rigorous critiques of the museum the Broodthaers's work performed and the critical potential of the seemingly conservative dimension inherent in Broodthaers's melancholic contemplation of the loss of the museum's historical function.²⁸⁰

Buchloh dirige ainsi, en 1987, un numéro spécial de la revue *October* entièrement consacré au travail de Broodthaers, et participe à sa reconnaissance posthume américaine et internationale. Buchloh concentre son analyse sur la superposition des valeurs commerciales et artistiques dans le travail de l'artiste (lettres ouvertes, poèmes industriels) depuis un cadre théorique redevable à la théorie critique et plus particulièrement à Theodor Adorno²⁸¹.

Birgit Pelzer, au sein du même numéro, examine la question de sujet à partir d'un cadre théorique lacanien : le sujet broodthaersien émerge par l'instance de la parole, et pour la durée de sa représentation.²⁸² Pelzer convoque à cette fin un extrait tiré d'une lettre ouverte rédigée par Broodthaers : « Actually many references. ... Lacan too. Ecrits... in a Mallarméan total.²⁸³ » Or, la version initiale en français dit « Actuellement beaucoup de références, *W.Swennen, J.M.Vlaeminck...* Aussi Lacan. "Écrits"... dans une somme mallarméenne. »²⁸⁴

²⁸⁰ Cet extrait précédait la citation insérée dans le corps du texte: « Broodthaers's work thus seems all the more appropriate for consideration now that the « rediscovery » of conceptual art has become a strategy for the launching of a new generation of artistic products, and that the mimicry of the language of political critique is seamlessly fused with that of artistic product promotion. After all, the publicly performed act of strategic cooptation, the utter triumph of the commercial over the « political », was in and of itself the most thrilling advertising coup of the past aesthetic season » Benjamin Buchloh (dir.) (1988). *Broodthaers. Writings, interviews, photographs*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

²⁸¹ Buchloh souligne : « This definition of the art object as « something insincere » sets one of the many parameters of Broodthaer's future investigations : a continuous reflection on the status of the (art) object under the universal reign of commodity production, once the object had lost the credibility of its modernist, utopian dimension. » Buchloh, *Broodthaers. Writings...*, p.72.

²⁸² Birgit Pelzer (1988). "Recourse to the Letter" traduction de Richard Miller dans Buchloh, *Broodthaers: Writings...*, p.164.

²⁸³ Pelzer, *Recourse...*, p.157.

²⁸⁴ Marcel Broodthaers (1969). Lettre ouverte, « Antwerpen, 2 décembre 69 » dans Catherine David et Véronique Dabin (dir.) (1991). *Marcel Broodthaers 1924-1976*. Catalogue d'exposition, Galerie nationale du jeu de paume, Paris, 17 décembre 1991 - 1er mars 1992; Centro de Arte Reina Sofia. Paris : Éditions du Jeu de Paume, p. 140.

Exclus de la citation, les noms de l'artiste Walter Swennen²⁸⁵ et celui de Jean-Michel Vlaeminckx, étudiant activiste ayant participé aux assemblées libres du mois de mai 1968²⁸⁶, n'étaient sans doute pas nécessaires à l'appui de la thèse de Pelzer. Or, la juxtaposition de ces références participe au positionnement de Broodthaers dans un espace multidisciplinaire, à la fois théorique (littérature et psychanalyse) et plastique, engagé, *local* et historique.²⁸⁷

Dans la même branche d'interprétations des travaux littéraires et plastiques de Broodthaers développés par les auteurs affiliés à la revue américaine *October*, l'apport de Rosalind Krauss est majeur. Avec le texte *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*²⁸⁸, Krauss revisite l'usage que fait Broodthaers de la figure de l'aigle et insiste sur l'exemplarité du travail de Broodthaers en termes de pratique post-medium.

Twenty-five years later, all over the world, in every biennial and at every art fair, the eagle principle functions as the new Academy. Whether it calls itself installation art or institutionnal critique, the international spread of mixed-media installation has become ubiquitous. Triumphantly declaring that we now inhabit a post-medium age, the post-medium condition of this form traces its lineage, of course, not so much to Joseph Kosuth as to Marcel Broodthaers.²⁸⁹

Convoquant les travaux de Foucault et de Derrida, – notamment la notion du parergon et la déconstruction comme méthode qui déjoue toute autonomie possible du médium - Krauss assimile le post-médium au poststructuralisme, sphère théorique au sein de laquelle gravite Broodthaers. La question de l'autonomie médiale et disciplinaire se pose

²⁸⁵ Walter Swennen (1946), peintre et poète, est originaire de la commune bilingue bruxelloise de *Vorst* (Forest).

²⁸⁶ « Jean-Michel Vlaeminckx [...] qui vient d'adhérer au mouvement Université-Usines-Union (U.U.U). [...] organise les réunions hebdomadaires dans les locaux de la rue Pépinière où il est possible non seulement de discuter mais aussi d'imprimer et de téléphoner. » Serge Govaert (1993). *Mai 68: C'était au temps où Bruxelles contestait*. Bruxelles: De Boeck Supérieur, p.115.

²⁸⁷ En identifiant le lieu d'origine en entête de la lettre ouverte par *Antwerpen* (et non par sa francisation Anvers), l'artiste inscrit le lieu de l'énonciation en terrain linguistique flamand.

²⁸⁸ Rosalind Krauss (2000). *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson. Texte issu d'une conférence donnée à Londres en 1999.

²⁸⁹ Krauss, *A Voyage...*, p.20.

en regard d'un marché capitaliste flexible, qui absorbe plus ou moins rapidement les critiques à son égard.²⁹⁰

« [A]ny theory, even if it is issued as a critique of the culture industry, will end up only as a form of promotion for that very industry. In this way, the ultimate master of *détournement* turns out to be capitalism itself, which can appropriate and reprogram anything to serve its own ends.²⁹¹

Sous la direction de Buchloh et de Krauss, Rachel Haidu publie en 2010 une thèse qui va cependant beaucoup plus loin : *The Absence of work*. L'intérêt de la thèse de Haidu, outre son exhaustivité et son érudition, est dans l'acuité de la description du contexte politique et culturel de l'époque, de la mise en perspective de la critique broodthaersienne de l'impérialisme (politique et culturel) et du fétichisme des notions de nationalité et d'autorité. En plus de positionner l'œuvre de Broodthaers dans une histoire rigoureuse des relations entre textes et images dans les arts visuels, notamment avec l'art conceptuel et la critique institutionnelle, Haidu analyse les stratégies proprement cinématographiques et littéraires de l'œuvre visuelle. Or, tandis que l'argument d'Haidu réfère à l'absence de l'œuvre poétique au sein du travail de l'artiste à partir de 1964, nous observerons le déplacement du travail persistant de l'écrivain dans les marges du travail visuel, sous couvert d'une écriture ordinaire.

Gloria Moure a, quant à elle, facilité l'accès aux textes signés par Broodthaers entre 1945 et 1976 couvrant sa pratique littéraire, journalistique et artistique en les regroupant sous un même volume, traduits vers l'anglais²⁹². Quarante ans après la mort de l'artiste, son œuvre fait l'objet d'une rétrospective au Museum of Modern Art de la ville de New York

²⁹⁰ Rosalind Krauss (2010). "La mort des connaissances spécialisées et des savoirs-faire artistiques" dans Catherine Chevalier et Andreas Fohr [éd.], *Une anthologie de la revue Texte Zur Kunst de 1990 à 1998*. Dijon: Les presses du réel. (Texte original en anglais paru dans *TZK* no 20, novembre 1995).

²⁹¹ Krauss, *A Voyage...*, p. 33.

²⁹² Moure, Gloria (dir.) (2012). *Marcel Broodthaers : Collected Writings*, Barcelona: Ediciones Polígrafa.

en 2016, générant pour l'occasion une nouvelle fortune critique : Buchloh, Haidu et Krauss y prirent la parole à nouveau.²⁹³

Bien que ces illustres théoriciens et historiens aient parcouru l'œuvre complète de Broodthaers avec brio, nous entendons en examiner une zone périphérique jusqu'alors insondée, en visant le contrepoint des questions promotionnelles et éthiques, en nous concentrant sur le statut ambivalent et contingent de l'autorité du discours en marge de l'oeuvre. C'est en adoptant une stratégie d'analyse décentrée, visant les franges des objets et événements déjà rigoureusement analysés, que nous travaillerons à rendre aux objets les arrière-plans desquels l'analyse les a détachés, et que nous entendons, par ricochet, déplacer – ne serait-ce que minimalement - la fortune critique établie, dont le réseau et les stratégies rhétoriques, voire promotionnelles – puisque tout écrit sur l'art produit de la valeur - , peuvent être conjuguées – ou non – à l'ouverture d'un espace éthique par la voie de l'ethos réflexif.

3.1 Vendre quelque chose ? Entre habitus et autodétermination.

Le positionnement du sujet qui réclame *Moi aussi* (1964)

Caressé par la réussite
Et dans les gants les plus étroits,
Édouard Dujardin sollicite
Qu'autour de neuf heures, le trois

Mars, pas même l'ombre endossée

²⁹³ Un colloque fut organisé au Hunter College les 13 et 14 mai 2016 par Thierry de Duve, « Unraveling M.B. », auquel ont contribué, entre autres, Rachel Haidu, Anne Rorimer, Rosalind Krauss, Jean-Philippe Antoine, Sabine Folie, Cathleen Chaffee et Todd Alden. Benjamin H.D. Buchloh contribue au catalogue de la rétrospective de Marcel Broodthaers. Buchloh (2016). « First and Last : Two Books by Marcel Broodthaers », dans Christophe Cherix et Manuel J. Borja-Villel (dir.) (2016). *Marcel Broodthaers. A retrospective*. Catalogue d'exposition, 14 février - 15 mai 2016, Museum of Modern Art, New York : The Museum of Modern Art, p.40-49.

²⁹³ L'événement donne accès à une sélection d'œuvres historiques importantes. Or, la proposition commissariale rend tangible la mort de l'artiste par l'absence de réflexivité du projet d'exposition. Les commissaires Cherix et Borja-Villel, conservateur au MoMA et directeur du Museo Reina Sofia, demandent d'ailleurs s'il est possible de présenter le travail de l'artiste sans le neutraliser. Christophe Cherix et Manuel J. Borja-Villel « Curators' Acknowledgements » dans Cherix, *Marcel Broodthaers...*, p.12-15.

D'un habit à crachats divers !
Vous visitiez, onze, Chaussée
D'Antin, son magasin de vers :

LA REVUE avec un bruit qu'on nomme
INDÉPENDANTE, Monsieur, pend
Une crémaillère d'or comme
Le gaz en son local pimpant
- Stéphane Mallarmé ²⁹⁴

« Mais le dehors de quoi ? Parce que quand vous sortez d'ici, vous devenez aphasique ? Quand vous sortez, vous continuez à parler, par conséquent vous continuez à être dedans.²⁹⁵ » Cette réponse de Jacques Lacan à un étudiant contestataire de Vincennes qui revendique la nécessité d'une révolution hors les murs de l'Université, précise un détail important quant à l'effet de l'institution sur l'usage du langage. Ce n'est pas parce que la parole est énoncée hors des murs de l'institution qu'elle ne conserve pas les normes ou schèmes – le rapport au savoir – d'où elle vient.

C'est en 1964 que Marcel Broodthaers, poète, s'autoproclame artiste. Dans l'héritage mallarméen d'une poésie critique qui cherche à dépasser la normativité de ses codes discursifs, Broodthaers fait migrer l'examen critique du langage et de ses usages dans le champ de l'art. Dès lors, sa prose s'articule dans l'*écriture ordinaire* ou de circonstance, au seuil de l'œuvre visuelle et de l'événement, par la correspondance à la fois intime et protocolaire ; entre la confiance et la réclame, répondant ainsi à l'impératif social, promotionnel et événementiel de l'art. Ce transfert de discipline dote sa parole d'un statut renouvelé, qui n'est plus celui de la poésie - dont les effets sur le réel et le gage d'authenticité sont suspendus. Prenant la forme de lettres ouvertes ou d'invitations, les écrits de Broodthaers conservent cependant la forme brève privilégiée par la poésie, tout en ayant un

²⁹⁴ Stéphane Mallarmé (1998). « *Vers de circonstance : Invitation à la soirée d'inauguration de « la Revue Indépendante* » dans *Œuvres complètes* tome 1, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris : Gallimard, p.356.

²⁹⁵ Jacques Lacan (1991). *Le Séminaire livre XVII. L'envers de la psychanalyse [1969-1970]*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, p.237. La séance eut lieu à Vincennes le 3 décembre 1969 sous le titre *Analyticon*.

effet – performatif – sur le réel. Entre la confession et la promotion, l’espace du discours promotionnel est investi par Broodthaers dans une approche transversale qui révèle les normes discursives qui participent à définir l’ethos de l’artiste visuel, dont la rumeur, contrairement à celle du poète, veut qu’il soit imposteur. En 1964, Broodthaers entre dans le champ des arts visuels, mais il ne s’extrait pas pour autant de la discipline littéraire.

Le transfert de champ disciplinaire est célébré à l’occasion de la première exposition individuelle de Marcel Broodthaers à la galerie Saint-Laurent de Bruxelles, galerie située à l’étage de la librairie éponyme. Broodthaers, autrefois libraire, signe le contenu de l’invitation assurant la médiation de l’événement :

Moi aussi je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. Cela fait un moment déjà que je ne suis bon à rien. Je suis âgé de quarante ans... L’idée enfin d’inventer quelque chose d’insincère me traversa l’esprit et je me mis aussitôt au travail. Au bout de trois mois, je montrai ma production à Ph. Edouard Toussaint le propriétaire de la galerie Saint-Laurent. Mais, c’est de l’Art dit-il et j’exposerais volontiers tout ça. D’accord lui répondis-je. Si je vends quelque chose il prendra 30%. Ce sont, paraît-il des conditions normales. Certaines galeries prenant 75%. Ce que c’est? En fait, des objets. Marcel Broodthaers Galerie Saint-Laurent Du 10 au 25 avril Vernissage vendredi de 6 à 8 heures²⁹⁶

L’opération est performative dans la mesure où l’exposition octroie à l’auteur une reconnaissance en tant qu’artiste. Broodthaers tiendra, au sens théâtral de l’expression, le discours de l’artiste de 1964 jusqu’à sa mort en 1976. Or, si Roland Barthes précise dans le cadre du séminaire *Tenir un discours* (1977), « commencer c’est toujours, à un étage du sujet : enchaîner »²⁹⁷ Jean-Marc Poinot nous rappelle que « la continuité est une obsession

²⁹⁶ Marcel Broodthaers (1964). *Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose...*, invitation à l’exposition de Marcel Broodthaers, Galerie St-Laurent, Bruxelles, 10 - 25 avril 1964. Impression en relief (letterset) sur pages extraites de magazine, imprimeur Hannoset. Reproduit dans Moure, *Marcel...*, p. 139. À la même époque à New York, Andy Warhol imprime ses boîtes *Brillo*.

²⁹⁷ Barthes, Roland (2002). *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Cours et séminaires au Collège de France (1976-77)*. Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, sous la direction d’Éric Marthy. Paris : Seuil, p.187.

des biographes, mais pas nécessairement des artistes, et la fidélité à certains engagements ne suffit pas à produire de la continuité dans le champ d'exercice de son activité »²⁹⁸.

Le texte qui sert d'invitation à la Galerie St-Laurent en 1964 est imprimé sur des pages extraites de ce qui semble être une revue de mode féminine. La presse féminine de la fin des années soixante, dont Broodthaers fait usage, publicise des destinations vacances, de la mode féminine, des idées d'aménagement intérieur, des produits de beauté et d'alimentation, en plus de consacrer des sections à la culture littéraire et aux arts visuels. Tandis que la critique analysa scrupuleusement la relation entre texte et image de l'invitation, nous préférons insister sur le croisement des régimes textuels au sein de la surimpression : entre le caractère promotionnel et réflexif de l'invitation et la fonction publicitaire du texte de la revue, dont la lisibilité est grandement obstruée. À l'arrière-plan du discours signé par l'artiste, le lecteur peut distinguer, au hasard de la distribution, une boîte de conserve de petits pois verts et lire l'inscription : « Comme si vous aviez, ce matin, fait le tour de votre jardin »²⁹⁹. Une autre invitation, dont la combinaison texte-image est unique, révèle ce discours publicitaire à l'arrière-plan :

Vous dormez mal? Alors, ayez recours à un BABY GUINNESS Beaucoup de femmes dorment mieux en prenant un Guinness avant de se coucher. Il calme les nerfs fatigués et dès le réveil, c'est la grande forme pour toute la journée! GUINNESS la boisson énergétique par excellence Ce Guinness quotidien vous fera tant de bien GUINNESS, pur malt et houblon, sans ajout de sucre³⁰⁰

Ou, au hasard :

René Julien, vingt-cinq ans, professeur à l'académie des Beaux-Arts de Liège, a déjà exposé dans toute l'Europe. Peintre de la femme, il accumule les prix et dessine aussi

²⁹⁸ Jean-Marc Poinso, commentaire adressé à l'auteure en marge d'une version antérieure de ce texte, 2 janvier 2018, 14h02.

²⁹⁹ Marcel Broodthaers (1964.) *Moi aussi...* Invitation, Galerie St-Laurent, Bruxelles, 10-25 avril 1964. Reproduit dans Moure, *Marcel...*, p.139.

³⁰⁰ Broodthaers, *Moi aussi...* AACB, Broodthaers, réserve précieuse, no 81.327. Quelques années après l'entrée de Broodthaers dans le champ de l'art, Roland Barthes publie son analyse des légendes qui accompagnent les illustrations dans le contexte de la presse féminine contemporaine (1958-59). Roland Barthes (1967). *Le système de la mode*. Paris: Éditions du Seuil.

les cartons et tapisseries réalisées à Malines, Paris ou Aubusson. Comme Musin, il adore peindre des silhouettes féminines se détachant sur un fond de plage et de mer.³⁰¹

Ou encore :

LA CRÈME TISSULAIRE LANCASTER a été testée par des femmes, mais, détail inattendu, elle a été soumise à un groupe d'hommes... qui a reconnu qu'elle répond à toutes les conditions d'une crème [illisible] l'on peut recommander à sa propre femme: [illisible] bonne mine malgré le démaquillage qui précède; elle laisse la peau mate [illisible] fait volontiers oublier; elle est à peine parfumée et "sent le propre"; [illisible] tache pas les oreillers et n'éloigne pas [illisible] des enfants; elle n'est pas ruineuse (très important pour les hommes).³⁰²

Tandis que le Pop Art transforme radicalement l'espace pictural en marchandise et que la publicité définit le plan du tableau, Broodthaers empreint le discours rituel de l'invitation du sceau du commerce. Les activités du poète gravitaient jusqu'alors dans une économie proprement symbolique, or, l'imposture³⁰³ revendiquée par l'artiste aurait tout à voir avec l'aveu d'un intérêt économique, confondant travail de création et travail alimentaire³⁰⁴. Imprimés à quatre-vingt-dix degrés l'un de l'autre, le discours de l'artiste qui fait la promotion de son exposition brouille celui d'un commerce qui cible, en somme, le sujet social féminin de classe moyenne et de capital culturel moyen. Est-ce une allusion à l'œuvre de Mallarmé?

³⁰¹ Broodthaers, *Moi aussi,...* AACB, Broodthaers, réserve précieuse, no 81.327.

³⁰² Broodthaers, *Moi aussi,...* AACB, Broodthaers, réserve précieuse, no 66.529. Les passages illisibles résultent de la surimpression.

³⁰³ Nous ne nous attarderons pas sur la mauvaise réputation – historique - de l'art contemporain dans la culture populaire, qui va beaucoup plus loin qu'une simple accusation d'intérêt économique alimentaire. À ce sujet, nombreux sont les détracteurs de l'art contemporain, dont voici quelques exemples récents: Aude de Kerros (2016). *L'imposture de l'art contemporain. Une utopie financière*. Paris : Éditions Eyrolles. Christine Sourgins (2005). *Les mirages de l'art contemporain*, Paris : «Éditions de La Table Ronde. Pierre Sterckx (2008). *Impasses et impostures. En art contemporain*, Paris : Anabet.

³⁰⁴ La poésie fut antérieurement utilisée par Broodthaers comme force de résistance au travail ouvrier, générant à partir de la même expérience un tiers métier, celui d'écrivain. Tandis qu'il travaille sur le chantier de l'Exposition Universelle 1958, il écrit « S'habituer à la fatigue. Secret de métier. On s'y fait. S'y faire. Se laisser faire comme dans une épaisseur de plumes, lutter avec le minimum de violence. S'emparer doucement d'une brique, l'attirer lentement vers soi en lui imprimant une autre direction et l'obliger à suivre une courbe idéale. L'arrivée de la brique dans la brouette obéit à la loi du moindre effort. De l'économie. » Marcel Broodthaers (1957). "Les confessions du siècle" dans *Le Patriote illustré* vol.73, no 50, 15 décembre 1957, Bruxelles, p.13-15.

Dans *La dernière Mode. Gazette du monde et de la famille*³⁰⁵, Mallarmé, rédacteur unique et secrétaire, signe tous les textes sous autant de pseudonymes. Marguerite de Ponty est la voix qui explique les tenues vestimentaires illustrées par les lithographies et tient la chronique *La mode*, tandis que Miss Satin rédige la *Gazette de la fashion*. D'autres figures féminines, telles qu'Olympe, Négresse, Une Lectrice alsacienne, Une aïeule, Zizy, Une bonne mulâtre de Surate et une Châtelaine bretonne prêtent leurs voix fictives au projet. Les pseudonymes masculins de Mallarmé, Marasquin et Brébant, désignent l'éditeur et le chef de cuisine. Or, la *Chronique de Paris - Théâtres, livres, Beaux-Arts; échos des salons et de la plage*, est signée *Ix.*, *Votre serviteur*. Alphonse Daudet, Théodore de Banville, Sully Prudhomme, François Coppée et Emmanuel des Essarts, ainsi que Marliani signent vers et nouvelles, tandis que le nom de Stéphane Mallarmé n'apparaît que pour signer la traduction de Tennyson, dans la quatrième livraison. Adressée à une élite mondaine principalement féminine, la gazette est conçue dans un dialogue visuel et littéraire.³⁰⁶

Jupe en cheviotte giselle, garnie en tablier par un volant et des bouillonnés en poulte-soie de la nuance; chaque bouillon séparé par un rouleau de satin, toujours de la nuance. La traine est faite par un pli de cheviotte et un bouillonné de poulte-soie (...) Fraise et revers en poulte-soie, rouleauté de satin.³⁰⁷

La revue de mode de la fin du 19^{ème} siècle en France se réduit avant tout à la description des patrons, rarement illustrés. La traduction de ceux-ci en verbe, par un auteur qui maîtrise à la fois la rhétorique et le lexique propre au domaine, avec la poésie – voire

³⁰⁵ La première livraison du journal *La dernière Mode. Gazette du monde et de la famille* date du 6 septembre 1874 et chaque numéro se compose de huit pages in-folio.

³⁰⁶ Stéphane Mallarmé (1978). *La dernière Mode, Gazette du monde et de la famille*. Édition fac-similée de 1874. Paris : Ramsay.

³⁰⁷ Description de la lithographie à l'aquarelle du 1^{er} octobre 1874. Stéphane Mallarmé (1978). « Toilette de promenade » dans *La dernière Mode...* (non paginé). Aujourd'hui dans une revue de mode comme *Purple Fashion*, la rhétorique de vente s'articule aux noms propres (du modèle et du styliste). « Lily Aldridge wears a cream dress and black heels Proenza Schouler; Sofia Karvela wears a black blazer skar by Sofia Karvela and black jeans Uniqlo ». *Purple Fashion*, Paris, numéro 21, printemps/été 2014.

une certaine opacité - de ses termes spécialisés³⁰⁸, afin de persuader les dames des tendances actuelles à adopter, est donc essentielle. Distribuée par voie postale, *La dernière Mode* permet aux femmes de la province de suivre les tendances et de s'habiller comme à Paris. Les hommes représentés y sont poètes, créateurs, propriétaires et les femmes consommatrices, techniciennes couturières, spectatrices, lectrices et vacancières; rubriques et stéréotypes similaires à ceux de la revue des années soixante.

Les objets de désir sont périssables, tout comme les feuillets et journaux qui portent les tendances :

listes de danseurs perdus avec les fleurs effeuillées, programme du concert ou carte des dîneurs composent, certes, une littérature particulière, ayant en soi l'immortalité d'une semaine ou de deux. Rien n'est à négliger de l'existence d'une époque : tout y appartient à tous.³⁰⁹

Or, Mallarmé considère avec attention cette littérature éphémère à laquelle il contribue, tout comme le fera Broodthaers après lui.³¹⁰

³⁰⁸ Nous remercions Johanne Lamoureux d'avoir dirigé notre attention vers la correspondance entre poésie et langage spécialisé de la mode. Selon Roman Jakobson, la poésie résulte du rabattement du paradigme sur le syntagme : « [l]a fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. » Roman Jakobson (1963). *Essais de linguistique générale*, Paris : Éditions de Minuit, p. 220.

³⁰⁹ Stéphane Mallarmé (1998). *Écrits sur l'art*. Présentation de Michel Draget. Paris : Flammarion, p. 123.

³¹⁰ Anne Moeglin-Delcroix résume la relation de Mallarmé à la littérature mineure et éphémère : « Pendant près de vingt ans, de 1881 à 1898, à côté de ses œuvres majeures, Mallarmé écrivit quantité de très courts poèmes, adressés à des amis, en relation à telle ou telle occasion : adresse postale versifiée sur les enveloppes de ses lettres; messages manuscrits sur des galets ramassés sur la plage d'Honfleur, sur des cruches de Calvados et sur des éventails; invitation à l'inauguration d'une revue; célébration d'une fête et commémoration d'un anniversaire, etc. Ces vers partagent avec les *artists' ephemera works* deux traits : d'une part, ce sont des pièces de circonstance, dont le contenu concerne un jour donné, et qui, pour cette raison, sont souvent modeste et sans prétention; d'autre part, ce sont malgré cela des œuvres qui ajoutent une contribution artistique originale à l'information qu'ils communiquent. » Moeglin-Delcroix (2001). « Art de Circonstance », dans Leiber, *Extra Art...*, p. 3-4.

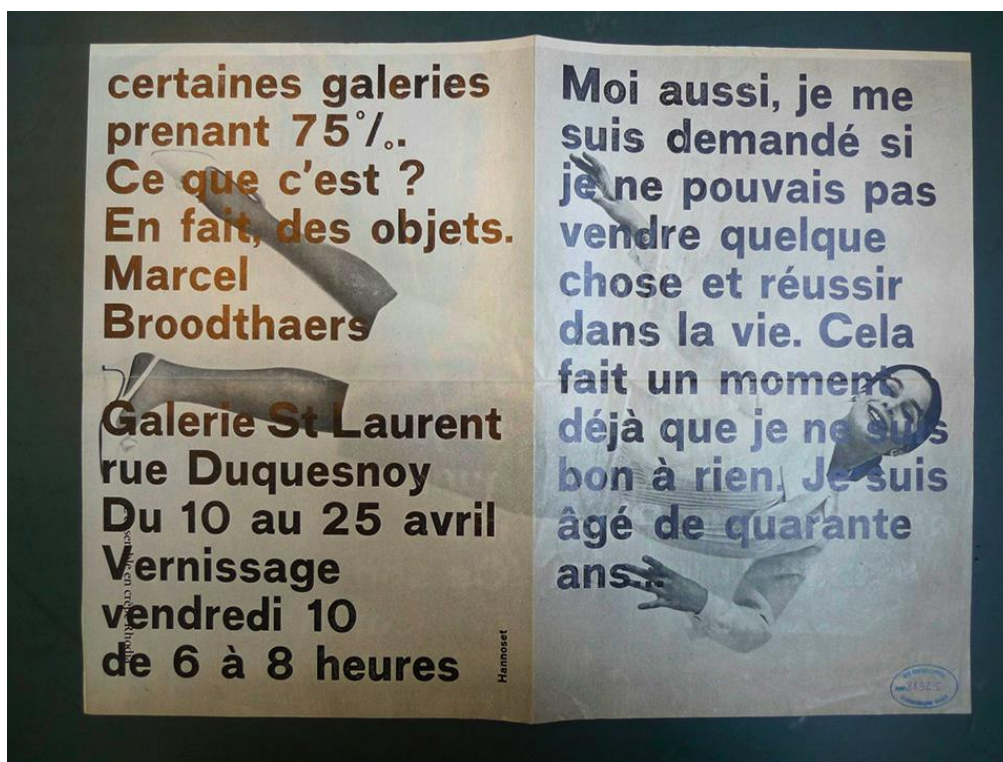


Figure 1. Marcel Broodthaers, Invitation à l'exposition *Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie...*, Galerie St-Laurent, Bruxelles, 10 au 25 avril 1964, letterpress sur page de magazine, imprimeur Henri Kumps, Bruxelles, édition: inconnue, The Museum of Modern Art, New York et collections privées. Matériel protégé par le droit d'auteur.

À l'habitus représenté dans les pages du magazine se superpose la voix de l'artiste qui fait son entrée dans le champ des arts par le biais d'une déclaration qui soulève les déterminations et prétend à l'autodétermination. Le langage ordinaire de Broodthaers recouvre les conduites ordinaires mimées par les mannequins: l'un est contre-performatif, tandis que l'autre est performatif par itération.³¹¹ Discours ambivalents et repositionnements successifs marquent les écrits de Broodthaers, lorsque ce dernier occupe simultanément ou successivement plus d'une position : ici, celle de l'artiste (désintéressé) et du marchand d'objets (intéressé), celle de l'honnêteté et de l'insincérité³¹². La rencontre du discours de

³¹¹ Nathalie Heinich souligne un nombre de structures récurrentes de contradiction et de double négation au sein des écrits de Pierre Bourdieu dans un texte qui ressemble à un règlement de comptes avec celui qui fut son directeur de thèse (1981). Heinich procède à l'examen des aménagements d'ambivalences internes au sein des textes et entre différents écrits de Pierre Bourdieu qui se succèdent et au sein desquels l'auteur révisé ses positions. Au sujet de la notion de contre-performativité, voir Nathalie Heinich (2007). *Pourquoi Bourdieu*, Paris : Gallimard, p.166.

³¹² Le paradoxe du menteur – qui retint l'attention par Gloria Moure – octroie une ambivalence au caractère performatif du discours : l'insincérité avouée consiste en un acte de sincérité. Moure, *Marcel...*, p.34-35.

l'artiste et de celui de la publicité produit un décalage. Privilégiant un assemblage de formes discursives contradictoires, la méthode – ou le jeu - est exemplaire de l'approche qu'adoptera Broodthaers tout au long de sa carrière dans le champ des arts visuels. Or, suivant l'analyse de Draxler, c'est par l'assemblage de différents niveaux - institutionnels et discursifs - que le compromis devient visible, et que les positions multiples s'articulent en tensions réciproques :

Les multiples contradictions et dépendances réciproques sont ce qui non seulement ne fusionne pas les concepts les uns dans les autres, mais concourt au contraire à leur tension mutuelle. Dans les formes catégoriellement ambivalentes de la médiation, il faudrait faire voir autant la dimension hétéronome de l'autonomie, que la dimension tendanciellement autonome des hétéronomies, faire voir autant le fragmentaire dans toute exigence de totalité, que la totalité dans chaque fragment du singulier.³¹³

Tandis que Bourdieu affirme que « l'art est un des lieux par excellence de la dénégation du monde social »³¹⁴, Broodthaers travaille précisément à retisser les liens entre la sphère artistique et le sujet social. Or, la voix de l'artiste qui, par convention, devrait prendre le ton persuasif de la réussite, prend plutôt celui – performatif - de la confession. Son discours est empreint d'une franchise hors du commun en publicité. « Cela fait un moment déjà que je ne suis bon à rien. Je suis âgé de quarante ans... L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit [...] ». Ces mots ne flottent pas dans un espace exempt de toutes déterminations : ils s'inscrivent en tension avec les gestes des mannequins dépeints à l'arrière-plan. Or, contrairement aux figurants des annonces, Broodthaers ne travaille pas à faire bonne impression pour gagner la confiance de son public. Il mobilise les lecteurs par empathie, présentant un ethos sincère et contraint (par l'âge et la pauvreté) : l'aveu d'insincérité le rend paradoxalement digne de foi³¹⁵. Dominique Maingueneau se

³¹³ Draxler, *Le ressac...*, p.310.

³¹⁴ Pierre Bourdieu (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit, quatrième de couverture.

³¹⁵ Bien que l'information transmise soit l'aveu d'insincérité, l'ethos (du poète) transmet l'information contraire.

penche sur la question de l'ethos rhétorique chez Aristote et souligne à ce sujet une stratégie de l'orateur:

La persuasion n'est créée que si l'auditoire peut voir, en l'orateur, un homme qui a le même ethos que lui : persuader va consister à faire passer dans son discours l'ethos caractéristique de l'auditoire, pour donner l'impression à celui-ci que c'est l'un des siens qui s'adresse à lui.³¹⁶

Broodthaers s'adresserait, par le biais de l'aveu, à un public qui se reconnaîtrait dans la transparence du discours réflexif et dans le jeu de l'autocritique latérale. Bien que déplacé du domaine de la poésie à celui des arts visuels, le médium d'expression textuel demeure central dans l'œuvre. Cela dit, la déclaration qui fait l'objet de l'invitation à la Galerie St-Laurent signe moins l'arrêt des activités littéraires de Broodthaers que celle du déni de l'économique dans l'activité de création. Broodthaers s'engage, à *quarante ans*, dans la production d'objets susceptibles d'être commercialisés, qu'il appréhende comme plus profitable - en capital économique et symbolique - que la poésie. À l'instar des artistes conceptuels anglo-américains qui privilégient le langage comme médium, Broodthaers désamorce, avec une légèreté apparente, le ton sérieux et manifeste du genre littéraire de la déclaration d'artiste.

D'emblée, le ton est donné : Broodthaers s'adresse à un groupe auquel il désire être intégré. L'expression *Moi aussi* implique une relation dynamique et marque la volonté de l'auteur de s'émanciper de l'isolement du poète. En arrière-plan de l'énoncé surimprimé, des mannequins s'exposent manipulant des produits afin de susciter chez la lectrice le désir de consommation qui lui fera accéder à l'épanouissement, *elle aussi*. Or, dans l'énoncé de l'artiste, la projection est inversée : ce n'est pas le lecteur, mais bien Broodthaers qui aspire à un statut différent. Tandis que la dynamique du *Comme si* prétend à la coïncidence du

³¹⁶ Maingueneau, *L'ethos, de la...*, p.3.

paraître et de l'être, celle du *Moi aussi* implique le jeu de la différence. De quel type de réussite est-il question? Celle de l'arrimage avec la classe sociale représentée par la publicité en arrière-plan? Examinons les questions d'adresse et d'interprétation, à partir de ces phrases de Butler :

Souvenons-nous que l'on rend compte de soi à un autre et que cela a lieu à chaque fois dans une scène d'interpellation. C'est à toi que je rends compte de moi. Par ailleurs, la scène d'interpellation, que nous pourrions appeler la condition rhétorique de la responsabilité, signifie qu'en même temps que je m'engage dans une activité réflexive, me considérant et me reconstituant, je te parle également et, ce faisant, je construis une relation à un autre dans le langage. La valence éthique de la situation ne se restreint donc pas à savoir si oui ou non je rends compte de moi-même de manière adéquate, mais de savoir si, en le faisant, j'établis une relation avec celui à qui je m'adresse, et si les deux partenaires de l'interlocution se trouvent soutenus et modifiés par la scène d'interlocution.³¹⁷

Le *Moi aussi* introductif de Broodthaers énonce le désir de se reconnaître dans l'autre et interpelle en même temps cet autre en lui assignant une place dans laquelle il devra – ou non – se reconnaître. La scène d'interpellation, dans la dynamique de la reconnaissance ou de l'échec de la reconnaissance met en branle la mobilité ontologique du sujet. Or, sous la transparence apparente, se loge le revers critique.³¹⁸ La réussite convoitée par Broodthaers et la jouissance vendue en arrière-plan sont toutes deux conditionnelles à la transaction économique. Dès la première phrase, l'impossibilité pour le sujet de se positionner hors du capitalisme est annoncée. À ce sujet, Buchloh dénonce l'omniprésence du marketing en culture, faisant appel à Adorno :

Since every product deploys the technique of advertisement, advertisement has entered the very idiom, the 'style' of the culture-industry. Its victory is so complete that it does not even show itself anymore as such at its most crucial site.³¹⁹

³¹⁷ Butler, *Le récit...*, p.51.

³¹⁸ Lors d'un séminaire sur les techniques du soi dans la chrétienté, Foucault examine la pratique de la confession, qui consiste à surimposer, dans un acte de rupture, la vérité de soi à celle de la confession. Cette modalité du dire vrai est similaire - humour et réflexivité en moins - à celle utilisée par Broodthaers, de façon critique.

³¹⁹ Theodor W. Adorno (1973). « Dialectik der Aufklärung » dans *Gesammelte Schriften*, vol. 3, Francfort, p.186. Cité et traduit par Benjamin H.D. Buchloh (1995). « Contemplating Publicity: Marcel Broodthaers' Section Publicité » dans Buchloh Benjamin H.D. et Maria Gilissen (1995). *Marcel Broodthaers. Section Publicité. Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, New York: Marian Goodman Gallery, p.87.

De nature réflexive, l'énoncé de l'artiste dévoile le cadre publicitaire auquel est reliée sa prise de parole. La position convoitée, vers laquelle tend le « moi aussi » de Broodthaers, bien qu'elle s'intègre au champ de l'art, doit passer par celui du marketing. *Vendre quelque chose et réussir dans la vie*. L'énoncé de Broodthaers, conjugué à la première personne, dit tout haut ce que cachent les publicités en arrière-plan. L'artiste convoite la position dans la sphère sociale de ceux pour qui le capital est profitable. Or, s'il y a un tabou dans le contenu publicitaire, c'est précisément de savoir à qui profite l'activité de la vente. La publicité tait généralement le prix des objets promus, laissant ouverte la possibilité de leur fluctuation en réponse à la demande ; telle est aussi la règle du commerce de l'art, domaine de spéculation par excellence, où le prix de vente des œuvres est une information qui demeure généralement confidentielle.³²⁰ Là où l'annonce dit *mangez des petits pois en conserve et vous serez heureuse, puisque libérée des tâches d'entretien du jardin*, Broodthaers ajoute *vendez des conserves de petits pois et vous serez encore plus heureux*.

Cette invitation-manifeste signée par Broodthaers porte le sceau d'un agent autorisé, soit le propriétaire de la galerie, Édouard Toussaint. *Mais c'est de l'Art!* : le discours performatif légitimant est prononcé par celui qui détient le capital immobilier. La qualité des objets reconnus par le propriétaire de la galerie en tant qu'*Art* transforme conséquemment le statut de leur fabricant, auteur : artiste responsable de la production des objets d'art. Cette citation, qu'elle soit fictive ou documentaire, sert à préciser la position à partir de laquelle le sujet parle. Autrefois attribué au champ littéraire, le sujet s'est déplacé, et ce, par un acte de reconnaissance, dont le pouvoir est attribué au propriétaire. Le discours diffusé au seuil de l'exposition permet au public d'aborder ce déplacement identitaire.

³²⁰ Nous discuterons au 6^{ème} chapitre plus précisément de la question du déni économique dans le champ des arts.

Or, le couplage du discours de l'artiste à celui de la publicité témoigne de la reconnaissance de l'auteur de sa position dans le champ culturel et socioéconomique et de sa part dans la distribution du capital. Le discours promotionnel de l'artiste est empreint de réflexivité en ce sens. L'usage des feuillets du magazine de mode féminine est critique dans le sens où il cerne les limites –promotionnelles – du discours de l'artiste, dont le cliché voudrait qu'il soit désintéressé, mais dont la prise de parole est néanmoins située dans un circuit similaire à celui de la revue, soit dans une société de consommation capitaliste.

À la question implicite *qu'expose l'artiste?* Broodthaers répond *Des objets*. Or, ces objets exposés sont empreints d'une ambivalence équivalente à celle du texte d'invitation. Au second étage de la librairie, le visiteur de la Galerie St-Laurent trouve exposé un objet à la fois sériel et unique, d'usage courant et à valeur artistique, littéraire et visuel : le *Pense-Bête*. L'oeuvre est créée par l'assemblage des exemplaires invendus de la dernière publication du poète condamnés à leur matérialité dans un amas de plâtre qui en censure le contenu sur un socle, emballée partiellement par ce qui semble être un glossaire de (revue de) mode traduit du français au flamand. Dans l'héritage de Duchamp, les objets détournés de leur usage sont cependant créés par l'artiste.³²¹

³²¹ Au sujet du geste de nommer ou non les différents auteurs/concepteurs/fabricants du ready-made : Vogt, Tobias (2012). « The making of the ready-made » dans *Texte zur Kunst. Art History Revisited*, mars 2012, vol. 2, no 85, Berlin : Texte zur Kunst Verlag GmbH & Co., p.38-56.

En admettant son recours à l'insincérité, l'invitation rédigée par Broodthaers – à la première personne du singulier – emprunte ton de la confession et au format de la proclamation ou de l'annonce; forme d'oxymore qui réunit un premier genre littéraire qui sous-entend la sincérité de son auteur et un second qui met de l'avant le bruit trompeur de la publicité. La performativité à l'œuvre est double : la déclaration du galeriste Ph. Edouard Toussaint – celui qui est chargé du pouvoir légitime - qui qualifie d'« Art » les objets créés a un effet sur le positionnement social de Broodthaers – reconnu dès lors comme artiste. Ce statut d'artiste, obtenu par la reconnaissance du statut des objets exposés, subordonne Broodthaers à une nouvelle position et lui octroie une puissance d'agir transformée. Ciblante les limites du performatif social tel que défini par Bourdieu, Butler écrit du performatif social qu'il joue un rôle particulier dans la « reformulation continue » du sujet, et précise « [l]e performatif n'est pas simplement une pratique rituelle : c'est l'un des rituels majeurs par lesquels les sujets sont formés et reformulés.³²⁴ Ainsi, par l'énoncé qu'il rédige en guise d'invitation, Broodthaers reformule sa position.

Le second niveau de performativité de l'énoncé vient de la subversion des normes du discours d'invitation. Toujours selon Butler, « une énonciation peut tirer sa force précisément de la rupture qu'elle accomplit avec le contexte. De telles ruptures avec le contexte préétabli, ou même avec l'usage ordinaire sont cruciales pour l'exercice politique du performatif. »³²⁵ Le discours mis de l'avant par Broodthaers agit comme une telle rupture. Le genre littéraire – de nature sincère - de la confession se superpose à celui de la promotion – de nature insincère. Dans un acte d'autodétermination et par la mise en tension des deux genres discursifs incompatibles, Broodthaers révèle la nature contradictoire de l'acte (auto)promotionnel; où le dire vrai de l'autobiographie rencontre le bruit du marketing. Or,

³²⁴ Butler, *Le pouvoir...*, p.210. Nous soulignons.

³²⁵ Butler, *Le pouvoir...*, p.195.

la conséquence d'un tel assemblage dont l'apparence est conflictuelle est d'ouvrir un espace de réception au sein duquel le lecteur – de qui l'insincérité est présumée - doit reformuler sa position à son tour, révélant ainsi la nature compatible du discours promotionnel et de son retour éthique.

À cet égard, Daniele Lorenzini fait l'examen de la parole parrésiasique étudiée par Foucault et démontre un ultime niveau de performativité en ce qui concerne les conditions éthiques de la critique. « Foucault décrit cette condition fondamentale de l'énoncé parrésiasique dans les termes de l'ouverture d'un espace de risque pour le locuteur – un risque, précise-t-il, « indéterminé »³²⁶ résume Lorenzini. Broodthaers, par le jeu de la confiance, s'engage dans un rapport courageux au public, avouant ses intérêts. La performativité de l'invitation réside dans le rapport subalterne - tel le parrésiasique - au public convié, à qui est dévoilé le statut insincère de l'activité artistique, comparée pour l'occasion à celle de la publicité.

3.2 Entre l'administration et la confession : la performativité des lettres ouvertes ou les repositionnements consécutifs du sujet

Le « démontage impie de la fiction » [...] conduit à découvrir, avec Mallarmé, que le fondement de la croyance [...] réside dans l'*illusio*, l'adhésion au jeu en tant que tel, l'acceptation du présupposé fondamental que le jeu, littéraire ou scientifique, vaut la peine d'être joué, d'être pris au sérieux.³²⁷
- Pierre Bourdieu

³²⁶ Lorenzini, Daniele (2017). *La force du vrai. De Foucault à Austin*. Lormont : Le bord de l'eau, p. 98.

³²⁷ Extrait de Bourdieu, *Les règles de ...*, p.537. Une référence soulignée par Vincent Bonin (10 mars 2014) lors d'une discussion à la boulangerie La Fabrique Arhoma, 1700 Ontario est, Montréal.

L'analyse du travail de Broodthaers sert à Buchloh à poser les assises d'un mouvement artistique critique envers l'institution et l'industrie culturelle qui émerge à la fin des années 1960; sujet qu'il développera l'année suivante dans un texte dorénavant célèbre *De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (Aspects de l'art conceptuel 1962-1969)*.³²⁸ Dans ce texte, Buchloh se réfère au langage de l'administration propre à la théorie critique de l'école de Francfort :

Il revenait à Marcel Broodthaers de construire des objets où la radicalité de l'Art conceptuel tournerait à la caricature et où le sérieux avec lequel les artistes conceptuels avaient rigoureusement calqué l'expérience esthétique sur les principes de ce que Adorno a appelé le « monde administré » était transformé en farce absolue.³²⁹

Or, l'expression de *l'esthétique d'administration* qu'il publie en 1990 est trop souvent abstraite de son contexte lorsque citée. Quand Adorno se réfère à une telle réalité, c'est dans la situation de l'accélération des possibilités de la reproduction technique dont il a une vision moins enthousiaste que celle de son prédécesseur Walter Benjamin - qui considérait ce progrès comme une trajectoire positive de la démocratisation de l'art. La reproduction, chez Adorno, est assimilée à l'instauration d'une hégémonie du goût, ou d'une aliénation culturelle ; le jugement étant *administré*³³⁰ par la publicité et normalisé.³³¹

Qu'est-ce que l'Art? Depuis le XIXe siècle, la question est sans cesse posée tant à l'artiste, qu'au directeur de Musée, qu'à l'amateur. En fait, je ne crois pas qu'il soit légitime de définir l'Art et de considérer la question sérieusement, sinon qu'au travers d'une constante, à savoir la transformation de l'Art en marchandise. Ce processus s'accélère de nos jours au point qu'il y a superposition des valeurs artistiques et

³²⁸ Buchloh, « De l'esthétique... », p.25-39.

³²⁹ Buchloh, Benjamin H.D. (1989). « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (Aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) » dans Claude Gintz (dir.) *L'art conceptuel : une perspective*, Paris : Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, p. 39. Cette citation démontre une position rigide, dénuée de toute capacité saisir l'humour, remarquent Jean-Marc Poinot, et Johanne Lamoureux, en marge de ce texte (2 janvier 2018 17h52 - 3 mars 2018 15h34)

³³⁰ « Administré comme une potion, pas seulement comme un bureau ». Commentaire de Johanne Lamoureux en marge de ce texte, 24 août 2015, 10h23.

³³¹ Durand-Gasselin, Jean-Marc (2012). *L'École de Francfort*, Paris : Gallimard, p.160.

commerciales. S'il s'agit du phénomène de réification, l'Art serait une représentation singulière de ce phénomène, une forme de tautologie.³³²

Rendre compte de soi, comme auteur, va de pair avec la responsabilité du statut. L'invitation à la galerie Saint-Laurent d'avril 1964 anticipe une série de communications par le biais de lettres ouvertes dans lesquelles l'artiste se positionnera, empruntant au genre épistolaire, ainsi qu'à celui du communiqué de presse et du manifeste. Dans une réflexivité vivante, au sein d'un réseau de pairs et encadré par des normes sociales, l'auteur use principalement de son droit à la prise de parole et à la révision de celle-ci, dans la pratique d'une médiation volontairement ambivalente en relation à son objet.

La Belgique est bordée par la France, l'Allemagne, les Pays-Bas et la mer du Nord. Au début des années 60, la langue véhiculaire des échanges culturels est le français. Or, la fixation des frontières internes, linguistiques, entre le territoire administratif flamand et wallon met un terme à la francisation du pays en cours depuis le début du siècle. Bruxelles, ville à l'administration bilingue et dont l'expression majoritaire des habitants est le français, est enclavée dans un territoire flamand. L'imposition partielle des frontières linguistiques administratives qui séparent le pays en deux zones linguistiques distinctes, qui ne correspondent pas complètement à la réalité de la culture des citoyens, soulève la grogne d'une part de la population.

Au-delà des débats sociaux politiques et culturels qui culminent internationalement en mai 1968, les mouvements contestataires en Belgique émergent des conséquences croisées de facteurs internationaux (guerre du Viet Nam, Printemps de Prague, dictature des colonels en Grèce), nationaux (clivage linguistique) et locaux (problèmes internes de

³³² Marcel Broodthaers (1975). « To be a straight thinker or not to be. To be blind », Catalogue de l'exposition *Le Privilège de l'Art*, Museum of Modern Art, 26 avril - 1er juin 1975, Oxford, n.p., reproduit dans David, *Marcel...*, p.268.

l'Université)³³³. Les tensions politiques entre les cultures flamande et wallonne (une minorité de citoyens belges sont de langue maternelle allemande), qui sont à l'origine des émeutes de l'Université de Leuven/Louvain en 1966, précèdent l'occupation des institutions universitaires et culturelles du pays :

[L]e mouvement critique s'est déjà manifesté en Belgique lors des troubles à Louvain où il a pris naissance dans l'effervescence linguistique. Certains ne comprennent plus qu'après dix ans les gouvernements successifs n'ont pu résoudre, ne fût-ce que le seul problème de l'emplacement du futur musée d'Art Moderne de Bruxelles [...] et que la crise des musées et toute la politique culturelle semble moins inquiéter le pouvoir et les partis que la question des Fourons.³³⁴

Étudiants, artistes et citoyens y luttent pour participer à la gestion élargie des institutions publiques. L'assemblée libre, tenue par les artistes contestataires le 30 mai 1968 au Musée des Beaux-Arts de Bruxelles, énumère les revendications suivantes :

- conteste la conception du Ministère et des maisons chargées de dispenser la culture
- exige que le budget ministériel de la culture réponde aux besoins réels de la vie culturelle
- proteste contre l'arbitraire avec lequel sont distribuées les subventions
- exige le changement radical de l'enseignement, afin de permettre l'épanouissement critique de chacun
- condamne la subjectivité dirigée des responsables de l'information
- condamne le système de commercialisation de toutes les formes d'art, considérées comme produits de consommation.³³⁵

Dans une assemblée libre tenue à l'Université de La Cambre le surlendemain, les étudiants mobilisés iront jusqu'à réclamer une refonte interdisciplinaire de l'enseignement

³³³ « La crise de 68 » (2009), *La Digithèque des Bibliothèques de l'ULB / Digithèque Histoire de l'ULB*, [En ligne] <http://digitheque.ulb.ac.be/fr/digitheque-histoire-de-lulb/historique/la-crise-de-68/index.html> Consulté le 9 septembre 2012.

³³⁴ Geirlandt, Karl (1968). « Le contexte de la contestation Beaux-Arts » dans *Beaux-Arts*, Bruxelles, samedi 8 juin 1968, no 1210, s.p.

³³⁵ Le procès-verbal de l'assemblée libre indique la résolution suivante : « L'assemblée libre occupant ce jeudi 30 mai 1968 le palais des Beaux-Arts de Bruxelles déclare que son activité se fera par l'action solidaire de tous les artistes, quelles que soient leur discipline et en dehors de toute discrimination esthétique et linguistique [...] ». Procès-verbal de l'assemblée libre tenue au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles le 30 mai 1968. Reproduit dans Carel Blotkamp, Marjon van Caspel, Frans Haks, Frank van der Schoor, Jan van Toorn, Martin Visser (dir.) (1979) *Museum in Motion? Museum in beweging. Het museum voor moderne kunst ter discussie*, La Haye : Government Publishing Office, p.248.

supérieur en seul tronc commun³³⁶; un enseignement supérieur postdisciplinaire que la communauté partagerait, unilatéralement ; paradoxe d'une société en plein essor économique et médiatique à la fois en demande et en rejet de l'institution.³³⁷

« J'accuse cette assemblée d'être une imposture. »³³⁸ Cette citation non attribuée fut rapportée par un journaliste couvrant *l'assemblée libre* de l'occupation du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles à laquelle assistait probablement Broodthaers. Une semaine plus tard, Broodthaers publie une première lettre ouverte : « Qu'est-ce que la culture? J'écris. J'ai pris la parole. Je suis négociateur pour une heure ou deux. Je dis je. [...] il ne faut pas se sentir vendu avant d'avoir été acheté, ou à peine. »³³⁹

À l'encontre de nombreuses pratiques de l'avant-garde artistique de la fin des années 1960, Broodthaers ne s'efforce pas de lutter contre la présomption de la valeur marchande de l'art, qu'il met à l'avant-plan. Par l'entremise de la fiction, il s'attarde à dévoiler un réel dans un processus d'assimilations des conditions contraignantes, afin d'en réinstaurer la fonction critique. Le politique du travail de Broodthaers ne se situe pas dans le contenu revendicatif, mais dans la mise en lumière des conditions – socioéconomiques - de production et des systèmes d'attribution de valeur.

³³⁶ Blotkamp, *Museum...*, p.248.

³³⁷ Virginie Devillez (2007). "To be in or behind The museum ? Les arts visuels dans les années 68", *Cahiers d'histoire du temps présent* - n° 18, p. 58.

³³⁸ [Anonyme] (1968). « « L'Assemblée libre » des Beaux-Arts a poursuivi ses débats dans la même confusion que la veille », *Libre Belgique*, Bruxelles, 31 mai 1968, s.p.

³³⁹ Marcel Broodthaers (1968). *À mes amis, Calme et silence...* [Palais des Beaux Arts, le 7 juin 1968]. Lettre ouverte reproduite dans Blotkamp, *Museum...*, p.249. Pendant que le mouvement de protestation étudiant transforme l'accès au savoir universitaire en France et en Belgique, l'autorité des mécanismes de légitimation par l'institution du MoMA est radicalement remise en cause au tout début de l'année 1969 par les artistes contestataires. Les débats du Art Worker Coalition - identifié à la première période de la critique institutionnelle - , retracés à l'aide des tracts, communiqués et procès verbaux, constituent un espace discursif dissensuel où une communauté d'artistes revendique une autonomie partielle au sein de l'institution, dont l'autorité est néanmoins sollicitée aux fins de reconnaissance. À ce sujet : Vincent Bonin (2012). « Here, Bad News Arrived Always Too Late » dans *Fillip* no 16, printemps 2012, Vancouver, p.82-95. Voir aussi : Art Workers Coalition (1969). *AWC Open Hearing*, un projet de publication de Primary Information [Document numérisé en ligne] <http://primaryinformation.org/files/FDoc.pdf> Consulté le 9 novembre 2017.

L'artiste inaugure en juin 1968 le projet du *Musée d'art Moderne Département des Aigles*, auquel il mettra un terme quatre ans plus tard. La structure de cette institution dite fictive, ainsi que les ramifications de ses multiples sections³⁴⁰ convoquent un appareillage complexe, que l'on pourrait qualifier de parergonal. Car le musée de Broodthaers se résume grossièrement à son décor et à ses discours - qui reprennent les formes de communications de l'institution muséale: cartons d'invitation, discours d'inauguration, papiers à en-tête. Le passage qui suit fera l'examen d'une série de lettres ouvertes rédigées par Broodthaers, tandis qu'il incarne tour à tour les fonctions de directeur, de ministre et de conservateur. Bien que ces titres laissent présumer une adresse générique et le caractère clair et concis des communications administratives, le contenu des missives de l'auteur, bien que laconique, louvoie. L'adresse des lettres est amicale, et le ton intime s'agence aux descriptions techniques : « (...) ma tâche de conservateur est bien solitaire. Deux pièces nouvelles viennent de s'ajouter à la collection. Tout va bien. J'ai eu avec « l'homme de transport », un fructueux échange de vues. D'autre part, j'attends les architectes »³⁴¹. Broodthaers procède ainsi au démontage de l'autorité du discours administratif – dont la rhétorique est commune au gouvernement, à l'université et aux contestataires – à partir du langage lui-même.

À la suite de l'échec de la démocratie directe des assemblées libres de l'été 1968, Broodthaers renonce à la polémique directe et procède de façon transversale. Prenant les contraintes institutionnelles et marchandes comme points de départ pour poser la question de la fonction critique de l'art et mimant les formules rituelles de communication, Broodthaers envoie une lettre ouverte annonçant l'ouverture imminente d'un Musée d'Art Moderne, Département des Aigles. L'en-tête "CABINET DES MINISTRES DE LA CULTURE " et

³⁴⁰ Section XIXème siècle (1968-69), Section XVIIème siècle (1969), Section XIXème siècle (1970), Section Cinéma (1971), Section des Figures (1972), Section Publicité (1972), Section d'Art Moderne (1972).

³⁴¹ Marcel Broodthaers (1969). « Mon cher Kasper... », Bruxelles, 9 mai 1969. Lettre ouverte reproduite dans Blotcamp, *Museum...*, p.250.

la signature "Pour l'un des Ministres, Marcel Broodthaers, à bientôt chers Amis" distingue l'imaginaire gestionnaire. En dépit de la performativité autoritaire des statuts empruntés au ministre, au directeur ou au conservateur, Broodthaers profite du revers de la responsabilité de l'auteur et adopte le droit au repentir, révisant constamment ses positions. L'écriture aspire à la faillibilité de la parole et dissout l'autorité du dire : « J'écrivais, je crois, dans ma première lettre datée du 7 ou du 8 juin de Bruxelles, que je n'avais pas de revendications matérielles à formuler. J'ai réfléchi. Cela n'est pas complètement faux. »³⁴²

Tandis que l'heure est à la revendication d'autonomie et de souveraineté, Broodthaers réclame la position du médiateur. Cette nouvelle position dans l'espace discursif et social lui permet de mesurer les limites de l'autonomie gestionnaire revendiquée. Broodthaers se retire donc des assemblées libres et annonce l'ouverture d'un Musée d'Art Moderne - un projet attendu par la communauté culturelle belge depuis déjà dix ans³⁴³. Devançant la décision des ministres, Broodthaers tranche: le musée occupera le rez-de-chaussée du 30 la rue de la Pépinière, à quelques coins de rue du Palais des Beaux-Arts dans lequel la tenue d'assemblées libres fut tolérée jusqu'au 15 septembre 1968³⁴⁴. Un carton d'invitation bilingue, dont l'impression recto verso répète le contenu en français et en flamand, annonce l'inauguration de la section du XIXe siècle du *Musée D'art Moderne, Département des Aigles*, selon les normes typographiques de l'évènement académique.³⁴⁵

C'est à la fin du XIXe siècle que l'évolution typographique permet au caractère imprimé d'accéder à une expression visuelle, qu'Olivier Deloignon nomme "contrepoint de

³⁴² Marcel Broodthaers (1968). « J'ai trop à vous dire... », Anvers, 11 octobre 1968. Lettre ouverte reproduite dans Blotcamp, *Museum...*, p.250.

³⁴³ Geirlandt, Karl (1968). « Les artistes contestent... », *Beaux-Arts*, samedi 8 juin 1968, no 1210, Bruxelles : Palais des Beaux-Arts, s.p.

³⁴⁴ [Anonyme] (« Les "travailleurs culturels" quitteront le Palais des Beaux-Arts pour le 15 septembre », *Le Soir*, 14 septembre 1968, Bruxelles, s.p.

³⁴⁵ Marcel Broodthaers (1968). Carton d'invitation à la section XIXème siècle du *Musée d'art Moderne Département des Aigles*. Reproduit dans David, *Marcel...*, p. 192.

l'oralité"³⁴⁶. La qualité expressive du texte fut suspendue en Europe, avec celle de la voix de l'orateur, depuis l'accès à la lecture silencieuse (XVe). Comme l'avance Deloignon, avec *L'Ymagier* (1894), Remy de Gourmond et Alfred Jarry sont précurseurs d'une nouvelle plasticité expressive du texte que Stéphane Mallarmé dépasse quelques années plus tard avec *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard* (1914). Imprimé en noir sur blanc dans une composition sobre et solennelle, le carton d'invitation du MUSEE D'ART MODERNE Département des Aigles annonce l'heure du discours d'inauguration par « le directeur du musée de Mönchen-Gladbach [sic], M. J. Cladders, Dr.Phil. R.S.V.P. avant le 25-9-68. Buffet froid³⁴⁷ ». Le style graphique (typographie "anglaise" et italiques) et la rhétorique octroient au discours un aspect solennel; c'est par le biais du titre du musée que la fiction transparait. Broodthaers met en scène les conventions sociales et pose l'assise de la performativité péritextuelle et critique de son projet. Le musée d'Art Moderne de la rue de la Pépinière consiste en l'occupation de l'espace domestique de son directeur - Broodthaers - par des caisses de transports d'oeuvres d'art vides faisant office d'auditorium et sur lesquelles les indications suivantes sont peintes au stencil:

PICTURE HAUT BAS WITH CARE KEEP DRY PAINTING BRUSSELS.

Au mur, des cartes postales de reproduction d'oeuvres d'art du XIXe: Ingres, David, Meissonnier. Tout comme l'imprimerie permet au lecteur d'accéder à la jouissance individuelle du texte, la reproduction d'oeuvres d'art permet d'accéder à celles-ci dans l'espace du domicile privé. Le décor du discours inaugural du musée, constitué de caisses de transport et de cartes postales, fait office, selon Haidu, d'index de circulation des oeuvres

³⁴⁶ Olivier Deloignon (2009). « L'effet Bergson » dans *Livraison 13 Revue d'art contemporain. Langage et typographie*, hiver 2009/2010, p.86-95.

³⁴⁷ David, *Marcel...*, p.192.

dans un marché et met l'emphase sur leur reproductibilité³⁴⁸. Broodthaers transpose l'espace institutionnel dans l'espace domestique.

Comment agir de manière symbolique dans le champ du pouvoir? Broodthaers se retire de la production d'objets commercialisables pour prendre temporairement la place du médiateur et révèle par le fait même la performativité normative des codes de l'exposition. La position de directeur et de conservateur octroie à l'auteur une complète autonomie institutionnelle, qui, bien que fictive, demande un engagement réel - et bénévole. Le *travail* de l'artiste visuel est troqué contre celui de l'administrateur. L'autonomie de la performance gestionnaire de Broodthaers lors de la première année du Musée le dégage d'une relation contrainte avec l'institution, qui caractérise certaines pratiques conceptuelles des mêmes années (Hans Haacke, N.E.Thing co). Or, le politique de l'engagement de Broodthaers ne s'articule plus dans les assemblées contestataires mais s'ancre dans l'usage performatif de la langue par laquelle le sujet se désassujettit, formulant et révisant sa position dans l'espace social.

La lecture de la série de lettres ouvertes rédigées entre 1968 et 1972 révèle l'évolution du projet. Dès les premiers envois, les ruptures de style (solennel, poétique, confidentiel) dévoilent un auteur à l'identité mobile³⁴⁹.

Jouer sur la réalité et sa représentation à partir d'une technique industrielle. Quelle réalité?

C'est au travers de l'application de cette théorie scolaire au monde superficiel de la ville et de ses journaux que je crois découvrir un naturel qui me serait propre. Je me sens solidaire de toutes les démarches qui auraient pour but la communication objective, ce qui suppose *une critique révolutionnaire de l'emploi malhonnête de ces moyens extraordinaires qui sont les nôtres*: presse, radio, télévision en noir et en couleur

³⁴⁸ Rachel Haidu (2010). *The Absence of Work. Marcel Broodthaers, 1964-1976*, Cambridge, Mass.: MIT, p.120.

³⁴⁹ Le théâtre de la multiplicité des voix tient peut-être des nombreuses positions dans le discours que Broodthaers a adoptées avant de faire carrière comme artiste visuel; en tant que Marcel Canal (pseudonyme du poète), membre du parti communiste signataire de tracts, libraire, photographe, guide d'exposition, journaliste et critique d'art.

À mes amis,
...peuple non admis. On joue ici tous les jours, jusqu'à la fin du monde.³⁵⁰

Qu'elle soit adressée à quelqu'un ou à tous, la lettre ouverte lorsque publiée dans la presse vise un lectorat de masse, indéfini, qui correspond au public cible du média qui en fait la transmission. Traditionnellement, son contenu en est explicitement revendicatif. Bien qu'aucune réponse ne puisse être attendue de la diffusion du manifeste par le biais d'une lettre ouverte, l'auteur peut espérer susciter un débat public. Dans une tension entre oralité et écriture, la distribution des lettres ouvertes autoproduites de Broodthaers est intentionnellement restreinte à un public de pairs du milieu des arts: *À mes amis, ... peuple non admis*.

Le mode de production privilégié, mais non exclusif, est celui du tapuscrit, multiplié grâce à la miméographie et distribué par voie postale, au nombre approximatif d'une centaine d'exemplaires selon le souvenir Maria Gillisen³⁵¹, ce qui correspond à la limite de reproduction d'un miméographe de qualité intermédiaire. Ces lettres furent expédiées à cinq cent à mille adresses entre 1968 et 1970, selon Catherine Davis³⁵². Bien qu'une étude exhaustive de la constellation du réseau auquel s'adresse Broodthaers soit une tâche impossible, faute de liste de destinataires³⁵³, l'examen des filiations intellectuelles de Broodthaers peut être entreprise à partir des noms qui figurent dans les contenus de ces lettres.

³⁵⁰ Marcel Broodthaers (1968). *À mes amis ...* [Düsseldorf, le 19 septembre 1968]. Lettre ouverte reproduite dans Blotkamp, *Museum...*, p.250.

³⁵¹ « La quantité approximative était de 100 et la distribution se faisait par la voie postale. » Maria Gilissen (8 septembre 2012 à 09:03). Courriel adressé à l'auteure. Objet : RE : recherches doctorales. 8 septembre 2012.

³⁵² « À partir de 1968, Broodthaers rédige des lettres ouvertes stencillées avec l'entête du « Département des Aigles », émises à partir de différents lieux (Bruxelles, Ostende, Kassel, Düsseldorf, Anvers, Paris) *et adressées à environ 500 à 1000 personnes* appartenant principalement au monde de l'art. » Nous soulignons. David, *Marcel...*, p.199.

³⁵³ « Il n'existe aucune liste d'adresses. » Maria Gilissen (8 septembre 2012 à 04:56). Courriel adressé à l'auteure. Objet : RE : recherches doctorales. 9 septembre 2012.

Les noms suivants, qui furent répertoriés dans le contenu des lettres ouvertes entre 1968 et 1972, nous permettent de tracer un réseau de filiations intellectuelles, politiques et sociales de l'auteur: [Andy Warhol³⁵⁴, (David) Lamelas³⁵⁵³⁵⁶]³⁵⁷, [(Joseph) Beuys³⁵⁸, (Rudi) Dutske, (Bernd) Lohaus, (Johannes) Cladders³⁵⁹, Panamarenko, (Henning) Christiansen, (Axel) Springer] ³⁶⁰, René Magritte³⁶¹³⁶², [I.I Granville, J.A.D.Ingres³⁶³³⁶⁴]³⁶⁵, (Marcel) Duchamp³⁶⁶, [(Blinky) Palermo, Ulrich (Rückriem), Immendorf]³⁶⁷, [Kasper (König), Mademoiselle Rivière³⁶⁸, Marie-Puck (Broodthaers)]³⁶⁹, Piero Manzoni³⁷⁰. [Jacques

³⁵⁴ Marcel Broodthaers (1968). « À mes amis... », dans Blotkamp, *Museum...*, p.250.

³⁵⁵ Marcel Broodthaers (1968). « J'ai trop à vous dire... » [Anvers, 11 octobre 1968]. Lettre ouverte reproduite dans Blotkamp, *Museum...*, p.250.

³⁵⁶ Marcel Broodthaers (1969). « Mon cher Lamelas » [Bruxelles, 31 octobre 1969]. Lettre ouverte reproduite dans Blotkamp, *Museum in Motion?...*, p.251.

³⁵⁷ Marcel Broodthaers (1968). « Un cube, une sphère... » [Cassel, 27 juin 1968]. Lettre ouverte reproduite dans Blotkamp, *Museum in Motion?...*, p.249.

³⁵⁸ Marcel Broodthaers (1969). « Chers Amis... » [Anvers, 10 mai 1968]. Lettre ouverte reproduite dans Blotkamp, *Museum in Motion?...*, p.251.

³⁵⁹ Marcel Broodthaers (1972). « Ce musée est un musée fictif... » [Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Art Moderne et Publicité, juin 1972]. Communiqué (hand-out), tapuscrit. Distribué dans le cadre de la *documenta 5 : Befragung der Realität Bildwelten heute*, 30 juin - 8 octobre 1972, Cassel. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art contemporain en Belgique, Marcel Broodthaers, document 82.004/1.

³⁶⁰ Marcel Broodthaers (1968). « Mon cher Beuys... » [Bruxelles, 14 juillet 1968]. Lettre ouverte reproduite dans Blotkamp, *Museum in Motion?...*, p.249.

³⁶¹ Marcel Broodthaers (1968). « J'ai d'abord mis en scène... » [Ligano, 27 août 1968]. Lettre ouverte. The Museum of Modern Art Archives, New York, Collection Herman and Nicole Daled papers, Dossier 1.36.

³⁶² Broodthaers, « J'ai trop à vous dire... » dans *Museum...*, p.250.

³⁶³ Marcel Broodthaers (1969). « Mon cher Kasper... » [Bruxelles, 9 mai 1969]. Lettre ouverte reproduite dans Blotkamp, *Museum...*, p.250.

³⁶⁴ Marcel Broodthaers (1969). « Cher Monsieur... » [Bruxelles, 25 août 1969]. Lettre ouverte reproduite dans Konrad Fischer et Rolf Wedewer (1969), *Konzeption-Conzeption. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung / Documentation of a to-day's art tendency*. Catalogue d'exposition, 23 octobre – 23 novembre 1969, Städtisches Museum Leverkusen, Cologne : Westdeutscher Verlag, non paginé.

³⁶⁵ Broodthaers, « J'ai trop à vous dire... » dans Blotkamp, *Museum...*, p.250.

³⁶⁶ Marcel Broodthaers (1968). « Chers amis... » [Paris, 29 novembre 1968] Lettre ouverte reproduite dans Blotkamp, *Museum...*, p.250.

³⁶⁷ Marcel Broodthaers (1969). « Chers amis... » [Anvers, 10 mai 1969]. Lettre ouverte reproduite dans Blotkamp, *Museum...*, p.251.

³⁶⁸ Titre d'un tableau de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1805), *Mademoiselle Rivière*, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris.

³⁶⁹ Broodthaers, « Mon cher Kasper... », dans Blotkamp, *Museum...*, p.250.

³⁷⁰ Marcel Broodthaers (1969). « Avis... » [Bruxelles, 23 novembre 1969]. Lettre ouverte reproduite dans Blotkamp, *Museum...*, p.251.

(Charlier), Napoléon]³⁷¹, [Delacroix, David]³⁷², [W(alter) Swennen, J(ean-)M(ichel) Vlaeminckx, (Jacques) Lacan]³⁷³, [(Michel) Claura, (Roland) Barthes, [ill.], [ill.], (René) Descartes, (Stéphane) Mallarmé, (Philippe) Sollers]³⁷⁴, [St-Jean L'évangéliste, Walt Disney, M(ichael) Oppitz, J(ürgen) Harten]³⁷⁵, [(Richard) Wagner, Grande Duchesse de Gerolstein, Tristan et Isolde, Jacques Offenbach, King Louis II, Hans H(aacke), Stendhal]³⁷⁶, Michel Foucault³⁷⁷.

La convocation d'une telle constellation de noms propres permet à l'auteur de se positionner dans un champ intellectuel multidisciplinaire qui relève des sciences, des arts visuels, de la littérature, de la politique, des médias de communication, de la musique, de la sociologie, ainsi que de l'ethnologie. Le réseau est intergénérationnel: figures historiques, pairs contemporains et étudiants sont rassemblés. Or, le réseau local d'artistes, collectionneurs et critiques gravitant autour de la galerie anversoise Wide White Space ainsi que la scène artistique de Düsseldorf est principalement ciblé. Les lettres ouvertes dévoilent

³⁷¹ Marcel Broodthaers (1969). « Mon cher Jacques... » [Bruxelles, 21 juillet 1969]. Lettre ouverte reproduite dans Blotkamp, *Museum...*, p.251.

³⁷² Marcel Broodthaers (1969). « Cher Monsieur... » [Bruxelles, 25 août 1969]. Lettre ouverte reproduite dans Fischer, *Konception-Conception...*, non paginé.

³⁷³ Marcel Broodthaers (1969). « Chers amis » [Anvers, 2 décembre 1969]. Lettre ouverte reproduite dans David, *Marcel...*, p.140.

³⁷⁴ Marcel Broodthaers (1969). « Mon cher Claura... » [Bruxelles, 1^{er} janvier 1970]. Lettre ouverte reproduite dans Buchloh (dir.). « *Broodthaers. Writings, interviews, photographs* » dans *October* no 42, Automne 1987, Cambridge Mass. : MIT Press, p.162.

³⁷⁵ Marcel Broodthaers (1972). « Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Art Moderne et Publicité » [juin 1972]. Communiqué (hand-out), *documenta 5 : Befragung der Realität Bildwelten heute*, 30 juin - 8 octobre 1972 reproduit dans Buchloh Benjamin H.D. et Maria Gilissen (1995). *Marcel Broodthaers. Section Publicité. Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, New York: Marian Goodman Gallery, p.61 (facsimile).

³⁷⁶ Marcel Broodthaers (1972). « Mon cher Beuys... » [Dusseldorf, 25 septembre 1972] Lettre ouverte manuscrite, photocopiée. The Museum of Modern Art Archives, New York, Collection Herman and Nicole Daled papers, Dossier 1.36. Reproduit dans Buchloh, *Broodthaers: Writings...*, p175-176.

³⁷⁷ Marcel Broodthaers (1970). « Cher Michel Foucault... » [2 avril 1970] lettre reproduite dans Borja-Villel, *Marcel...*, p.187.

une conception de l'auteur comme porteur des voix d'une microsociété, et un dialogisme exemplaire.³⁷⁸

Les premières lettres sont tapuscrites et miméographiées, les suivantes sont imprimées en offset et les ultimes, manuscrites et photocopiées, suivant le développement des techniques de reproduction du moment.

Si ce musée est une réflexion spécifique _ qui s'exprime à travers un espace ouvert sur la rue et clos par un jardin_ sur l'art, que signifie cette lettre au-delà de la communication simple qui nous lie? et quel rôle y joue ce caractère d'ancienne machine à écrire CONTINENTAL??³⁷⁹

Tandis que Duchamp fait oeuvre d'une housse *Underwood* (1916), une marque de machine à écrire américaine, Broodthaers, soucieux de la signification politique des médias et des techniques employées, révèle son utilisation de l'ancienne machine à écrire CONTINENTAL, une marque allemande qui date de 1941, développée dans un contexte de guerre dont on peut imaginer l'usage portatif, afin de rédiger les rapports et procès verbaux sur le terrain. L'outil bureaucratique du directeur, secrétaire, écrivain, artiste est porteur d'une histoire politique. Dans une lettre ouverte adressée à Joseph Beuys, Broodthaers écrit:

Mais sommes-nous bien informés? On ne sait pas grand-chose ici sur ton art, pas plus qu'en France. Nos journalistes sont bizarres. [...]
Je te parlerai de notre presse lors de notre prochaine rencontre. Elle est conditionnée, bien que nous ignorons [sic] le nom de notre Springer.³⁸⁰

Au sein de ses correspondances se tissent un nombre de références plus ou moins opaques en lien avec l'actualité sociale politique et les échanges intellectuels du jour. Broodthaers est l'éditeur d'une parole cryptographiée, dont l'ambiguïté et les contradictions

³⁷⁸ Voir à ce sujet - Marie-Pascale Gydelymyn (2004). *Marcel Broodthaers (1924-1976) Les (noms de) personnes*, thèse sous la direction de Jean-Marc-Poinsot, Université Rennes 2.

³⁷⁹ Marcel Broodthaers (1969). « Cher Monsieur... » [Bruxelles, 25 août 1969]. Lettre ouverte reproduite dans Fischer, *Konception-Conception...*, non paginé.

³⁸⁰ Marcel Broodthaers (1968). « Mon cher Beuys... » [Bruxelles, 14 juillet 1968]. Lettre ouverte reproduite dans Blotkamp, *Museum in Motion?*..., p.249

articulent à même le langage gestionnaire une critique de ce dernier. L'art ne neutralise pas les relations de pouvoir : il les masque.

3.3 Le commerce des valeurs ou l'économie symbolique du biographique : *Ma Collection* (1971)

The idea that today there is no aesthetic movement ruling the visual arts is incorrect. Capitalism rules.

- Christopher D'Arcangelo³⁸¹

En mars 1971, la revue hebdomadaire d'actualité et de culture allemande *Der Spiegel* diffuse une publicité des chemises *van Laack*³⁸². La légende identifie le modèle ainsi : « Der Directeur du Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, weigerte sich, das van Laack Monokel zu tragen³⁸³ ». Marcel Broodthaers devient, pour l'occasion, mannequin. Est-ce l'aboutissement de la pratique insincère annoncée en 1964? Si le directeur du Musée a refusé de porter le monocle *van Laack*, il arbore le cigare avec fierté.

³⁸¹ Christopher D'Arcangelo (s.d.). Notes manuscrites dans un cahier noir, Christopher D'Arcangelo Papers; MSS 264; série 1 boîte 3 dossier 9; Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

³⁸² La thématique du numéro de *Der Spiegel* dans lequel la publicité paraît est celle de la sexualité des jeunes hors mariage. La publicité entrecoupe le compte-rendu d'une fiction littéraire autour de la mission Appollo 11. Publicité « van Laack » (1971). *Der Spiegel, Ehe vor der Ehe. Sexualverhalten der Jugend* (22 mars 1971), vol. 25, no 13, Hamburg : Der Spiegel, p. 166.

³⁸³ Publicité « van Laack », *Der Spiegel...*, p.166. L'inscription manuscrite suivante fut ajoutée au document publicitaire van Laack par Marcel Broodthaers : « Que faut-il penser des rapports qui lient l'art, la publicité, le commerce? M.B. (le directeur) ». Reproduit dans David, *Marcel...*, p. 188.



Figure 3. van Laack (1971). « Natürlich bekommen Sie für den Preis eines van Laack Hemdes zwei andere... » Publicité, *Der Spiegel, Ehe vor der Ehe. Sexualverhalten der Jugend* (22 mars 1971), vol. 25, no 13, Hamburg : Der Spiegel, p. 166.

Cet objet publicitaire, emblématique de la pratique de Broodthaers, occupe simultanément deux statuts; artistique et publicitaire. Les circuits économiques et symboliques dont discute Bourdieu dans *Les règles de l'art* se superposent. Le jeu auquel se prête Broodthaers s'inscrit à la fois dans le circuit « court » de la réclame, et dans un circuit symbolique plus long, qui demande à l'objet publicitaire de réintégrer le champ de l'art, à partir duquel son geste accède à une valeur symbolique dans l'après-coup.

Le nom de marque van Laack est surmonté de l'icône d'une couronne. Maison de haute couture pour hommes depuis la fin du XIXe siècle, van Laack est une des premières marques à apparaître dans l'industrie de la mode, à partir de 1881.³⁸⁴ L'argument de vente

³⁸⁴ van Laack (s.d.). « De 1881 à aujourd'hui » [En ligne] <https://www.vanlaack.com/fr/about/> Consulté le 22 janvier 2018.

ne s'articule pas à l'idée de l'économie, mais bien à celle du luxe : *van Laack, la chemise royale*.³⁸⁵ La publicité met de l'avant la qualité d'une chemise qui *cliverait* les classes sociales – celle de l'ouvrier et du directeur – dans une logique inverse à celle de la publicité américaine d'un *Coca Cola* qui aurait comme objectif de les rassembler.³⁸⁶ L'artiste, identifié en tant que *Der Directeur*, transmet son capital symbolique au produit qu'il porte et participe à l'autorité mise de l'avant par van Laack, tandis que la référence à l'aigle ajoute au symbole prétendu de royauté. Plutôt que de s'opposer à l'insincérité de la presse et du marketing, Broodthaers choisit d'être avalé par ces derniers et se déplace à l'intérieur de limites réduites, jouant à partir de la marge de manœuvre qui lui est accessible, modifiant publiquement son rapport au réel et au symbolique. L'autodétermination, qui consiste en une invention de soi et des limites de sa capacité d'agir, s'inscrit à même la fiction publicitaire. L'artiste *est* directeur et prospère.

³⁸⁵ Au sein du texte promotionnel, il est mis de l'avant que le prix du produit représente le double de celui d'une chemise dépourvue du sceau de qualité et de prestige van Laack. L'argument de vente est celui de l'authenticité, du confort, de la pureté des fibres et de la facilité de son entretien. Le discours publicitaire se lit ainsi : « Natürlich bekommen Sie für den Preis eines van Laak Hemdes zwei andere. Nur sind das eben van Laak Hemden. Den seidenweichen und glatten Sitz des Kragens, den vollendeten Schnitt und die exklusiven Dessins finden Sie Höchstens noch bei Masshemden Der Stoff ist reine unverfälschte Baumwolle. Ein Hemd, das sich sehr angenehm auf der Haut trägt und sich - tropfnass aufgehängt - in 7 Minuten bügein lasst. Ohne die Vorzüge reiner Baumwolle zu verlieren van Laack das königliche hemd » Publicité « van Laack », *Der Spiegel*..., p.166.

³⁸⁶ Nous remercions Jean-Marc Poinot d'avoir soulevé la distinction de ces campagnes publicitaires à notre attention.

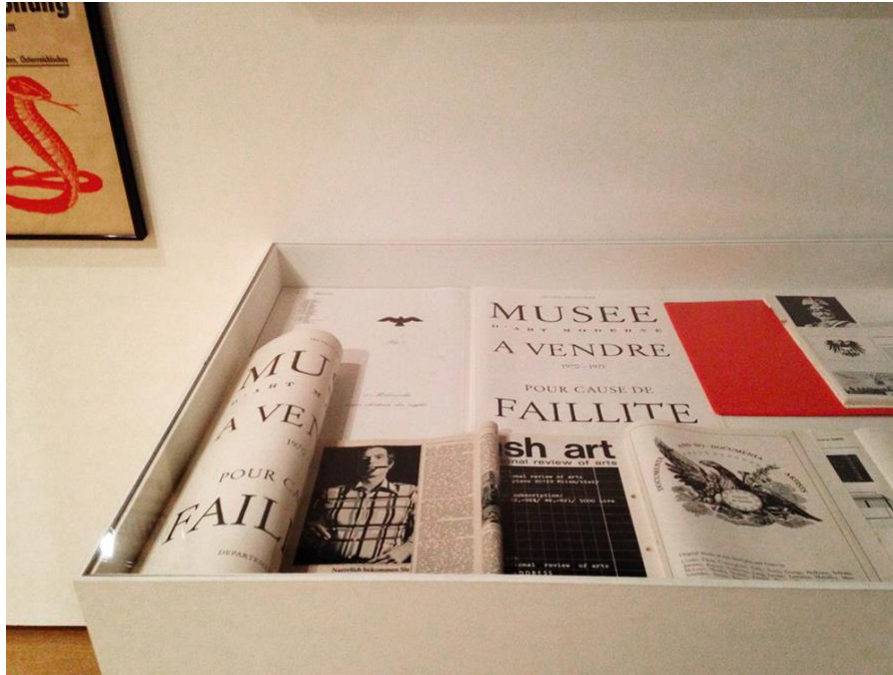


Figure 4. van Laack (1971). « Natürlich bekommen Sie Für den Preis eines van Laack Hemdes zwei andere... » Publicité, *Der Spiegel, Ehe vor der Ehe. Sexualverhalten der Jugend* (22 mars 1971), vol. 25, no 13, Hamburg : Der Spiegel, p.166. « Section Publicité », *Marcel Broodthaers : A Retrospective*, Museum of Modern Art, New York, 14 février - 15 mai 2016, détail de l'installation. Matériel protégé par le droit d'auteur.

Ni simple publicité, ni oeuvre d'art autonome, cette apparition dans la presse sous le symbole de la royauté anticipe l'avant dernière Section du Musée, la *Section des Figures*.³⁸⁷ L'oscillation entre deux champs de visibilité, donc entre deux statuts, permet à l'intervention, au-delà de son apparente superficialité, de poser le rapport entre autonomie et dépendance, que Draxler précise ainsi « l'autonomie et la dépendance sont, de multiples manières, liées l'une à l'autre, et ce n'est que dans la reconnaissance de ses propres dépendances qu'en dernière instance l'autonomie peut être pensée de manière pertinente »

388

³⁸⁷ En 1972, Broodthaers / Le Musée d'Art Moderne Département des Aigles présente la section des Figures à la Kunsthalle de Düsseldorf. Plus de 300 objets arborant la figure de l'aigle sont accompagnés de l'inscription « ceci n'est pas une oeuvre d'art », en référence à Marcel Duchamp et à René Magritte. À cette occasion, il écrit : « Figure 0. De telles images sont dangereuses. Elles provoquent une sorte de narcose dont on ne se réveille plus. D'abord une forte peur. Ensuite le manque de connaissance. Enfin l'admiration, sans aucune réserve. L'image sublime de l'art et l'image sublime de l'aigle. Anna Hakkens (dir.) (1998). *Marcel Broodthaers par lui-même*, Paris : Flammarion, p. 89.

³⁸⁸ Draxler, *Le ressac...*, p.309.

En se prêtant au jeu de mannequin à des fins publicitaires, Broodthaers utilise le camp ennemi comme espace signifiant à partir duquel une (auto)critique peut être articulée; au sein même du système capitaliste, l'artiste apparaît hors du rôle désintéressé qui lui fut traditionnellement attribué. Broodthaers publie cette réflexion :

la culture est-elle encore importante? À mon avis oui, d'autant plus si elle incorpore la pensée dans un cadre de référence qui peut vous aider à vous défendre contre les images et les textes véhiculés par les médias et par la publicité qui déterminent nos règles de comportement et notre idéologie (...) Publicité pour l'art et l'art de la publicité. Mais qui remarque l'action magique exercée par des artistes anonymes (grâce au symbole de l'autorité), au service de la diffusion des produits de l'industrie?³⁸⁹

Quelques mois après avoir prêté son image aux fins de promotion de la collection « Royal » des chemises van Laack, Broodthaers incorpore le numéro de *Der Spiegel*³⁹⁰ dans lequel il apparaît au sein d'une œuvre conçue pour l'occasion de la foire de Cologne et intitulée *Ma Collection* (1971). Or, la collection présentée par Broodthaers ne se cantonne pas au registre vestimentaire – elle se concentre sur la recension des publications de l'artiste, associées à sa visibilité publique dans le champ de l'art.

Ma collection est une oeuvre présentée sous forme de diptyque. Le premier volet expose une collection de publications et documents imprimés éphémères, photocopiés à échelle réduite et assemblés sous forme de grille; carton d'invitation, opuscule et couverture

³⁸⁹ Marcel Broodthaers (1973). « Museum für moderne Kunst – Abteilung die Adler », *Heute Kunst* n° 1, avril 1973, Milan, p. 20-23.

³⁹⁰ En plus d'être le titre d'un hebdomadaire d'information illustré, *Der Spiegel* est aussi le nom d'une galerie d'art moderne à Cologne, tenue depuis décembre 1945 par Hein et Eva Stünke. La galerie fut pionnière dans la visibilité de l'art allemand d'après-guerre - en tant que lieu de rencontres d'écrivains, d'artistes et de critiques. *Der Spiegel* est aussi éditeur de publications au sujet de et par les artistes qu'elle représente. Conseiller de la documenta 2 jusqu'à la cinquième édition de l'évènement en 1972, H. Stünke travaille de pair avec le jeune Rudolf Zwirner - père de David Zwirner qui deviendra un des galeristes les plus puissants du marché de l'art. Ensemble, Stünke et Zwirner participent à développer un nouveau marché de l'art moderne et contemporain, dont l'initiative donne lieu à la première foire d'art contemporain d'Europe (à Cologne, en 1967) sous l'auspice de l'association progressive des marchands d'arts allemands. Le sous-titre de l'affiche de la première foire d'art : « Kunst Köln 67 MARKT DES VEREINS PROGRESSIVER DEUTSCHER KUNSTHÄNDLER IM GÜRZENICH & KÖLNISCHEN KUNSTVEREIN ».

de catalogue d'exposition. La grille des publications fut reproduite dans une page du catalogue de la foire et intégrée à l'œuvre exposée, redoublant la structure quadrillée³⁹¹. La diffusion de l'information précède la réalisation de l'oeuvre, qui prend comme matériau le dispositif promotionnel. Cette inversion met de l'avant l'acte de reproduction par lequel l'art circule. À ces deux assemblages sont juxtaposés quatre éléments. De haut en bas : un extrait imprimé du texte de l'invitation à la Galerie St-Laurent (Bruxelles, 1964)³⁹², le catalogue d'une exposition collective, *Letterlijk en Figuurlijk* (Middelburg, 1970), une flèche indiquant la droite, et le numéro de *Der Spiegel* ouvert à la page où Broodthaers arbore une chemise van Laack dont les motifs à carreaux rappellent ceux des deux grilles de documents reproduits.³⁹³ Antérieur au concept d'habitus développé par le sociologue Bourdieu, le travail de Broodthaers développe une sociologie du *type*, dans la foulée d'écrivains de l'époque romantique tels que Charles Baudelaire et Honoré de Balzac, ou des caricaturistes Honoré Daumier et J.J. Grandville, auteur de ces mots :

L'habit ne fait pas le moine, parce qu'il n'y a plus de moines; mais il fait l'avoué, le notaire, l'avocat, le député, le pair de France, le ministre.
Dis-moi qui t'habille et je te dirai qui tu es.
On ne juge de l'intérieur que par l'extérieur. ³⁹⁴

³⁹¹ Les deux grilles juxtaposées sont quasi identiques, à quatre exceptions près (fig. 3, fig. 9, fig. 14, fig. 23). Les figures de la grille du haut correspondent aux légendes du curriculum vitae de l'artiste reproduit dans le catalogue de la foire. Marcel Broodthaers (1971). « Ma Collection », dans *KKM'71. Kölner Kunstmarkt 1971*, section Wide White Space Gallery, 5 -10 octobre 1971, Kunsthalle, Kunstverein, Forum, Cologne, non paginé.

³⁹² L'extrait semble être un test d'impression (puisqu'imprimé sur papier blanc). L'unique page présentée isole la relation entre le galeriste et l'artiste dans une perspective commerciale. « Saint-Laurent. Mais, c'est de l'Art dit-il et j'exposerais volontiers tout ça. D'accord lui répondis-je. Si je vends quelque chose il prendra 30%. Ce sont, paraît-il des conditions normales. » Broodthaers, *Moi aussi...*

³⁹³ L'inscription sociale du sujet dans cette invitation passe par le vêtement et par le discours, qui en définit le type. L'insertion de la revue *Der Spiegel* présente la publicité dans son contexte initial de diffusion. Le texte adjacent à la publicité des chemises van Laack rend compte de la traduction allemande de la série littéraire de Norman Mailer *Of a Fire on the Moon*, traitant de l'expédition spatiale américaine Apollo 11. Sur la page suivante, la revue d'un livre de Dieter Prokop sur la sociologie au cinéma.

³⁹⁴ J.J. Grandville (1844). *Un autre monde*, Paris : Heysel, p. 282.

Que collectionne l'artiste?³⁹⁵ Des documents sans grande valeur, ayant servi à faire la promotion de son travail. Une légende est manuscrite sous chacun des documents reproduits: il s'agit de l'expression abrégée de figure, « fig. », accompagnée d'un nombre, de un à vingt-quatre. L'expression « fig. », qui lie habituellement une illustration à un texte, est cependant privée de sa référence. Ce dernier se trouve - en version manuscrite - au verso d'un des volets, et est reproduit dans une mise en page normalisée dans le catalogue de la foire. Il s'agit du curriculum vitae de Broodthaers. Au centre du second volet³⁹⁶, moins chargé, figure un petit portrait en noir en blanc de Stéphane Mallarmé, qui surmonte l'inscription disproportionnée « fig.0 ».³⁹⁷

³⁹⁵ Contrastant avec l'absence de valeur économique de la collection d'ephemera et de catalogues de Marcel Broodthaers, la cas actuel de l'artiste Jeff Koons, collectionneur d'art ancien, courtisé par les musées européens – et invité d'honneur du festival de l'histoire de l'art de l'INHA 2017 (Paris) - à ce titre. S'associant avec Louis Vuitton, Koons a d'ailleurs conçu des sacs à l'effigie des chefs d'œuvre de grands maîtres de la peinture (Collection Masters LVXKOONS). Nous remercions Johanne Lamoureux d'avoir dirigé notre attention vers ce cas de figure. Randy Kennedy (2010). « The Koons Collection », *The New York Times*, 24 février 2010 [En ligne] <http://www.nytimes.com/2010/02/28/arts/design/28koons.html>. Consulté le 4 janvier 2018.

³⁹⁶ Cet ordre du dyptique – avec la figure de Mallarmé à droite - correspond à la reproduction de l'œuvre dans le catalogue catalogue de l'exposition *Amsterdam, Paris, Düsseldorf*, The Solomon R. Guggenheim, New York, 1972, p.98. ; dans Buchloh, *Broodthaers...*, p.130 ; et dans Buchloh, *Marcel...*, p.92 ; dans le catalogue édité par Gloria Moure, *Marcel...*, p. 307 ; et dans la projection de l'œuvre par Thierry de Duve lors du colloque *Unraveling M.B.*, 13-14 mai 2016. Or, dans l'exposition *Marcel Broodthaers : A Retrospective* (MoMA, 2016), le dyptique fut présenté dans l'ordre inversé.

³⁹⁷ Marcel Broodthaers (1969). Carton d'invitation. *Marcel Broodthaers à la Doublieudebliou/S, Exposition littéraire autour de Mallarmé*, Wide White Spce Gallery, Anvers, 2-20 décembre 1969.



Figure 5. Marcel Broodthaers, *Ma Collection*, 1971, invitations, publications, photographie argentique, photocopies, maquette, manuscrits, peinture, crayon, stylo, planches recto verso [vue du recto], 100 x 65 cm, Eric Decelle, Bruxelles. Matériel protégé par le droit d'auteur.

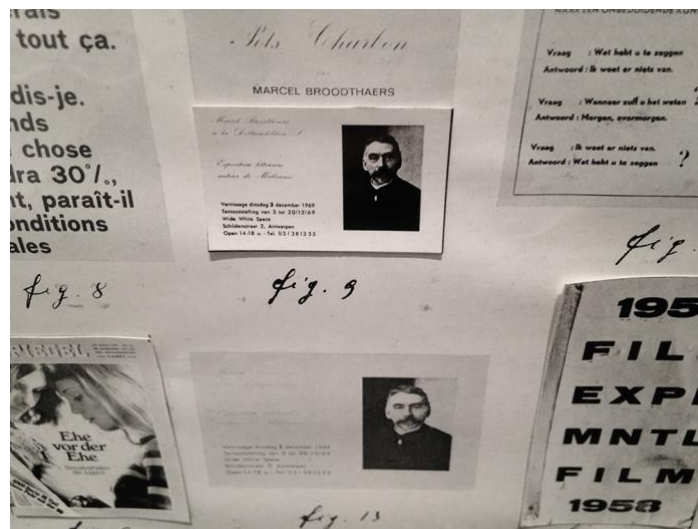


Figure 6. Marcel Broodthaers, *Ma Collection* (détail), 1971, invitations, publications, photographie argentique, photocopies, maquette, manuscrits, peinture, crayon, stylo, planches recto verso [vue du verso], 100 x 65 cm, Eric Decelle, Bruxelles. Matériel protégé par le droit d'auteur.

En double page du catalogue surdimensionné de la Foire de Cologne 1971, la galerie Wide White Space présente la grille intégrée à l'oeuvre *Ma Collection* et le curriculum vitae de Marcel Broodthaers, auquel se réfèrent les documents de la grille. La forme abrégée du curriculum vitae réduit le sujet au capital potentiel qu'il peut offrir – à l'institution ou au collectionneur privé - par le biais de l'oeuvre. Ce qui importe dans l'attribution de valeur

pour laquelle la bibliographie est livrée, c'est la reconnaissance par des agents autorisés qui détiennent la capacité d'agir dans le champ de l'art et octroient à la pratique de l'artiste le sceau de la légitimité.³⁹⁸ Broodthaers, par l'exposition de son curriculum vitae « illustré », se penche sur la valeur accordée à ce document qui participe en temps normal au façonnement de l'ethos préalable. Conventionnellement en arrière-plan dans un cartable, présenté par le galeriste au moment opportun, il est garant de la reconnaissance de l'auteur et récence la fortune critique que son œuvre a générée. Dans une perspective réflexive mettant en lumière les mécanismes de distribution du capital, Broodthaers ne s'extrait pas du circuit et prend position en son sein. L'intervention occupe un statut double, ces pages servent à la fois promotion pour l'artiste et la galerie et sont parties intégrantes de l'œuvre.

La lecture du catalogue de la foire *KKM'71*³⁹⁹, révèle à quel point certains artistes et galeristes du moment sont conscients de la performativité de la forme promotionnelle, à partir de laquelle leur place est définie⁴⁰⁰. À chacune des galeries exposantes est octroyée une double page. La grille graphique du catalogue, dont certaines dérogent, est structurée ainsi; dans une section de la page de droite, le nom de la galerie précède la liste des artistes représentés et le titre des œuvres, tandis que le reste de l'espace est attribué aux reproductions photographiques des œuvres. Or, la galerie *Wide White Space* fait exception en ne présentant pour l'occasion qu'un seul artiste; Marcel Broodthaers.

³⁹⁸ Puisque l'œuvre n'est plus autonome, l'artiste doit répondre de sa responsabilité dans un récit en format abrégé (curriculum vitae, biographie, bibliographie) qui sera déterminant dans la lecture de l'œuvre. Or, rares sont les occasions où le sujet situe les conditions (socio-économiques, politiques et affectives) à partir desquelles l'énonciation est élaborée, bien souvent à la troisième personne du singulier. Les compétences professionnelles s'accumulent au curriculum vitae en continu; la liste des exploits doit démontrer constance et densité qui n'accorde pas de « trous » dans la chronologie des activités.

³⁹⁹ L'inscription manuscrite par Broodthaers « Cologne '71... à l'occasion d'une foire sans importance », est ajoutée au verso d'un des tableaux du dyptique. *Ma Collection* (1971). Or, la foire de Cologne fut la première foire européenne d'art contemporain. Rendez-vous important de mise en réseaux d'artistes et de collectionneurs, de galeristes et d'un public international intéressé par l'art du moment. Les galeries *Wide White Space* (Anvers), *Leo Castelli* (New York), *Zwimer*, *Illena Sonnabend* (Paris, New York), *Der Spiegel* (Cologne), *Sperone* (Turin) se voient. Voir *KKM'71*...

⁴⁰⁰ Selon la construction de leur image publique, une position normative ou critique est revendiquée.

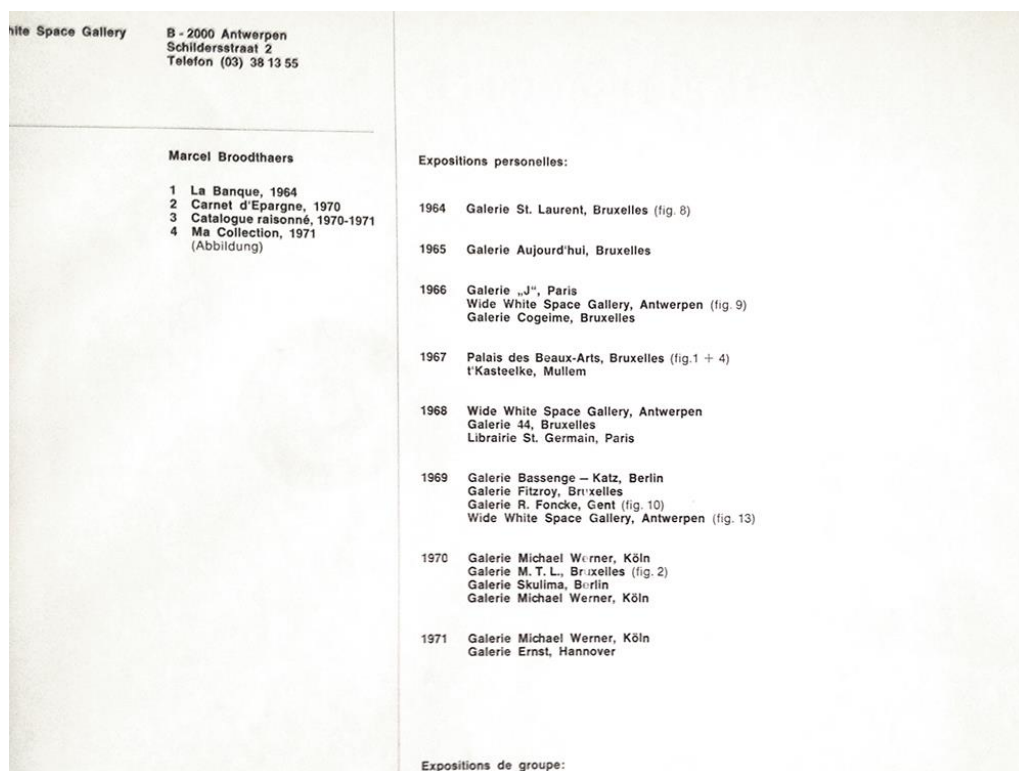


Figure 7. Marcel Broodthaers (1971). *Curriculum vitae* (détail), espace promotionnel attribué à la section Wide White Space Gallery dans le catalogue de la foire d'art de Cologne 1971, *KKM'71 Kölner Kunst Markt*, [s.p.].

Ma Collection : le titre fait appel au statut de l'auteur en tant que collectionneur. Ou encore, il anticipe la transaction marchande (lors de la foire) grâce à laquelle l'objet d'art sera transféré à la collection d'un tiers.⁴⁰¹ L'expression est ambivalente. Néanmoins, Broodthaers demeure propriétaire du capital symbolique accumulé et d'un droit moral d'auteur dont le registre du curriculum et des documents reproduits font état.

Au centre de la grille de matériel promotionnel rassemblé dans *Ma Collection*, chacune des vingt-quatre figures se réfère au curriculum vitae de l'artiste, à l'exception d'un élément qui ne se réfère à aucun des événements énumérés au c.v. de l'artiste : la page couverture de la revue *Der Spiegel*, identifiée comme figure zéro, coïncidant avec la légende sous la photographie de Mallarmé. La figure zéro, en ce sens, semble être ce qui précède

⁴⁰¹ En 2016, l'œuvre appartient à Eric Decelles, Bruxelles. Source : cartel de l'exposition *Marcel Broodthaers : A Retrospective*, Museum of Modern Art, New York, du 14 février au 15 mai 2016.

l'oeuvre et ce qui en contiendrait les contradictions. C'est à Kant que l'on doit d'avoir importé le concept mathématique de grandeurs négatives, ou de négativité en philosophie. Or, cet héritage conceptuel nous semble fondamental pour l'analyse de l'oeuvre mallarméenne ainsi que pour celle de Broodthaers, qui s'y réfère.

Dans son *Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeurs négatives* (1763)⁴⁰², Kant traduit le concept de la négativité, lié à la connaissance de l'espace mathématique, afin de penser les oppositions internes de postulats qui appartiennent à un même objet. La position zéro, qui résulte non pas d'absence de mouvement, mais du résultat de *l'équivalence des forces opposées internes*, est la figure intermédiaire par laquelle le concept de grandeur négative est développé. Kant utilise l'exemple du déplacement d'un bateau en mer qui, se déplaçant proportionnellement à l'est et à l'ouest, obtiendrait une position zéro; or, ce zéro ne nie pas le déplacement, mais situe l'équilibre des forces opposées d'un même objet. Le philosophe imagine un navire qui serait entraîné par des forces opposées (éoliennes et marines) et dont le résultat serait l'absence de déplacement, ou la position zéro. Or, cette même tension se retrouve au cœur du poème *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard* de Mallarmé, poème sur lequel Broodthaers développera un projet d'exposition pour la galerie *Wide White Space* et dont le carton d'invitation porte la mention « fig.0 » - isolé sur un des tableaux du diptyque composant *Ma Collection*.⁴⁰³ Au milieu du récit du naufrage d'un Maître, une suite de figures qui tendent vers la circularité caractéristique du zéro s'enchaînent :

⁴⁰² Emmanuel Kant (1980). « Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeurs négatives », dans *Oeuvres philosophiques* tome 1, Paris : éd. F. Alkié, Pléiade, tome 1, p. 261-302. Texte écrit en 1763.

⁴⁰³ Quentin Meillassoux, qui propose la révision du corrélationnisme kantien, prétend avoir déchiffré le code du Poème, qui, selon son analyse détaillée entre poétique et mathématique, porterait le nombre 707. Quentin Meillassoux (2011). *Le nombre et la sirène*. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé. Paris : Fayard.

COMME SI Une insinuation simple au silence enroulée avec ironie ou le mystère précipité hurlé dans quelque proche tourbillon d'hilarité et d'horreur voltige autour du gouffre sans le joncher ni fuir et en berce le vierge indice COMME SI⁴⁰⁴

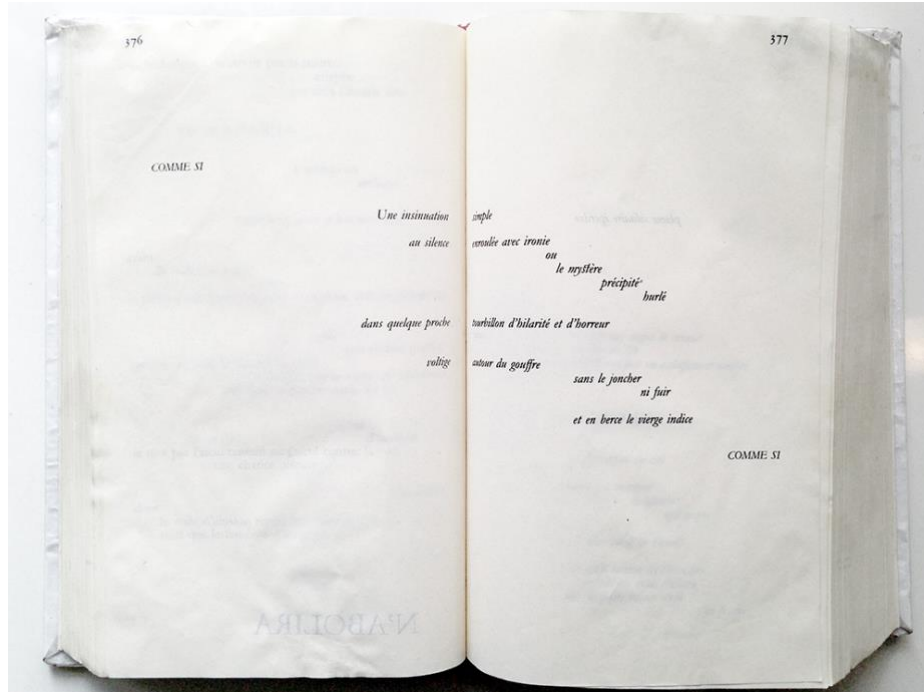


Figure 8. Mallarmé, Stéphane (1998). « *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard* » [1897] dans *Œuvres complètes* tome 1, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris : Gallimard, p.376-377. Matériel protégé par le droit d'auteur.

La répétition des deux *comme si* - figures conditionnelles, figures du double ou du semblant - en début et fin de la page double, propose une structure dans laquelle la symétrie des mouvements opposés est nécessaire au résultat de la figure zéro. Entre ces termes doubles, les mouvements suivants évoquent la forme du zéro; enroulement, hurlement, tourbillon, gouffre et vierge. Tandis que les contradictions suivantes; silence/hurlement, hilarité/horreur, voltiger/joncher participent à la construction d'une tension qui, selon les contingences d'un hasard, ferait en sorte que les forces opposées soient équivalentes et

⁴⁰⁴ Stéphane Mallarmé (1998). « *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard* » (1914) dans *Œuvres complètes* tome 1, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris : Gallimard, p.376-377. Dans le brouillon de la préface du poème, l'auteur insiste sur le caractère intermédiaire de ce dernier : la parole se profère en tant que sons à l'intelligence, dans l'air, pour ainsi dire et musicalement, or que dans un cas elle requière la blancheur du papier, de sa fonction de surface, présentant uniquement à l'œil des images. Mallarmé (1998). « Brouillons du « Coup de dés » » dans *Œuvres...*, p.403.

s'annulent. Or, le zéro mallarméen coïncide avec celui du concept de grandeur négative de Kant et ne correspond pas à une absence, mais bien à une annulation des forces sur des pages opposées. La mention « fig. 0 » que Broodthaers appose en légende du carton d'invitation peut être lue comme l'indice d'une tension interne à l'objet. Les mentions « figures zéro » marquent la tension entre visuel et textuel et s'inscrivent dans l'héritage philosophique et littéraire.⁴⁰⁵

La performativité résulte de l'ambivalence du positionnement au sein d'un même objet, qui affirme et nie simultanément. Dans un espace négatif ambivalent, entre le champ de l'art et celui du commerce, la figure désintéressée de l'artiste convoque celle, intéressée, du capitaliste. Contrairement aux pratiques d'artistes conceptuels anglo-américains qui, au même moment, intègrent le véhicule de la presse comme espace de transmission d'une expérience immédiate de l'information, Broodthaers multiplie l'écart entre l'original et sa reproduction, accumulant les strates de médiation et brouillant la lisibilité des sources documentaires sous le motif de la répétition. Les documents reproduits dans *Ma Collection* sont réduits à l'état de rumeurs⁴⁰⁶, dans une économie qui met de l'avant le nom propre de l'artiste, garant de la cohérence du contenu et de la valeur de l'œuvre.

⁴⁰⁵ Dans la nouvelle *MS Found in a Bottle* (1833), Edgar Allan Poe – dont la référence s'inscrit dans quelques œuvres de Broodthaers - reprend la figure classique du naufrage ; une bouteille est jetée à la mer par un narrateur anonyme, dans lequel est glissé le manuscrit unique d'un passager survivant, avant que l'embarcation ne se fasse engloutir dans un tourbillon au bord des côtes de l'Antarctique, tandis que le soleil se réduit à son contour et que la figure du cercle annonce le néant de l'inconnu, du silence et de la suspension temporelle ; « Just before sinking within the turgid sea, its central fires suddenly went out, as if hurriedly extinguished by some unaccountable power. It was a dim, sliver-like rim, alone, as it rushed down the unfathomable ocean. [...] All around were horror, and thick gloom, and a black sweltering desert of ebony. [...] We had no means of calculating time, nor could we form any guess of our situation. [...] The swell surpassed anything I had imagined possible » (Edgard Allan Poe. « Manuscript Found in a Bottle » publié dans *Baltimore Saturday Visitor*, 19 octobre 1833.) Le hasard d'un message jeté dans une bouteille à la mer est ainsi lié à l'inconnu de l'exploration et de la réception, celle de toute pensée qui émet, comme l'écrit Mallarmé, un coup de dés. Or, à la suite de la disparition de l'auteur auquel le texte survit, il est impossible de saisir la constellation complète de références d'une pensée ni celles qui seront suscitées par sa relecture.

⁴⁰⁶ La stratégie rappelle celle du *Pense-Bête* (1964), où le passage du livre à l'œuvre d'art rendait le texte original inaccessible.

Lors de sa réexposition, Broodthaers adapte à nouveau son œuvre *Ma Collection* au format du catalogue de l'exposition collective *Amsterdam, Paris, Düsseldorf* présentée au Guggenheim (New York, 1972). Reproduite une énième fois, la publicité van Laack, réduite à cette échelle, devient illisible. Cette description accompagne la reproduction réduite de l'œuvre, dédiée à Daniel Buren :

Ma Collection

À Daniel Buren

« Ma Collection » est une pièce composée de deux volets dont chaque face est exploitée. Dans le premier volet comportant des documents d'exposition auxquelles j'ai participé est insérée une page du catalogue de la foire de Cologne 71 reproduisant les photos des mêmes documents. Le second volet de « Ma Collection » est orné d'un portrait du poète européen Stéphane Mallarmé en qui je vois le fondateur de l'art contemporain. « Un coup de dés n'abolira jamais le hasard »

« Ma Collection » est une pièce où le système tautologique est utilisé pour situer les lieux de l'exposition. (Elle aurait donc plus de sens qu'une collection de timbres-postes). Le catalogue de la présente exposition sera utilisé comme détail pour constituer une pièce d'art future témoignant des expositions auxquelles j'ai participé en 1971. Particulièrement intéressé par les structures de répétitions, je me devais de rappeler le travail de Buren en lui dédiant le texte de ce statement.

Marcel Broodthaers⁴⁰⁷

En janvier 1969, Daniel Buren expose à la Galerie Wide White Space, à Anvers. Sa proposition consiste à contrecoller les affiches distribuées pour faire la promotion de l'événement. Leur verso est une juxtaposition de bandes vertes et blanches. L'installation outrepassa les frontières de la galerie; la frise rayée des invitations contrecollées prolonge l'exposition jusqu'à l'extérieur du bâtiment. En mai 1971, Buren recommence l'exercice, avec comme unique altération celle de la couleur des bandes (couleurs choisies par Annie de Decker, codirectrice de la galerie).⁴⁰⁸ Cette fois, les invitations furent imprimées en rouge.

⁴⁰⁷ Une double page est attribuée à l'artiste. Sur la page de gauche, les deux volets de *Ma Collection* (recto) sont reproduits accompagné de la dédicace à Buren, dactylographiée et identifié en tant que « statement by the artist ». accompagné de cette légende: *My Collection*, 1971, Collage, 39 ½ x 51 ¼, Courtesy Wide White Space Gallery, Antwerp. Dans la même logique que celle du catalogue de la KKM'71, sur la page de droite se trouve le curriculum vitae de l'artiste dans une forme brève. or, plusieurs expositions mentionnées au cv du catalogue de la foire de Cologne (1971) sont absentes. Coll., *Amsterdam...*, p. 99.

⁴⁰⁸ Daniel Buren (1969). « Papiers collés blanc et vert Janvier 1969 ». Exposition *Buren*. Travail in situ, Wide White Space Gallery, Anvers, Belgique, 17 janvier-6 février 1969. Ce travail a été reconduit exactement, quant

Or, Buren n'est pas représenté cette année-là à la foire de Cologne par la *Wide White Space*, mais par le galeriste et artiste Konrad Fischer. En dédicaçant *Ma Collection* à Buren dans le catalogue d'exposition *Amsterdam, Paris, Düsseldorf* au Guggenheim (1972), Broodthaers ne fait pas uniquement référence au motif de la répétition dans son oeuvre, mais à l'usage du matériel promotionnel, à sa reproduction, comme matériaux à l'origine de l'oeuvre, et se positionne en relation à un pair artiste.

La même année, la *documenta* est dirigée par Harald Szeemann. Or, comme le rappelle Jean-Marc Poinot, Harald Szeemann participe à introduire une nouvelle façon de présenter l'art, soit à partir des données biobibliographiques de ses auteurs (résumé biographique, prix, listes des expositions individuelles et de groupe, films, interviews, publications, bibliographie, documentation photographique des oeuvres).⁴⁰⁹ La structure du catalogue de la *documenta 5* (1972), dirigé par Szeemann, est exemplaire à cet égard. Une section du catalogue est attribuée à chaque artiste représenté. Or, certains artistes dérogent à la règle du résumé biobibliographique – qui n'est pas encore tout à fait établie. Daniel Buren, par exemple, profite de l'espace qui lui est attribué pour rédiger un bref manifeste au sujet du pouvoir du commissaire et de *l'exposition d'une exposition* comme pratique :

De plus en plus le sujet d'une exposition tend à ne plus être l'exposition d'oeuvres d'art, mais l'exposition de l'exposition comme oeuvre d'art. Ici, c'est bien l'équipe de la *Documenta*, dirigée par Harald Szeemann, qui expose (les oeuvres) et s'expose (aux critiques). Les oeuvres présentées sont les touches de couleurs – soigneusement choisies – du tableau que compose chaque section (salle) dans son ensemble.[...] ⁴¹⁰

à sa forme, en mai 1971, juin 1972, juin 1973 et mars 1974, à chaque fois avec une couleur différente, successivement rouge, jaune, bleu et marron. Daniel Buren. « Exposition Buren, 1969 » [En ligne] <http://catalogue.danielburen.com/exhibits/view/31> Consulté le 11 novembre 2017.

⁴⁰⁹ Poinot, *Quand l'oeuvre...*, p.192.

⁴¹⁰ Daniel Buren (1972). « Exposition d'une exposition ». *documenta 5. Befragung der Realität Bildwelten heute*, Catalogue d'exposition, Neue Galerie/Museum Friedericianum, 30 juin - 8 octobre 1972, Commissaire Harald Szeemann, Cassel : *documenta GmbH Cassel* : Verlag *Documenta GmbH/Verlagsgruppe Bertelsmann GmbH*. section 17 (Idee + Idee/Licht), p. 29.

Marcel Broodthaers expose dans la section des « musées d'artistes » de la documenta. À défaut d'utiliser l'espace du catalogue qui lui est attribué pour y insérer des renseignements biobibliographiques de façon convenue, l'artiste occupe la page avec un compte rendu des activités du Musée d'Art Moderne Département des Aigles. Par le fait même, il déclare la fin du projet. À la fois réflexive et performative, son intervention réitère le geste du commissaire : Broodthaers y présente - dans un style ambivalent entre l'administration et la critique - son projet par sections, faisant appel aux figures d'autorité qui se sont prêtées au jeu. Pénultième section du musée, la Section Publicité, prend la forme d'une récapitulation du projet dans le catalogue de l'exposition qui accompagne l'évènement. En lieu de données biobibliographiques, Broodthaers résume les sept sections du Musée exposées entre 1968 et 1972, tout en mettant l'emphase sur les rituels d'inauguration de chacune des sections dont voici la retranscription :

Marcel Broodthaers *1924. Lebt in Düsseldorf
Musée d'Art Moderne Département des Aigles fondé à Bruxelles en 1968.

1968-1969 Section XIX^{ème} siècle dans l'atelier de M.B. à Bruxelles (document au verso), *discours inaugural prononcé par le Dr. J. Cladders directeur du Städtisches Musée de Mönchengladbach* suivi d'une discussion sur les rapports de l'artiste et de la société avec la participation de 60 personnes représentant différentes opinions politiques, cette section était constituée de caisses d'emballages d'œuvres d'art, de cartes postales et d'inscriptions.

1969 Section XVII^{ème} siècle dans la maison A379089 à Anvers, *discours inaugural prononcé par Mr. van Daelen conservateur du Musée de Middelburg*, cette Section était constituée de caisses d'emballage d'œuvres d'art, de cartes postales et d'inscriptions.

1970 Section XIX^{ème} siècle bis dans la Kunsthalle de Düsseldorf lors de *Between 2*, *discours inaugural prononcé par Jürgen Harten directeur de la Kunsthalle de Düsseldorf*, cette Section était constituée de 8 tableaux du 19^{ème} siècle prêtés par le Musée d'art Moderne de Düsseldorf.

1971 Section Cinéma 12 Burgplatz à Düsseldorf, *aucun discours inaugural n'a été prononcé à cette occasion*, cette Section qui était un environnement appelé Section Cinéma a été supprimée de la liste des activités du Musée d'Art Moderne Département des Aigles par M.B. en 1972 parce que cette Section constituait ses

yeux un environnement simplement subjectif, l'édition quasi complète du catalogue des objets contenus dans cette Section a été enfermée dans un boîte en plexiglass.

1972 Section des Figures, avec la collaboration de 44 Musées et la Kunsthalle de Düsseldorf, *discours inaugural prononcé par ****, cette Section était constituée de plus de 300 tableaux, sculptures, objets, ... marqués du symbole de l'Aigle et de l'inscription « ceci n'est pas un objet d'Art ».

1972 Section Publicité, renseignements dans les pages de Publicité du présent catalogue, *discours présenté par un Aigle Royal*.

1972 Section d'Art Moderne à Documenta 5, cette Section qui clos les activités du Musée d'Art Moderne Département des Aigles est constituée d'une *plaque de signalisation* entourée de cordons protecteurs, tels qu'on les utilise dans les Musées avec les mentions :

Propriété Privée
Privateigentum
Private Property⁴¹¹

Ainsi, aux trois premiers volets est associé un nom propre – Cladders, van Daelen, Harten - qui institue la légitimité du projet. Puis, dès 1971, des ruptures avec les jeux cérémoniels d'exposition s'additionnent. Un premier constat d'échec est rapporté : il s'agit d'un cas inusité dans le genre du compte rendu public des activités d'un artiste. Puis, la figure d'autorité garante de la légitimité au projet devient anonyme (***) , symbolique (un Aigle royal) et enfin instrumentale (une plaque de signalisation). Broodthaers joue ainsi de la performativité de la structure parergonale par laquelle le statut des objets est déterminé. Sa proposition met en scène les trois aspects implicites au geste d'exposer qui seront plus

⁴¹¹ Marcel Broodthaers (1972) . « Marcel Broodthaers », dans Szeeman, *documenta 5...*, section 13 (*Museen von Künstlern*) p. 1. Cette section, de la documenta 5, intitulée « Musée d'artistes », regroupe les travaux de Ben, Marcel Broodthaers, Herbert Distel, Marcel Duchamp, Claes Oldenburg et Daniel Spoerri. Le 14 juin 2012, à Kassel, 40 ans après la fermeture du Musée d'Art Moderne Département des Aigles de Broodthaers, les quatre premières tentes des « occupants » sont installées à proximité de l'entrée du Friedericianum, site principal de la Documenta[13]. Des graffitis en chinois et en anglais s'additionnent sur la toile des tentes: « This is not a tourist office », « Tax evasion », « Global Democracy », « Riot », « Cuts ». Un occupant déroule un fil en guise de périmètre, que les visiteurs ne doivent pas transgresser. Le fil, qui reprend le geste de Broodthaers (*Section D'Art Moderne*, 1972) en circonscrivant le territoire privé, servira de support aux futurs slogans des occupants.

tard décrits par Mieke Bal, comme étant : l'exposition comme évènement, l'exposition de soi et l'exposé (discours).

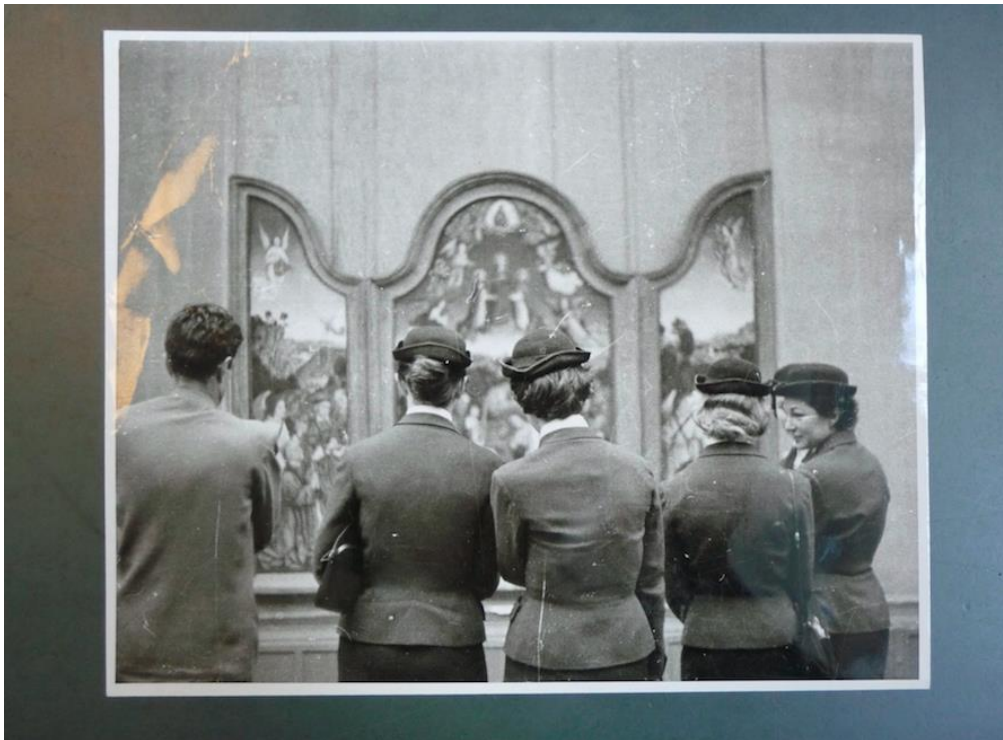


Figure 9. Marcel Broodthaers (à gauche) accompagné de 5 visiteuses anonymes lors d'une visite guidée au Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1958. *Marcel Broodthaers*, Réserve précieuse, Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Matériel protégé par le droit d'auteur.

Par le langage ordinaire de la correspondance amicale, privilégiant la forme abrégée caractéristique des échanges protocolaires et de la réclame publicitaire, Broodthaers prend position au seuil de l'exposition. Profitant de l'espace liminaire et critique des marges de l'évènement, Broodthaers met en jeu la notion d'autorité autoproclamée de son discours et met à l'épreuve le projet autogestionnaire. Alors que l'économie de la production industrielle de l'après-guerre se réoriente fructueusement vers celle du service, Broodthaers se façonne un ethos critique sous l'emprise du capitalisme : le directeur adopte une attitude flexible et cumule les ruptures de registres discursifs, mettant en scène les repositionnements successifs du sujet.

Si le curriculum vitae peut aussi être classé sous la rubrique de l'écriture ordinaire – pratique à la fois banale et située, répondant à l'impératif promotionnel auquel doit répondre l'artiste dans l'objectif de valoriser son œuvre par l'entremise de ses exploits -, l'auteur en aborde l'écriture et l'exposition de façon singulière; substituant à l'œuvre le récit qui devrait en opérer la plus-value. Prenant l'absence de moyens financiers comme motif, à l'image des slogans des contestataires de 1968⁴¹², Broodthaers met en scène la vente de son Musée d'art Moderne pour cause de faillite. Or, sa critique vise une institution qui ne se limite ni à l'état ni au musée, mais un usage hégémonique de la langue par ses contestataires.

Si l'entrée de Broodthaers dans le champ des arts visuels se fait par l'exercice de la médiation⁴¹³, l'introduction à la posture d'artiste se fait - par écrit - dans un retour réflexif sur l'impératif (auto)promotionnel, événementiel et commercial. Énoncée d'emblée par Broodthaers en terme d'insincérité, la mauvaise foi qui marque la réputation du champ des arts visuels aurait à voir avec la réputée dénégation de l'économie par ses acteurs. L'ethos critique que revêt Broodthaers en tant qu'artiste, puis en tant que directeur d'un musée fictif, est empreint du rapport conflictuel entre le désintéressement attribué à tort à l'activité créatrice et le désir de profit de l'artiste qui entend, par son activité, assurer sa subsistance en profitant, lui aussi, de l'émergence du commerce de l'art contemporain. Jouant du contraste entre l'ethos authentique du poète et celui, insincère, de l'artiste contemporain, Broodthaers se positionne à même les contradictions qui animent le champ des arts du moment. La renommée de son œuvre brève se forge à partir de l'interprétation critique de

⁴¹² « Gouvernement fermé pour cause de faillite du régime » : transcription du texte d'une pancarte, documentation photographique des manifestations de mai 1968 reproduit dans : Blotkamp, *Museum...*, p.254.

⁴¹³ Marcel Broodthaers exerça le métier de guide au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. « Samedi 20 janvier 1962 à 16 heures présentation par le poète Marcel Broodthaers des œuvres de Mark Rothko et des photopeintures de Livinus avec projections et auditions au Palais des Beaux-arts. La peinture me donne mal à la tête. Mais est-ce vraiment la peinture ? accès gratuit aux Jeunesses des Arts Plastiques... » Marcel Broodthaers et Palais des Beaux-Arts (1962). Carton d'invitation, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 20 janvier 1962. Carton d'invitation reproduit dans Moure, *Marcel...*, p.90. Broodthaers prend aussi la voix du journaliste critique d'art : Marcel Broodthaers (1960). "L'art dans l'espace" dans *Le Patriote Illustré* no 25, 19 juin 1960.

l'abondante – et souvent opaque – littérature éphémère au cœur de ses activités créatrices. Devant l'œuvre critique et réflexive de Broodthaers, à la lecture de ses missives, un espace à partir duquel le lecteur peut reprendre position et réorienter ses propres stratégies critiques s'ouvre. Le lecteur se trouve ainsi perpétuellement face au choix de conserver ou déplacer son positionnement dans le champ de la production culturelle, en dépit des contradictions inhérentes qu'engage celui-ci.

Chapitre 4 La présentation de soi. Éthique et autosocioanalyse chez Andrea Fraser

4.1 S'exposer ou la mise à l'épreuve du sujet par le discours réflexif. Critique de l'institution et régimes d'exclusion

Comprendre c'est comprendre d'abord le champ avec lequel et contre lequel on s'est fait. C'est pourquoi au risque de surprendre un lecteur qui s'attend peut-être à me voir commencer par le commencement, c'est-à-dire par l'évocation de mes premières et de l'univers social de mon enfance, je dois, en bonne méthode, examiner d'abord l'état du champ au moment où j'y suis entré, autour des années cinquante.⁴¹⁴
Pierre Bourdieu

Dès la fin des années 1960, les artistes américains intègrent le cursus universitaire, marqué par l'approche structurale en vogue qui circule entre les cercles intellectuels de l'ouest de l'Europe aux États-Unis.⁴¹⁵ Si le structuralisme n'est pas une philosophie, mais une méthode d'analyse issue de la linguistique, il influence néanmoins le contenu des théories, dont les artistes s'enquière avec plus ou moins de délais selon les circuits de diffusion et les traductions. Or, les théories développées en France qui circulent (presque plus)

⁴¹⁴ « Bourdieu étant le premier membre d'une lignée paysanne du Béarn à suivre des études universitaires, le fait d'entrer dans le monde intellectuel parisien en étranger et en marginal lui a donné une distance certaine par rapport aux illusions de ces professeurs issus du sérail pour qui la « vision royale » sur le monde social va de soi puisqu'elle est celle de leur milieu d'origine. » Bourdieu, *Esquisse ...*, p.15.

⁴¹⁵ Comme le résume François Cusset, c'est afin de rattraper le retard des universités américaines face à la pensée structurale française qu'un colloque fut organisé à l'université Johns Hopkins à Baltimore en 1966 ayant pour titre initial « The Language of Criticism and the Science of Man ». Parmi les invités d'honneurs : Roland Barthes, Jacques Derrida, Jacques Lacan, René Girard, Jean Hyppolite, Lucien Goldmann, Charles Morazé, Georges Poulet, Tzvetan Todorov et Jean-Pierre Vernant. (Roman Jacobson, Gérard Genette et Gilles Deleuze, n'ayant pu être présents, font chacun parvenir un texte). Or, plutôt que la présentation didactique attendue du structuralisme par ses principaux penseurs, le colloque donne lieu à des controverses et mésententes entre les penseurs français et entre ces derniers et les intellectuels américains. L'événement sera assimilé à rebours à la naissance du post-structuralisme. François Cusset (2005 [2003]). *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris : La Découverte, p.38-42.

rapidement aux États-Unis auront une influence déterminante⁴¹⁶. Ainsi, la "scientificisation" des sciences humaines grâce aux méthodologies d'analyses structurales influence le réseau de l'art par la circulation des textes dans les revues spécialisées, colloques, conférences et séminaires.⁴¹⁷ La mobilité croissante des communautés va de pair avec le développement des technologies de communication, et l'art conceptuel s'arrime avec la mobilité de l'information.⁴¹⁸ La notion du public est ainsi peu à peu dissociée de l'expérience locale et ponctuelle de l'événement - de l'exposition - dont la publicité constitue le seuil nécessaire - au profit de sa documentation. La tendance à la fois littéraire et analytique, résultat d'influences réciproques entre l'Amérique et l'Europe occidentale, est consolidée en arts par les pratiques artistiques de l'art conceptuel, qui acquièrent rapidement un public de lecteurs transnational.⁴¹⁹ La matérialité alors réduite des oeuvres s'arrime aux moyens de diffusion et de circulation (catalogues, communiqués, revues spécialisées, affiches); augmentant le capital de visibilité du réseau représenté et favorisant la poursuite des échanges culturels.

C'est par le biais d'un parcours autodidacte et de la fréquentation du Whitney International Study Program qu'Andrea Fraser est introduite aux pratiques conceptuelles à

⁴¹⁶ Il y a un décalage dans le corpus théorique assimilé en France et aux États-Unis - où sont privilégiés les textes des conférenciers publiés lors de leurs séjours - et dont les conséquences persistent jusqu'au début des années 2000. Nous remercions Jean-Marc Poinsot d'avoir souligné cet aspect particulier du décalage dans le transfert culturel, dans un commentaire en marge de ce texte émis le 2 février 2018 à 16h48. Le décès des principaux protagonistes, et l'entreprise subséquente de publication et de traduction des séminaires et conférences de ces derniers, combleront peu à peu ce décalage.

⁴¹⁷ Le texte canonique de Roland Barthes *La mort de l'auteur* est d'ailleurs diffusé dans sa version anglophone en 1967 dans le magazine multimédia *Aspen*, à l'invitation de Brian O'Doherty, avant d'être publiée en France l'année suivante. Roland Barthes (1967). « The Death of the Author » dans Brian O'Doherty (dir.) *Aspen Magazine 5-6: The Minimalist Issue*, Fall 1967, New York: Roaring Fork Press.

⁴¹⁸ Les méthodologies conceptuelles sont consacrées lors de l'exposition *Konzeption - Conception. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung / Documentation of a to-day's art tendency* (1969) des commissaires Konrad Fischer et Rolf Wedewer et lors de l'exposition présentée au Museum of Modern Art l'année suivante, *Information* (1970) organisée par Kyneston McShine (MoMA Exh. # 934, July 2-September 20 1970).

⁴¹⁹ Or, la dématérialisation n'a pas à elle seule facilité la diffusion globale des pratiques; les relations entre artistes qui voyagent, entre les galeries par l'intermédiaire des artistes, ainsi que le rôle médiateur du commissaire indépendant (tel que Siegelau, Lippard et Szeemann) est déterminant dans la construction d'un tel réseau.

l'époque de leur célébration, ainsi qu'aux théories sous-jacentes au Marxisme, au féminisme, à la psychanalyse et au poststructuralisme. « I only did two years of high school. I drop out when I was 15. [...] I did drop out of SVA, but with Craig's (Owens) help I was accepted at the Whitney Independent Study Program at the end of that year. I started there in January 1984. So that's how I "turned to theory" when I was 17. »⁴²⁰

Le jeune travail de Fraser est rapidement influencé par les lectures de Pierre Bourdieu. La sociologie réflexive, qui procède à l'examen des rapports dynamiques entre sujet, institution et discours, et la psychanalyse, traditionnellement concernée par les processus de subjectivation, se trouvent au cœur du cadre théorique de la pratique artistique de Fraser. « I used to say that while psychoanalysis drove my methodology, it was Bourdieu that best accounted for the contexts, relations, objects, and experiences in which I work as an artist as well as which I live as a social subject or agent » témoigne Fraser.⁴²¹

Le critique d'art Craig Owens a non seulement contribué à l'orientation, mais à la valeur accordée au premier travail de Fraser, articulé à la tradition d'une « critique intellectuelle »⁴²² reconnue dans les années 1970. Owens distingue cependant l'approche de Fraser de celle de ses prédécesseurs: « [u]nlike Daniel Buren, who investigated the function of the work of art, Fraser focuses on the function of the institution frame itself – specifically, its avowed purpose of protecting cultural artifacta in the name of the public ». ⁴²³ Comme le rapporte Owens, la notion de public est utilisée à des fins de justifications diverses par les institutions muséales : « [i]t is clear that, at least in the 1980s, museums regard « the public »

⁴²⁰ Andrea Fraser et Kristie T. La (2010). « Spotlight : Andrea Fraser », The harvard Crimson [Entrevue retranscrite en ligne] <http://www.thecrimson.com/article/2010/3/30/fraser-art-institutional/>. Consulté le 22 janvier 2018.

⁴²¹ Andrea Fraser (2007). « Psychoanalysis or socioanalysis. Rereading Pierre Bourdieu », *Texte zur Kunst*.: décembre 2007, no 17 vol. 68, Cologne : Texte zur Kunst GmbH p. 140.

⁴²² L'expression critique institutionnelle n'est pas commune en 1987.

⁴²³ Craig Owens (1992). « The Yen for Art » dans *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley: University of California Press, p. 318.

as a mass of (potential) consumers ». L'auteur ajoute « « the public » is a discursive formation susceptible to appropriation by the most diverse – indeed, opposed – ideological interests; and that it has little to do with actually existing publics or constituencies. »⁴²⁴ Or, lors de sa première performance pour laquelle elle personnifie une guide bénévole, Fraser révèle - sous le pseudonyme de Jane Castleton⁴²⁵- les intérêts corporatifs au sujet desquels les musées ont l'habitude de se taire.

Owens soulève les jeux d'inversion du discours muséal que Fraser rend perceptibles. Par exemple, lorsque le musée prétend protéger l'intégrité des œuvres et des collections dans l'intérêt du public, Fraser/Castleton formule qu'il s'agit au contraire de les protéger du public. À l'instar de l'analyse des discours muséaux que fera Mieke Bal⁴²⁶ dix ans plus tard, Fraser révèle la teneur performative du discours constatif du musée, composant le texte de sa visite guidée d'extraits tirés de dépliants promotionnels d'institutions muséales. Owens résume ce que l'œuvre de Fraser révèle transversalement « the protection of culture is an ideological alibi for the project of imperialism – an alibi in which we witness an inversion which, I propose, is the hallmark of protectionist discourse. »⁴²⁷

La fortune critique de l'œuvre d'Andrea Fraser est impressionnante. Avec le critique d'art Craig Owens du côté de la revue *October* et Isabelle Graw du côté de *Texte Zur Kunst*, entre les galeries *American Fine Art* (Colin de Land, New York) et *Christian Nagel* (Cologne), le travail de Fraser prend son essor à la fin des années 1980 dans l'axe germano-américain, réseau dont les enjeux politiques – voire diplomatiques - et économiques seront mis en examen par l'artiste. C'est en périphérie de ce circuit hégémonique, et hors de la

⁴²⁴ Owens, « The Yen... » dans *Beyond...*, p. 318.

⁴²⁵ Andrea Fraser (1986). *Damaged goods Gallery Talk Starts Here*. Performance dans le cadre de l'exposition *Damaged Goods : Desire and the Economy of the Object*. Commissaire Brian Wallis. The New Museum of Contemporary Art, New York, NY, 21 juin - 10 août 1986. Performance par Andrea Fraser et Sue Williams le 28 juin et les 5, 12, 19, 26 juillet 1986.

⁴²⁶ Bal, *Double Exposures*.

⁴²⁷ Owens, p.320

langue anglaise qui constitue la devise majeure des échanges théoriques et critiques au sujet des arts contemporains, que nous entendons développer, à distance, une analyse critique en nous concentrant sur les seuils de l'œuvre et de sa réception et des contingences de sa renommée.

Après New York, Cologne fut l'épicentre non officiel de l'art européen du milieu des années 1980 jusqu'au milieu des années 1990; les artistes, rassemblés autour de / ou opposés au spectaculaire Martin Kippenberger, y partageaient une certaine attitude critique à l'égard de la construction subjective du statut de l'artiste⁴²⁸. La communauté locale développe une perception particulière de son autonomie dans le contexte du marché de l'art du moment. Un cercle de pairs se soude autour des galeries Hetzer et Nagel et de la revue critique *Texte Zur Kunst*, dirigée par Isabelle Graw et Stefan Germer, dont le premier numéro paru en septembre 1990 arbore en couverture le visage de Clement Greenberg. La ligne éditoriale se positionne ainsi dans une volonté de dialogue avec les théories américaines développées dans la revue *October*. L'arrivée de Fraser à Cologne, dont la pratique est rapidement assimilée à des pratiques connexes regroupées sous l'appellation de Kontext Kunst⁴²⁹, s'inscrit dans ce réseau relationnel : « My initial contact with Cologne came through a constellation of people connected to Joseph Kosuth including Gregg Bordowitz, Fareed Armaly and the collaborative artists Michael Clegg and Martin Guttman »⁴³⁰.

⁴²⁸ Bennett Simpson et Joseph Strau (2006). *Make your own life: Artist in and out of Cologne*. Catalogue d'exposition, Institute of Contemporary Art, 21 avril – 31 juillet 2006. Philadelphie: University of Pennsylvania.

⁴²⁹ À ce sujet : Peter Weibel (dir.)(1994). *Kontext Kunst*. Catalogue d'exposition, Neuen Galerie, Landesmuseum Joanneum, Graz, 2 octobre- 7 novembre 1994, Cologne : DuMont Buchverlag; Stefan Germer (2010). « Parmi les vautours. L'art contextuel dans son contexte. » Traduit de l'allemand par Christophe Jouanlance, dans Chevalier, *Une anthologie...*, p.386-401. Paru initialement dans *Texte zur Kunst* no 19, août 1995.

⁴³⁰ Simpson, *Make your...*, p.42.

Dans le champ des arts visuels, la pratique d'Andrea Fraser présente une réflexivité exemplaire. Pierre Bourdieu, théoricien de la sociologie réflexive, signe la préface du premier recueil qui rassemble une collection d'écrits de Fraser, *Museum Highlights*⁴³¹. L'auteur utilise l'expression « interventions analytiques » afin de décrire le travail de l'artiste. Fraser expose des réalités sociales et des rapports de pouvoir sous-jacents au monde artistique. Soulevant son caractère performatif, Bourdieu considère l'œuvre susceptible de bouleverser le champ :

the properly mise-en-scène of analysis and of analyst-artist makes an artistic performance into a specific political act capable, by way of avenues appropriated and altered for its own purposes, of having an effective impact on the artistic field and eventually sparking a full-blown revolution in the power relationships that define that field.⁴³²

Lorsqu'on mandate Fraser de rédiger un hommage posthume au sociologue dans les périodiques *October* et *Texte Zur Kunst*, elle rend compte de l'incorporation des théories de Bourdieu. Dans une attitude autoconsciente et réflexive, Fraser se penche sur l'économie symbolique implicite d'un tel hommage et avoue avoir trouvé dans la lecture de *La Distinction* une légitimité à son parcours autodidacte⁴³³.

Selon Andrea Fraser, il lui appartiendrait d'avoir couché par écrit pour la première fois l'expression « critique institutionnelle » en 1985⁴³⁴. Dans un essai au sein duquel elle reconnaît l'influence de ses pairs, notamment l'apport des discussions avec ses professeurs

⁴³¹ Pierre Bourdieu (2005). « Foreword : Revolution and Revelation », traduit du français par Donald Nicholson-Smith, dans Alberro, Alexander et Andrea Fraser. (2005). *Museum highlights : the writings of Andrea Fraser*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

⁴³² Bourdieu, « Foreword... » dans Alberro, *Museum...*, p. xv.

⁴³³ Bourdieu, P. (1979). « L'école et l'autodidacte » dans *La distinction critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit, p.377-381. Tandis que Bourdieu qualifie paradoxalement l'autodidacte de « produits du système scolaire », Fraser y ajoute l'adjectif « négatif »⁴³³ : « a negative product of the educational system ».

⁴³⁴ Andrea Fraser (1985). « In and Out of Place », Alberro, Alexander et Andrea Fraser. (2005). *Museum highlights : the writings of Andrea Fraser*. Cambridge, Mass.: MIT Press, p.17-27. Publié initialement sous: Andrea Fraser (1985). « In and Out of Place », dans *Art in America*, édité par Craig Owens, juin 1985. Or, Alberro et Stimpson identifie la première occurrence de l'expression à Mel Ramsden (1975) dans le texte *On practice*, publié initialement dans *The Fox* (1975, p.66-83) et reproduit dans Alberro et Stimpson, *Institutional...*, p.170-199.

Craig Owens et Benjamin Buchloh, Fraser fait l'examen d'une première génération de pratiques artistiques critiques des institutions, - notamment celles de Asher, Broodthaers, Buren et Haacke - dont la reconnaissance institutionnelle coïncide avec ses années de formation.⁴³⁵ « Their rigorously site-specific interventions developed as a means not only to reflect on these and other institutional conditions but also to resist the very form of appropriation on which they reflect »⁴³⁶ précise Fraser. Faisant référence à l'invitation conçue par Broodthaers pour la Galerie St-Laurent en 1964,⁴³⁷ Fraser avance « the critique of the apparatus that distributes, presents, and collects art has been inseparable from a critique of artistic practice itself. »⁴³⁸ Hans Haacke, quant à lui, travaille dans une approche connexe à celle du sociologue Pierre Bourdieu, et fait l'examen du champ de l'art articulé à celui du pouvoir. Comme le résume Fraser, Haacke envisage l'institution comme un réseau de rapports économiques et sociaux, révélant les relations entre les sphères en apparence autonomes de l'art, de l'état et des intérêts corporatifs. « Ce qui me frappe dans votre démarche artistique, c'est que votre œuvre d'artiste critique soit accompagnée d'une analyse critique du monde de l'art et des conditions mêmes de la production artistique »⁴³⁹ dira Bourdieu à Hans Haacke, dont le travail vise à échapper à l'instrumentalisation politique ou économique.

Dans *From the Critique of Institution to the Institution of Critique*, Fraser examine l'assimilation systématique de la critique artistique par l'institution au sein de laquelle

⁴³⁵ Andrea Fraser (2015). « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique » dans Breitweiser, Sabine (2015). *Andrea Fraser*. Catalogue publié en conjonction avec l'exposition. Museum der Moderne, Salzburg, 21 mars – 5 juillet 2015, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, p.53. Texte publié initialement dans : Andrea Fraser (2005). « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », *Artforum*: New York, septembre 2005, vol. 44, no 1; p. 278-285.

⁴³⁵ Fraser, « From the... » dans Breitweiser, *Andrea...*, p.54.

⁴³⁶ Fraser, « From the... » dans Breitweiser, *Andrea...*, p.54.

⁴³⁷ Marcel Broodthaers cité dans Benjamin Buchloh, « Open Letters, Industrial Poems » dans *October* vol. 42, automne 1987, p. 71. Buchloh permet au public d'*October* d'avoir accès à l'œuvre – traduite et interprétée - de Broodthaers.

⁴³⁸ Fraser, « From the... » dans Breitweiser, *Andrea...*, p.53.

⁴³⁹ Pierre Bourdieu, Hans Haacke (1993). *Libre-échange*. Paris : Seuil/Les presses du réel, p. 11.

l'auteure définit les termes d'institution et de critique et leur relation paradoxale dans les pratiques désignées par la contraction «critique institutionnelle ». La critique, traduite par l'exposition des structures et logiques internes des musées et galeries d'art qui conduit (ponctuellement) à la subversion et au sabotage de ces structures de pouvoir, se confond, avec son institutionnalisation, avec le geste de présenter, d'exposer et de révéler. L'analyse révèle à quel point l'épreuve de la critique (théorique et argumentative), qui demande justification à l'institution, est nécessaire au bon fonctionnement de cette dernière qui l'absorbe et ainsi s'optimise en s'actualisant. Il importe de noter la nuance qu'articule Fraser en regard du terme « institution », qui ne se limite pas à l'établissement où l'art est présenté, mais à l'art même :

The institution of art is not something external to any work of art but the irreducible condition of its existence as art. No matter how public in placement, immaterial, transitory, relational, everyday, or even invisible, what is announced and perceived as art is always already institutionalized, simply because it exists within the perception of participants in the field of art as art, a perception not necessarily aesthetic but fundamentally social in its determination.⁴⁴⁰

Afin de reconnaître l'institution de l'art, Fraser insiste sur les dispositions et compétences nécessaires faisant appel au concept bourdieusien d'habitus, et par le fait même de l'impossibilité d'agir hors de l'institution : « the institution is inside us, and we can't get outside of ourselves ».⁴⁴¹ À la question si la critique institutionnelle fut institutionnalisée, Fraser répond à l'évidence qu'elle a toujours été institutionnalisée, que l'institutionnalisation est une condition immanente aux pratiques artistiques reconnues sous le terme parapluie de critique institutionnelle. La critique institutionnelle pourrait-elle en somme être résumée à une approche réflexive de pratiques institutionnalisées qui, de façon performative,

⁴⁴⁰ Fraser, « From the... » dans Breitweiser, *Andrea...*, p.56.

⁴⁴¹ Fraser, « From the... » dans Breitweiser, *Andrea...*, p.56.

engendrent le déplacement des limites de l'institution? John R. Searle, qui identifie le langage comme étant l'institution fondamentale, définit la notion d'institution ainsi :

An institution is any collectively accepted system of rules (procedures, practices) that enable us to create institutional facts. These rules typically have the form of X counts as Y in C where an object, person, or state of affairs and lower X is assigned a special status, the Y status, such as that new status enables the person or object to perform functions that it could not perform solely in virtue of its physical structure but requires as a necessary condition the assignment of the status. The creation of an institutional fact is, thus, the collective assignment of a status function.⁴⁴²

Searle poursuit en précisant que cette assignation de fonction permet la création de pouvoirs déontiques. Par le fait même, les faits institutionnels instituent des obligations et des rapports hiérarchiques. L'auteur conclut par l'importance d'aborder la question de l'institution à partir d'un point de vue personnel, puisque les faits institutionnels n'existent que pour ses participants. L'argument de Fraser va encore plus loin, lorsqu'elle compare la difficulté de la tâche de la critique institutionnelle à celle de la psychanalyse : « because to intervene in relations in their enactment also always means as yourself participate in their enactment, however self-consciously » et plus loin « [w]e are the institution of art : the object of our critiques, our attacks, is always also inside ourselves. »⁴⁴³ Dans cette optique, Fraser suggère que les pratiques artistiques regroupées sous l'expression de la critique institutionnelle se définissent par une méthodologie de *réflexivité critique spécifique au site*⁴⁴⁴. Les sites auxquels fait allusion Fraser ne se réduisent cependant ni à la galerie ni au musée, mais comportent aussi bien les relations sociales, tandis que l'approche réflexive désigne le rapport de l'artiste au site ainsi que les conditions sociales sous-jacentes à un tel rapport. Or, l'aspect critique, tel qu'entendu par Fraser est performatif :

⁴⁴² John R. Searle (2006). « What is an institution? » dans Welchman, J. C. (2006). *Institutional Critique and after*. Volume 2 of the SoCCAS [Southern California Consortium of Art Schools] symposia. Zürich: JRP/Ringier p.50.

⁴⁴³ Andrea Fraser (2006). « What is institutional critique ? » dans Welchman, *Institutionnal...*, p.307.

⁴⁴⁴ Ma traduction de « critically reflexive site-specificity ». Fraser, « What is... » dans Welchman, *Institutionnal...*, p.305.

To say that this reflexive engagement is critical is to say that it does not aim affirm, expand, or reinforce a site or our relationship to it, but to problematize and change it. To the extent that a site is understood as a set of relations, Institutional Critique aims to transform not only the substantive, visible manifestation of those relations, but their structure, particularly what is hierarchical in that structure and the forms of power and domination, symbolic and material violence, produced by those hierarchies.⁴⁴⁵

Dans son discours inaugural lors de la cérémonie d'ouverture de l'exposition personnelle d'Andrea Fraser au musée Ludwig de Cologne en 2013 - à l'occasion de la remise du prestigieux Wolfgang Hahn Prize⁴⁴⁶ - Dr Yilmaz Dziewior, le directeur du musée, expose quelques paradoxes de la célébration d'une pratique reconnue pour sa portée critique envers l'institution.

How can we talk about the work of an artist that questions precisely the mechanisms for paying tribute, such as exhibitions, catalogues or even awarding an art prize, by analysing these specific conventions in terms of their social, economic and political significance? So how can we discuss an oeuvre whose strategy is language and that is redolent with scepticism about art business?⁴⁴⁷

Sans résoudre le dilemme, Dziewior use d'une stratégie propre à Fraser en insérant dans son allocution des longues citations de l'artiste, conjuguées à la première personne du singulier, se faisant ventriloque de cette dernière. Helmut Draxler, qui prend aussi la parole ce soir-là, va encore plus loin et interprète l'événement comme étant l'échec d'une carrière artistique qui avait su jusqu'alors se maintenir dans une zone périphérique, à distance critique du marché de l'art.

How could you even accept this prize? Precisely as impostors, the audience is recognizing us, bridging the gap between individual ambition and institutional claim with honor, diffusing market values with critical positions completely. There is no escape from that; it seems to be the fate of success, or, in Pierre Bourdieu's word: success is ultimate failure. Still we can ask: failure in term of what? In terms of the main categories for great art: originality, autonomy, authenticity, totality, and sovereignty? It is not that you had to achieve those categories, you

⁴⁴⁵ Andrea Fraser (2006). « What is institutional critique ? » dans Welchman, *Institutionnal...*, p.306.

⁴⁴⁶ L'inauguration de l'exposition coïncide avec la foire de Cologne 2013. Le prix est accompagné d'une somme de 100 000 euros.

⁴⁴⁷ Yilmaz Dziewior (2013). *Laudatio on the occasion of the Wolfgang-Hahn-Preis to Andrea Fraser 20 April 2013*, traduction de l'allemand vers l'anglais, Cologne : Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig. Feuillet distribué lors de la conférence.

achieving them too much.⁴⁴⁸

L'introduction du discours de Draxler est empreint de réflexivité « What does it means to address honors, honestly, to receive the allowance to speak in honor of someone, and the allowance to listen to one's own laudation ? »⁴⁴⁹, demande-t-il en faisant allusion à sa place et à celle d'Andrea Fraser dans la cérémonie en cours. Il poursuit en soulevant la performativité des gestes du public, dont la reconnaissance est nécessaire au bon déroulement du rituel « [i]t is your active participation in coming here, in waiting and chatting, and in finally silently listening that makes this odd situation work in terms of honors »⁴⁵⁰. Or, si Fraser est élue et que le public peut se projeter en ses qualités, Draxler insiste sur le fait qu'il s'agit avant tout d'un processus d'exclusion, et poursuit en résumant en quoi les générations d'artistes critiques envers l'institution se distinguent :

Whereas earlier generations of Institutional Critique had understood institutions as somehow fixed entities, incorporated in solid houses with orthodox ideologies, based on material, strictly economic factors, against which single free and independant minds could agitate and revolt, things had changed quite dramatically by the mid-eighties. Historians and sociologists were focusing more and more on the dynamics between individual and social entities ; institution were increasingly understood as highly flexible social patterns regulating individual and social behaviors, indicating that even the free and independant mind is a specific social institution in itself.⁴⁵¹

Agissant sur les sujets de l'intérieur et de l'extérieur, l'institution visée par la seconde génération d'artistes reconnus sous l'appellation de la critique institutionnelle, dont Andrea Fraser est un modèle, participe à la distribution d'un capital qui ne se réduit pas à l'économie, mais inclut le capital social et culturel. La remise de prix est une cérémonie exemplaire du rôle de l'institution dans cette distribution du capital : « [h]onor can be understood as the main symbolic currency of those capitals or accumulations, even the economic ones ».⁴⁵² Loin du désir d'agir indépendamment de l'institution, l'aspiration de Fraser, selon Draxler,

⁴⁴⁸ Helmut Draxler (2013). « Anti-Laudatio » dans Cugini (dir.) *Andrea Fraser...*, p.262-263.

⁴⁴⁹ Draxler, « Anti-Laudatio » dans Cugini (dir.) *Andrea Fraser...*, p 259.

⁴⁵⁰ Draxler, « Anti-Laudatio » dans Cugini (dir.) *Andrea Fraser...*, p 259.

⁴⁵¹ Draxler, « Anti-Laudatio » dans Cugini (dir.) *Andrea Fraser...*, p 260.

⁴⁵² Draxler, « Anti-Laudatio » dans Cugini (dir.) *Andrea Fraser...*, p 260.

serait de faire corps avec cette dernière, « to over-identify with the positions institutions are providing » confrontant ainsi le désir institutionnel au lieu de le combler. Or, après avoir élu la récipiendaire du prix Wolfgang Hanz, Draxler procède à la critique de son travail, qu'il assimile à une forme d'instrumentalisation :

Precisly in criticizing the categories of great art you were reintroducing them on the flipside of your arguments, and thus, in avoiding the institutional requirements, you were fulfilling them. That is your categorical failure, beyond any help. Therein critique becomes only a specific means to end up with great art. If great art would create its own conditions of success, as you put it yourself, it is by instrumentalizing critique.⁴⁵³

Ce qui n'est pas révélé lors de la conférence, mais que Fraser dévoile en prenant la parole ensuite, est que le l'*Anti-laudatio* de Draxler est le fruit d'une commande de l'artiste : « thank you Dr Draxler for agreeing to my very challenging request to deliver an anti-laudation »⁴⁵⁴. Or, l'historien de l'art et commissaire indépendant Vincent Bonin soulève le fait que ce constat d'échec exposé par Draxler consolide la réussite du travail de Fraser, qui à chaque nouvelle étape transgresse le niveau précédent de réflexivité et de sacrifice.⁴⁵⁵ « How can I rationalize my participation in this economy ? » demande Fraser.⁴⁵⁶ Les normes immanentes du capitalisme s'ajustent ainsi en réponse à la succession de ses mises à l'épreuve. Boltanski et Chiapello vont jusqu'à identifier la pratique critique (sociale et artiste) comme un des moteurs les plus puissants du capitalisme.⁴⁵⁷ Or, l'acte d'accusation (commandé) de Draxler est intégré au catalogue des textes de Fraser, qui, à l'instar de l'institution, assimile la critique. « How can artists who have become art-historical institutions themselves claim to critique the institution of art? » demande Fraser lors de la célébration de son œuvre.

⁴⁵³ Draxler, « Anti-Laudatio » dans Cugini (dir.) *Andrea Fraser...*, p 262.

⁴⁵⁴ Andrea Fraser (2013). « Wolfgang Hanz Prize Speech », dans Cugini (dir.) *Andrea Fraser...*, p.269.

⁴⁵⁵ Réflexion issue d'une correspondance courriel de Vincent Bonin, le 18 août 2013 13:29. Objet RE: ?

⁴⁵⁶ Fraser, Andrea (2011). « L'1% c'est moi » dans *Texte Zur Kunst*, no. 83, septembre 2011 « *The Collectors* », Cologne: Texte zur Kunst GMBH, cité dans Andrea Fraser (2013). « Wolfgang Hanz Prize Speech », dans Cugini (dir.) *Andrea Fraser...*, p.270.

⁴⁵⁷ Boltanski, *Le Nouvel...*, p.89.

4.2 Résister à l'instrumentalisation par l'analyse de sa position : une rétrospective en case départ

More often than not, however, the « frame » is treated as that network of institutional practices (Foucault would have called them « discourses ») that define, circumscribe and contain both artistic production and reception.

- Craig Owens⁴⁵⁸

À l'entrée de l'exposition du musée Ludwig, sous le nom magnifié d'Andrea Fraser en vinyle autocollant apposé au mur, un cartable noir dans lequel sont disposées des coupures de presse est exposé dans une vitrine. Un cartel en indique le contexte:

Andrea Fraser,
15. November - 15. Dezember 1990,
Galerie Christian Nagel, Köln
Andrea Fraser,
November 15 - December 15, 1990
Galerie Christian Nagel, Cologne
1990
Künstlerbuch undo Faksimile/Artist book and facsimile
Sammlung Pajoro/Pajoro Collection

La présentation inaugurale du document a eu lieu en 1990, à l'occasion de la première exposition personnelle de Fraser à la Galerie Nagel à Cologne⁴⁵⁹. L'exposition coïncide alors, tel qu'en 2013, avec la foire de Cologne; contexte à partir duquel Fraser développe sa proposition pour l'espace de la galerie. Les murs y sont recouverts de papier texturé et le plancher d'un vinyle qui rappelle les détails de l'architecture temporaire et modulable de la foire, tandis qu'un bureau supplémentaire est installé dans l'espace d'exposition. Une "rétrospective" dérisoire de l'artiste en tout début de carrière est présentée⁴⁶⁰ : quatre affiches

⁴⁵⁸ Owens, « From work... » dans *Beyond...*, p. 126.

⁴⁵⁹ Andrea Fraser, « ohne Titel », 14 novembre 1990 - 15 décembre 1990, Galerie Nagel, Cologne.

⁴⁶⁰ « I installed a little « retrospective » of my work, which was kind of a joke because I was twenty-four and had produced very little at that point. I believe it included one videotape, four posters, two sets of wall texts, including the one produced for the Ralph Weernicke show, and six little aluminium disks with smiley and

promotionnelles muséales sur lesquelles des interventions textuelles sont sérigraphiées, deux textes en vinyle, une bande vidéo, et six disques d'aluminium arborant des "smiley and frowney faces". Ce décor est conçu par Fraser afin de mettre en scène le *Presentation Book*⁴⁶¹, dont la forme est calquée sur l'instrument promotionnel conventionnel du galeriste qui, lors des foires, présente la documentation sur le parcours des artistes représentés. Le contenu du cartable est disponible pour consultation pendant la durée de l'exposition.



Figure 10. Andrea Fraser, vue de l'exposition, Galerie Christian Nagel, 15 novembre –15 décembre 1990, Cologne. Photo: Andrea Stappert. Matériel protégé par le droit d'auteur.

Plus de vingt-ans plus tard, au musée Ludwig, bien que le cartable original soit inaccessible sous la vitrine, chacune des pages intérieures est exposée au mur en version fac-similé. La première page présente les rectos et versos du carton d'invitation de l'exposition,

frowney faces on them that I had produces for the « Desire of the Museum » show at the Whitney's downtown branch museum ». Andrea Fraser (2006) dans Simpson, *Make your...*, p.42.

⁴⁶¹ « Presentation Book for the Exhibition "Andrea Fraser, 15 November - 15 Dezember 1990, Galerie Christian Nagel", 1990, photocopies and folder, closed, edition of 3. » Le document est répertorié ainsi Simpson, *Make your...*, p.86.

tandis que les trois pages suivantes servent à exposer le curriculum vitae de l'artiste; registre bref dont la vue d'ensemble des activités recensées doit permettre rétroactivement d'en déduire la cohérence, le débit et la légitimité à travers l'exposition d'une mise en réseau. Un curriculum vitae s'adresse à qui connaît le champ, ses codes, et le capital symbolique relatif de ses acteurs et institutions. La mise en forme de la liste des activités permet habituellement au lecteur de mesurer d'un simple coup d'oeil la productivité d'un artiste dans le temps, par le nombre d'expositions personnelles et collectives énumérées, tandis que la fortune critique est dévoilée partiellement par une liste bibliographique sélective dont les noms propres des critiques participent à la visibilité de celui de l'artiste. Cependant, la lecture de ce curriculum vitae de Fraser déroge à l'attente du lecteur dès la première page.



Figure 11. Andrea Fraser, *November 15 – December 15 1990*, Galerie Christian Nagel, Cologne, 1990, Dossier d'artiste (cartable à anneaux, cartons d'invitation, coupures de presse, curriculum vitae, feuilles protectrices de plastique) et facsimilé, Pajoro Collection. Vue de l'exposition *Andrea Fraser. Wolfgang Hahn Prize 2013*, commissaire Barbara Engelbach, Museum Ludwig, 21 avril – 21 juin 2013, Cologne. Matériel protégé par le droit d'auteur.

Sous l'entête officiel de la galerie Nagel, le lieu et date de naissance de l'artiste (1965 in Billings, Montanta [sic], USA) et le cursus académique (1981-83 School of Visual Arts,

New York, 1984-86 Whitney Museum of American Art Independent Study Program)

introduisent la chronologie des événements recensés, à partir de 1945.

- 1945 Unconditional surrender of Germany
Postdam conference
The United States Information Center, consisting of a reading room with books of America opens in Frankfurt; in 1946 it becomes the first Amerika Haus
- 1946 "Advancing American Art" (organized by US Office of International Information and Cultural Affairs, Musée d'Art Modern (sic), Paris, scheduled to tour Europe and Latin America, the exhibition is cancelled after travelling to Prague due to opposition from president Truman and Secretary of State George C. Marshall⁴⁶²

Le curriculum vitae présente en contrepoint l'histoire politique et les échanges artistiques entre les États-Unis et l'Allemagne depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale à partir d'une succession d'événements, tandis que les coupures de presse précisément sélectionnées et disposées sur une cinquantaine de pages servent d'index au récit. Roselyne Orofiamma précise la fonction du récit de vie dans la construction du sujet « [L]e récit de vie est mis en oeuvre comme support permettant d'interroger plusieurs figures du sujet : un sujet défini dans une inscription sociale, familiale et généalogique, un sujet de contradictions et de conflits qui tente de s'en dégager, et enfin un narrateur pris entre réalité et fiction.⁴⁶³ Sceptique quant à cette première invitation à exposer, Fraser tente, par l'analyse d'un contexte où échanges culturels et relations diplomatiques sont intimement reliées, de se dégager du commerce emblématique de la foire, et d'éviter ainsi l'instrumentalisation. L'examen du réseau des relations États-Unis/Allemagne entrepris lors de cette première exposition révèle dès lors la réflexivité sociologique à l'œuvre.

⁴⁶² Transcription à partir de photographies prises par l'auteure dans l'exposition *Andrea Fraser. Wolfgang Hahn Prize 2013*, commissaire Barbara Engelbach, Museum Ludwig, 21 avril – 21 juin 2013.

⁴⁶³ Roselyne Orofiamma (2008). « Les figures du sujet dans le récit de vie. En sociologie et en formation », *Informations sociales* 2008/1 (n° 145), p. 68-81.

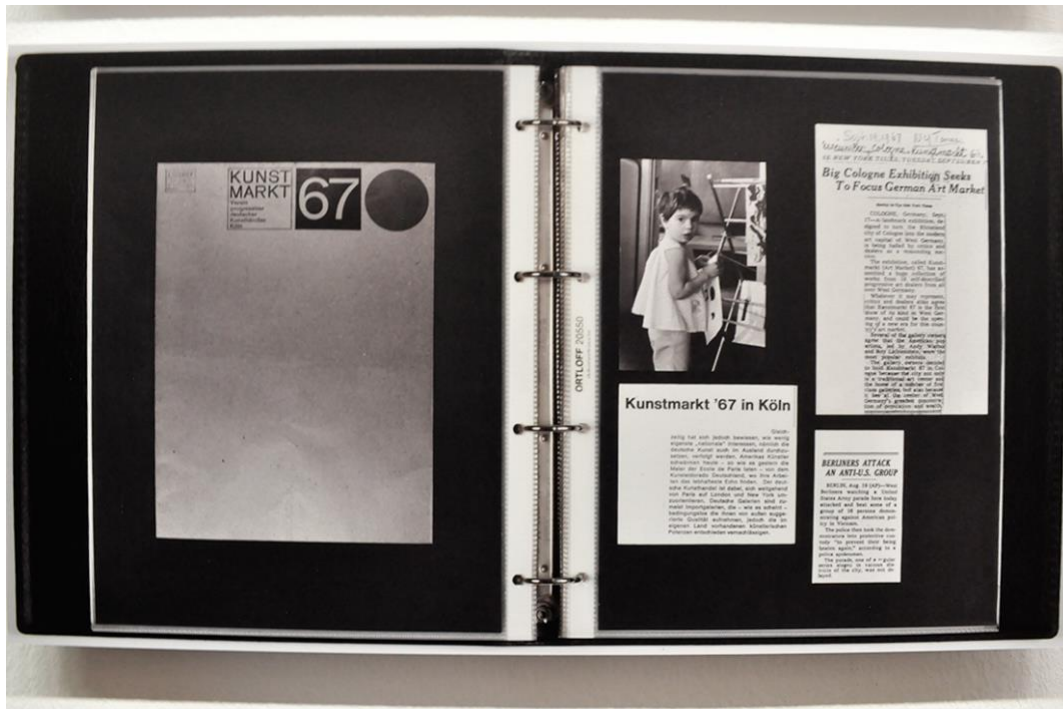


Figure 12. Andrea Fraser, November 15 – December 15 1990, Galerie Christian Nagel, Cologne, 1990, Dossier d'artiste (cartable à anneaux, cartons d'invitation, coupures de presse, curriculum vitae, feuilles protectrices de plastique) et facsimilé, Pajoro Collection (détail). *Andrea Fraser. Wolfgang Hahn Prize 2013*, commissaire Barbara Engelbach, Museum Ludwig, 21 avril – 21 juin 2013, Cologne. Matériel protégé par le droit d'auteur.

La fin de la Deuxième Guerre coïncide avec une transformation des relations artistiques transatlantiques. L'entreprise de promotion de l'identité nationale américaine va de pair avec un jugement sévère de l'art européen par ses artistes, dont Donald Judd aurait déclaré la fin du règne.⁴⁶⁴ Dans un esprit promotionnel, l'américanité des artistes est thématifiée et la visibilité artistique est indissociable des relations diplomatiques établies. Le curriculum colligé par Fraser débute avec l'interruption de l'exposition "Advancing American Art" organisée par le US office of International Information Center and Cultural Affairs par le président Truman et le secrétaire d'État G.C.Marshall. Puis, de la conférence

⁴⁶⁴ Dans une entrevue de Bruce Glaser avec Frank Stella et Donald Judd, ce dernier répond "I'm totally uninterested in European art and I think it's over with. It's not so much the elements we use that are new as their context." Bruce Glaser (1968). "Questions to Stella and Judd", une entrevue éditée par Lucy Lippard, dans Gregory Battcock (1968), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York: E.P. Dutton, p.154. Entrevue publiée initialement dans *Art News*, septembre 1966.

de Postdam à la signature du plan de reconstruction Marshall, l'histoire des relations politiques Américanogermaniques se charge d'événements culturels qui participent à la diffusion de la culture américaine et à l'émergence d'une nouvelle culture allemande⁴⁶⁵. Ainsi, les expositions collectives organisées par le MoMA se succèdent dans un espace de visibilité politique: *Advancing American Art*, 1946; *US Housing in War and Peace*, 1950; *Amerikanische Malerei, Werden und Gegenwart*, 1951; *12 amerikanische Maler und Bildhauer*, 1953; *Modern Kunst aux USA*, 1955; *Eight American artists*, 1957; *Die Neue Amerikanische Malerei*, 1958; *200 Jahre amerikanische Malerei 1776-1976*, 1976; *American Art from the Museum of Modern Art*, 1978; *Europa-amerika*, 1986; *The Binational: Amerikanische Kunst der späten 80er Jahre*, 1988.⁴⁶⁶

L'événement de la naissance de Fraser, inséré à la deuxième page de la chronologie, permet à l'artiste de se situer dans le champ artistique et dans celui du pouvoir, au sein d'un réseau de relations internationales qui la précède et sur lequel l'artiste n'a pas d'emprise autre qu'analytique et critique.

1965 Andrea Fraser born, Billings Montana, USA
 US bombs Vietnam; begins sending ground forces
 "Modern Sculpture in the USA" (organized by MOMA), Kunstverein Berlin,
 Kunsthalle Baden-Baden Morris Louis, Kunsthalle Baden-Baden

À l'émergence de la documenta à partir de 1955 succèdent des manifestations étudiantes antiguerre, des assassinats politiques, l'érection du mur de Berlin, la première foire de Cologne en 1967; des événements intercalés révélant une présence accrue d'artistes américains en Allemagne à partir de la fin des années 1960. La liste des expositions recensées par Fraser, bien que non exhaustive, est représentative du succès du Pop Art, de l'art minimal et conceptuel en Allemagne de l'Ouest : Alexander Calder, Jackson Pollock,

⁴⁶⁵ À ce moment, l'Union Soviétique représente toujours une menace pour le règne du capitalisme.

⁴⁶⁶ Titres d'expositions issues du curriculum vitae d'Andrea Fraser présenté à la Galerie Nagel, 1990. Transcription à partir de photographies prises par l'auteure dans l'exposition *Andrea Fraser. Wolfgang Hahn Prize 2013*, commissaire Barbara Engelbach, Museum Ludwig, 21 avril – 21 juin 2013.

Franz Kline, Jim Dine, Robert Rauschenberg, se greffent au curriculum, ainsi que les noms de Donald Judd, Carl Andre, Sol Lewitt, Dan Flavin, Richard Serra, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Bruce Nauman, et de Dan Graham. Car l'atmosphère compétitive entre les artistes américains et ceux de l'Europe continentale du début des années 1950 évolue vers des relations plus conviviales, en mode échange et collaboration dès les années 1960⁴⁶⁷. Au-delà de la qualité documentaire de l'information, le corpus du *curriculum vitae* exposé représente la constellation des filiations artistiques de Fraser. La manifestation du Guerrilla Art Action Group au MOMA (1970) pendant l'invasion américaine du Cambodge permet de situer le contexte de protestation des artistes envers l'institution artistique dont la structure hiérarchique (économique et administrative) est reliée à celle de l'état. La fin de la chronologie se conclut par l'exposition pour laquelle le document fut conçu : la Galerie Christian Nagel et la foire de Cologne.

- 1989 Allan McCollum, Portikus, Frankfurt
Peter Halley, Jablonka Galerie, Köln
Laurie Simmons, Jablonka Galerie, Köln
Tim Rollins + K.O.S., Johnen & Scöttle, Köln
Mike Kelly, Jablonka Galerie, Köln
American Fine Arts Co. booth at Art Cologne
Berlin wall opens
- 1990 "The Köln Show" , Köln
Jessica Diamond, Standard Grafik, Köln
"Art Supplies and Utopia" Galerie Ralph Wernicke, Stuttgart
Peter Nadin, Jablonka Galerie, Köln
Barbara Kruger, Kölnischer Kunstverein
Peter Fend, Galerie Christian Nagel, Köln
Andrea Fraser, Galerie Christian Nagel, Köln
Art Cologne '90

Bourdieu a dénoncé *l'illusion* de l'activité narrative biographique au sens où l'individu ne saurait prétendre rendre compte du sens de sa vie sans le détour par l'analyse

⁴⁶⁷« That deadlock gradually loosened and gave way to cross-fertilization, facilitated by commercial air travel, which allowed artists to build personal relationships and dealers to develop cross-continental stables. » Mehring, « Continental Schrift... » dans *Artforum...*, p.182.

des conditions sociales qui l'ont déterminé et qui déterminent le discours qu'il tient sur lui-même⁴⁶⁸. L'histoire de vie ne donne pas accès à l'individu, mais à un effort de présentation de soi qui induit des biais et des censures. L'entrée de Fraser dans le monde de l'art et du commerce s'amorce dans une perspective réflexive et critique. Rappelant l'entrée de Broodthaers dans le monde des arts visuels, marquée réflexivement du sceau du commerce (*Moi aussi...*, 1964), Fraser observe les contingences initiales – politiques, culturelles et sociales - de sa propre renommée.

Par l'examen de la mobilité d'un réseau artistique dépendant de relations de pouvoir étatiques, Fraser prend position et accepte les conditions sous-jacentes à l'acte d'exposer, s'exposant et révélant la structure d'un champ professionnel dépendant d'un champ politique et économique. L'inclusion du travail de l'artiste dans le marché de l'art est somme toute indissociable des mécanismes d'exclusion. Le concept critique d'exclusion, selon Boltanski, fait référence à un monde connexionniste, c'est-à-dire « un monde où la réalisation de profit passe par la mise en réseau des activités »⁴⁶⁹. Or, par le détournement de l'outil autopromotionnel du curriculum vitae, Fraser se détache du rite conventionnel de légitimation et se positionne volontairement au seuil des zones d'inclusion et d'exclusion d'un réseau, conservant sa capacité d'agir sur la situation. Les artistes sont exclus des pourparlers diplomatiques et des ententes sous-jacentes à leur apparition internationale. Or, nombre d'entre eux manifestent un intérêt pour l'inscription sociopolitique de leur pratique : le geste de Fraser s'inscrit dans cette optique. La résistance à l'instrumentalisation passe

⁴⁶⁸ Pierre Bourdieu (1986). "L'illusion biographique", *Actes de la recherche en sciences sociales*, nos 62-63, p.10-13. Jean-Marc Poinot soulève l'ambiguïté de cette affirmation chez Bourdieu, qui évoque ses origines pour justifier sa distance vis-à-vis du champ intellectuel. Jean-Marc Poinot, commentaire en marge de ce texte émis le 8 janvier 2018 à 14h19. Selon Loïc Wacquant, l'attention particulière que Bourdieu accorde à la réflexivité serait tributaire de sa trajectoire - sociale et universitaire - et résulterait, selon les mots de l'auteur, d'un « décalage structural entre son habitus primaire (de classe et de région) et les dispositions requises pour s'intégrer harmonieusement au milieu académique français des années 1950 ». Bourdieu, Wacquant, *Invitation...*, p.85.

⁴⁶⁹ Boltanski, *Le nouvel...*, p.437.

paradoxalement par l'assimilation des codes de la légitimation et donne accès à une forme renouvelée d'autonomie du champ de production artistique, au sein même de l'institution.

Le curriculum vitae, conçu comme document qui donne forme à l'ethos préalable de l'artiste, se détourne de sa fonction persuasive pour l'occasion. Au contraire, l'assemblage des événements recensés sème le doute. L'instance subjective révélée par le curriculum exposé est celle d'une individualité déterminée socialement, politiquement et culturellement ; l'inventaire ne se limite pas, comme la tradition le veut, au parcours institutionnel de l'artiste. La « vocalité » du curriculum vitae de Fraser, conventionnellement de l'ordre du monologue, est plurielle, combinant une multitude de voix à dominance masculines. L'autorité de l'oratrice dans son champ professionnel d'action et dans celui, plus large, du pouvoir demeure ambiguë. L'introduction de son nom dans une telle liste valorise l'auteure en la plaçant sur le même plan que les artistes cités ; entre la reconnaissance de dette et la supercherie.⁴⁷⁰ Fraser déjoue la fiction de la souveraineté biographique mise de l'avant conventionnellement par un tel document, configurant une image publique qui emprunte à la lucidité du critique, troquant le capital symbolique accordé par l'expérience professionnelle par celui acquis par ce geste réflexif et critique. Dans la tradition d'une sociologie critique, Fraser façonne, par le biais d'une présentation de soi contextuelle, son positionnement dans le champ, et convoque par ce fait même le visiteur qui doit y trouver sa place. C'est ce retour réflexif qui octroie à l'œuvre sa qualité éthique.

Rendre compte de soi, comme l'affirme Butler, implique une scène d'interpellation préalable ainsi que la responsabilité du narrateur. Conventionnellement invisible, cette situation d'interpellation (celle du galeriste qui veut promouvoir la pratique de l'artiste par le biais de l'outil biographique) est rendue perceptible. L'acte de Fraser s'inscrit en

⁴⁷⁰ Nous remercions Jean-Marc Poinot d'avoir souligné cette ambiguïté, dans un commentaire en marge de ce texte, émis le 2 février 2018 à 19h25.

concordance avec la perspective mise de l'avant par Butler, révisant le caractère soi-disant autonome du sujet au profit d'une subjectivité fondamentalement relationnelle. Par le biais d'un compte rendu politico biographique réflexif, Fraser résiste à l'instrumentalisation simple. L'artiste prend la responsabilité des conséquences de son positionnement, et de la part d'assujettissement que cela implique. Exposant les limites de la reconnaissance artistique par l'exposition d'une histoire des échanges germano-américains depuis 1945, le compte rendu que Fraser fait de son parcours biographique est transposé en acte à la fois performatif – par repositionnement - et critique.

4.3 De l'ambivalence critique au projet éthique

Ce qui est sûr, c'est que la psychanalyse a été, au moins en France et dans les années soixante-dix, du côté des activités intellectuelles les plus nobles, les plus pures, bref, aux antipodes de la sociologie.⁴⁷¹

Empruntant au conceptualisme - et à la sociologie - d'une part et à un modèle de féminisme informé par les théories psychanalytiques de l'autre,⁴⁷² la pratique de Fraser, telle qu'elle est abordée par Juli Carson, se situe entre ces deux héritages.⁴⁷³ L'œuvre de Fraser, tout comme celles de Mary Kelly ou de Silvia Kolbowski, relèverait, selon Juli Carson, d'un « modèle néo-conceptualisme d'intersubjectivité » informé par le concept lacanien de *méconnaissance* que l'auteure définit ainsi, en relation au concept de jouissance :

a psychoanalytic notion of misrecognition indicates a failure to see one experience as synonymous with another because they appear to be contradictory. More precisely,

⁴⁷¹ Bourdieu, *Esquisse...*, p.30.

⁴⁷² Juli Carson (2006). « The Jouissance of Institutional Critique » dans Welchman, *Institutional...*, p. 221.

⁴⁷³ Selon Carson, deux rencontres coïncident avec ces héritages : celles du *Post-Partum Document* (1973-79) de Mary Kelly et des pratiques néo conceptuelles (définies plus tard sous l'expression de la critique institutionnelle) introduites par Craig Owens. Carson, « The Jouissance... » dans Welchman, *Institutional...*, p. 222.

it indicates the failure to recognize unconscious pleasure as being synonymous with conscious unpleasure, what Lacan calls the subject's jouissance.⁴⁷⁴

Carson fait appel à la définition de la jouissance chez Barthes qui réside dans *le plaisir du texte*, de certaines ruptures de codes ou coupures; selon Barthes, « [l]a culture ni sa destruction ne sont érotiques; c'est la faille de l'une et de l'autre qui le devient⁴⁷⁵ ». La jouissance à laquelle fait allusion Carson réside en cette duplicité et génère un « espace critique d'autoréflexivité éthique »; ce qu'elle voit à l'œuvre chez Fraser.

Dans le numéro de juin 2013 de la revue *Texte zur Kunst*, Helmut Draxler définit l'ambivalence comme étant une arme – structurelle - de la critique.⁴⁷⁶ La dialectique du normatif et du critique y est lue à la fois comme outil et obstacle au pouvoir et consiste en point d'origine à partir duquel penser les processus d'attribution (ou d'inclusion) et de désattribution.

Bien que la réflexivité critique soit l'apanage fondamental des pratiques artistiques actuelles, des travaux universitaires et même de la culture pop, l'aspect critique sur lequel se penche Draxler ne vise non pas l'exercice de distinction ou de différenciation du sujet qui prend position, mais vise plutôt une critique orientée sur la dynamique des champs, celui du pouvoir en particulier. Faisant appel aux travaux de Bourdieu, Draxler pose la question de la possibilité de l'habitus du critique, la criticité constituant un capital culturel qui transcende les champs des arts, de la culture populaire et de la politique. Dans une réflexion qui exacerbe

⁴⁷⁴ Carson, « The Jouissance... » dans Welchman, *Institutional...*, p.228.

⁴⁷⁵ « Deux bords sont tracés : un bord sage, conforme, plagiaire (il s'agit de copier la langue dans son état canonique, tel qu'il a été fixé par l'école, le bon usage, la littérature, la culture), et un autre bord, mobile, vide (apte à prendre n'importe quels contours), qui n'est jamais que le lieu de son effet [...] » Roland Barthes (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, p.9.

⁴⁷⁶ Helmut Draxler (2013). « Taking part in the other: Politics and structural ambivalence » in *Texte zur Kunst. How we aim to work*, juin 2013, no 90, p. 70-87. « It is critical to note that the unambiguous as much as the ambiguous are not unshakable givens : they owe their existence to concrete symbolic acts of attribution and the work of mediation and therefore are largely exchangeable in their specific qualities. » Voir aussi : Helmut Draxler (2007). *The Habitus of the Critical On the Limits of Reflexive Practice* translated by Aileen Derieg, [En ligne] <http://eicpc.net/transversal/0308/draxler/en>. Consulté le 11 septembre 2017.

les rapports entre la théorie et la pratique, Draxler demande « how critique can be founded at all, and if it can be founded, whether it must include habitual aspects, because it is not thinkable as a pure form. »⁴⁷⁷ L'ambivalence sera une réponse proposée par Draxler : « critique itself has to live with a quantum of contradictoriness and ambivalence ; it is not per se on the right side. As a cultural and political form it necessarily remains debatable. »⁴⁷⁸ En proposant d'examiner la critique à partir des différents champs où elle s'articule et s'exerce, Draxler fait référence au projet de Luc Boltanski qui défend une sociologie pragmatique *de la critique*, avant de faire marche arrière et de revenir au projet critique de Bourdieu.

Boltanski distingue deux formes différentes de réflexivité : celle de l'acteur critique, qui est appelée « lucidité » et lui permet de questionner les vérités établies, et celle du dispositif de la confirmation, « dans sa capacité à rendre manifeste ce qui est ». Au plan personnel, l'émotion serait la forme de réflexivité de la confirmation. Tandis que le critique, selon Boltanski, est personnellement responsable de son action transgressive qui comporte des risques (colère ou disqualification), les acteurs de la confirmation sont quant à eux porte-paroles de « l'être sans corps de l'institution »⁴⁷⁹, et ne sont pas personnellement engagés dans leurs actions.

Tout comme l'institution, qui ne peut être examinée de façon détachée, la critique s'articule aussi, selon Draxler, à partir d'un point de vue subjectif, et dépend de la position du sujet dans le champ du pouvoir : « [c]ritique thus always comes from a certain direction; it is already influenced by the location from which it is expressed, by the logics of the field-specific regulations, so that its view is never "pure" or "archimedian". »⁴⁸⁰ La critique, insiste

⁴⁷⁷ Draxler, *The Habitus...*

⁴⁷⁸ Draxler, *The Habitus...*

⁴⁷⁹ Boltanski, *De la critique...* p.154.

⁴⁸⁰ Draxler, *The Habitus...*

Draxler, se développe dans un rapport ambivalent au pouvoir. Cette conception de la critique diverge certes de celle que développa Foucault autour du jeu parrhesiaste, forme institutionnalisée de la critique où la parrhesiaste se situe dans une position hiérarchique nécessairement inférieure à l'autorité auquel il adresse sa critique. Ce jeu parrhesiaste correspond cependant à la commande que font les institutions aux artistes de la critique institutionnelle : la critique s'articule non sans risque, mais en tant que service rendu à l'institution, qui profite dans l'après-coup du capital symbolique de la posture critique.

Quelques années après l'exposition à la Galerie Christian Nagel, Fraser coorganise avec Draxler un projet pour l'Université de Lüneburg ayant pour titre *Services*, qui vise une forme d'art qui se développe, à partir du début des années 1990, par projets – généralement commandés par l'institution - et qui consiste en un travail d'analyse de sites. Les résultats de telles pratiques prennent des formes soit d'installations spécifiques au site, de performances, d'activités pédagogiques ou documentaires. La prestation de services qui rassemble ce type de travail artistique indique non pas un médium, mais une condition économique qui détermine la production de l'œuvre. Le projet « Services » De Fraser et Draxler vise à questionner et clarifier des problèmes relatifs aux relations – économiques – entre artistes, commissaires et institutions. « If we are already serving, artistic freedom can only consist in determining for ourselves – to the extent that we can – who and how we serve. This is, I think, the only course to a less contradictory principle of autonomy », signe Fraser dans un acte d'autodétermination⁴⁸¹. Voici un extrait du communiqué de presse:

The starting point of the project "Services" is the strict differentiation between artistic work which is project-oriented and that which is product-oriented. While the manufacture of artistic practice is firmly embedded in system made up of galleries, critics, collectors, exhibition

⁴⁸¹ Andrea Fraser (1994). «How to Provide an Artistic Service : An Introduction* » [En ligne] <http://web.mit.edu/allanmc/www/fraser1.pdf>. Consulté le 12 septembre 2017. Initialement publié dans Beatrice von Bismarck, Diethelm Stoller, Ulf Wuggenig (dir.) (1996). *Games, Fights, Collaboration. Das Spiel von Grenze und Überschreitung*, Stuttgart: Cantz.

spaces and museum, even during time of crisis, the organizational guidelines for artistic projects are completely unclear, even after more than 20 years of success, and each individual situations left up to open agreement. It is typical of curators' texts, for example, that artists who make do with a small fee or even not at all, or artists who accept bad working condition etc. are portrayed as being particularly committed. [...] *if we use the word "service" this means that artists are taking over curatorial or institutional function*, (influencing, mounting and installing exhibition, designing catalogues, performing didactic and publicity-related tasks etc).⁴⁸²

Services s'est manifesté sous forme de table-rondes au sujet du déplacement des rôles et fonctions des artistes - relatifs à l'économie de service - au sein des institutions, dans un environnement installatif de l'université Lüneburg.⁴⁸³ En dévoilant la structure de la commande et les conflits historiques et actuels sous-jacents à la prestation de service, Fraser permet au sujet de réintégrer une certaine autonomie par le biais de la mise en lumière de la relation. Par son service à l'institution, l'artiste produit une plus-value transférable, dont la valeur de la transaction dépend de celle de son nom propre, et de sa position dans le champ. L'accumulation du capital symbolique – dont les termes furent définis par Bourdieu - est ainsi assimilable à celle de l'économie capitaliste, en ce sens qu'il n'y a pas de limite à son accumulation.

⁴⁸² Communiqué de presse. Exposition *Services: Conditions and relation of project-oriented artistic practices. The findings of a working group and a exhibition*, Kunstraum der Universität Lüneburg, 26 janvier – 20 février 1994. Exposition organisée par Helmut Draxler et Andrea Fraser. Nous soulignons.

⁴⁸³ Les participants, artistes et commissaires, invités à discuter des conflits sous-jacents à l'économie de « service » en arts visuels furent Mark Dion, Group Material, Louise Lawler, Julia Scher (qui contribuèrent par écrits) ainsi que Fred Wilson et Judith Barry. Les pratiques historiques abordées : AWC, Michael Asher, Christian Boltanski, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Guerrilla Art Action Group.



Figure 13. Andrea Fraser et Helmut Draxler, *Services : The Conditions and Relations of Service Provision in Contemporary Project Oriented Artistic Practice*, vue de la documentation du projet dans l'exposition de Andrea Fraser au Museum der Moderne, Salzburg, 2015. En arrière-plan : *November 15 – December 15 1990, Galerie Christian Nagel, Cologne, 1990*. Photo: Museum der Moderne, Salzburg. Matériel protégé par le droit d'auteur.

Le concept d'habitus développé par Bourdieu révèle la médiation entre structures sociales et dispositions individuelles à travers l'incorporation d'une histoire culturelle. Avec ce concept, Bourdieu se détache de la distance analytique purement structurale en y introduisant un sujet qui, bien que prédéterminé par la structure sociale - culturelle et économique - dans lequel il s'inscrit, participe à la reproduction. L'habitus, point de réintroduction du sujet, est toutefois défini comme une structure, à la fois structurante et structurée.⁴⁸⁴

Nécessité incorporée, convertie en disposition génératrice de pratiques sensées et de perceptions capables de donner sens aux pratiques ainsi engendrées, l'habitus, en tant que disposition générale et transposable, réalise une application systématique et universelle, étendue au-delà des limites de ce qui a été directement acquis, de la nécessité inhérente aux conditions d'apprentissage: il est ce qui fait que l'ensemble des pratiques d'un agent (ou de

⁴⁸⁴ Bourdieu, *La distinction...*, p.191.

l'ensemble des agents qui sont le produit de conditions semblables) sont à la fois systématiques en tant qu'elles sont le produit de l'application des schèmes identiques (ou mutuellement convertibles) et systématiquement distinctes des pratiques constitutives d'un autre mode de vie.⁴⁸⁵

L'ouvrage *La distinction* (Bourdieu, 1979) est composé d'une étude détaillée de la disposition esthétique des agents, dont les modes de perception, compétences et jugements sont informés par leur capital hérité (ou classe sociale)⁴⁸⁶ et par leur capital acquis (ou degré d'éducation). La méthodologie adaptée par Bourdieu révèle les schèmes généraux de l'appréciation des contenus culturels : les dispositions historiques et collectives ainsi que les compétences individuelles prédéterminant le jugement esthétique. À cet égard, *May I help you* met en scène un amalgame de voix issues de positions distinctes dans la sphère sociale, dont l'entrecroisement destitue l'autorité de l'oratrice : « It's... so far away from the passions that ordinary people invest in their ordinary lives. This is art. This is culture. »⁴⁸⁷ Et plus loin, après une rupture de ton : « When I visit galleries and museums, I usually end up feeling angry and powerless. I find myself thinking, « Who are these people ? Where did they get their money ? What does all of this have to do with my experience ? ». L'artiste incorpore un registre composé de réponses imaginées d'un public dissensuel, se faisant porte-parole des différends à l'égard de l'art et de son système d'exclusion.

⁴⁸⁵ Bourdieu, *La distinction...*, p.190.

⁴⁸⁶ « Le mérite de Bourdieu aura été d'élargir la notion de classe qui, selon lui, ne se limite pas à la détention des moyens de production, mais s'étend à l'univers symbolique où la violence de la domination s'exerce tout autant et même davantage: elle procède de manière totalement invisible, par dénégation des processus de conditionnement et facilite la domination de ces derniers. » François Dosse (2012[1992]). *Histoire du structuralisme Tome 2: Le chant du cygne 1967 à nos jours*, Paris: La Découverte, p. 356.

⁴⁸⁷ Andrea Fraser (1991/2013) « May I help you? » dans Cugini, *Andrea...*, p. 20-28. Adaptation du texte de la performance de Fraser « May I help you? » pour une performance au Museum Ludwig (Cologne) en 2013 performé par Andrea Fraser lors du vernissage de l'exposition et par des acteurs professionnel pour la durée de l'évènement. La performance inaugurale eut lieu en 1991 à American Fine Arts Co. (New York) dans une installation de *Plaster Surrogates* (1991) d'Allan McCollum réalisés pour l'occasion.



From *May I Help You?*, in cooperation with Allan McCollum, American Fine Arts, Co., New York City, 1991. ("Staff" performed by Ledlie Bergerhoff, Kevin Duffy and Randolph Miles, pictured talking to gallery visitors) Photo: American Fine Arts, Co.

Selected One-Person Exhibition:

Galerie Christian Nagel, Cologne, Germany '90.

Selected Group Exhibitions:

Hallwalls, Buffalo, NY *Opposing Force* '84; Fourwalls, Hoboken, NJ '84; Philip Nelson Gallery, Lyon, France *Transitional Objects* '85; Hallwalls, NY *Picture This: Films Chosen by Artists* '86; 303 Gallery, NYC '87; Los Angeles Contemporary Exhibitions, Los Angeles, CA *Re:Placement* '88; 10 on 8, NYC *Selling Us Ourselves* '88; Milford Gallery, NYC *After the Gold Rush* '89; Whitney Museum of American Art, Downtown at Federal Reserve Plaza, NYC *The Desire of the Museum* '89; Galleri Nordanstad-Skarstedt, Stockholm, Sweden *Videoworks* '89; Gracie Mansion Gallery, NYC *notes on the margin: a framework in focus* '90; Galerie Ralph Wernicke, Stuttgart, Germany *Art Supplies and Utopia* '90.

Selected Presentations by Andrea Fraser:

Damaged Goods Gallery Talk Starts Here, The New Museum of Contemporary Art, NYC '86; *The Fairy Tale: A Gallery Talk*, Artists Space, NYC '86; *Museum Highlights: A Gallery Talk*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, PA '89; *May I Help You?*, in cooperation with Allan McCollum, American Fine Arts, Co., NYC '91.

Selected Performances by the V-Girls:

A Talk About a Talk, Barnard College, NYC '87; *Sex and Your Holiday Season*, Fourwalls, Hoboken, NJ '87; *Academia in the Alps: In Search of the Swiss Mis(s)*, "The Politics of Comparison," conference, University of Massachusetts, Amherst, MA '87; (also at New York University, NYC '88; Columbia University, NYC '88; Franklin Furnace at Judson Memorial Church, NYC '90; Modern Language Association, Chicago, IL '90); *The Question of Manet's Olympia: Posed and Skirted*, The Institute of Contemporary Art, London, England '89, '90 (also at the California Institute of the Arts, Valencia, CA '89; University Art Museum, Berkeley, CA '89; The New Museum of Contemporary Art, NYC '90; Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, PA '90; Hallwalls, Buffalo, NY '90; Third Eye Centre, Glasgow, Scotland '90).

Selected Bibliography about Andrea Fraser:

Lichtenstein, Therese. "Andrea Fraser," *Arts Magazine* vol. 59 no. 1 (September '84), p. 44.
 Indiana, Gary. "Agitations," *The Village Voice* July 22, 1986, p. 84.
 Bordowitz, Gregg. "Geography Notes: A Survey," *Realife* no. 16 (Autumn '86), p. 12+.
 Linker, Kate. "Damaged Goods: Desire and the Economy of the Object," *Artforum* vol. 25 no. 3 (November '86), p.133+.
 Owens, Craig. "The Yen for Art," in *Discussions in Contemporary Culture* (Hal Foster, ed.), Dia Art Foundation (Seattle: Bay Press), 1987, p. 16+.

Figure 14. Andrea Fraser, *Matrix 114. Welcome to the Wadsworth : A Museum Tour Every Saturday and Sunday at 1 p.m. during April, 1991*, Opuscule, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. Vue de *May I help you?*, exposition et performance en collaboration avec Allan McCollum, American Fine Art, Co., New York City, 1991 et extrait du curriculum vitae de l'artiste, pages 6 et 7.

(*Standing in front of the object she turns to the visitor.*)

If you're not one of those people who affects history—and most of us are not—then how are you supposed to enjoy looking for personal meaning in the souvenirs of that class of people who manipulate history to your exclusion? I think it takes a pretty blind state of euphoric identification to enjoy another's power to exclude you.⁴⁸⁸

Fraser performe dans la galerie en présence d'un public avisé et de visiteurs non informés. Or, la disparition de la scène théâtrale chez Fraser n'est qu'illusion. Elle n'implique

⁴⁸⁸ Andrea Fraser (1991/2013) « May I help you? » dans Cugini, *Andrea...*, p.28.

pas l'inclusion réelle du visiteur, manipulé, dont la présence - ou l'otage - active la pièce. Lors d'un entretien, Owens discute de la figure du narcissiste et de son caractère séducteur - en ce qu'elle exclut systématiquement le regardeur.⁴⁸⁹ La polyphonie mise en scène par Fraser demeure dans la catégorie stricte du jeu théâtral, dont le mode opératoire exacerbé est précisément celui de l'exclusion. Fraser ne tente pas de démocratiser la pratique du discours sur l'art, mais de prendre conscience de ses déterminismes mêmes afin de s'y positionner. L'institution incorporée est celle du jugement: Fraser ventriloque six voix, et une pluralité de publics qui n'ont rien de collectif, révélant la fiction de la démocratisation de l'espace public par l'adoption d'un langage de la doxa de l'ordre du consensus comme stratégie pour réinclure « le visiteur ». Or, la mise en scène du monologue mémorisé a l'effet inverse; celui de la mise en évidence des modes d'exclusion à l'oeuvre.



Figure 15. Andrea Fraser, *May I help you ?*, 1991/2013, performance dans une installation d'Allan McCollum avec 30 *Plaster Surrogates*, Museum Ludwig, Cologne, 21 avril 2013.

⁴⁸⁹ *Craig Owens: An Interview* (1984). Réalisé par Lyn Blumenthal et Kate Horsfield, 01:19:50, États-Unis, noir et blanc, mono, 4:3, vidéo.

Ce que Fraser déconstruit ce faisant, c'est la possibilité même d'une réception collective, ou d'un public unique - cette abstraction à laquelle le discours de présentation institutionnel prétend s'adresser. Si selon la pragmatique, la perspective anticipe et positionne le spectateur dans l'espace matériel – ce qui détermine la fonction de l'oeuvre –, l'artiste semble simultanément ouvrir l'espace possible des réceptions de l'oeuvre et en resserrer à l'extrême l'accès. Fraser s'adresse à l'éclectisme des publics de la foule, spécialistes et amateurs, avec une cruauté égale envers les premiers qu'envers les seconds, rappelant leur division inconciliable et accentuant par la réification et le retour réflexif le phénomène d'exclusion autour duquel se construit la renommée. Si, selon Thomas Crow, le propre du public est précisément sa pluralité manifeste⁴⁹⁰, par le démontage de l'adresse individuelle - et donc du concept de public singulier - Fraser excède les normes de la communication, ouvrant ainsi la porte à l'événement au sens où l'entend Derrida :

On dit trop souvent que le performatif produit l'événement dont il parle. Certes, il faut aussi savoir que, inversement, là où il y a du performatif, un événement digne de ce nom ne peut pas arriver. Si ce qui arrive appartient à l'horizon du possible, voire d'un performatif possible, cela n'arrive pas, au sens plein du mot⁴⁹¹.

May I help you peut être lu comme une mise en pratique - théâtralisée - de l'incorporation de l'espace social tel qu'il s'impose à travers la filiation et l'expérience. Or, dans la mise en scène de Fraser, la culture incorporée est celle d'une multiplicité de voix dissensuelles qui, au sein d'un même corps, disjoint l'identité du sujet afin d'en révéler les schèmes. Le texte polyphonique est, selon Julia Kristeva, "un dispositif où les idéologies s'exposent et s'épuisent dans leur confrontation."⁴⁹² Similairement, sur le plan stylistique, *La distinction* de Bourdieu tranche avec l'étude sociologique classique. Le texte combine une

⁴⁹⁰ Thomas E. Crow (1985). *Painters and public life in 18th century Paris*. New Haven: Yale University Press. Nous remercions Johanne Lamoureux d'avoir dirigé notre attention vers les notions de publics tels que définies par la pragmatique et les *Cultural Studies*.

⁴⁹¹ Jacques Derrida (2001). *L'Université sans condition*. Paris: Galilée, p.74.

⁴⁹² Mikhaïl Bakhtine (1998[1970]). *La poétique de Dostoïevski*, traduction de Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva. Paris:Seuil, p.20.

accumulation de différents registres; théorie, entretiens, insertions de photographies et de tableaux statistiques de façon à bouleverser la forme de l'étude sociologique. Ce bouleversement formel est à la base d'un travail de mise en scène développé par Fraser, constitué à partir de collages de discours hétérogènes de façon à ce que la voix de l'auteur soit imbriquée dans celle d'une multitude. L'autorité est dans l'assemblage réflexif de schèmes discursifs, révélant ainsi la construction à la base de toute pratique discursive et l'hétéronomie de sujets qui la reproduisent. Fraser précise à ce sujet:

We have our names and specific biographies, but even our names are amalgams of other names like our parents'. And from a psychological and psychoanalytical perspective, we can think of people as being collections of other people and their relationships. Or collections of relationships that we have internalized and even things that we have invested our attention in and taken into ourselves.⁴⁹³

Or, notre hypothèse entend que cette méthodologie - dialogique et critique- constitue un point d'accès à une autonomie renouvelée du sujet au sein même de ses déterminismes culturels. Tandis que Kant envisageait une autonomie du sujet dépendant de sa liberté - conditionnée par une morale qui puisse être universelle -, l'artiste critique retrouve une autonomie d'action grâce à la distance analytique. C'est-à-dire que l'analyse réflexive entreprise par le sujet le repositionne dans son champ de compétence, dont il peut faire la critique. Le sujet - libre et déterminé - accède ainsi à une autonomie locale et ponctuelle, contingente, qui ne le dépossède pas de ses responsabilités, mais détermine la liberté de son action critique à partir d'une éthique professionnelle retrouvée. La question de l'autonomie constitue un problème commun aux champs des arts et de la philosophie. Le théorème IV de la *Critique de la raison pratique* de Kant nous permet, malgré ses contradictions théoriques, d'aborder le concept de façon à ce qu'il ne s'agisse pas de liberté individuelle en

⁴⁹³ Andrea Fraser et Kristie T. La (2010). « Spotlight: Andrea Fraser », *The Harvard Crimson*, 30 mars 2010. [En ligne] <http://www.thecrimson.com/article/2010/3/30/fraser-art-institutional/#> Consulté le 30 juin 2017.

relation au plaisir sensible, mais à une autonomie de la raison en relation avec une morale ou éthique. En ce sens, la revendication d'autonomie d'une pensée d'auteur ou d'un champ est systématiquement liée à la dépendance à une loi morale, bien que cette loi émerge de cette même pensée ou de ce même champ. Fraser affirme « I am an artist. As an artist, I have the double role of engaging in this specialized production of bourgeois domestic culture on the one hand and, on the other, the relatively autonomous reproduction of my own personal subculture. »⁴⁹⁴

*L'1% c'est moi*⁴⁹⁵, titre provocateur d'une analyse socioéconomique critique signée par Fraser, montre un sujet écartelé entre autonomie critique et réseaux de dépendance qui le conditionnent⁴⁹⁶. Ce texte consiste en l'analyse de l'absence d'éthique au sein d'un champ dont le sujet auteur (ainsi que le sujet lecteur) décide(nt) de ne pas s'extraire, mais d'en faire la critique de l'intérieur afin d'en optimiser - localement et ponctuellement - le fonctionnement. L'autonomie du jugement (où l'éthique remplace la morale kantienne) est renouvelée *par la prise en considération des contradictions inhérentes à l'action*, dans le développement d'une pratique qui échappe à l'instrumentalisation. Comment s'extraire de la reproduction du système et de sa violence symbolique?⁴⁹⁷ Comment l'art, même dans sa forme critique, peut-il résister à l'instrumentalisation du marché? En filiation avec l'œuvre de Fraser, l'artiste Sarah Pierce écrit : « [a]nd this is where the potential for autonomy lies: when demands are in conflict, when multiple voices enter into the discourse, when contradictory histories are at work, autonomy is what remains uncontained. »⁴⁹⁸ Malgré sa

⁴⁹⁴ Andrea Fraser (2005[1992]). « An artist Statement » dans Alberro, *Museum...*, p.5

⁴⁹⁵ Fraser, *L'1%...*, dans *Texte Zur Kunst* 83, septembre 2011, p.114-127.

⁴⁹⁶ Dosse, *Histoire du structuralisme Tome 2...*, p.517.

⁴⁹⁷ Pierre Bourdieu (1970). *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris: Minuit.

⁴⁹⁸ Sarah Pierce. « Murmurs and legacies », *The Autonomy Project, Newspaper #2*, [En ligne] http://www.tenstakonsthall.se/site/wp-content/uploads/2012/01/Autonomy_Project_Newspaper_2_Frameworks.pdf. Consulté le 18 nov. 2017.

consécration, l'œuvre de Fraser réussit néanmoins à produire de la critique et évite à nouveau d'être réduite à l'instrumentalisation. Les œuvres de Fraser, performatives en ce qu'elles génèrent des conséquences, permettent aux visiteurs de se doter d'outils afin de se situer – socialement. C'est donc à partir de l'autoréflexivité de l'artiste qu'un transfert éthique est opéré.

4.4 Éthique et publicité du franc parler

Dans quelques uns de mes écrits [...], j'ai été plus franc et plus sincère que n'ont coutume de l'être des personnes qui retracent leur vie pour les contemporains ou la postérité. On m'en a su peu de gré; et, au vu de mes expériences, je ne saurais conseiller à personne de faire de même.⁴⁹⁹
Sigmund Freud

Joël Birman pose la question de l'équivalence entre l'impératif du dire vrai dans le contexte du discours philosophique de l'Antiquité – celui de la *parrêsia* – et celui de la cure psychanalytique⁵⁰⁰. Rapprochant les travaux vraisemblablement éloignés de Lacan et de Foucault, Birman relève la similarité de la façon dont les deux auteurs ont abordé la problématique du sujet, en mettant de l'avant sa dimension éthique. L'éthique du parrésiasse se définit à son engagement dans la pratique discursive - caractérisée par la conviction à dire-vrai - et dans les résultats imprévisibles de sa critique.

Conscients des dissemblances entre les postures critiques sous-jacentes à l'exercice de la *parrêsia* dans l'Antiquité et à celles des pratiques artistiques reconnues pour leur critique des institutions, nous tenons néanmoins à opérer certains rapprochements, aussi anachroniques soient-ils, entre ces deux modes de prise de parole. L'opération de la critique

⁴⁹⁹ Sigmund Freud (1987). *Sigmund Freud présenté par lui-même*, Paris : Gallimard, p.124-125.

⁵⁰⁰ Joël Birman (2010). « Le dire vrai et la psychanalyse : à propos de Foucault et Lacan », dans *Recherches en psychanalyse* n° 9, janvier 2010.

antique qu'examine Foucault comporte des implications à la fois politiques, éthiques et philosophiques, conjuguant les questions de conduites et d'autoconduite (ou de gouvernement de soi et des autres) et du dire-vrai.⁵⁰¹ Ces implications autorisent, tel que le résume Frédéric Gros, une réévaluation des rapports entre démocratie, sujet et vérité tout en s'incriminant dans le projet d'une généalogie de l'attitude critique. La prise de parole qui s'effectue dans l'exercice de la *parrêsia* s'inscrit dans une situation nécessairement sociale et, tel que nous l'avons précisé plus haut, comporte le risque d'être rejeté de son interlocuteur. Au moment historique sur lequel Foucault concentre son analyse, le dire vrai du parrésiasse s'exerce néanmoins dans un contexte institutionnel – le critique est conseiller politique⁵⁰².

Dans quelle mesure le processus d'institutionnalisation des pratiques artistiques critiques laisse-t-il place à un tel risque ? L'œuvre d'Andrea Fraser semble avoir pour mission d'intégrer cet espace, déplaçant les frontières du travail progressivement en ce sens. Or, le service critique rendu par l'artiste, sur lequel se penche le groupe convoqué par Fraser et Draxler, aussi transgressif soit-il, se voit aussitôt assimilé en capital symbolique pour l'artiste et pour l'institution, qui se déplacent solidairement et conservent, malgré tout, bonne figure.

La question de la vérité n'est pas à l'ordre du jour, ni des pratiques artistiques ni de la critique d'art. Or, lorsque l'artiste prend la parole pour rendre compte de sa trajectoire,

⁵⁰¹ À ce sujet : Frédéric Gros (2016). « Introduction » dans Michel Foucault (2016). *Discours et vérité précédé de La parrêsia*, Édition et appareil critique par Henri-Paul Fruchaud et Daniele Lorenzini, Paris : Vrin, pages 11 à 18.

⁵⁰² Platon rapporte dans *Les Lois* la figure de la *parrêsia* nouvelle qui s'exerce dans le cadre autocratique. La *parrêsia*, ensuite, s'individualise. « Le parrésiasse ne s'adresse plus à une assemblée citoyenne afin d'inquiéter un consensus, mais s'attache à transformer une âme », résume Gros au sujet du tournant éthique de la *parrêsia*, telle qu'elle fut mise en scène par Platon dans ses premiers dialogues. Gros, « Introduction » dans Foucault, *Discours...*, p.14.

son récit légitime une pratique – dont les œuvres sont rassemblées par une fonction auteur - en l’inscrivant dans une histoire institutionnelle et biographique. Le récit de pratique – ou d’intention – donne quant à lui une impression de continuité au travail discontinu. Il comble les lacunes du sens, sans toutefois être suffisant à l’octroi d’une quelconque valeur à l’œuvre. Dans quel type de vérité le sujet artiste s’engage-t-il et par quels moyens engendre-t-il une tension chez ses interlocuteurs ? Notre hypothèse est celle de la prise de parole réflexive, par lequel le sujet critique attaque non pas l’institution, mais se positionne à même les mécanismes du pouvoir et de la reproduction du système de valeurs propre à son champ de pratique. Cette réflexivité est performative en ce qu’elle engendre conséquemment des effets dans l’espace public, chez le récepteur, soit une émulation réflexive. Ce retour génère un espace éthique où les sujets, dans une dynamique sociale, se tiennent responsables de la place – mobile dans une certaine mesure - qu’ils occupent mutuellement, outrepassant les méconnaissances hiérarchiques, sociales ou économiques. Le dire vrai de l’artiste qui parle en son nom propre - au sein de l’institution - risque d’introduire non pas le consensus, mais des formes d’inégalités. Tandis que la dimension éthique de la *parrésia* chez Foucault réside dans la direction de conscience – dont les dialogues platoniciens font état – la dimension éthique des réponses des artistes à l’impératif promotionnel s’articule au dynamisme réflexif de leurs réceptions.

Tandis que Nietzsche assimile la figure du musicien à celle d’un ventriloque de Dieu, « porte-parole de l’« essence » des choses »⁵⁰³ - associant ainsi musique et métaphysique – la ventriloquie dont témoigne l’œuvre de Fraser fait appel à une confluence de voix et

⁵⁰³ Frederic Nietzsche (1900, 3^e édition). « Quel est le sens de tout idéal ascétique ? » troisième dissertation dans *La généalogie de la morale*, dans *Œuvres complètes* de Frédéric Nietzsche, vol. 11, publié sous la direction de Henri Albert, Paris : Mercure de France, p.174-175.

d'autorités dissensuelles, rassemblées en un seul corps et soumis pour l'occasion à diverses institutions : culturelle, langagière, économique, politique et sociale. L'acte ventriloque de Fraser met de l'avant le contraste des voix entre elles, mais aussi entre ces dernières et le corps qui les projette.

À l'image de Broodthaers qui a su transformer ses rétrospectives en nouveaux *décors*, la première exposition de Fraser se résume au décor de la mise en scène promotionnelle de ses exploits au sein d'un curriculum vitae qui permet à l'artiste de se situer dans le contexte politique et culturel des échanges germano-américains. Or, tandis que Broodthaers, dans l'après-coup de l'époque coloniale belge, entend faire la conquête de l'espace des arts visuels, Fraser entreprend celle de l'espace de la théorie afin de faire l'examen critique, par le retour réflexif et le récit historique, de sa double position dans le champ des arts. Dans une attitude systématiquement associée au pouvoir institutionnel et assujettie par ce dernier, à la fois analyste et analysante, Fraser intègre et rend perceptible le clivage causé par la demande promotionnelle et l'ambition critique, permettant aux témoins de son œuvre d'appréhender les reports possibles des limites de la critique et la vélocité de son assimilation par l'institution.

Chapitre 5 La reconnaissance en question dans l'œuvre de Louise Lawler

[...] interroger les normes de la reconnaissance qui règlent ce que je pourrais être, se demander ce qu'elles excluent, ce qu'elles pourraient être contraintes de recevoir, c'est, sous le présent régime, risquer de ne pas être reconnu comme sujet ou du moins créer l'occasion de se demander qui l'on est (ou peut-être et si l'on est, ou non, reconnaissable).⁵⁰⁴

- Judith Butler

5.1 Substituer l'exposition à sa médiation

Dans l'opuscule produit à l'occasion de son exposition au Wadsworth Atheneum en 1984⁵⁰⁵, Louise Lawler greffe à son curriculum vitae les énoncés issus de deux cartons d'invitations autoproduits et autodiffusés, octroyant à ces gestes la même valeur qu'aux expositions recensées :

Selected one-person exhibition :

Aero Theater, Santa Monica, CA, A MOVIE WILL BE SHOWN WITHOUT THE PICTURE '79; The following invitation was sent : « Louise Lawler invites you to attend Swan Lake performed by New York City Ballet at the New York State Theatre, Lincoln Center, Thursday, January 22, 1981, 8 p.m. Tickets to be purchased at the box office. »; Jancar / Kuhlenschmidt, LA '81 (one night only) ; Metro Picture, NYC An Arrangement of Pictures and Photographs of Arrangements, '82; Anna Leonowen Gallery II, Halifax, Nova Scotia, Another Gallery '82.

⁵⁰⁴ Butler, *Le récit...*, p.23.

⁵⁰⁵ Louise Lawler (1984). *Matrix 77*. Opuscule produit dans le cadre de l'exposition *Matrix 77*, 23 février - 22 avril 1984, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. Commissaire Andrea Miller-Keller, [En ligne] <https://thewadsworth.org/wp-content/uploads/2011/06/Matrix-77.pdf>. Consulté le 27 juin 2017. Je remercie Vincent Bonin d'avoir soulevé l'intérêt de ce document. Andrea Miller Keller, commissaire de *Matrix* et première « Emily Hall Tremain Curator of Contemporary Art » au Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, explique l'absence du texte d'interprétation dans la brochure « However, because I was worried that the traditional text would intrude upon the elusive quality of Lawler's installation, it was omitted. » Miller Keller aurait présenté Lawler à Emily Tremain en 1983. Dans un courriel adressé à Andrea Meller Keller, Lawler insiste « ... Hoping I've told you it is always my preference that writing need not be about my work, preferable to be something that can go alongside it » Louise Lawler (28 avril 2007), dans Blondeau, Marc et Philippe Davet (dir.). *Louise Lawler. The Tremain Pictures 1984-2007*. Catalogue d'exposition, Blondeau Fine Art Services, Genève, 13 septembre – 20 octobre 2007, Genève : BFAS Blondeau Fine Art Services, p.65, p.83 et p.79.

Selected group exhibitions :

[...] Love is Blind '81; The following invitation was sent : « Louise Lawler and Sherrie Levine invite you to the studio of Dimitri Merinoff, 22 East 17th Street, Sunday, March 29, 1981, 2-5 p.m. » '81; A PICTURE IS NO SUBSTITUTE FOR ANYTHING is the title of collaborative work of Louise Lawler and Sherrie Levine; Harold Rivkin, NYC '81, Louise Lawler loft, NYC '81, California institute for the Arts, Valencia, CA '81, Ronele Gallery, Nova Scotia '81; Louise Lawler loft, NYC '82 [...]»⁵⁰⁶

Or, ces deux événements/publications éphémères ne furent pas intégrés à la rubrique

« exposition » des curriculum vitae subséquents de l'artiste⁵⁰⁷.

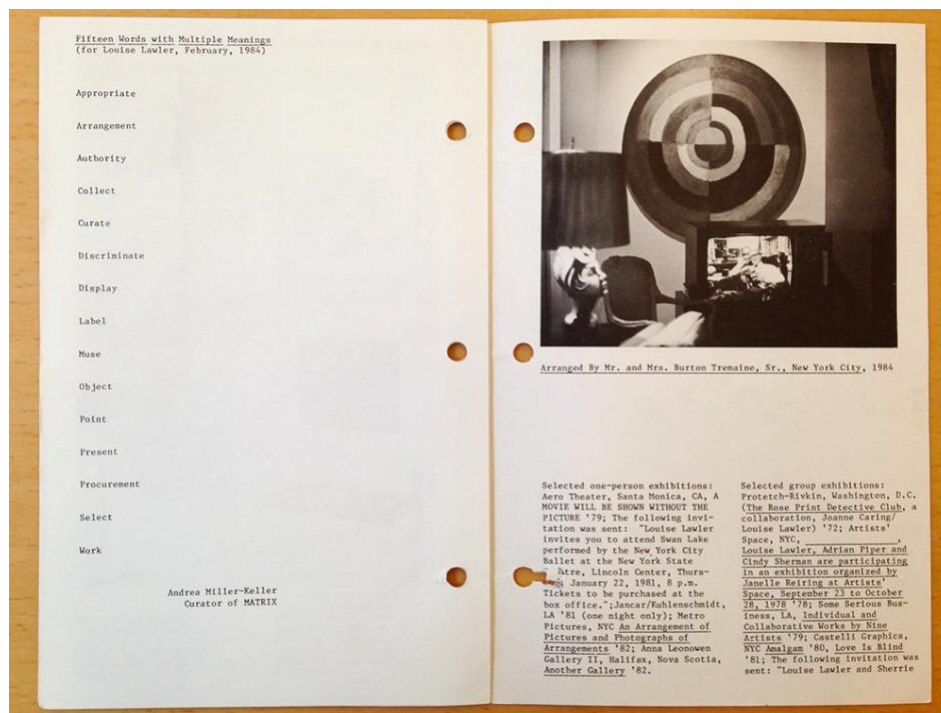


Figure 16. Louise Lawler, *Matrix 77*, Opusculé, Wadsworth Atheneum, 23 février – 22 avril 1984, Hartford, Connecticut, [n.p.].

En préface de *Beyond Recognition*, recueil posthume de textes rédigés par Craig Owens, Simon Watney témoigne de l'intérêt de l'auteur envers l'opéra et le ballet : « [i]t is fascinating to speculate, for example, about the ways in which the Tchaikovsky–Petipa

⁵⁰⁶ Lawler, *Matrix 77*, p.6.

⁵⁰⁷ Un des cartons - résumé par « Swan Lake (invitation card) » - est intégré à la rubrique « Selected publications and printed materials from the artist » dans Philipp Kaiser (2013). *Louise Lawler. Adjusted*. Catalogue d'exposition, Museum Ludwig, Cologne, 11 octobre 2013 – 26 janvier 2014, Munich: Prestel Verlag, p.199.

ballets, especially *The Sleeping Beauty*, reflects the dominant ideology of tsarist Russia, and how this information can be conveyed in performance.»⁵⁰⁸ En distribuant son carton d'invitation, Lawler convoque un public de pairs à aller voir la performance du *Lac des Cygnes* par le *New York City Ballet* (« *Ticket to be purchased at the box office* ») sur la musique de Tchaïkovski.⁵⁰⁹ En plus de redéfinir la position de l'artiste et du statut de l'exposition par l'appropriation et la médiation, Lawler interroge les mécanismes de production de valeur et de légitimation en inversant les rôles ; l'artiste y présente l'institution et l'œuvre s'articule à partir de sa réception. L'aspect politique de l'acte de présentation s'ajoute à celle, soulignée par Owens, de représentation. Le récit du *Lac des cygnes* développe en outre un rapport ambivalent à l'autorité de l'institution (celle du mariage, hétéronormatif) et constitue une œuvre exemplaire en terme du nombre d'adaptations générées, de répétitions (au sens de performance et de réitération) et de collaboration; ces notions étant au cœur de la pratique de Lawler.

Dans une collaboration ponctuelle, Lawler et Sherrie Levine prolongent le travail amorcé par Broodthaers sur la relation de l'art au marché, en mettant l'emphase sur les modes de circulation⁵¹⁰. Privilégiant un usage réflexif des formes promotionnelles, la collaboration entre artistes et critiques se fait monnaie courante au sein de la *Picture Generation*. Levine et Lawler s'associent dans un projet d'expositions *A Picture Is No Substitute For Anything* (1981-82) qui consiste en une série d'expositions individuelles de la durée d'une soirée dans divers lieux, appartements d'amis ou galeries, dont l'organisation

⁵⁰⁸ Craig Owens (1976). « Politics of Coppélia », *Christopher Street*, novembre 1976, p. 52, cité par Simon Watney (1992). « Craig Owens : « The indignity of speaking for others » dans Owens, *Beyond...*, p. xi.

⁵⁰⁹ Louise Lawler (1981). *Swan Lake*, carton d'invitation. Reproduit dans Helen Molensworth (dir.)(2006). *Louise Lawler : Twice Untitled and Other Pictures (looking back)*. Catalogue d'exposition, Wexner Art Center for the Arts, Ohio State University, Columbus, 16 septembre - 31 décembre 2006, Cambridge : MIT, reproduction, p.141.

⁵¹⁰ On appelle Lawler et Levine les « theoretical girls ». Douglas Eklund (2009). *The Pictures Generation, 1974-1984*. Catalogue d'exposition, New York : Metropolitan Museum of Art, p.144.

et la médiation sont prises en charge par les artistes elles-mêmes⁵¹¹. La fonction des artistes est ainsi permutée par celle de commissaire. Les conventions de médiation propres au système d'exposition (cartons et communiqués) sont alors soigneusement reproduites.⁵¹² Louise Lawler – tout comme Andrea Fraser – a gravité autour du *Whitney Independent Study Program* et intégré les théories des philosophes français, de la psychanalyse et d'artistes féministes. La lecture des analyses du discours par Foucault, Lacan et Butler a transmis à ces artistes une conscience aiguisée de l'effet de la prise de parole dans le champ de l'art⁵¹³.

5.2 *Titles are names. Reconnaissances et ambivalences.*

L'exposition *Why Picture Now*, rétrospective de l'œuvre de Louise Lawler présentée au MoMA à l'été 2017 présenta une collection exhaustive des documents imprimés éphémères conçus par l'artiste⁵¹⁴ et donna lieu à une importante fortune critique du travail de l'artiste. Dans le catalogue intitulé *Receptions* accompagnant l'exposition de Lawler, Mieke Bal et David Platzker se concentrent sur la question de la production verbale et sur l'omniprésence de documents éphémères imprimés et autres paratextes au sein de l'œuvre. Comme Bal le souligne dès l'introduction de son essai, le titre *Receptions*, entendu ici comme vernissage, pose d'emblée les marges de l'exposition au cœur du travail; une

⁵¹¹ Lawler précise « We were the presenters, taking on the position of the gallery, not being subsumed by it. A consistent, conservative invitation was sent out, announcing an exhibition that was a matter of agreement between the two of us-sometimes her work, some- times my work, in different locations, for one night. ». Martha Buskirk, Sherrie Levine, Louise Lawler and Fred Wilson (1994). « Interviews with Sherrie Levine, Louise Lawler, and Fred Wilson », *October*, vol. 70, *The Duchamp Effect*, automne 1994, Cambridge : MIT Press, p. 98-112.

⁵¹² Ann Goldstein (2006). « In the Company of Others », dans Molensworth, *Louise...*, p.138.

⁵¹³ Réflexion issue d'une discussion avec Vincent Bonin. Au sujet de l'histoire du Whitney ISP : Singerman, Howard (2004). « A history of the Whitney Independent Study Program », dans *Artforum International*, Feb 1, 2004, New York. Ortner, Frederick G. (1978). « Whitney Museum of American Art: Independent Study Program », *Art Journal*, Vol. 37, no 3, printemps 1978, New York : College Art Association, p. 225-230.

⁵¹⁴ Lawler utilise divers supports promotionnels: « gift card, wrapping paper, napkins, matchbooks, magazine cover, poster, inserts, advertising supplement, pamphlet and flyer, gift certificates, back cover, stationary and envelopes ». Louise Lawler. « Selected publications & printed materials by the artist », Metro Picture, [curriculum vitae En ligne] <http://www.metropictures.com/artists/louise-lawler/biography>. Consulté le 14 septembre 2017.

perspective volontairement décentrée⁵¹⁵. Privilégiant le médium photographique ainsi que les imprimés éphémères à caractère promotionnel (paquet d'allumettes, presse papier, carton d'invitation, papier à entête), Lawler met au premier plan ce qui conventionnellement appartient aux marges de l'art; publicité et documentation d'accrochages.

Bal interprète un presse-papier intitulé *Untitled (Reception Area)* (1982/1993) comme marquant l'intérêt de Lawler pour les espaces périphériques de l'exposition dès le début de sa carrière. Or, Bal n'aborde ni les tensions économiques ni les tensions hiérarchiques du champ des arts au cœur de l'œuvre. Photographiés dans les intérieurs de riches collectionneurs, de maison de vente aux enchères, de galeries et musées, Lawler documente différents accrochages d'œuvres d'art moderne en centrant son objectif sur les contextes de leur réception. Par sa façon de cadrer les images, fractionnées par un cadrage systématiquement recentré sur l'espace intérieur, Lawler pose un geste double qui révèle et cache à la fois. Cadrer ou recadrer produit systématiquement de la lacune. L'artiste place l'espace et non l'œuvre au centre de celles-ci, accentuant le geste de déplacement du regard où l'œuvre est en périphérie de ce qui est donné à voir et où la photographie documentaire ne facilite pas l'identification de son sujet. Les images de Lawler oscillent entre sens et non sens, plus-value ou absence de valeur; l'existence des images dans le régime capitaliste exacerbe ce risque. Indécidable, c'est au spectateur que revient la responsabilité de décider dans quel régime l'image photographique se trouve. L'art de Lawler prend en charge la destination secondaire des œuvres photographiques, réduites et reproduites au sein des catalogues ou magazines. Dans un format réduit et prédéterminé, les images et leur fonction sont empreintes d'une certaine ambiguïté: images d'auteur ou reproduction lacunaire

⁵¹⁵ Mieke Bal (2017). « Deceptions : « yes, but », « re - », « huh ? », « post - », « oh yes ! » » dans Marcoci, Roxana. (2017). *Louise Lawler. Receptions*. Catalogue d'exposition, *Why Pictures Now*, The Museum of Modern Art, New York, 30 avril- 30 juillet 2017, New York: Museum of Modern Art, p.42-51.

d'œuvres exposées ou entreposées? Lawler brouille les pistes de l'autorité et de l'intentionnalité; l'espace critique s'ouvre dans une parallaxe.

L'essai de Bal s'attarde à la forme plurielle du titre *Réceptions* et accorde à Lawler la maîtrise des multiples fonctions comprises dans le geste d'*intituler* : « [i]n the first place, titles are names. But they are also summaries, allusions, indexes, poems, speech acts, warnings, addresses, predictions ». ⁵¹⁶ Par une analyse pragmatique des relations entre le verbal et le visuel chez Lawler, Bal constate :

« Titles are what Jacques Derrida, after Immanuel Kant, called « parergons » : boundaries that both delimit the work and invoke the outside. According to the way they function, they are part of the thing they name and also parallel, on the side (« para »). And because they consist of words, they are often considered irrelevant to the visual work. » ⁵¹⁷

Au-delà de l'analyse pragmatique, Bal transmet une lecture du travail de Lawler qui remet en question – voire se moque – de l'autorité associée au nom de l'auteur. Semant le doute sur la fonction auteur, telle qu'elle fut définie par Michel Foucault en 1969, et l'autorité qui lui est associée. Dans une perspective féministe, Lawler met en péril la célébration du nom propre et de l'individu artiste: « she has called into question the presume coherence of artistic identity by finessing its illegitimacy ». Bal relève l'ambivalence de l'acte d'intituler chez Lawler : celle de nommer et de ne pas nommer à la fois. Cette indétermination rappelle celle de la figure littéraire de Bartleby qui, dans un acte de résistance à l'instrumentalisation, affirme et nie à la fois par sa devise « I'd rather not to » ⁵¹⁸

⁵¹⁶ Contrairement au « what's in a name » shakespearien, dans le cas de l'art de Lawler, le titre détermine la nature de l'objet.

⁵¹⁷ Ce qu'est un titre? Mieke Bal répond : « [t]heir first aspect is that they are « rigid denominators » or « designators » : proper names, uniquely referring to single, individual item. The name of a work identifies that work, enables its cataloguing, and, with the author's name, insures copyright » ⁵¹⁷ Bal, « Deceptions... », dans Marcoci, *Louise...*, p.47.

⁵¹⁸ Herman Melville (1997[1853]). *Bartleby the scrivener : a story of Wall Street*. New York ; Toronto: Simon & Schuster.

ou « Je préférerais ne pas ». Cette formule, avance Giorgio Agamben, « résiste à toute possibilité de décider entre puissance et puissance de ne pas » ; une zone d'indétermination qui constitue, selon l'auteur, « l'aporie de la souveraineté »⁵¹⁹. C'est dans une telle ambivalence que l'artiste prend position, inversant les rôles dans la présentation. Chez Lawler, ni l'image ni les titres ne sont autonomes; ils sont interreliés dans un rapport qui n'est pas de l'ordre de la représentation, mais bien de la tension. De ses photographies d'installation, les noms des artistes - qui confèrent la plus-value aux œuvres - sont tus, tandis que ceux des collectionneurs sont révélés, mettant à l'avant-plan le contexte de la réception : une partie de la signification de l'œuvre émane de l'expérience de l'œuvre elle-même. Lawler articule ainsi l'activité artistique en relation d'hétéronomie avec le champ économique, grâce auquel la trajectoire de l'œuvre arrive dans l'espace privé du collectionneur.

Quant à la réception de l'œuvre chez David Platzker, elle s'articule sur la production de documents imprimés par Lawler, soit plus spécifiquement sur le livre d'artiste et le document éphémère : *Object Confusion : Louise Lawler's Printed Matter*.⁵²⁰ Expert au sujet des documents imprimés éphémères produits par les artistes à partir la fin des années 1960; Platzker identifie cette période à l'effervescence de la circulation de tels documents. Maja Wismer va dans le même sens que Platzker. « Historically, with the exception of Dada, Surrealism, and the « father » of Western contemporary art, Marcel Duchamp, *ephemera* became increasingly relevant after the second World War as ambivalent products (part means of communication, part art) of artistic activities. »⁵²¹ L'accessibilité de la reproduction

⁵¹⁹ Giorgio Agamben (1997 [1995]). *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*. Paris : Seuil, p.58. Voir aussi Giorgio Agamben (1995). *Bartleby ou la création*. Saulxures: Circé.

⁵²⁰ Platzker, David (2017). « Object Confusion : Louise Lawler's Printed Matter » dans Marcoci, *Louise...*, p.82- 89.

⁵²¹ Maja Wismer (2015). « Editorial », *OnCurating. Ephemera Invitation cards, press releases, inserts and other forms of artistic (self-) marketing*, no 27, décembre 2015, p.4.

matérielle à faible coût, avance Platzker, a permis au consommateur d'art peu fortuné de posséder des reproductions d'œuvres sous forme de produits dérivés de type souvenir (verre, carte postale, presse-papier) ; autant de supports qui furent investis par Lawler qui, tel que Marcel Broodthaers vingt ans plus tôt, emprunte aux stratégies publicitaires. Daniel Bauman en résume l'usage :

Artists such as Louise Lawler began to make active use of this hybrid field, and basically to take advantage of the perversion, the unclear boundaries of the announcement of the exhibition, which is the work and simultaneously an advertisement for the exhibition, for the institution, and for the artist. This was distinct from Fluxus - more disillusioned, or clear-sighted. Another artist who took the same line was Martin Kippenberger with his claim that all invitations, which he actually made himself, made up his graphic oeuvre.⁵²²

Dans une perspective historique, Platzker soulève la double fonction des documents éphémères imprimés :

Ephemera became another platform for the liberation of art from commerce as artists seized opportunities for the mass proliferation or transmission of art, both as discrete components of exhibition and as singular works, in lieu of an exhibition, distributed by postal service. Pop and Conceptual artists co-opted the gallery announcement – traditionally a card simply crafted by a graphic designer to convey the gallery, artist's name and exhibition dates, and perhaps an image of the work – and took control over its design, flipping its value from a template for commercial communication to that of a venue for a disseminatable artwork.⁵²³

Lorsque l'œuvre prend la forme de l'objet souvenir, la copie et l'original se confondent. Vendus à des prix abordables, ils normalisent et démocratisent l'expérience de l'art entre les classes économiques : riches collectionneurs ou étudiants peu fortunés peuvent entrer en possession du même objet produit en série. « [...] artist's book were seen as performative spaces for the mind – handheld, portable exhibition venues that could both extend and replace the sacrosanct and rigid white cube of the gallery », précise Platzker.⁵²⁴

⁵²² Daniel Bauman (2015). « Unravelling the Exhibits », *OnCurating. Ephemera...* p.56.

⁵²³ Platzker, « Object ... » dans Marcoci, *Louise...*, p.85.

⁵²⁴ Platzker, « Object ... » dans Marcoci, *Louise...*, p.83.

Les dispositifs (auto)promotionnels offrent aux artistes un espace d'autoreprésentation et, grâce à leur accessibilité, constituent un espace critique des relations de pouvoir et des systèmes de valeurs.⁵²⁵ Quant au document imprimé éphémère ou *ephemeron*, un terme dérivé du Grec *ephemeros* qui indique des imprimés dont l'usage ou l'importance transitoire se limite à moins d'une journée, Platzker observe :⁵²⁶

For artists seeking an economy of presentation and extensive distribution of artistic ideas, these revolutionary works were a vehicle for the transformation of art viewing from a passive activity into one of deep, personal immersion, a de facto collaboration between artist and « reader »⁵²⁷

Il importe cependant de distinguer le statut de ces documents avant et après l'échéance de leur effectivité initiale : « these pieces continue to circulate long after their expiration dates, which transforms them from time-based artists' publications into elegantly designed artifacts, infused with historic (and monetary) worth. »⁵²⁸ Platzker rend manifeste la façon dont Lawler soulève, dès le début de sa carrière, des enjeux relatifs à l'autorité de l'auteur par l'usage alternatif du matériel promotionnel. Bien que les *ephemera* ne reçoivent pas l'attention critique méritée, selon Platzker, la mise en valeur qu'il en fait - par le biais d'une analyse et d'une mise en exposition sans précédent - a une répercussion directe sur la valeur symbolique et économique de ces derniers.⁵²⁹

Artists' books and ephemera rarely find a constituency in a culture that lacks respect for stuff of marginal or no cost. These works, as democratizing agents of lasting significance, have always been intended to transmit an artist's work beyond the gallery and the upper echelons of collecting.⁵³⁰

⁵²⁵ À ce sujet, voir : *OnCurating Ephemera Invitation cards, press releases, inserts and other forms of artistic (self-) marketing*, numéro 27 décembre 2015.

⁵²⁶ Platzker, « Object ... » dans Marcoci, *Louise...*, p.85.

⁵²⁷ Platzker, « Object ... » dans Marcoci, *Louise...*, p.83.

⁵²⁸ Platzker, « Object ... » dans Marcoci, *Louise...*, p.87.

⁵²⁹ Le 2011-11-09 à 18:02, David Platzker / Specific Object a écrit : Hi Sophie, Sadly Lawler was sold. I do have the LAICE issue with the D'Arcangelo advertisement. Best, David » Signé : specific object / david platzker | 601 west 26 street, room M285| new york, ny 10001| [212.242.6253](tel:212.242.6253) tel.| www.specificobject.com. Échange courriel avec l'auteur.

⁵³⁰ Platzker, « Object ... » dans Marcoci, *Louise...*, p.89.

Or, la négligence envers les documents imprimés à usage promotionnel et éphémère relevée par David Platzker et Steven Leiber fut surmontée; au contraire, l'approche réflexive et critique de ces formes de médiation désormais intégrée aux méthodes curatoriales actuelles. Tout comme Bal, Platzker qualifie l'usage que fait Lawler des documents promotionnels de « négatif », puisqu'ils doivent être lus et compris à partir de ce qui ne s'y retrouve intentionnellement pas.⁵³¹ « Lawler challenges the faith of her audience in what the artist claims to be presenting »⁵³², déclare Platzker, soulignant la part de paradoxe et de subterfuge dans la production récente d'*ephemera* par l'artiste. Tandis que Marcoci précise :

« Rather than pretending to mirror reality, as picture are largely supposed to do, Lawler used tactics of advertising, turning the title into a direct address to, or a question for, the viewer in order to elicit the viewer's participation in a critique of the artwork's promotional value and display »⁵³³

Cette disjonction entre le sujet apparent et réel de l'œuvre anticipe, selon Platzker, le travail photographique et imprimé qui suit : « there is a sense of object confusion produced by work that mimics something so familiar yet is not quite right. »⁵³⁴. Dans une optique complémentaire, Philip Kaiser, qui signe la préface du catalogue de l'exposition de Lawler au musée Ludwig en 2013 écrit « what is not visible is given visibility. »⁵³⁵ Or, ne faudrait-il pas plutôt lire que *ce qui est déjà visible est donné à voir*, rejoignant ainsi la fonction – réflexive et critique - de la philosophie telle qu'elle fut définie par Foucault?⁵³⁶

La réflexivité à l'œuvre chez Lawler ne se limite pas à la médialité, mais relève de la contextualité, rendant perceptibles les mécanismes de pouvoir, les conditions de production et de circulation des œuvres dans les sphères économiques et institutionnelles.

⁵³¹ Platzker, « Object ... » dans Marcoci, *Louise...*, p.84.

⁵³² Platzker, « Object ... » dans Marcoci, *Louise...*, p.86.

⁵³³ Marcoci, Roxana (2017). « An Exhibition Produces* » dans *Louise...*, p.24.

⁵³⁴ Platzker, « Object ... » dans Marcoci, *Louise...*, p.89.

⁵³⁵ Philipp Kaiser (2013). « Foreword » dans Philipp Kaiser (dir.), *Adjusted*, Catalogue de l'exposition de Louise Lawler, Museum Ludwig, 11 octobre 2013 - 26 janvier 2014, Cologne, [s.p.].

⁵³⁶ Foucault, « La philosophie analytique... », dans *Dits et écrits II*, p. 540-541.

Diederischen⁵³⁷ et Julian Stallabrass⁵³⁸ empruntent à leur tour une méthodologie réflexive afin de rendre compte du travail de l'artiste. Rédigés à la première personne, ces essais donnent à voir les pratiques courantes du métier : le manque à gagner, la pression de la commande et son articulation du travail à la vie domestique. Dans une visée réflexive, Stallabrass rend compte du contexte de la production de son essai :

So you see before you a text created by many hands, fissured by orders and censure (internal and external), straining against the boundaries of its own possibility, in which the ideal and fluid identities of the artist and the writer are forged; molded; bound to a predetermined length, typeface, and design; and made into a product promoting another product. ⁵³⁹

Diederischen, quant à lui, fait l'analyse d'une œuvre de Lawler dont il est propriétaire, et met en lumière le caractère ambivalent de ses compositions photographiques, constituées d'états superposés :

[...] the great success in the dialectic tension in Lawler's work : they seem to be absolutely overdetermined – extremely meticulous arrangements and arrangements of arrangements – but are really snapshots of quantum physics, of unobservable cultural and economic process. Schrödinger's autonomy : dead and alive at the same time.⁵⁴⁰

La réflexivité à l'œuvre chez Lawler ne s'articule pas dans une optique autobiographique, mais vise l'entrecroisement des champs artistiques, économiques et politiques. « No drinks for those who do not support the anti-war demonstration » affiche un carton d'invitation conçu par l'artiste.⁵⁴¹ « It is something like putting words in your

⁵³⁷ Diederischen, Diedrich (2017). « More Jokes about Autonomy and the Private Sphere » dans Marcoci, *Louise...*, p.72-79.

⁵³⁸ Julian Stallabrass (2017). « Lawler's Victory » dans Marcoci, *Louise...*, p.92-97.

⁵³⁹ Stallabrass, « Lawler's ... » dans Marcoci, *Louise...*, p.97.

⁵⁴⁰ La photographie du chat noir que Lawler publie en page couverture du magazine *Art in America* (avril 2014) ferait-il référence à ce double état, dans laquelle l'image remplit simultanément deux fonctions – montrer et dissimuler – simultanément; règles paradoxales sousjacentes à l'acte d(e s)'exposer. Le chat sur l'image est-il mort et/ou vivant?

⁵⁴¹ Louise Lawler, *Four Nudes* (2003). Carton d'invitation, Metro Pictures, New York, 15 février 2003. Reproduit dans Molesworth, *Twice...*, p. 192.

mouth »⁵⁴², « À vendre »⁵⁴³ et « Whenever I hear the word culture I take out my check book »⁵⁴⁴, affichent d'autres documents imprimés à usage promotionnel. Qualifiant le travail de Lawler de postconceptuel, Buchloh⁵⁴⁵ lit dans son travail un déplacement exemplaire des stratégies réflexives modernes, alors orientées vers le médium, vers le champ même de l'art; production, réception, privée ou publique, entreposage, circulation.⁵⁴⁶

Bien que l'œuvre de Lawler ne puisse être réduite à la critique des institutions, sa pratique est néanmoins exemplaire d'une *réflexivité critique spécifique au site*, pour reprendre les mots de Fraser au sujet des pratiques artistiques regroupées sous l'expression de la critique institutionnelle. Identifiée à la seconde génération de la critique institutionnelle, Lawler s'attaque à l'institution de l'auteur. Tandis que Roland Barthes constate en 1967 la mort de l'auteur, la dématérialisation des pratiques artistiques conceptuelles, dont Lawler fut témoin vers la fin des années 1960, a participé à déplacer l'attention des médias sur la figure de l'auteur. Les œuvres d'art qui apparaissent sur les photographies de Lawler, systématiquement décentrées ou fragmentaires, perdent titres et auteurs afin de servir de cadre aux espaces, institutionnels ou bourgeois, exposés. La réflexivité critique ne s'articule pas chez Lawler par le discours, mais bien par l'image.

⁵⁴² Louise Lawler (1988). Carton d'invitation produit dans le cadre de l'exposition *investigations 26 : Louise Lawler*, Institute of Contemporary Art, Philadelphie, 10 juin – 31 juillet 1988. Reproduit dans Molesworth, *Twice...*, p.174-175.

⁵⁴³ Louise Lawler, *À vendre* (1988). Carton d'invitation, Galerie Yvon Lambert, Paris, 23 avril - 26 mai 1988. Reproduit dans Molesworth, *Twice...*, p.176.

⁵⁴⁴ Louise Lawler (1983). Carton d'allumettes produit dans le cadre de l'exposition *Borrowed Time*, commissaire Carole Ann Klonarides, Baskerville and Watson Gallery, New York, 9 mars – 9 avril 1983. Reproduit dans Molesworth, *Twice...*, p.165. La phrase est signée Jack Palance.

⁵⁴⁵ Louise Lawler fut l'épouse de Benjamin H.D. Buchloh de 1981 à 1995. Source : Peter Schjeldahl (2017). « Louise Lawler's Beguiling Institutional Critique », *The New Yorkers*, 8 mai 2017, [En ligne] <https://www.newyorker.com/magazine/2017/05/08/louise-lawlers-beguiling-institutional-critique>. Consulté le 4 janvier 2018.

⁵⁴⁶ Benjamin Buchloh (2013). « Louise Lawler : Memory Images of Art Under Spectacle », dans Kaiser, *Louise Lawler...*, p.73-87.

5.3 Portrait de l'artiste en célébrité. *Recognition maybe, may not be useful* (1990)

... Hoping I've told you it is always my preference that writing need not be about my work, preferable to be something that can go alongside it. ⁵⁴⁷

Louise Lawler

Photographiée dans un intérieur domestique, de façon frontale, avec une courte profondeur de champ et de la pellicule en noir et blanc, une jeune adulte blonde, légèrement maquillée, accoudée sur un canapé à motifs une jonquille à la main et une alliance à l'annulaire gauche, regarde l'objectif de la caméra d'un air serein. L'image sous-entend des notions de célébrité, de féminité, d'américanité, de bourgeoisie, de nature et d'institution. Meryl Streep a plus ou moins vingt et un ans sur l'image sélectionnée par Lawler afin de faire la promotion de son exposition rétrospective au MoMA. Or, l'artiste et l'actrice en ont aujourd'hui près de soixante-dix.⁵⁴⁸

Lawler was asked to submit a picture of herself to be featured on the cover of the May 1990 issue of Artscribe magazine, which contained an article on her work. Lawler instead submitted a photograph of the actress Meryl Streep, with a superimposed text reading « Recognition Maybe, May Not Be Useful – Louise Lawler ». For Louise Lawler : WHY PICTURE NOW, her 2017 exhibition at the Museum of Modern Art, New York, Lawler has recontextualized this strategy in MoMA's media apparatus, acknowledging the Museum's role in presenting artists as celebrities and its effect on how art is seen.

Poster by Lawler/Rutledge/Pietrobono for Louise Lawler : WHY PICTURES NOW, The Museum of Modern Art, New York, April 30-July 30, 2017. Printed paper, 28x22 in. (71.1 x 55.9 cm).⁵⁴⁹

Une légende imprimée sur l'affiche conçue pour la campagne promotionnelle de *Why Picture Now* nous permet de retracer la source de l'image de l'actrice Meryl Streep utilisée

⁵⁴⁷ Blondeau, Marc et Philippe Davet (dir.). *Louise Lawler. The Tremaine Pictures 1984-2007*. Catalogue d'exposition, Blondeau Fine Art Services, Genève, 13 septembre – 20 octobre 2007, Genève : BFAS Blondeau Fine Art Services, p. 79.

⁵⁴⁸ Meryl Streep est née en 1949 ; Louise Lawler en 1947.

⁵⁴⁹ Marcoci, *Louise Lawler...*, p.142.

par Lawler « Photo : Evening Standard/Getty Images @ Louise Lawler »⁵⁵⁰. De photographe inconnu, et issue du fonds d'archives du journal anglais *Evening Standard*⁵⁵¹, l'image apparaît en tête de liste d'une banque des 450 portraits de l'actrice, téléchargeables à partir du site de gettyimages, accompagnée de la légende suivante : « American actress born in Summit, New Jersey, who has starred and acted in many award-winning films. January 01, 1980 ». Or, le nom de Streep a changé de valeur entre le moment de la prise photographique, qui coïncide avec le début de la consécration de sa carrière⁵⁵², et son utilisation implicite par Lawler dix ans plus tard, alors que l'actrice est déjà couronnée de deux oscars et que ses performances ont fait l'objet de nombreuses nominations et distinctions⁵⁵³. Lawler doute des effets de la réputation de l'auteur et de son pouvoir sur l'interprétation de l'œuvre lorsque celui-ci se voit transformé par les médias en célébrité. À cet égard, Marcoci compare la stratégie de Lawler à celle de Broodthaers : « Like Marcel Broodthaers has done in 1964, she had « invented ... something insincere »⁵⁵⁴. C'est d'ailleurs en 1990 que Streep joue dans *She-Devil* un rôle dans lequel elle critique l'impératif de jeunesse et de beauté.⁵⁵⁵

⁵⁵⁰ Les redevances aux ayants-droit (Getty Images) furent versées par l'institution (MoMA).

⁵⁵¹ « Evening Standard and Daily express Collections » (s.d.) *Getty Images Gallery* [En ligne] <http://www.gettyimagesgallery.com/collections/archive/evening-standard.aspx> Consulté le 28 juin 2017. Terry Fincher, Larry Ellis et William Lovelace furent les photographes principaux de ces deux collections.

⁵⁵² Meryl Streep est nominée une première fois aux Academy Awards pour un second rôle dans *The Deer Hunter* en 1979 et récompensée d'un premier Oscar en 1980 pour un second rôle dans *Kramer vs. Kramer*.

⁵⁵³ En 1990, en plus de deux prix sur neuf nominations aux Academy Awards, l'actrice est notamment célébrée par les British Academy Film Awards (un prix sur sept nominations), les Golden Globe Awards (trois prix sur neuf nominations) ainsi qu'aux Grammy Awards (trois nominations). Sources : List of awards and nominations received by Meryl Streep, sur Wikipedia, URL : https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_awards_and_nominations_received_by_Meryl_Streep#Academy_Awards. Consulté le 5 mars 2018.

⁵⁵⁴ Marcoci, Roxana (2017). « An exhibition Produces » dans Marcoci, *Louise Lawler...*, p.20.

⁵⁵⁵ Nous remercions Johanne Lamoureux d'avoir soulevé cette coïncidence ainsi que l'écart entre la valeur du nom de Streep entre 1980 et 1990.

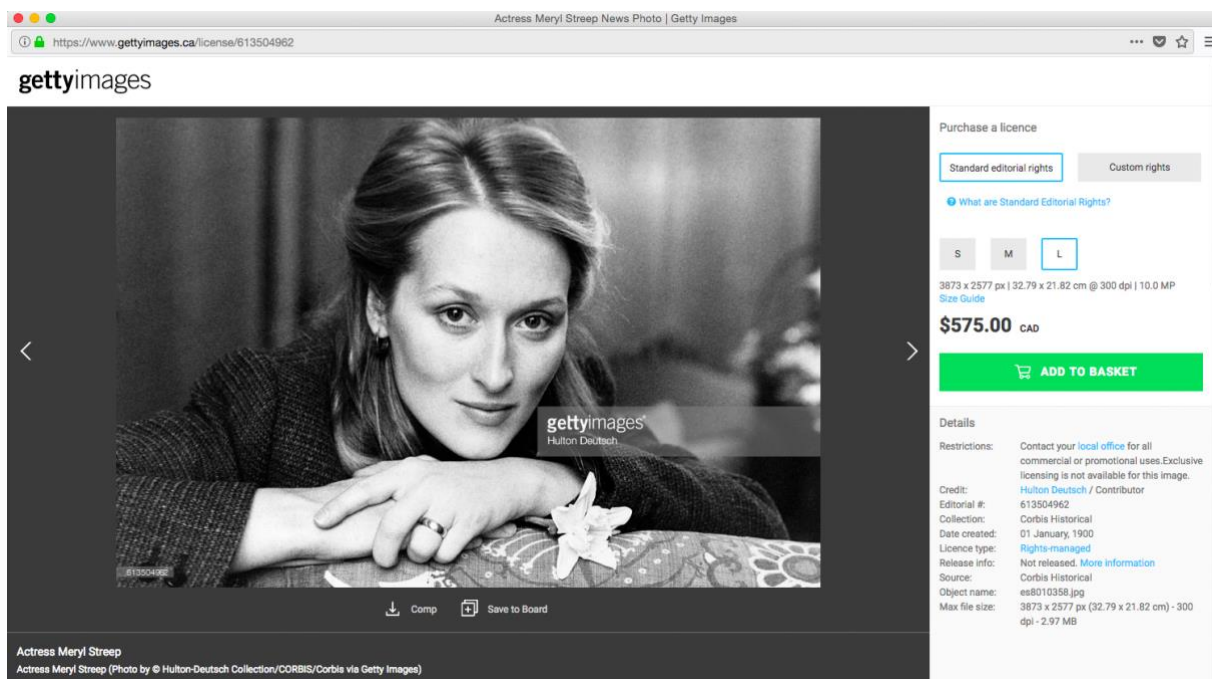


Figure 17. Meryl Streep Stock Photos and Pictures, Getty Images [En ligne] <https://www.gettyimages.ca/license/613504962>. Consulté le 28 janvier 2018. Copie d'écran.

Comment rendre compte de la part de la fiction résultant de l'exercice (auto)biographique dans sa forme brève? Tandis que Lawler sonde la performativité de la reconnaissance de l'auteur par le biais du biographique, et de l'image par le biais de la répétition, Bourdieu s'attarde à celle du statut de l'auteur:

La spécificité du discours d'autorité (cours professoral, sermon, etc.) réside dans le fait qu'il ne suffit pas qu'il soit compris (il peut même en certains cas ne pas l'être sans perdre son pouvoir), et qu'il n'exerce son effet propre qu'à condition d'être *reconnu* comme tel. Cette reconnaissance – accompagnée ou non de la compréhension – n'est accordée, sur le mode du cela va de soi, que sous certaines conditions, celles qui définissent l'usage légitime : il doit être prononcé par la personne légitimée à la prononcer, le détenteur du skeptron, connu et reconnu comme habilité et habile à produire cette classe particulière de discours, prêtre, professeur, poète, etc. : il doit être prononcé dans une situation légitime, c'est-à-dire devant les récepteurs légitimes (on ne peut pas lire une poésie dadaïstes (sic) à une réunion du Conseil des ministres); il doit enfin être énoncé dans les formes (syntaxiques, phonétiques, etc.) légitimes.⁵⁵⁶

⁵⁵⁶ Bourdieu, *Ce que parler...*, p.111.



Figure 18. Louise Lawler, *Why Picture Now*, affiche promotionnelle de l'exposition, Museum of Modern Art, New York, du 30 avril au 30 juillet 2017. Matériel protégé par le droit d'auteur.

L'usage du terme « reconnaissance » ouvre de multiples niveaux de compréhension de l'assemblage texte-image. Le terme « reconnaissance » peut désigner le fait d'identifier le « déjà connu » (en référence à l'image de Streep, dont le public cinéphile reconnaît les traits). Voir une seconde fois et reconnaître change la perception du regardeur sur l'objet de son attention : « The recognition factor changes perception »⁵⁵⁷ précise Lawler. Reconnaître peut également être reçu dans le sens de déclarer comme vrai par l'aveu (d'insincérité) ou encore au sens d'admettre une autorité (celle de l'emprise du monde du spectacle sur le champ de l'art). La reconnaissance peut aussi désigner « l'examen systématique d'un lieu, d'une position »⁵⁵⁸ (celle de l'auteure, du champ de la production culturelle). En anglais, la notion a aussi à voir avec la qualité de l'attention : « special notice or attention »⁵⁵⁹ (aux

⁵⁵⁷ Lawler dans un entretien avec Douglas Crimp (2000). « Prominence Given, Authority Taken » dans Helen Molesworth et Taylor Walsh (dir.) (2013). *Louise Lawler, October Files 14*, Cambridge : MIT Press, p.42.

⁵⁵⁸ « Reconnaissance » (2005), *CNRTL*, [Dictionnaire en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/reconnaissance>. Consulté le 21 septembre 2017.

⁵⁵⁹ « Reconnaissance » (s.d.), *Webster Dictionary* [Dictionnaire en ligne] <https://www.merriam-webster.com/dictionary/recognition>. Consulté le 24 juin 2017.

stratégies transgressives de l'appareil paratextuel). Trait caractéristique des stratégies mises en place par Lawler, ni le sous-titre ni l'image ne sont autonomes; l'œuvre advient de leur mise en tension.

L'énoncé, dont la ponctuation est lacunaire, est ambigu et ambivalent. *Peut-être que la reconnaissance peut ne pas être utile* ; la formule sous-entend l'utilité convenue de cette dernière. Sans point d'interrogation, la virgule juxtapose les deux possibilités contradictoires – *maybe, may not be* – en remplacement de la conjonction de coordination copulative « et » ou de celle, disjonctive, « ou », dans une structure dialectique où plusieurs possibilités se chevauchent. « La reconnaissance peut-être, peut ne pas être utile » : l'accent est mis sur la répétition et la modulation. Quant à la forme conditionnelle du *peut être*, elle est appréhendée par Derrida comme ne relevant pas du possible, mais de l'impossible : « sa force alors est irréductible à la force et au pouvoir d'un performatif ». ⁵⁶⁰

Les questions de reconnaissance en termes de légitimité (d'une pratique artistique) et de l'identification (celle de l'association d'un nom à un visage) se superposent. Reconnaître l'actrice Meryl Streep nécessite une certaine culture cinématographique. Conjuguée à la notion d'efficacité ou de profit (« useful »), la notion de reconnaissance ouvre la porte à de multiples lectures possibles. Reconnaître une artiste en tant que célébrité peut ou ne pas être utile à l'art. Reconnaître la nature collective de l'art peut ou ne pas être utile aux fins promotionnelles. En demandant sa permission à Streep, ⁵⁶¹ Lawler expose une

⁵⁶⁰ Derrida, *L'université...*, p. 75.

⁵⁶¹ « [I]n 1990, when the magazine *Artscribe* requested a likeness for a cover: she submitted a photograph of Meryl Streep (with the actress's permission), captioned "RECOGNITION MAYBE, MAY NOT BE USEFUL." Lawler's stand against celebrity deserves respect, despite the fact that it comes from an artist whose work advertises her entrée to the inner sanctums of museums and private collections—her derisive treatment of them notwithstanding—and her ability to have Meryl Streep return her calls. » Peter Schjeldahl (2017). « Louise Lawler's Beguiling Institutional Critique », *The New Yorker*, 8 mai 2017, [En ligne] <http://www.newyorker.com/magazine/2017/05/08/louise-lawlers-beguiling-institutional-critique> Consulté le 18 juin 2017.

complicité entre artistes et diffuseurs. « To argue that artistic production is collective production is not to encourage artists to collaborate with other artists; rather, it is to *defetishized* the work of art »⁵⁶², précise Owens. « You can't do much alone » résume Lawler.⁵⁶³ Poursuivant cette parenthèse spéculative, la reconnaissance à laquelle l'énoncé fait allusion peut aussi correspondre à celle de l'autodétermination comme posture éthique, ou encore à l'importance du féminisme (dont Meryl Streep est une figure emblématique). S'agirait-il de la reconnaissance de la relation entre sexualité et représentation, ou encore, des stéréotypes promus par certaines images médiatiques (jeunesse, féminité, beauté et célébrité dans le cas de celle de Streep), de la reconnaissance de la portée politique de la représentation, ainsi que des relations de pouvoir qui déterminent les valeurs artistiques dominantes. La reconnaissance ouvre l'espace de la réception, partie intégrante de l'oeuvre. Notre lecture de la reconnaissance est plurielle. Elle inclut celle de la possibilité d'occuper simultanément une position subordonnée et de résistance; de répondre à la demande promotionnelle, tout en respectant un projet éthique.

⁵⁶² Craig Owens (1992). « From Work to Frame, or, Is There Life After « The Death of the Author ? », dans Owens, *Beyond...*, p.134.

⁵⁶³ Louise Lawler (2017). « Artists's Acknowledgements », dans Marcoci, *Louise...*, p.253.



Figure 19. Louise Lawler (1990). *Recognition Maybe or May Not Be Useful*, an original cover for *Artscribe* by Louise Lawler, Artscribe. The International Magazine of New Art, mai 1990, Londres.

La couverture du numéro de mai 1990 du périodique anglais sur l'art contemporain *Artscribe* dépeint un plan serré du visage de Streep, regard de biais, songeur.⁵⁶⁴ Maquillée, manucurée, une cigarette brûle entre ses doigts. L'action semble suspendue, dramatique. La lumière qui éclaire le visage de Streep est dure; provient sans doute d'un projecteur de scène. Lorsque le visage d'un artiste circule dans les médias, l'image informe le public de quelques

⁵⁶⁴ Le titre du texte qui porte sur le travail de Lawler dans ce numéro s'articule à la négative : Fred Fehlau (1990). « Louise lawler doesn't take pictures », *Artscribe. The International Magazine of New Art*, mai 1990, Londres, p.62-65.

détails secondaires qui ne figurent pas dans le récit biographique au seuil de l'oeuvre, tel que son âge approximatif, des indices au sujet de sa santé et de sa classe économique, et plus généralement, un certain *ethos*. Or, quand la culture des célébrités intègre le monde de l'art et que les gestes d'artistes prennent l'avant-plan sur les oeuvres, fusent les stratégies de résistance de la part de certains auteurs. En troquant la photographie de son visage pour celle de Meryl Streep, une indécidabilité se pose : *recognition maybe, may not be useful*. Le sous-titre de l'image adresse à la fois le problème de la légitimité et de l'identification ; celle de la personne portraiturée, de l'auteur du portrait, et enfin de cette intervention comme étant emblématique de l'oeuvre de Lawler⁵⁶⁵. Ce que l'image effectue est de l'ordre de la performativité constative. En apparence documentaire, la photographie de Streep oriente le regard vers les mécanismes de production de valeur de l'art par l'entremise de la fabrication des célébrités. Malgré la demande du magazine, Lawler ne rend pas compte d'elle même dans une perspective identitaire; mais réflexive. L'assemblage de l'image de l'actrice, de l'énoncé qui traverse son visage et du nom de l'artiste performe trois fonctions simultanément; promotionnelle, critique, tout en ouvrant la porte aux enjeux éthiques.

La pose à la cigarette est récurrente dans le portrait d'auteur⁵⁶⁶. En 1986, l'oeuvre de Richard Prince *Untitled (Cowboys)* est reproduite en page couverture d'*Artscribe*. L'usage de l'icône publicitaire du Marlboro Man, représentant masculinité et américanité, détournée pour l'occasion afin de faire la promotion de l'artiste (et de son oeuvre), constitue un précédent au subterfuge de Lawler.⁵⁶⁷ Toutefois, contrairement au cowboy de Marlboro

⁵⁶⁵ Nous remercions Jean-Marc Poinsot d'avoir soulevé ces différentes strates du processus d'identification dans un commentaire en marge de ce texte, émis le 21 février 2018 à 10h38.

⁵⁶⁶ Pour la publicité van Laack (1971) dont nous avons discutée, Broodthaers pose avec un cigare. La même année, dans le catalogue de la foire d'art de Cologne dont il fut question au troisième chapitre, la galerie Sperone présente une grille de trente-trois portraits d'artistes - masculins - dont sept posent avec des cigarettes. Galerie Sperone (1971). Catalogue de la foire d'art de Cologne 1971 *KKM'71 Kölner Kunst Markt*, Cologne, [s.p.].

⁵⁶⁷ Richard Prince (1986). « *Untitled (Cowboys)* » (1986), *Artscribe. The International Magazine of New Art*, janvier/février 1989, Londres, page couverture.

incarné par des acteurs interchangeables, Meryl Streep est une célébrité reconnue, et Lawler se retient de dévoiler cette identité qui produit de la valeur. Au nom retenu de Streep se superposent celui de l'artiste, ainsi que l'énumération des noms en page couverture du périodique: Jörg Immendorf, Darwin, Jabberwocky, Anish Kapoor, Thom Puckey. Le geste de substitution de Lawler amène le lectorat d'*Artscribe* à se positionner au sujet de l'influence qu'exerce l'ethos préalable des auteurs sur leurs interprétations de l'œuvre ainsi que sur la valeur qu'ils lui attribuent.

Sur la couverture du numéro de novembre/décembre 1989 d'*Artscribe*, apparaît le visage de Cindy Sherman. Or, l'initiative n'est pas celle de l'artiste. Il s'agit d'une œuvre de David Robbins, *Talent (Cindy Sherman)* (1986) ainsi qu'on en trouve la mention dans le numéro. La légende de la page couverture indique la nature de l'image « One of a series of eighteen portraits of artists in the eighties taken in a self-consciously 'promotional' style. »⁵⁶⁸ L'année 1990 est introduite par un numéro diffusant en page couverture un très gros plan du visage de Gerhard Merz⁵⁶⁹, moue blasée, suivi d'un numéro diffusant un portrait rapproché de James Lee Byars, extravagant, yeux bandés, vêtu d'un costume doré et coiffé d'un haut de forme.⁵⁷⁰ Par l'intermédiaire de ces images, les artistes prennent position en réitérant ou non les codes normatifs de la présentation de soi dans un contexte promotionnel. Le geste de Lawler, qui s'inscrit dans cette série, met de l'avant le caractère performatif de toutes ces réponses.

⁵⁶⁸ David Robbins (1986), *Talent (Cindy Sherman)*, *Artscribe. The International Magazine of New Art*, novembre/décembre 1989, Londres, page couverture.

⁵⁶⁹ Portrait de Gerhard Merz en page couverture de *Artscribe. The International Magazine of New Art*, janvier/février 1990, Londres.

⁵⁷⁰ Portrait de James Lee Byars en page couverture de *Artscribe. The International Magazine of New Art*, mars/avril 1990, Londres. Sans mention de l'auteur ni du photographe.

L'intervention de Lawler agit au niveau parergonal; la promesse d'authenticité qui devait être portée par le portrait de l'artiste en page couverture du périodique est déjouée.⁵⁷¹ La reconnaissance *est* utile dans la mesure où elle nous aide à comprendre la fonction de masque de l'image ; en distinguant le portrait comme étant celui de Meryl Streep, le regardeur sait que Lawler avance masquée. Or, le principe de substitutions de personnes autre que l'artiste en lieu et place de celui-ci est déjà un lieu commun dans les années 1970, et se développe en parallèle un vedettariat spécifique promu, par exemple, par les couvertures d'*Avalanche*.⁵⁷²

En présentant le visage de Streep au lieu du sien, le genre du portrait est respecté, mais le dénominateur identitaire est déplacé. En tant que supplément à visée promotionnelle, l'image imprimée en couverture occupe une double fonction : elle ne se limite pas à la promotion (de soi), mais au positionnement du sujet dans le champ culturel et social. Qu'en est-il des œuvres lorsque l'attention médiatique se concentre sur les figures d'artistes, semble demander Lawler? Qu'en est-il de la fabrication des célébrités dans le champ des arts visuels? L'artiste pose la question de *l'usage* de la reconnaissance au sein de la représentation, mais plus précisément de la reconnaissance au sein de la culture, où un pouvoir est attribué à l'auteur en magnifiant sa figure et répétant son nom propre. Lawler interroge les politiques de représentation dans la culture (populaire) : plus qu'un portrait –

⁵⁷¹ Lorsque le visage d'un artiste circule dans les médias, l'image informe le public de quelques détails secondaires qui ne figurent pas dans le récit autorisé officiel, tel que son âge, son état de santé, voire sa classe sociale. Dans l'annonce de la Galerie Sperone au sein du catalogue KKM'71 discutée en note 557, Carl Andre, Dan Flavin et Richard Long se soustraient de la grille des portraits, laissant des cases vides où devrait apparaître la photographie de leur visage, tandis que le visage de Robert Ryman est remplacé par son nom en caractères gras. Galerie Sperone (1971). Catalogue de la foire d'art de Cologne 1971 *KKM'71 Kölner Kunst Markt*, Cologne, [s.p.]. Quand la culture des célébrités intègre le monde de l'art, que les œuvres se dématérialisent et que les gestes d'artistes prennent l'avant-plan, fusent les stratégies de résistance de la part de certains auteurs soucieux du contrôle de leur ethos préalable.

⁵⁷² Nous remercions Jean-Marc Poinsot de nous avoir rappelé ce fait historique dans une commentaire en marge du texte, émis le 21 février à 10h51. *Avalanche* fut publié entre 1970 et 1976 par Willoughby Sharp et Liza Béar. En couverture du numéro hiver/printemps 1973, le visage de William Wegman est remplacé par celui de son iconique Braque de Weimar, Man Ray.

d'ordre documentaire – d'une célébrité hollywoodienne, ce que l'image de Streep transmet touche aux mécanismes de production de valeur au sein du champ de la production culturelle. Le déplacement opéré par Lawler semble exposer un certain point de vue sur les valeurs qui construisent et garantissent la célébrité.⁵⁷³

La reconnaissance du travail de Lawler est redevable aux écrits- entre autres – de Craig Owens et de Benjamin Buchloh. Il appartient à Craig Owens de s'être penché sur la relation entre la crise du statut d'auteur à partir de la fin des années soixante et l'attention recentrée de certains artistes envers l'appareil de distribution de valeur – symbolique et économique – du monde de l'art. Dans une relecture croisée de la mort de l'auteur constatée par Barthes et de la fonction auteur définie par Foucault, Owens suggère qu'un recentrement vers les marges de l'œuvre – celles du discours, des pratiques institutionnelles ou même des politiques étatiques - caractérise nombre de pratiques postmodernes.

Who is free to define, manipulate, and ultimately, to benefit from the codes and conventions of cultural production? These questions shift attention away from the work and its producer and [sic] onto its *frame* – the first, by focusing on the *location* in which the work of art is encountered; the second, by insisting on the *social* nature of artistic production and reception.⁵⁷⁴

Conscients de leur marge de manœuvre, des praticiens tels que Broodthaers, qu'Owens identifie comme étant le premier à opérer ce déplacement de l'œuvre vers son cadre, mais aussi Buren, Haacke et Lawler, jouent à l'intérieur des limites de l'appareil promotionnel de l'art afin de se positionner par la négative⁵⁷⁵ indirectement. L'artiste entrepreneur doit se faire reconnaître – et produire de la valeur - afin d'exister publiquement :

⁵⁷³ Le film *She-Devil* (1989), dirigé par Susan Seidelman et adapté du roman féministe de Fay Weldon *The Life and Loves of a She-Devil* (1983), dans lequel Meryl Streep tient la vedette, pose des problèmes très similaires. Cette précision est redevable au commentaire de Johanne Lamoureux en marge de ce texte, émis le 3 mars 2018 à 20h55.

⁵⁷⁴ Owens, *Beyond...*, p.126. L'auteur souligne.

⁵⁷⁵ « [T]he spectrum of anti-aesthetic negation and critical negativity in avant-gardes practices, already differentiated by historical events since the late nineteen century, was significantly expanded in the cultural practices of post-World War II ». Buchloh, *First and Last...*, p.41.

« [a]s we see it, contemporary artists are well aware of the even more pressing need of self-advertisement in times of immaterial labor in post-fordism... », souligne Dorothee Richter⁵⁷⁶. Or, Lawler, tout comme Broodthaers, pratique la critique par le négatif, opérant dans la direction inverse des conventions de la présentation de soi afin de se tailler une place – autodéterminée - dans le champ de la production culturelle.

Lors de sa réédition en 2017, alors que Streep détient le nombre record d'oscars et de nominations⁵⁷⁷, son visage prend le statut de l'œuvre revisitée. Or, la reprise d'une même stratégie permet à Lawler d'effectuer une relecture de son intervention, que l'on pourrait qualifier de plastique, puisqu'elle engendre, dans une dynamique dialectique, des déplacements réciproques à la fois de l'œuvre et de l'auteur. Le nouveau contexte et la figure désormais iconique de Streep attribue au geste agentivité et réception renouvelées. Sur l'image sélectionnée à l'occasion de la campagne promotionnelle de *Why Picture Now*, l'actrice ne semble pas avoir pas vieilli⁵⁷⁸. La tension dramatique incarnée par le portrait de Streep en couverture d'*Artscribe* s'est substituée à l'atmosphère calme et l'air serein de l'actrice, photographiée dans ce qui semble être un intérieur domestique. L'actrice a troqué sa cigarette pour une jonquille et un jonc. Nom vernaculaire du genre narcissus, le choix de l'image de l'actrice à la narcississe fait-il référence à la tangente de la survalorisation de – l'image de - soi nécessaire au jeu médiatique?

D'un point de vue rétrospectif, les jeux paratextuels de Lawler témoignent à la fois d'un désir de devenir artiste et d'intégrer l'institution, accompagné du projet de démanteler

⁵⁷⁶ Dorothee Richter (2015). « It is just advertising... It is just ephemeral... YOU print it now... », *On Curating. Ephemera Invitation cards, press releases, inserts and other forms of artistic (self-) marketing*, no 27, décembre 2015, p.63.

⁵⁷⁷ Streep détient le nombre record d'Oscars et de nominations (20 en 2017 ; 21 en 2018). Cole Delbyck (2018). « Meryl Streep Breaks Her Own Oscar Record, Because Of Course She Did », *Huffington Post* 01/23/2018 [En ligne] URL : http://www.huffingtonpost.ca/entry/meryl-streep-21st-oscar-nomination-record_us_5a6744bde4b0e5630073a34f. Consulté le 6 mars 2018.

⁵⁷⁸ La photographie sélectionnée par Lawler reprend celle de la page couverture de la biographie de l'actrice parue l'année précédente : Michael Schuman (2016). *Her again. Becoming Meryl Streep*. New York : Harper.

cette subjectivité en occupant différentes positions dans le champ de l'art, telles que préposée à la galerie, photographe documentaire d'exposition, graphiste, commissaire, tout en faisant l'économie de la position – stéréotypée - de l'artiste en tant qu'individu célébré. Lawler épargne ainsi à l'oeuvre une survalorisation par l'entremise du récit biographique. La photographie d'un perroquet intitulé *Portrait* (1982) est en outre utilisée par Lawler en réponse aux requêtes de portrait de l'artiste des fins promotionnelles. Le portrait d'artiste, qui octroie au travail une authenticité, est remplacé par la figure de l'oiseau exotique reconnu pour imiter et répéter; transmettant indirectement au public des indices au sujet du travail (réflexivité, répétition, humour) et se gardant de brouiller la lecture de l'oeuvre par l'entremise du registre identitaire.



Figure 20. Louise Lawler (2011). Matériel promotionnel (cartons d'allumettes) d'après les oeuvres adaptées à la taille du support *Portrait* (1982) et *Birdcall* (1972-181). Produites dans le cadre de *Fitting*, Metro Pictures, New York, 2011. Matériel protégé par le droit d'auteur.

Bal admet la diversion qu'accuse la reconnaissance de l'artiste dans la réception de l'oeuvre : « the difficulty of distinguishing what matters most in a picture arises from the

tension between the desire to look at the picture and experience its look, on the one hand, and our knowledge of the artist, which distracts from the act of looking, on the other. »⁵⁷⁹

La retenue de Lawler à rendre compte de son travail sous la forme de l'entretien est bien connue. Ce refus laisse aux critiques la responsabilité de leurs propres interprétations, mettant de l'avant le travail, évitant ainsi le fétichisme et la réduction de l'interprétation aux dires de l'artiste. « The work works in the process of its reception », précise Lawler au sujet de sa réticence à discuter de son travail publiquement.⁵⁸⁰ Rhea Anastas ajoute : « Language has something closer to a negative function in Lawler's practice : with the artist's almost total absence of interviews or explanations comes a virtual absence of a stable and unified author speaking about or trying to write boundaries around her objects and images. »⁵⁸¹

Or, d'opérer par la négative comporte le risque que le geste transgressif ne soit pas immédiatement reconnu. Comment exposer sans s'exhiber ? semble demander Louise Lawler. En refusant l'esthétique de la présence – par la photographie ou l'entretien – Lawler privilégie la médiation, qui démystifie l'illusion d'immédiateté entretenue par les médias. L'artiste se fait médiatrice culturelle, présente des œuvres, évènements ou collections dans des formes de communication à l'intersection du verbal et du visuel, où les médias sont investis de façon transgressive et complémentaire. Dans un rare entretien publié, Lawler discute avec Douglas Crimp de sa réticence à parler publiquement de son travail :

DC As I understand what you're saying, your resistance is to forms that pretend to authenticity, whether that of the artist's voice saying, « This is what I intended », or the careful description of initial context, which implies that it's only the moment for which the work was originally made in which the work achieves its meaning. And neither of these things can be true. The work will always exceed both of these things.

⁵⁷⁹ Bal, *Double...*, p.49.

⁵⁸⁰ Douglas Crimp (2000). « Prominence Given, Authority Taken » dans Helen Molesworth et Taylor Walsh (dir.) (2013). *Louise Lawler, October Files 14*, Cambridge : MIT Press.

⁵⁸¹ Rhea Anastas (2017). « Property and Community in Recent Work » dans Marcoci, *Louise...*, p.36.

LL You know, I'm not even comfortable taking photographs when I know what I'm taking. I feel as if approaching something with too much clarity in advance could eliminate possibilities. Sometimes you have to give something up in order to get it right. And sometimes you hold onto the wrong things. Speaking about the work can make it seem programmatic, whereas what actually produces the work is not a program, but the activity of producing it, having to make adjustments as you proceed. Talking about work isn't like that, because it's hindsight.⁵⁸²

La notion d'*illusio*, que Bourdieu associe à « la condition du fonctionnement d'un jeu dont elle est aussi, au moins partiellement, le produit »⁵⁸³ peut être utile à l'analyse de la performativité des oeuvres de Lawler. Le champ artistique, comme tous les autres champs, observe Bourdieu, « à travers la forme particulière de régulation des pratiques et des représentations qu'il impose, offre aux agents une forme légitime de réalisation de leurs désirs, fondée dans une forme particulière d'*illusio* ». ⁵⁸⁴ Les interventions de Lawler déconstruisent en quelque sorte l'*illusio*; étant impliquées dans le « jeu » de la production culturelle légitime, elles permettent au regardeur de s'en extraire ponctuellement à des fins réflexives. Il est convenu que la valeur de l'œuvre et le pouvoir de la consécration de l'artiste résultent du système de croyance du champ. C'est précisément ce qu'expose l'œuvre de Lawler: ce système de croyances et ses mécanismes d'attribution de la valeur. La construction de l'artiste en célébrité par les médias favorise l'accroissement rapide de la valeur de l'œuvre. Or, les stratégies réflexives et critiques de Lawler freinent le processus de transformation symbolique de l'œuvre, produit d'un génie créateur, en fétiche.⁵⁸⁵ L'œuvre, en détournant la fonction (auto)promotionnelle de l'image publicitaire, rompt avec le rituel de l'accréditation par l'entremise de la célébration de l'auteur, sans pour autant que Lawler n'en suspende sa signature.

⁵⁸² Crimp, « Prominence ... », dans Molesworth et Walsh, *Louise...*, p.39.

⁵⁸³ Pierre Bourdieu (1982). « Le champ littéraire », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, p.22. Jean-Marie Schaffer propose à ce sujet la notion de *feintise* dans Jean-Marie Schaffer (1999). *Pourquoi la fiction?* Paris : Seuil.

⁵⁸⁴ Bourdieu, *Les règles...*, p.302

⁵⁸⁵ Le geste critique générera tout de même, dans l'après-coup, la valeur de l'œuvre.

Contrairement à Fraser, c'est par le retrait et par l'entremise de l'image – et non par le biais du discours - que Lawler se positionne dans l'espace négatif de la production. « Car ce n'est pas seulement la mesure de ce que quelqu'un peut faire, mais aussi et surtout la capacité qu'il a de se maintenir en relation avec la possibilité de ne pas faire qui définit le niveau de son action »⁵⁸⁶, précise Agamben au sujet du copiste d'un cabinet d'avocat de Wall Street, nommé Bartleby. Ce personnage de Melville incarne incomparablement, selon l'auteur, l'objection au principe de souveraineté⁵⁸⁷. La résistance de Lawler à la demande de rendre compte d'elle-même pour un usage publicitaire démontre son contrôle face à l'impératif du marché. « Et comme seule la conscience brûlante de ce que nous ne pouvons pas être peut garantir la vérité de ce que nous sommes, de la même manière seule la vision lucide de ce que nous ne pouvons ou pouvons ne pas faire peut donner consistance à notre action»⁵⁸⁸, poursuit Agamben. Documentant les arrangements d'une des plus grandes collections privées américaine d'art moderne, gravitant autour d'un réseau d'artistes et de critiques dont l'influence est incontestable, le regard critique de Lawler vise les espaces négligés des centres de réceptions majeurs – qu'ils soient institutionnels ou domestiques – du champ des arts. La résistance de Lawler à l'exercice d'interprétation qui octroie à la parole de l'artiste une souveraineté sur le travail, ainsi que son usage de masques lorsqu'il est question de fournir des portraits d'elle-même aux fins publicitaires, lèvent le voile sur l'impératif promotionnel qui constitue pour l'artiste la seule façon d'exister publiquement. Par ses stratégies critiques et réflexives, l'artiste combine l'exposition au retranchement, et laisse le regardeur face à l'indécidabilité de l'image et de son autorité.

⁵⁸⁶ Giorgio Agamben (2012[2009]). « Sur ce que nous pouvons ne pas faire » dans *Nudités*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris : Rivages, p.66.

⁵⁸⁷ Giorgio Agamben (1997 [1995]). *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, traduit de l'italien par Marilène Raiola, Paris : Seuil, p. 58. Voir aussi : Giorgio Agamben (1995). *Bartleby ou la création*, traduction française de C. Walter, Saulxure : Circé

⁵⁸⁸ Agamben, « Sur ce que... » dans *Nudités*, p.68.

Chapitre 6 *Where are you and what's in a name?* La structure dialogique et antinomique du travail de Christopher D'Arcangelo.

Le nom est une facilité.
Michel Foucault⁵⁸⁹

Le nom que l'on reçoit [*the name one is called*] est à la fois ce qui nous subordonne et ce qui nous donne un pouvoir, son ambivalence produit la scène où peut se déployer la puissance d'agir.
Judith Butler⁵⁹⁰

6.1 Le politique et l'économique de l'espace d'exposition

Au sein du curriculum vitae rédigé par Lawler à l'occasion de Matrix 77 au Wadsworth Atheneum, sous la rubrique des expositions de groupe, est recensé une exposition dont le titre s'assimile à un sous-titre: « _____, Louise Lawler, Adrian Piper and Cindy Sherman are participating in an exhibition organized by Janelle Reiring at Artist's Space, September 23 to *October 28*, 1978 ». À ce moment, Artist Space constitue un point d'entrée légitime dans le champ de l'art pour les jeunes artistes⁵⁹¹. Or, le nom du premier artiste est troqué par celui d'un espacement correspondant aux nombres de caractères de son nom, accentuant l'emphase du retrait comme geste manifeste. Dans un espace où la visibilité constitue la monnaie d'échange, à quoi équivaut cette résistance à la représentation? Effacé du titre, mais aussi du communiqué de presse du catalogue et de la campagne promotionnelle de l'événement, l'absence du nom de

⁵⁸⁹ « La scène intellectuelle étant la proie des médias, les stars prennent le pas sur les idées et la pensée comme telle n'étant plus reconnue, ce qui est dit compte moins que la personnalité de celui qui parle. [...] Il faut donc, pour rompre avec ces effets pervers et pour tenter de faire entendre une parole qui ne puisse être rabattue sur le nom dont elle procède, se résoudre à entrer dans l'anonymat. » Note de l'éditeur en guise d'introduction d'une entrevue anonyme avec Michel Foucault (1980). « Le philosophe masqué » (entretien avec C. Delacampagne, février 1980), *Le Monde*, no 10 945, 6 avril 1980, *Le Monde-Dimanche*, p.I et XVII. Reproduit dans Foucault, *Dits et Écrit II*, p.923.

⁵⁹⁰ Butler, *Le pouvoir...*, p.214.

⁵⁹¹ Crimp, « Prominence ... », dans Molesworth et Walsh, *Louise...*, p.35.

Christopher D’Arcangelo met l’accent sur les mécanismes de création de la valeur, notamment par la visibilité du nom propre, par la césure :

FOR IMMEDIATE RELEASE

Four Person Exhibition:

Louise Lawler

Cindy Sherman

Adrian Piper

September 23 to October 28 Artists Space opens its 1978-79 season with a four person exhibition of the work of Louise Lawler, Cindy Sherman, and Adrian Piper. The exhibition was organized by writer Janelle Reiring who is concerned with the way in which the art-political context influences how a work of art is understood.

Traditionally, artists have relinquished to dealers and curators the responsibility of presenting their work. Lawler, Sherman, and Piper, however, sidestep the conventional gallery and museum system to control the context through which the work is interpreted. This makes the situations in which art is seen, integral to the work. The art becomes essentially a political comment on the means by which art is presented, marketed and understood⁵⁹²

L’intention commune de Lawler et D’Arcangelo allait encore plus loin, et consistait à troquer la forme de l’exposition collective par une exposition individuelle – fictive - où les quatre artistes revendiqueraient l’autorité de l’œuvre unique présentée.⁵⁹³ « That question of name recognition relates to my feelings about interviews, to the credibility that is given to a

⁵⁹² Janelle Reiring (commissaire) (1978). *Four Person Exhibition – Louise Lawler, Adrian Piper, Cindy Sherman, Christopher D’Arcangelo*, Communiqué de presse, Artists Space, New York, 23 septembre - 28 octobre 1978. Fales Library and Special Collections, New York University, *Artist Space Archive 1973-2009* MSS.291, « Series 1 : Exhibition Files, 1973-2009 », Boîte 6, dossier 9. Reiring, anciennement directrice à la Galerie Leo Castelli, sera co-fondatrice, 2 ans plus tard, de la galerie Metro Pictures (1980) avec Helene Winer, directrice d’Artists Space entre 1975 et 1980.

⁵⁹³ « [...] when we did the show at Artists Space we also met for coffee with Cindy Shermann trying to convince her that our original idea was we would show one work in this Artists Space group show and we would all agree to say it was ours [...] so Adrian Piper was out of town so it became kind of – how could we do this? - but it was our first idea – that was to show one work of four of us. It could have been just Cindy’s work, just one person’s work for the four of us – that we’d all agree to it - well we couldn’t contact Adrian it was kinda strange. » Louise Lawler (1993). Transcription de « Interview with Louise Lawler conducted by Gideon D’Arcangelo at 401 Greenwich Street #8; 1/15/1993 » Série IV : Media, Format: CD-R, Source: ID: 264.0016, Christopher D’Arcangelo CD #3”; Fales Library and Special Collections, New York University Libraries. Lorsque nous avons contacté Adrian Piper à ce sujet, elle répondit : « Many thanks for your message, and also the interesting information about the collective project planned by Chris, Cindy and Louise. I never did receive their letter – this is the first [time] I’ve ever heard about the idea! » Adrian Piper (2013). *Objet : Re: Adrian Piper, January 5-31 1969*, réponse courriel adressée à l’auteure, 22 avril 2013 10 :40.

statement because who is speaking »⁵⁹⁴ relate Lawler. En désirant brouiller l'identité de l'auteur, les deux artistes entendaient interrompre ce processus d'attribution de l'autorité par le nom - et non par l'œuvre – de l'auteur. Or cette intention ne fut pas matérialisée et l'intervention de D'Arcangelo consista à retirer son nom des communications⁵⁹⁵, à troquer les quatre pages du catalogue qui lui étaient attribuées par des pages blanches et en exposant le texte qui devait y figurer dans l'espace d'exposition d'Artists Space.

Dans un geste similaire qui déjoue la transformation de l'œuvre en fétiche, l'intervention de Lawler au sein du catalogue prit la forme d'un service; celui de redessiner le logo du centre. Dans l'espace d'exposition, Lawler expose une peinture équestre, *Black Race Horse* de Henry Stull (1863) empruntée à l'association New York Racing Association, Aqueduct Race Track, sans faire mention du nom du peintre, accessible cependant à qui veut consulter les archives de l'événement⁵⁹⁶. Le tableau, inusité dans le contexte d'Artists Space, est accompagné de deux projecteurs de scène; un premier dirigé vers les visiteurs et le second vers l'extérieur (et par ricochet sur la façade de Citybank de l'autre côté de la rue) exposant ainsi l'espace d'exposition. Dean Inkster a d'ailleurs souligné l'importance de la camaraderie dans le groupe d'artistes new-yorkais gravitant autour d'Artists Space et reconnu comme étant la Picture Generation⁵⁹⁷. Conscient de la communauté réduite à

⁵⁹⁴ Louise Lawler dans un entretien avec Douglas Crimp (2000). « Prominence ... », dans Molesworth et Walsh, *Louise...*, p.45.

⁵⁹⁵ « Note : My name appears in the Gallery Guide because of my tardiness in proposing this work and making my requests to staff of Artists Space. » Christopher D'Arcangelo (1978). « 3. Propaganda/Context Context/Propaganda : About this work » dans *Four Texts for Artists Space*, exposé dans le cadre de *Four Person Exhibition – Louise Lawler, Adrian Piper, Cindy Sherman, Christopher D'Arcangelo*, commissaire Janelle Reiring, Artists Space, New York, 23 septembre - 28 octobre 1978. Fales Library and Special Collections, New York University, *Artist Space Archive 1973-2009 MSS.291*, « Series 1 : Exhibition Files, 1973-2009 », Boîte 6, dossier 9.

⁵⁹⁶ Constat de retour de l'œuvre en bonnes conditions, 7 novembre 1978. *Four Person Exhibition – Louise Lawler, Adrian Piper, Cindy Sherman, Christopher D'Arcangelo*, commissaire Janelle Reiring, Artists Space, New York, 23 septembre - 28 octobre 1978. Fales Library and Special Collections, New York University, *Artist Space Archive 1973-2009 MSS.291*, « Series 1 : Exhibition Files, 1973-2009 », Boîte 6, dossier 9.

⁵⁹⁷ Expression donnée d'après le titre de l'exposition *Pictures*, avec Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Philip Smith, commissaire Douglas Crimp, Artists Space, New York, 24 septembre – 29 octobre 1977.

laquelle s'adressent leurs œuvres, les artistes entendent néanmoins interpeller un public qui outrepassent leur cercle de pairs fréquentant les lieux.

Dans le fonds d'archives du centre, la proposition de projet de la commissaire Janelle Reiring, responsable et initiatrice du projet, est conservée. Après avoir souligné l'importance de rassembler des artistes concernés, entre autres enjeux sociaux, économiques et politiques, par la façon dont l'art est présenté et qui œuvrent principalement hors des lieux institutionnels d'exposition, la commissaire précise la nature de l'invitation :

Thus, it is important that the artists asked to participate are interested in furthering their concerns with conventional context. They would not simply exhibit written or photographic documentation of work they have performed or executed elsewhere but would deal with the context of Artists Space exhibition in their presentation.⁵⁹⁸

Bien que la commissaire ait insisté pour que les artistes, invités à produire une nouvelle œuvre contextuelle et critique, se conforment à l'espace « conventionnel » de la galerie, les œuvres des artistes se confondent dans un espace commun et l'espace parergonal au seuil des œuvres (catalogue, communications, contexte immédiat) demeure à l'avant-plan. « In the old days artists in a group show fought to maximize or at least maintain the integrity of the boundaries of their allotted space », s'étonne une critique d'art, devant la production collaborative, anonyme même⁵⁹⁹. Le logo d'Artist Space conçu par Lawler se confond avec un symbole d'anarchisme, en page couverture, suivi du mot de la commissaire

⁵⁹⁸ Janelle Reiring (s.d.). *Proposal for Artists Space*. Fales Library & Special Collections, New York University Libraries, *Artist Space Archive 1973-2009* MSS.291, série 1, boîte 6, dossier 9. Sur une feuille du même dossier, les honoraires sont détaillés : les artistes reçoivent chacun cinquante dollars pour la commande d'œuvre, la commissaire en reçoit deux cents. Janelle Reiring témoigne du déplacement de la fonction du commissaire conséquent aux gestes des artistes dans une lettre adressée à Christopher D'Arcangelo : « One of the aspect I find particularly interesting is that I, as organizer, am not able to predict what any of the artist will do, nor am I able to preselect the work that will be shown. » Janelle Reiring (1978). « Dear Chris D'Arcangelo... », D'Arcangelo Papers; MSS 264; série 1, boîte 1, dossier 4; Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

⁵⁹⁹ « I am continually amazed at the willingness with which young artists interweave their works with one another's, produce collaboratively, or simply remain anonymous. April Kingsley (1978). « Art goes underground », *Village Voice*, 16 octobre 1978, New York.

et de quatre pages blanches, dû au retrait du texte de D’Arcangelo⁶⁰⁰. Les pages suivantes, attribuées à Lawler renvoient le lecteur à la page couverture. S’ensuivent les interventions de Piper et de Sherman, entre le textuel, le visuel, le politique et le féminisme.

En s’appropriant les outils de la médiation et l’espace péri-textuel éditorial, les artistes occupent la position énonciatrice et donnent accès à une expérience immédiate de leur pratique au public tout en relevant la part idéologique et politique des structures discursives mises de l’avant. Considérant l’aspect politique sous-jacent à toute représentation, cette seconde génération d’artistes identifiés à la critique institutionnelle est mobilisée par la réévaluation constante du contexte de présentation de l’art, réfutant la prétendue neutralité du cube blanc. Or, le retrait du nom de D’Arcangelo du communiqué, du carton d’invitation et du catalogue ne défend pas pour autant une posture auctoriale anonyme; il ne s’agit pas d’une simple négation ni d’un retrait complet du nom, mais de son économie.

La posture éthique de nombreux écrivains de la fin des années 1960 déjoue le système de valorisation de l’individu auteur afin de recentrer l’attention du lecteur sur l’œuvre ou sa réception. La devise beckettienne « [q]u’importe qui parle, quelqu’un a dit qu’importe qui parle » - à laquelle Foucault fait référence dans la célèbre conférence *Qu’est-ce qu’un*

⁶⁰⁰ Louise Lawler. Couverture de l’opuscule publié à l’occasion de l’exposition *Four Person Exhibition – Louise Lawler, Adrian Piper, Cindy Sherman, Christopher D’Arcangelo*, commissaire Janelle Reiring, Artists Space, New York, 23 septembre - 28 octobre 1978. Fales Library and Special Collections, New York University Libraries, *Artist Space Archive 1973-2009 MSS.291*, « Series 1 : Exhibition Files, 1973-2009 », Boîte 6, dossier 9. Christopher D’Arcangelo ajoute deux pages vierges à la suite de son texte publié dans « LAICA as an Alternative to Museum », *LAICA : Journal of the Los Angeles Institute of Contemporary Art* no 13, janvier-février 1977, p. 31-34. Six ans plus tôt, Lawler use de la même stratégie éditoriale avec une publication complètement vierge, hormis un sceau à la fin indiquant « The Roseprint Detective Club | 14 East 23 Street New York City | Caring . Lawler 1972 ». Or, des énoncés – de la taille des messages dans les biscuits de fortune - furent insérés entre les pages : « If you don’t listen said the sheriff, I’ll fall », « Forty cents of humor », « New shoes, blue shoes, red and pink and blue shoes, tell me what would you choose, if you were to buy », « I think naps are a good idea », « You will have great success », « You do it ». Louise Lawler, Joanne Caring (1972). *The Roseprint Detective Club*, [s.l.][s.é.]. Cette stratégie sera reprise par Christopher Williams - une série de pages blanches est insérée au sein du catalogue qui accompagne son exposition : Christopher William (1991). *Bouquet [For Bas Jan Ader and Christopher D’Arcangelo]*, Catalogue d’exposition, Galerie Max Hetzler, 15 février – 16 mars 199, Cologne, [s.é.].

auteur ? (1969) - est néanmoins signée ; Giorgio Agamben rend explicite l'aspect contradictoire d'une telle formule :

Il est donc quelqu'un qui, tout en restant anonyme et sans visage, a proféré cet énoncé, quelqu'un sans lequel la thèse qui nie l'importance de celui qui parle n'aurait pas pu être formulée. Le même geste, qui refuse toute pertinence à l'identité de l'auteur, affirme néanmoins sa nécessité irréductible.⁶⁰¹

Considérant l'indifférence à l'égard de l'auteur – ou de son expression personnelle - dans l'écriture contemporaine, Agamben, relisant Foucault⁶⁰², revient sur le phénomène de disparition du sujet que l'écriture met en place, qu'il explicite en ces termes: « l'auteur n'est présent dans le texte qu'en tant que geste qui rend possible l'expression dans la mesure même où il instaure en elle un vide central »⁶⁰³. L'auteur constitue un des processus de subjectivation étudiés par Foucault, à qui il appartient d'avoir défini le concept de la fonction auteur : « caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société ». En confondant l'espace de la publicité et l'oeuvre, D'Arcangelo attribue la fonction auteur au péri-texte qui, normalement, en serait dépourvu. Or, en ciblant ces lieux – publicitaires - et en leur attribuant une importance de premier plan dans le geste auctorial, D'Arcangelo met néanmoins l'accent sur un dispositif grâce auquel l'auteur est inscrit dans les mécanismes du pouvoir. L'espace mis en lieu et place du nom propre de l'artiste semble confronter cette autorité.

La stratégie de retrait de D'Arcangelo est signée ; le visiteur attentif de l'exposition a accès au nom du responsable de l'oeuvre textuelle reproduite dans chacune des trois espaces d'exposition d'Artists Space. Bien que la visibilité du nom de son auteur soit restreinte, *Four texts for Artists Space* est signé : « Christopher D'Arcangelo, 9/78 New York City »⁶⁰⁴.

⁶⁰¹ Giorgio Agamben (2005). « L'auteur comme geste », dans *Profanations*. Paris : Payot & Rivages, p.75.

⁶⁰² « La trace de l'auteur se trouve seulement dans la singularité de son absence. » Agamben, « L'auteur... » dans *Profanations*, p.75, en référence à Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur », dans *Dits et Écrits I*. À ce sujet, voir : Éric Bordeleau (2012). *Foucault anonymat*, Montréal : Le Quartanier.

⁶⁰³ Agamben, « L'auteur... » dans *Profanations*, p.82.

⁶⁰⁴ Christopher D'Arcangelo, *Four Texts ...*

Même si le médium textuel favorise la reproduction et la distribution, le texte de D’Arcangelo se limite aux trois copies exposées et sa lecture ne peut se faire que dans le contexte et l’espace pour lequel il a été conçu (ou, *a posteriori*, à partir de la documentation archivée de l’exposition). Le retrait de son nom propre des communications diffusées par la galerie équivaut à un frein à la réification idéologique (capitaliste). De nature fondamentalement sociale et critique, le travail de D’Arcangelo vise l’ouverture d’un espace de dialogue avec son public. La première section du texte, intitulée « Artists Space : Where are you and What’s in a name? » interpelle directement le visiteur/lecteur à prendre position exposant l’idéologie – économique - transmise par le cube blanc et l’exclusion implicite du nom de l’espace d’exposition:

So where are you? You are in a space that is designed to make any object in the space more visible. So What’s in a name ? In this case the name Artists Space is literal. It is a space for artists. At this moment you are a viewer. You may also be an artist, but if you are not an artist beware for by design and name this space is for artists.⁶⁰⁵

En apparence hermétique, les césures opérées dans le matériel (auto)promotionnel deviennent intelligibles et performatives à la lecture du texte exposé. Assimilable à des silences de la longueur du nom de Christopher D’Arcangelo, l’invisibilité du nom de l’artiste dans les médias correspond à l’argument dans la troisième section du texte « *Propaganda/Context Context/Propaganda : About this work* ». L’artiste assimile le retrait de son nom des communications qui visent le succès de l’événement - associé par l’artiste à de la « propagande » - à son travail:

This work may or may not be a work of art.
This work is the removal of propaganda about this work.
This work is propaganda i.e. the frame of this work is the frame of the propaganda about this work.
This work is propaganda in its context, Artists Space.
[...]

⁶⁰⁵ Christopher D’Arcangelo (1978). « 1. Artists Space : Where are you and What’s in a name? » dans *Four Texts...*

Note : My name appears in the Gallery Guide because of my tardiness in proposing this work and making my requests to the staff of Artists Space.⁶⁰⁶

La performativité de l'appareil promotionnel et l'importance de l'ethos prédiscursif sont incontestablement reconnues par l'artiste. S'il existe un énonciateur invisible, ce n'est pas l'artiste, mais bien l'institution comme le rappelle Bal. Dans la seconde section de son texte, intitulée « Design, Name, Propaganda », D'Arcangelo interprète la brochure promotionnelle *Artist Space, Committee for the Visual Arts, Inc.*⁶⁰⁷ L'usage idéologique d'expressions telles que « serious new art » est visée; il s'agit là d'une analyse de la performativité du discours institutionnel qui précède, en 1978, celles de Fraser et de Bal dont nous avons fait mention plus haut. En statuant que sa contribution *peut ou non être* considérée en tant qu'œuvre d'art, D'Arcangelo vient contredire le contenu annoncé par le centre. À l'analyse linguistique suit l'analyse socioéconomique. Dans une volonté de distinction, la brochure annonce que l'art présenté à Artists Space ne correspond pas à celui présenté dans les galeries ou musées, D'Arcangelo répond que le même système alimente tous ces niveaux d'institution, soit le capitalisme (au niveau privé ou public avec la redistribution des taxes). « Although false discourse may bring results, the results are illusion. Does propaganda support illusions? » D'arcangelo, prenant la responsabilité de l'énoncé de présentation et de représentation, additionne aux rôles de l'artiste la fonction de médiateur, indiquant au visiteur ce sur quoi diriger son attention. « Read the brochure, look around », conclut D'Arcangelo dans un énoncé déictique qui justifie encore une fois l'accès limité du texte à son contexte d'exposition. Si les deux volets de l'œuvre – une installation du texte dans l'espace d'exposition combiné à un retrait du nom de l'auteur des communications émises par le centre – s'assimilent à la fois au récit autorisé (figure

⁶⁰⁶ D'Arcangelo (1978). *Four Texts*... Nous soulignons.

⁶⁰⁷ Artists Space. Brochure promotionnelle pour l'année 1978-1979.

d'artiste), ainsi qu'à l'espace parergonal (dans lesquels le texte prend la place du locuteur), c'est bien dans une relation de dépendance que les deux volets s'articulent à l'institution. Comme le précise Dean Inkster⁶⁰⁸, la stratégie de désidentification de l'artiste s'articule à l'appareil dont l'artiste se désidentifie – ici, l'appareil promotionnel autorisé. Ni œuvre ni paratexte, et œuvre et paratexte, le statut du travail est ambivalent.

Le travail de Christopher D'Arcangelo est emblématique d'un repositionnement critique de pratiques artistiques qui assimilent les contradictions inhérentes à l'exposition dans une forme réflexive, contribuant conséquemment au repositionnement du public. Influencé par la pensée fondée sur une dialectique des antinomies de Pierre-Joseph Proudhon⁶⁰⁹ et de Platon⁶¹⁰ et par la critique sociologique de Robert Owen⁶¹¹, le travail appelle à la résistance collective. Cette façon de qualifier le résultat exposé de « travail » anticipe un projet collaboratif entrepris avec Peter Nadin la même année et qui entend confondre le travail alimentaire au travail artistique. En dépit de leur précarité économique, les collaborateurs prennent position dans le champ artistique en créant un projet sans précédent. « L'éthique ne serait-elle pas une conscience de cette réalité économique et une sortie justement hors de ce cycle reproducteur? », demande Bonin.⁶¹²

⁶⁰⁸ Il appartient à Dean Inkster et à Sébastien Pluot d'avoir fait ressurgir l'œuvre de D'Arcangelo dans une perspective historiographique. Sans discuter du rapprochement entre les structures dialectiques de l'énoncé formulé par Lawler pour Artscribe « Recognition maybe, may not be useful » et celui de D'Arcangelo « The work may or may not be a work of art », Inkster en a cependant mis cet énoncé de Lawler en exergue de son essai.

⁶⁰⁹ Pierre-Joseph Proudhon (2009) *Qu'est ce que la propriété ?*, Paris : Flammarion. p. 184. La pensée de Proudhon fut traduite par George Woodcock dont les réimpressions en format poche furent largement diffusées dans les années 1960. George Woodcock (1963). *Anarchism: A History Of Libertarian Ideas And Movements*, Londres : Penguin. Texte écrit en 1840.

⁶¹⁰ Platon (1969 [1961]). *Parmenides, Theaitetos, The Sophist, The Statesman translated with an introduction by John Warrington*. Everyman's Library (Dent) / Dutton: London, New York. Dans le Parménide de Platon, l'antinomie est mis en scène. Le dialogue du Parménide aurait été écrit entre -370 et -345.

⁶¹¹ « We maintained Robert Owen's assertion that "the natural standard of value is human labor." » Peter Nadin (1979). « In Memorium: Christopher D'Arcangelo », *LAICA. Journal of the Los Angeles Institute of Contemporary Art*, no 19, juin/juillet 1979, p.11. En référence à : Robert Owen (1970[1821]). *Report to the County of Lanark, A New View of Society*, edited by V.A.C. Gatrell, Penguin Books: Harmondsworth/Baltimore/Ringwood.

⁶¹²Vincent Bonin. Correspondance courriel avec l'auteure le 29/05/2016. Objet : « Abandon ».

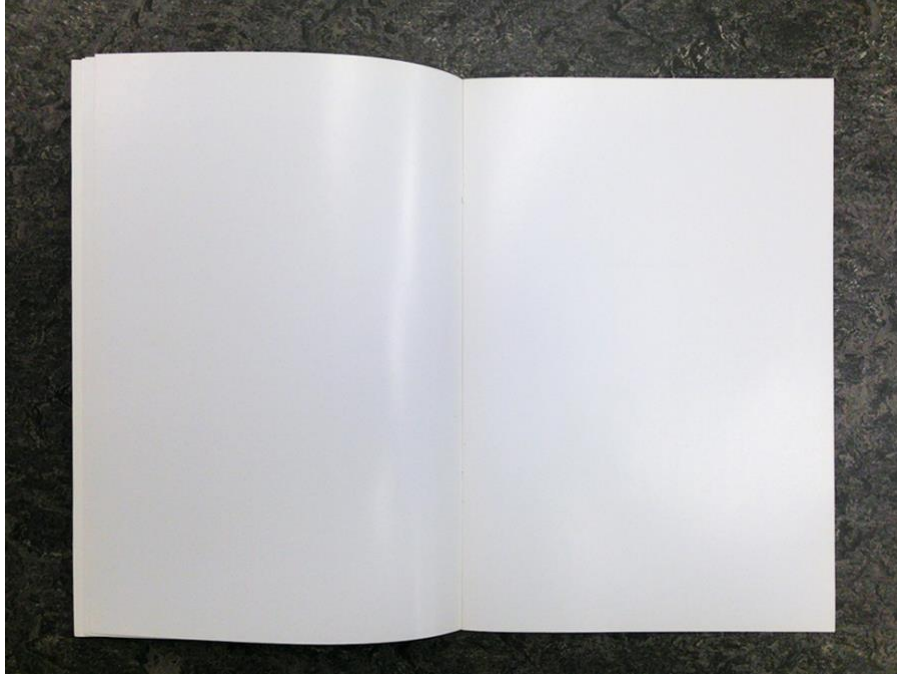


Figure 21. Christopher D’Arcangelo. Opuscule publié à l’occasion de l’exposition *Four Person Exhibition – Louise Lawler, Adrian Piper, Cindy Sherman, Christopher D’Arcangelo*, commissaire Janelle Reiring, Artists Space, New York, 23 septembre - 28 octobre 1978. Fales Library and Special Collections, New York University Libraries, *Artist Space Archive 1973-2009 MSS.291*, « Series 1 : Exhibition Files, 1973-2009 », Boîte 6, dossier 9. Matériel protégé par le droit d’auteur.

6.2 Ethos de l’artiste en travailleur et portraits d’espaces intérieurs. *You build what people want.*

Dans le contexte d’une économie de service, D’Arcangelo et Nadin intègrent les modalités de la survie alimentaire à même leur travail de création en assimilant ce dernier au travail manuel de rénovation en bâtiment⁶¹³. Tandis que l’exposition, performative, doit être autorisée par une série de conventions, le travail, celui de l’ouvrier, se résume à sa productivité. Or, D’Arcangelo et Nadin déplacent le produit de ce travail sous le régime de la performativité de l’événement. Ce faisant, ils interrogent le déni de l’économique propre au champ artistique.

⁶¹³ Christopher D’Arcangelo travaillait notamment, en tant que technicien, pour Daniel Buren.

À ce sujet, Bonin se penche sur les conséquences de la dénégation de l'économique dans les expositions⁶¹⁴. Les réflexions de l'auteur s'articulent à l'usage spécifique du terme de dénégation – issu du vocabulaire psychanalytique⁶¹⁵ - dont Bourdieu a fait usage dans ses travaux concernant le fonctionnement des champs de production des biens culturels et de ses luttes symboliques. Bourdieu analyse le paradoxe du commerce de l'art – dont les postures les plus « désintéressées » renferment néanmoins une rationalité économique - et conclut:

« C'est parce que la dénégation de l'économie n'est ni un simple masque idéologique ni une répudiation complète de l'intérêt économique que, d'un côté, de nouveaux producteurs ayant pour tout capital leur conviction peuvent s'imposer sur le marché en se réclamant des valeurs au nom desquelles les dominants ont accumulé leur capital symbolique et que, d'un autre côté, seuls ceux d'entre eux qui savent composer avec les contraintes « économiques » inscrites dans cette *économie de la mauvaise foi* pourront recueillir pleinement les profits « économiques » de leur capital symbolique. »⁶¹⁶

La mauvaise foi qui marque la réputation du champ des arts visuels aurait ainsi à voir avec la traditionnelle dénégation de l'économique de ses acteurs ; énoncée d'emblée par Broodthaers en terme d'insincérité, puis déjouée par D'Arcangelo alors qu'il fait coïncider le travail symbolique au travail alimentaire. Dans la mire des pratiques réflexives et « contrariées », Bonin définit ainsi l'ambivalence de l'économique, entre révélation et dissimulation:

⁶¹⁴ « Dans la fortune critique sur ces œuvres réflexives contrariées, le paradoxe d'une simultanéité des actes de révéler et de cacher au sein de l'événement de l'exposition est souvent décrit comme l'arrêt en cours du potentiel explosif de pratiques rendant visible l'innommable. Je postulerai que l'une des responsabilités qui incombent aux commissaires consiste à circonscrire précisément l'effet de l'autonomie revendiquée des œuvres individuelles sur les conditions d'existence matérielle et discursive de l'exposition dans son ensemble. » Vincent Bonin (2017). « Révélation et dissimulation dans les expositions sur la dénégation de l'économique en art », Conférence présentée à l'AAUC 2017, dans le cadre d'une table ronde présidée par Michèle Thériault, *La contrainte curatoriale/Curatorial Constraint*, Montréal, 28 octobre 2017.

⁶¹⁵ Laplanche et Pontalis décrivent le concept comme « procédé par lequel le sujet, tout en formulant un de ses désirs, pensées, sentiments, jusqu'ici refoulé, continue à s'en défendre en niant qu'il lui appartienne. » (2007 [1967]). « Dénégation », *Vocabulaire de psychanalyse*, p.112-114. Voir aussi Sigmund Freud (2017). *La (dé)négation*, traduction inédite par Hélène Francoual, texte intégral (1925), Paris : Éditions In Press.

⁶¹⁶ Pierre Bourdieu, « La production de la croyance [contribution à une économie des biens symboliques] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 13 (février 1977), p. 4. Cité dans Bonin, *Révélation...*, p.1 d'un texte non publié, transmis par l'auteur. Nous soulignons.

La réalité traumatisante de l'économique est complètement visible, à découvert, mais sa reconnaissance doit demeurer impossible dans le champ de la culture. Il n'y a pas d'extériorité au discours de la dénégation. L'exposition d'art contemporain serait l'une de ses manifestations, donnant d'abord à voir, mettant en procès, puis gommant la lutte des acteurs qui y investissent leur capital réel et symbolique.⁶¹⁷

D'Arcangelo et Nadin proposent en 1978 leurs services de rénovation intérieure chez des particuliers⁶¹⁸; la plus-value du *travail* réalisé est reconnue par un contrat entre les travailleurs et le client, dans lequel les balises du travail (alimentaire et artistique) sont définies. Le terme « art » n'est cependant jamais utilisé afin de définir le travail. La plus-value symbolique s'articule à un régime indéterminé du travail auctorial. Dans la même logique que le projet réalisé pour Artists Space, la dimension contextuelle est fondamentale et protège le travail des risques de l'instrumentalisation et de la spéculation : « no part of said work shall, being show out of its original context be said to be the work of (P. Nadin and C. D'Arcangelo) »⁶¹⁹. D'Arcangelo et Nadin évaluent le coût du travail à la somme de leur labeur (au taux horaire de quarante à quarante-cinq dollars par jour par travailleur) augmenté de celui des matériaux, détaillés minutieusement dans chacun des contrats. Le travail de rénovation de D'Arcangelo et Nadin s'attaque à nouveau à l'édifice parergonal - ou même prothétique -, en entretenant et modifiant des structures existantes et en mettant l'emphase sur la performativité des énoncés de présentation et de représentation, expressions de Glicenstein. L'attention est redirigée vers ce qui est communément exclu de la description du travail ; soit les conditions économiques et hiérarchiques du service rendu.

Les espacements aménagés dans le texte du contrat-type réservé aux noms des artistes et de leurs clients font écho aux espacements générés par le retrait du nom de

⁶¹⁷ Bonin, *Révélation...*, p.2.

⁶¹⁸ Ils réalisent des travaux chez Louise Lawler, Stephen et Naomi Antonakos, Allan D'Arcangelo, Jeanne, Philip, Mia et Ann Harper.

⁶¹⁹ Christopher D'Arcangelo et Peter Nadin (1978). « Total cost of work :... », Contrat type, Christopher D'Arcangelo Papers; MSS 264; série 1 boîte 2 dossier 15; Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

D’Arcangelo des communications de l’exposition à Artists Space la même année. L’apparente interchangeabilité du nom de l’auteur, généré par ces espacements, est manifeste. Ce faisant, D’Arcangelo et Nadin révisent la façon autoritaire dont certains artistes conceptuels de la génération précédente présentèrent un ethos préalable de l’artiste souverain. La déclaration d’intention de Lawrence Weiner, publiée en 1969 au sein du catalogue de l’exposition *January 5-31* organisé par Seth Siegelaub, est emblématique en termes de performativité du langage autour desquels les travaux des artistes conceptuels s’articulèrent. Contrairement au chevauchement du travail alimentaire et auctorial entrepris par D’Arcangelo et Nadin, l’intentionnalité de l’artiste mis de l’avant par Weiner semble infaillible, et autonome de tout impondérable économique : « 1. The artist may construct the piece. 2. The piece may be fabricated 3. The piece need not be built Each being equal and consistent with the intent of the artists the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership. »⁶²⁰ Dean Inkster soulève l’analogie entre la déclaration de D’Arcangelo dans *Four texts for Artists Space* (1978) et cette déclaration de Weiner.⁶²¹ L’ethos, c’est à dire l’image d’eux-mêmes, que D’arcangelo et Nadin ont construit pour assurer leur crédibilité dans le champ artistique est indissociable de leur situation dans le champ économique. Au plan éthique, les artistes rendent compte des contradictions inhérentes au travail. L’énoncé suivant apparaît au bas du contrat type que D’Arcangelo et Nadin ont établi: « *C.D’Arcangelo and P. Nadin have joined together to execute functional

⁶²⁰ Lawrence Weiner (1969). Déclaration de l’artiste dans Seth Siegelaub (dir.) (1969). *January 5-31, 1969*, Catalogue d’exposition, commissaire Seth Siegelaub, 5 au 31 janvier 1969, 44 East 52nd Street New York : [s.é.].

⁶²¹ « *This work may or may not be a work of art* » dans D’Arcangelo, *Four texts...* Dean Inkster remercie Benjamin Buchloh dans une note de bas de page pour avoir souligné ce rapprochement. Dean Inkster (2011). « What’s in a Name and Why it Matters », dans Dean Inkster et Sébastien Pluot avec Richard Birkett et Stefan Kalmar (dir.) (2011). *Anarchism Without Adjectives: On the Work of Christopher D’Arcangelo (1975–1979)*, publié à l’occasion de l’exposition, Artists Space, 10 septembre – 16 octobre 2011, New York : [s.é.]. [En ligne] <http://artistspace.org/exhibitions/christopher-darcangelo> Consulté le 15 décembre 2017, p.9, note 6.

constructions and to alter or refurbish existing structures, as a means of surviving in a capitalist economy. »⁶²² L'annonce du décès prématuré de D'Arcangelo dans le Southern California Art Magazine du mois de juillet 1979 intègre cet énoncé, précédé du détail du travail réalisé dans le loft de Louise Lawler :

Nine days work

912 sq.ft., 38 x 24

Function by Louise Lawler

Design by function

Execution by Peter Nadin and Christopher D'Arcangelo*

Materials: celatex, dry-wall, lath and nails

Purchased by Louise Lawler

The product of nine days work may be seen on January 23 and 30, 1979 between 3 and 6 p.m., at 407 Greenwich St., NYC, 3rd floor, front.

*We have joined together to execute functional constructions and to refurbish existing structures as a means of surviving in a capitalistic economy.

In Memorium : Christopher D'Arcangelo

Definition of space is primarily an economic and political act. For us to be involved in literally building the structure that maintains the status quo is to be aware of the contradiction that is inherent in most work. You have to be good workers in order to compete for more jobs. If you operate in the open market place, you are forced to not let your own sensibilities enter your work. You build what people want. You build and maintain a structure at variance with your own sensibilities, because you need to survive, and yet you have no desire to replicate those you work for, therefore you will always work for someone. When we showed our work we showed the product of our labor. We demonstrated our economic function within society. Economically we had no dual role. Our product was always good. It had to be in order to compete. Like all those who work, ours was a passive act defined by those we worked for. In passivity we saw a position of strength. The reason for executing the work was always purely economic and functional. We did construction work as the best of a limited number of choices. Through the skills we had, we responded to the needs of those we worked for. We maintained Robert Owen's assertion that "the natural standard of value is human labor." The value of the expenditure of that labor is the way in which it responds to the needs of society. By society's terms, we were good workers, in the end you either have to work or you don't. Our building maintained an orderly division of space. There is no choice between participation or nonparticipation. You might not like what you do but you do it. You have to.

Peter Nadin

⁶²² Christopher D'Arcangelo et Peter Nadin (1977). « Total cost of work :... ». D'Arcangelo Papers; MSS 264; série 1 boîte 2 dossier 15; Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

Christopher d’Arcangelo hanged himself in New York on April 28, 1979. Peter Nadin and Christopher d’Arcangelo had worked together and showed the product of their work since September 1977.⁶²³

Tandis que Broodthaers met en scène la vanité du décor⁶²⁴ bourgeois intérieur du 19^e siècle (*Un jardin d’hiver*, 1974) et importe le cadre architectural et domestique au sein de l’œuvre⁶²⁵, D’Arcangelo et Lawler ciblent tous deux les espaces intérieurs négligés par la critique, mais néanmoins au cœur des contextes de production et de réception de l’art. Helen Molesworth rappelle à ce sujet les liens historiques entre musées et centres commerciaux, positionnant l’intérieur domestique comme espace privilégié de la rencontre de ces deux sphères :

Like the department stores, the museums also desired to reshape the taste of the American consumer. Far from being disconnected cultural institutions, museum and department stores shared interests in both high art and commodity goods : museums borrow and stole display technique from department stores, and department stores exhibited art. The exchange between these institutions has been described by Neil Harris as a battle for influence over the taste and preference of the American middle-class consumer. Nowhere was the display of this taste more evident than in the living rooms of America, where art and commodities lived side by side.⁶²⁶

Si les photographies de Lawler, dont la série emblématique « ...*Arranged by Mr. And Mrs. Burton Tremaine...* », réattribuent à l’art moderne un caractère décoratif, les interventions de Nadin et D’Arcangelo exposent quant à eux le cadre de vie, esthétique et économique, des artistes en dévoilant leurs espaces domestiques aux visiteurs. Tandis que

⁶²³ Communiqué reproduit pour l’annonce de la mort de D’Arcangelo. Nadin, « In Memorium... », *LAICA...* p.11.

⁶²⁴ « [L]e décor est pour [Marcel Broodthaers] cette disposition momentanée d’objets interchangeables pour la prise de vue du cinéma, pour la mise en vue de l’exposition, mais aussi une sorte de praticable tel qu’on l’utilise au théâtre. » Poinot, *Quand l’œuvre...*, p.279.

⁶²⁵ Rachel Haidu commente cet aspect dans sa présentation « M.B., Belgium, Empire : Broodthaers in the age of decolonization » dans *Unraveling M.B.*, une conférence organisée par Thierry de Duve à l’occasion de la rétrospective de Marcel Broodthaers au MoMA, Hunter College, New York, 13-14 mai 2016.

⁶²⁶ Molesworth, Helen (2012). « Louise Lawler : Just the Facts », dans Burton, Johanna, Lynne Cooke et Josiah McElheny (dir.) (2012) *Interiors*, catalogue publié à l’occasion de l’exposition *If you lived here, you’d be home by now*, Center for Curatorial Studies, Bard College’s Museum of Art, CCS Bard et Sternberg Press: Annadale-on-Hudson, NY et Berlin, p.19.

Lawler concentre l'objectif de sa caméra sur les mécanismes d'agencements d'objets similaires – utilitaires, ornementaux ou œuvres - du couple Tremaine⁶²⁷, la documentation photographique de Lawler se distingue des vues d'intérieurs dont regorge l'histoire de la photographie en ce qu'elles déjouent les tabous – économiques et décoratifs - de la réception des œuvres. Plus que des *arrangements*, les photographies de Lawler donnent accès au style de vie du couple Tremaine. La célèbre collection Tremaine est présentée par Lawler dans ses appartements privés, en transition dans les maisons de vente aux enchères, et au sein d'institutions muséales suite à une vente ou à une donation ; les titres insistent sur le caractère spécifique de ces environnements d'exposition respectifs : *Bedroom with Fireplace, Arranged by Mr. & Mrs. Burton Tremaine Sr., New York City; Lot Number 22*⁶²⁸, et les images rendent accessible le prix de vente des œuvres ; informations tenues conventionnellement comme confidentielles. Quelque soit la portée critique des œuvres emblématiques documentées – lacunairement – par Lawler, celles-ci incarnent néanmoins des modèles de propriétés privés de la classe économique dominante⁶²⁹.

⁶²⁷ Lawler insiste sur la nomination patriarcale du couple formé par Emily Hall Tremaine et Burton Tremaine (*Mr. & Mrs. Burton Tremaine*) – le nom de la femme est systématiquement absent des titres, bien qu'elle fût probablement responsable des accrochages – étant designer et collectionneuse. Au sujet de cette série, voir : Blondeau et Davet, *Louise Lawler...*

⁶²⁸ *Bedroom with Fireplace, Arranged by Mr. & Mrs. Burton Tremaine Sr., New York City* (photographiée en 1984, développée en 1989) ; *Lot Number 22* (photographiée en 1988, développée en 1991). Aussi : (*Stevie Wonder*) *Livingroom Corner, Arranged by Mr. & Mrs. Burton Tremaine Sr., New York City* (photographié en 1984, développé en 1985) ; *Board of Directors* (photographié en 1988, développé en 1989). La reproduction des cartels donne accès à l'évaluation monétaire des œuvres lors de leur mise en vente.

⁶²⁹ « The museum encloses objects selected by a cumulative culture for presentation and display. They are acquired by purchases made by curators and committees or as accepted donations of single objects or collections (...) These objects have been arranged with considerations that might be used in home, with special attention to the outside dimensions and aesthetic effect of the work as well as the content. Little effort has been made to make their original meaning accessible. There are no identifying label except this one (...) Work from the collection of Louise Lawler may or may not have entered a museum, but is here because this presentation is the work of the artist. ». Louise Lawler (). Extrait du cartel accompagnant *From the Collections of the Wadsworth Atheneum, Sol Lewitt, and Louise Lawler, Arranged by Louise Lawler, 1984** En 1988, la collection des Tremaine est estimée entre 299 et 389 millions de dollars. Blondeau et Davet, *Louise...*, p.72.

L'espace domestique en tant que lieu d'exposition marque l'histoire de l'art⁶³⁰.n même temps Dans sa couverture de l'exposition *Chambre d'amis* organisée par Jan Hoet au Museum Van Hedendaagse Kunst de Gand (21 juin - 21 septembre 1986), Lamoureux souligne le fait que les artistes invités à investir des espaces privés dans la ville (appartements prêtés par des citoyens) essayaient le plus souvent d'y retrouver un caractère muséal qui faisait retour vers les racines privées des premières collections de musées⁶³¹ : « [c]omme si la transplantation domestique constituait le révélateur le plus efficace, probablement parce que le plus littéral, de ce que l'appartement privé, c'est déjà le musée ». Inversement, l'usage qu'en fait D'Arcangelo, invitant le public chez l'artiste qui commande les travaux de rénovation, révèle aux visiteurs l'espace domestique - voire l'ethos - de ce dernier. Les structures exposées par Nadin et D'arcangelo sont à la fois architecturales, mais avant tout économique, sociales et culturelles – exposant les hiérarchies entre travailleurs, propriétaires et visiteurs tout en octroyant à la notion de travail artistique une valeur économique immédiate et non transférable, extraite de toute spéculation marchande.⁶³²

⁶³⁰ Au sujet d'une histoire des expositions dans les espaces domestiques : Elisabeth Lebovici (2012). « There is a Void in the House » dans Burton, *Interiors*, p.23-31. « Photographic documentation of exhibitions usually focus not on the intimate, everyday details of the spaces but instead on the work of art in such spaces or on the artists themselves », p.23. Lebovici fait un survol de la pratique du galeriste Leo Castelli et des rapports entre art et design intérieur depuis le début de ses activités de galeriste en 1939. Louise Lawler croit d'ailleurs avoir rencontré D'Arcangelo par Leo Castelli : « I think I knew him slightly because I worked at Castelli and he did some things for him - I think » Louise Lawler (1993). « Interview with Louise Lawler conducted by Gideon D'Arcangelo at 401 Greenwich Street #8; 1/15/1993 » Série IV : Media, Format: CD-R, Source: ID: 264.0016 "Christopher D'Arcangelo CD #3"; Fales Library and Special Collections, New York University Libraries. Au sujet de l'évolution du contexte de présentation de l'art contemporain – de l'espace domestique au cube blanc-lire aussi : O'Doherty, Brian (1986[1976]). *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica, San Francisco : The Lapis Press. Greenberg, Reesa (1996) « The Exhibited Redistributed : A Case for Reassessing Space » dans Greenberg, Reesa, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (dir.)(1996). *Thinking about Exhibitions*, Londres et New York : Routledge., p. 349-367. Paru initialement dans *Exhibited*, Bard College : Annadale-on Hudson, p.17-38.

⁶³¹ « Une double constatation s'impose ici : c'est l'appartement qui d'entrée de jeux s'arroge une fonction muséologique (alors que le musée à l'origine travaille à se défaire de ses connotations privées). L'appartement est un dépôt. De plus, il est approprié et personnalisé par une série de procédures indicielles. » Johanne Lamoureux (2001). « Le musée en pièces détachées » dans Lamoureux, *L'art insituable...*, p.65-83. Publié initialement sous le titre « The Museum Flat » dans *Public I*, hiver 1988, p 71-84 et repris dans Greenberg, Ferguson, Nairne, *Thinking...*, p. 113-131.

⁶³² Lors d'une entrevue avec Gideon D'Arcangelo, Louise Lawler témoigne de l'influence du travail de D'Arcangelo: « It's been collaborative work – it's been similar kind of ideas - there's been different groups of

6.3 Biographèmes, dialogues et antinomies

Roland Barthes s'est penché sur le rapport du récit de vie à la mort ; nous tenons à introduire brièvement la notion de biographème, telle qu'elle fut définie par l'auteur, bien que le concept ait en apparence peu à voir avec la question éthique et critique du compte rendu de soi et du façonnement de l'ethos. Est *biographème* la catégorie narrative qui se rapporte aux détails du récit de vie à la fois intime et historique.

L'auteur qui vient de son texte et va dans notre vie n'a pas d'unité; il est un simple pluriel de « charmes », le lieu de quelques détails ténus, sources cependant de vives lueurs romanesques, un chant discontinu d'amabilités, en quoi néanmoins nous lisons la mort plus sûrement que dans l'épopée d'un destin; ce n'est pas une personne (civile, morale), c'est un corps.⁶³³

Le biographème offre au lecteur un accès au corps de l'auteur. Les détails qu'il donne sont d'ordre secondaire et excèdent la représentation institutionnelle du sujet. On demande à ce que le corps de l'artiste soit exposé, afin qu'il puisse être aimé, ou détesté, mais afin qu'il suscite de l'affect. Ce sujet représenté de façon lacunaire, en marge de l'oeuvre, Barthes en nomme la *dispersion* :

Car s'il faut que par une dialectique retorse il y ait dans le Texte, destructeur de tout sujet, un sujet à aimer, ce sujet est dispersé, un peu comme les cendres qu'on jette au vent après la mort [...] : si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons des « biographèmes » dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la manière des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie « trouée », en somme [...] ⁶³⁴

people doing shows in apartments and all of this should be informed by Chris's work » et plus loin, au sujet du travail de D'Arcangelo avec les *ephemeron*: « the announcement already was a was a work ». Louise Lawler (1993). « Interview with Louise Lawler conducted by Gideon D'Arcangelo at 401 Greenwich Street #8; 1/15/1993 » Série IV : Media, Format: CD-R, Source: ID: 264.0016 "Christopher D'Arcangelo CD #3"; Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

⁶³³ Roland Barthes (2002). « Sade, Fourier, Loyola », dans *Œuvres complètes III. Livres, textes, entretiens, 1968-1971*, Paris : Seuil, p.705. Paru initialement en 1971, Paris : Seuil.

⁶³⁴ Barthes, « Sade, ... », *Œuvres complètes III...*, p.705-706.

La relecture du travail de D’Arcangelo est truffée de biographèmes. Malgré une œuvre conçue de façon à résister à l’instrumentalisation, l’entreprise de réexposition du travail qui a eu lieu depuis les dix dernières années se réduit aux récits de ses pairs et à la documentation minutieuse que l’artiste a réalisée de son travail. Des documents de différents statuts (documentation du processus de création, comptes rendus de performances, réflexions et citations) et provenances⁶³⁵ circulent de par le monde : la figure de l’artiste – dont l’ethos fut par le passé soigneusement contrôlé - est ressuscitée. Sous forme d’information textuelle et visuelle reliée dans des cartables noirs, combinés à l’interdiction de toute forme de reproduction et restreints à la manipulation avec des gants blancs, les documents exposés à la dOCUMENTA 14, détachés du corps de l’auteur, prennent la place d’une œuvre contextuelle complexe à re-présenter sans risquer d’encourager un certain fétichisme (du matériel archivé ou du sujet).⁶³⁶ Les récits posthumes de différents auteurs mettent de l’avant le contexte social et économique de l’artiste, qui oeuvra en tant que technicien pour les artistes Stephen Antonakos et Daniel Buren. Or, D’Arcangelo n’aura pas été jusqu’à revendiquer l’auctorialité de ce labeur.

⁶³⁵ Christopher D’Arcangelo Papers, Fales Library and Special Collections, NYU Libraries; archives personnelles de Peter Nadin; archives personnelles de Cathy Weiner; Artists Space Archive 1973-2009, Fales Library and Special Collections, NYU Libraries.

⁶³⁶ Christopher D’Arcangelo (2017). Vue de l’installation, documenta Halle, Kassel, documenta 14, photo : Mathias Völzke [documentation photographique en ligne] <http://www.documenta14.de/en/artists/16177/christopher-d-arcangelo>. Consulté le 27 septembre 2017. Or, D’Arcangelo a su insister sur la différence entre l’œuvre en tant qu’événement – ponctuel, voire clandestin - et sa documentation. Au sujet d’une action posée au Whitney Museum of American Art il écrit : « At the time of this work, a super8 film and a number of still pictures were taken by Cathy Weiner. They may be seen as proof that this work occurred. They are not of themselves this work or even a part of this work. The same is true of the above document. » Christopher D’Arcangelo (1975). Notes manuscrites dans un cahier noir, Christopher D’Arcangelo Papers; MSS 264B; série 1 boîte 3 dossier 24; Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

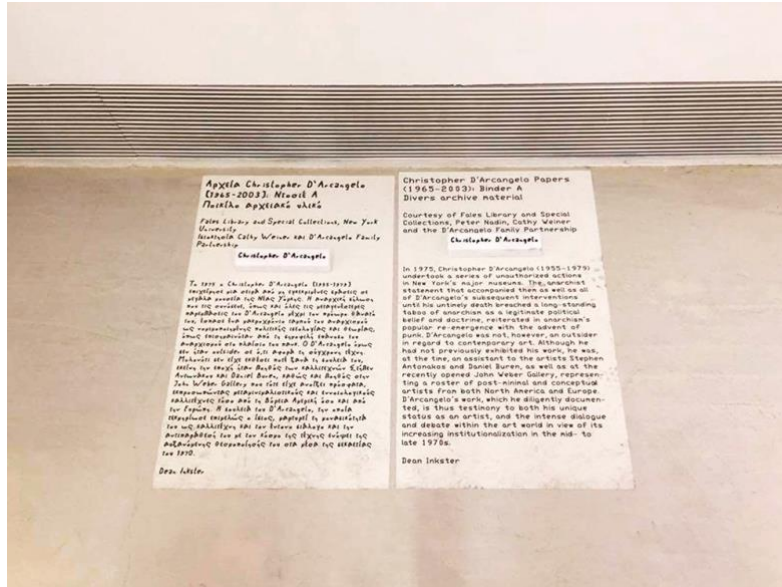


Figure 22. Cartel accompagnant l'exposition de [Christopher D'Arcangelo Papers (1965-2003) : Binder A. Divers archive material. Courtesy of Fales Library and Special Collection, Peter Nadin, Cathy Weiner and the D'Arcangelo Famili Partnership], documents reliés dans un cartable à anneaux, table, gants blancs, cartel, EMST National Museum of Contemporary Art, Athènes, documenta 14. Texte de Dean Inkster (2017). Photo : Patrick Bérubé.

Conséquemment à une pratique artistique très brève (1975-1978), la chronologie posthume du travail de Christopher D'arcangelo établie par son frère, Gideon D'Arcangelo, est composée d'un recensement d'évènements personnels, professionnels et du portrait de la constellation sociale dans laquelle gravitait D'Arcangelo. La séparation des parents, le diagnostic de dyslexie et l'abandon de l'école secondaire précèdent les interventions artistiques autorisées et non autorisées et les différents emplois occupés par l'artiste. Au bas du document flottent quelques biographèmes dans une forme interrogative. « Questions: worked for artist Robert Mangold? Meets Ian Wilson? Read Plato's Parmenides? Moves into 119 Elizabeth Street? Proposes collaboration with Allan McCollum? »⁶³⁷. L'auteur du

⁶³⁷ Gideon D'Arcangelo (s.d.). « *Christopher d'Arcangelo Chronology (from archives established by Gideon D'Arcangelo)* », Christopher D'Arcangelo Papers; MSS 264; série 2, boîte 4, dossier 3; Fales Library and Special Collections, New York University Libraries. Document issu du dossier de recherche de Sébastien Pluot et Dean Inkster transmis à l'auteure par courriel par Michèle Thériault le 25 mars 2013 dans le cadre d'une commande d'œuvre pour l'exposition *Anarchisme sans adjectif. Sur le travail de Christopher D'Arcangelo 1975-1979*, Commissaires : Dean Inkster et Sébastien Pluot avec la collaboration de Michèle Thériault, 4 septembre au 26 octobre 2013, Galerie Leonard et Bina Ellen, Montréal.

curriculum vitae de l'artiste défunt, que nous avons interrogé au sujet de ces détails de vie, précise : « [t]hese questions at the bottom of the Chronology document I created about my brother's brief life are items that I knew he experienced but that, at the time I compiled it, I didn't know when and therefore couldn't apply a date ». ⁶³⁸ De ces informations en apparence anecdotiques, notre attention s'est arrêtée sur l'allusion à la lecture du *Parménide* de Platon ; un détail nous éclairant au sujet de la structure antinomique récurrente des œuvres.

Dans le *Parménide*, la vérité comme effet du discours est liée à la forme de sa transmission. La structure dialectique du dialogue sur la relation de l'Un au multiple et la nécessité des contradictions dans l'exercice de la démonstration des deux thèses s'apparente à la structure antinomique de la devise de D'Arcangelo qui marque ses premières interventions en tant qu'artiste. Parménide démontre au jeune Socrate l'indétermination de l'un:

- Par la même raison, l'un, en passant de l'un au multiple et du multiple à l'un, n'est ni un ni multiple, ne se divise ni ne se réunit, et en passant du semblable au dissemblable et du dissemblable au semblable, il ne devient ni semblable ni dissemblable, et en passant du petit au grand, de l'inégal à l'égal, et réciproquement, il n'est ni petit, ni grand, ni égal, il n'augmente, ni ne diminue, ni ne s'égalise.
- Il paraît. ⁶³⁹

Stencilé à même son corps ou dactylographié en tant que supplément lors de performances non autorisées, D'Arcangelo diffuse ce même énoncé : « When I state that I am an anarchist, I must also state that I am not an anarchist, to be in keeping with the (_ _ _ _) idea of anarchism. » ⁶⁴⁰ De la même façon que Platon défend la thèse que l'Un est et n'est

⁶³⁸ Gideon D'Arcangelo (2013). Échange courriel avec l'auteure, 2 avril 2013, 18h26. Objet : Christopher D'Arcangelo / Plato's Parmenides.

⁶³⁹ Parménide, Source 157a-b

⁶⁴⁰ Christopher D'Arcangelo (1974). « When I state... » manuscrit dans un grand cahier noir daté du 27 décembre 1974, Christopher D'Arcangelo Papers; MSS 264; série 1 boîte 3 dossier 14; Fales Library and Special Collections, New York University Libraries. Cette antinomie, stencillée sur le dos nu de D'Arcangelo, laisse imaginer qu'il aurait peut-être déjà lu le Parménide de Platon à ce moment-là. Mais la nature des interventions publiques associées à cette stratégie d'apparition, et l'inversion graphique des lettres au pochoir,

pas, l'idée de l'anarchisme, tel qu'entendu par D'Arcangelo, est cible l'espace de l'indétermination entre les deux pôles. Dans un carnet de notes personnel qui fut archivé, l'artiste précise : « it is not the paradox but the space between the two parts of the paradox that is important ».⁶⁴¹ Plus loin, l'auteur prend acte de l'ambiguïté de l'énoncé et précise son intention au sujet de l'ajout du troisième segment : « [h]opefully, by the use of the third sentence the reader/viewer can act within the immediate context and at the same time have an exposed connection to his full social context.»⁶⁴²

La structure de l'oscillation dialectique et imprévisible du « ni l'un ni l'autre », est analysée par Barthes à partir de la notion de « neutre ». Selon l'auteur, le neutre, défini en ce qu'il « déjoue le paradigme »⁶⁴³, est une éthique - au sens de système des conduites. Les actes de D'Arcangelo semblent interroger cette éthique par la dynamique paradoxale de l'identité dédoublée. Cette figure de dualité produit l'effet d'une désidentification ; le sujet refuse de prendre place derrière une idéologie prédéfinie, même si cette dernière est celle de l'anarchisme. L'anarchisme de D'Arcangelo est antinomique et n'est pas. L'ambivalence constitutive de sa position est performative en ce qu'elle résiste à l'assujettissement de l'identification.

La fonction même de l'idéologie, selon Althusser⁶⁴⁴, serait de constituer les individus en sujets.⁶⁴⁵ Or, loin de prétendre au discours « sans sujet » de l'objectivité scientifique,

laisse croire que D'Arcangelo lisait plus probablement à ce moment-là des textes de Pierre-Joseph Proudhon. Selon Proudhon, l'antinomie ne se résout pas : les deux termes dont elle se compose se balancent.

⁶⁴¹ Christopher D'Arcangelo (1974). « When I state... »

⁶⁴² Christopher D'Arcangelo (s.d.). Notes manuscrites dans un cahier noir, Christopher D'Arcangelo Papers; MSS 264; série 1 boîte 3 dossier 9; Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

⁶⁴³ Barthes, Roland (2002). *Le neutre. Cours au Collège de France (1977-1978). Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc*, Paris: Seuil : IMEC, p.31.

⁶⁴⁴ C'est avec malaise que nous citons les travaux d'Althusser, en dépit de l'assassinat – dont il est responsable - de sa conjointe Hélène Rytman, le 16 novembre 1980.

⁶⁴⁵ Althusser, L. (1970). « Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche) », dans Louis Althusser (1976). *Positions* (1964-1975), Paris : Les Éditions sociales, p.46. [Édition électronique. En ligne] http://classiques.uqac.ca/contemporains/althusser_louis/ideologie_et_AIE/ideologie_et_AIE.pdf. Consulté le 30 septembre 2017.

D’Arcangelo écrit « je » et signe, tout en reconnaissant le caractère idéologique du discours institutionnel – celui d’Artists Space, comme celui de l’anarchisme. En retirant son nom des communications ou en admettant le caractère paradoxal de l’autoidentification en tant qu’anarchiste, D’Arcangelo ne reconnaît pas seulement l’idéologie sous-jacente aux actes et énoncés, mais transmet au public/lecteur la connaissance de ses mécanismes, les incitant conséquemment à se positionner en tant que sujet au sein de l’idéologie⁶⁴⁶ ; lieu du retour réflexif. Le sujet anarchiste revendiqué par D’Arcangelo, fondamentalement relationnel, ne peut être stationnaire sans se dissoudre aussitôt : or, la déclaration antinomique doit être reçue et reconnue *publiquement* afin d’être effective. Sans attendre l’interpellation, D’arcangelo rend compte de lui-même au sein de l’institution dans une série d’interventions non autorisées. « Tomorrow I am going to do the piece at the Whitney » écrit D’Arcangelo le 30 janvier 1975 dans son carnet de notes, puis, plus loin « Tomorrow I go to the MoMA ». ⁶⁴⁷

Frazer Ward fait l’examen de la relation entre critique institutionnelle et publicité par le biais de la relecture critique des travaux de Jürgen Habermas.⁶⁴⁸ Considérant la publicité comme étant le médium de prédilection des relations entre néo avant-gardes et avant-gardes

⁶⁴⁶ Althusser n’attribue pas de caractère idéologique au discours scientifique. « Ce qui se passe en réalité dans l’idéologie semble donc se passer en dehors d’elle. C’est pourquoi ceux qui sont dans l’idéologie se croient par définition en dehors de l’idéologie : c’est un des effets de l’idéologie que la dénégation pratique du caractère idéologique de l’idéologie, par l’idéologie : l’idéologie ne dit jamais « je suis idéologique ». Il faut être hors de l’idéologie, c’est-à-dire dans la connaissance scientifique, pour pouvoir dire : je suis dans l’idéologie (cas tout à fait exceptionnel) ou (cas général) : j’étais dans l’idéologie. » Althusser, *Idéologies...* » dans *Positions*, p.50

⁶⁴⁷ Suivi de « Today (1/31/75) I, Christopher D’Arcangelo chained my self to the Whitney Museum of American Art sometime between 1 :00 ad 2 :00 PM. Some film and still pictures were taken by Cathy Weiner. I have a statement that I wanted to make public and this seem one way to do that. At the time I chained my self to the museum I had this statement on my back *When I state that I am an Anarchist, ...* ». Christopher D’Arcangelo. Notes manuscrites datées du 30 janvier 1975 et de 21 février 1976 dans un grand cahier noir, Christopher D’Arcangelo Papers; MSS 264; série 1 boîte 3 dossier 14; Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

⁶⁴⁸ Jürgen Habermas (1989). *The Structural Transformation of the Public Sphere*, publié initialement en allemand en 1962, traduit par Thomas Berger et Frederick Lawrence, Cambridge, MA : MIT Press. « Au sein de la publicité manipulée, ce n’est plus l’opinion publique qui est motrice, mais un consensus prêt à l’acclamation, un climat d’opinion ». Jürgen Habermas (1988). *L’espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris : Payot, réédition, p.266.

historiques, le concept de publicité auquel se réfère Ward ne se limite pas aux activités publicitaires corporatives, mais inclut toutes formes de production culturelle qui met en jeu la notion de « sphère publique » - telle que définie par Habermas – où les questions d'identification collective émergent d'échanges critiques qui outrepassent les écarts sociaux. « The various forms of publicity are communications frameworks, which provide the conditions for the formation of publics »⁶⁴⁹ résume Ward à ce sujet. La fonction publicitaire de l'institution muséale se rapporte, selon la relecture de Ward, à celle de la représentation d'une nouvelle bourgeoisie : « The museum contributed to self-representation and self-authorization of the new, bourgeois subject of reason »⁶⁵⁰. Le modèle habermassien assimile ainsi le sujet auto-représenté par le musée d'art public à une institution de *publicité représentative* de la bourgeoisie – dans sa forme dominante, démocratique, patriarcale et somme toute abstraite. Ward sépare en deux branches les pratiques artistiques – conceptuelles et post-conceptuelles - critiques de l'institution : « The first strand of institutional critique takes as its task the material analysis of the perceptual protocols the museum uses to disguise or naturalize what is in fact the historical bourgeois subject. » L'auteur poursuit: « The second strand, while related to the first, nevertheless insists that by means of a more direct address, the museum can be made to function as a site for the production of critical publicity. »⁶⁵¹ Les pratiques critiques participent néanmoins à établir – ou du moins maintenir - les conventions muséales ; l'individualité artistique, emblématique de la subjectivité bourgeoise, y est reconduite.⁶⁵² Dans l'espace public du musée se croisent ainsi des formes diverses et contradictoires de publicité – représentatives ou critiques - ,

⁶⁴⁹ Frazer Ward (1995). « The Haunted Museum : Institutional Critique and Publicity » dans *October* vol.73, été 1995, p.73]

⁶⁵⁰ Ward, «The Haunted...» dans *October*, p. 74]

⁶⁵¹ Ward, «The Haunted...» dans *October*, p.81. Là où l'art conceptuel maintenait une désincarnation du sujet, l'art post-conceptuel de la critique institutionnelle répond, selon Ward, en *incarnant* le sujet de la critique – entre autre par la performance.

⁶⁵² Ward, «The Haunted...» dans *October*, p.83.

intégrées à l'institution. Les pratiques reconnues en tant que critique institutionnelle, et qui insistent sur le rôle du musée (Hans Haacke, Fred Wilson), mettent de l'avant, selon Ward, la fonction performative de l'*art en tant que forme de publicité* au sein d'un espace culturel prescrit, et visent, par la critique, la formation d'éventuels nouveaux publics correspondant.

653

Lors d'une performance clandestine réalisée au Musée du Louvre le 8 mars 1978, D'Arcangelo décroche de son emplacement le tableau *Conversation in a Park* (1746)⁶⁵⁴ du peintre britannique Gainsborough, le pose au sol, et affiche en lieu et place du tableau ces énoncés dactylographiés: « Lorsque vous regardez un tableau, où regardez-vous pour le voir? Quelle est la différence entre un tableau au mur et un tableau par terre? Quand je déclare que je suis un anarchiste je dois aussi déclarer que je ne le suis pas afin de rester cohérent avec l'idée (...) d'anarchisme. »⁶⁵⁵. Insistant à la fois sur la fonction publicitaire représentative – bourgeoise – du musée, D'Arcangelo fait usage de la fonction publicitaire critique par sa performance clandestine. Or, la clandestinité est circonscrite à l'acte du décrochage de l'œuvre – D'Arcangelo fit traduire son discours d'intention vers le français dans une lettre adressée à l'institution afin d'expliquer et de décriminaliser la portée de son

⁶⁵³ Ward, "The Haunted..." dans *October*, p.89.

⁶⁵⁴ Le choix de ce tableau, attribué au genre de la « peinture de conversation », indique un intérêt pour la structure du dialogue, ce qui pourrait être un indice de la lecture de Platon. À ce sujet, Dean Inkster précise que la formule antinomique mise de l'avant par D'arcangelo fut inspirée de l'artiste conceptuel Ian Wilson, qui aurait encouragé D'arcangelo à lire le dialogue du Parménide de Platon, au cœur duquel le jeune Socrate tente de surmonter les antinomies exposées par Parménide : « It appears, however, that D'Arcangelo retained an interest in antinomy itself, rather than its Platonic resolution in a sphere of ideal Forms. » Selon Inkster, la suspension du nom de D'arcangelo en septembre 1978 serait d'ailleurs une forme à la fois d'inversion et de dialogue avec la pratique de Ian Wilson. Inkster, Dean (2011). « What's in a Name and Why it Matters » dans *Anarchism Without Adjectives. On the Work of Christopher D'arcangelo (1975-1979)*. Opuscule d'exposition, Artist Space, New York, 10 septembre – 16 octobre 2011, commissaires Sébastien Pluot et Dean Inkster.

⁶⁵⁵ Lettre rédigée par Christopher D'Arcangelo, traduite en français à Eindhoven le 1^{er} mars 1978. Christopher D'Arcangelo Papers; MSS 264; série 1 boîte 3 dossier 5; Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

geste – documenté photographiquement par sa complice Cathy Weiner - advenant l'interception du geste par un garde de sécurité – ce qui n'eut pas lieu.⁶⁵⁶

Dear Sir, You have my full cooperation. I have no intention of being violent or damaging anything. I will not run. I do not speak french. I will answer any questions that are put to me in english. It was not my intention to steal a painting. It was my intention to remove one painting from its place of installation on the wall and to re-install it on the floor with its back leaning on the wall. Then to install a copy of the following text on the wall where the painting was hanging [...]⁶⁵⁷

La sortie publique fut d'ailleurs consciemment orchestrée par l'auteur qui adressa aux médias une description du geste - jusqu'alors clandestin – posé, soulevant l'importance de l'ouverture publique de la réflexion et outrepassant l'adresse inaugurale aux quelques visiteurs présents lors du « décrochage »⁶⁵⁸ : Dear Editor, On the 8th March 1978 at 12 :00 pm, the following demonstration/question was put forth in the Louvre, without invitation. [...]⁶⁵⁹

⁶⁵⁶ Une lettre archivée témoigne du revers du geste déclaré comme étant anarchiste dans le contexte de l'action – et de l'accusation – posée au MoMA: « Mr. Richard Koch, On february 28, 1975, I, Christopher D'Arcangelo, performed a work of art on the third floor of the Museum of Modern Art without any authorization from the museum (...) I am writting this letter to see if I can work out some arrangement with the museum so that the charge against me be dropped. I would be willing to sign and read into the court record the statement « I would never again performed such unauthorized activity inside the Museum of Modern Art » It is my sincere wish that this might be settled out of court. I am also open to any sugestions the museum might have as to how this could be done... March 7, 1975. Christopher D'Arcangelo Papers; MSS 264; série 1 boîte 3 dossier 12; Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

⁶⁵⁷ Christopher D'Arcangelo (1978). « Dear Sir ... », Christopher D'Arcangelo Papers; MSS 264; série 1 boîte 3 dossier 5; Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

⁶⁵⁸ La lecture des notes personnelles de D'Arcangelo laissent croire à un public – posthume – anticipé par l'auteur. Un gabarit de documentation inclut : titre, date, temps, durée, lieux, matériaux, nombre de participants prévus et réels, structure prévue du travail, réponse à la structure prévue. Les actes posés clandestinement y sont rigoureusement documentés, accompagnés des déclarations d'intention, notes de lectures et remerciements. « 2.21/75 Today I burned the three black panels in Riverside Park. I talked to no one about what I was doing while I was burning the three statements - it was at 103rd st at about 4 :45 PM and took about 30 minutes. » ; « Proudhon. Property is Robbery - Art is Property - Art is Robbery - Property is Theft - Art is Property - Art is Theft » ; « 5/20/75 Documentation de l'action posée au Guggenheim : Cathy shot film - this film is a work of art in and of itself – I also did the piece with two chairs and then I burned the two chairs - Many thanks to Bob Riley Andy Tartarsky Cathy Weiner [...] Typewritten and Xeroxed by Jeffrey Deitch. » Christopher D'Arcangelo (1975). Notes manuscrites dans un grand cahier noir, Christopher D'Arcangelo Papers; MSS 264; série 1 boîte 3 dossier 14; Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

⁶⁵⁹ Christopher D'Arcangelo (1978). « Dear Editor ... », lettre adressée au journal *Libération*, Christopher D'Arcangelo Papers; MSS 264; série 1 boîte 3 dossier 5; Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

Reconnaissant l'ambivalence constitutive du sujet, Derrida propose d'intégrer l'aspect insoluble de l'identification à même la définition du mot « sujet » :

On le définirait alors non comme l'expérience homogène de l'adéquation à soi, mais comme celle de l'interpellation venant de l'autre, de l'être devant la loi, avec ses paradoxes et ses apories. On insisterait sur sa fragilité ontologique, qui est aussi la fragilité des fondements éthiques, juridiques et politiques de la démocratie.⁶⁶⁰

Dans une logique de l'effacement ou par l'énoncé ambivalent, D'Arcangelo façonne un ethos du sujet non identitaire, en perpétuel mouvement entre désubjectivation et resubjectivation. Méconnu de son vivant, mais reconnu par la postérité pour ses actions clandestines scrupuleusement documentées⁶⁶¹, D'Arcangelo transpose le double éthé clandestin et public de l'anarchiste et de l'ouvrier. Le pendant invisible du travail de D'Arcangelo se renverse en surcroît de visibilité à partir du récit qu'en ont fait a posteriori la critique et ses pairs. C'est dans l'après-coup, et grâce à la rumeur – et à la renommée de ses pairs – que le caractère public de l'action clandestine advient, grâce à la conservation des éléments documentaires qui en constituent le seuil d'évènementialité.

⁶⁶⁰ Jacques Derrida (1992). *Points de suspension : Entretiens*. Choisis et présentés par Elizabeth Weber. Paris, Galilée.

⁶⁶¹ À ce sujet, nous remercions Johanne Lamoureux de nous avoir fait part de ses doutes lorsque, dans l'enfance, on lui donnait en exemple les gestes *invisibles – mais néanmoins célèbres* (grâce à leur scrupuleuse documentation) de Ste-Thérèse de Lisieux. Conversation Skype avec l'auteure, le 23 décembre 2017. À ce sujet : Thérèse de Lisieux (2000). *Histoire d'une âme*, Paris : Éditions du Cerf, Desclée De Brouwer. Publié en 1898.



Figure 23. Ben Kinmont, *Project Series Chris D'Arcangelo Distribution*, 5 mars 2005, [En ligne, copie d'écran extrait du site web de l'artiste], <http://benkinmont.com/projects/pscd.htm>. Consulté le 28 janvier 2018. En arrière-plan : Thomas Gainsborough, *Conversation dans un parc* (vers 1746), H. : 0,73 m. ; L. : 0,68 m. Don de Pierre Bordeaux-Groult, 1952 , R.F. 1952-16. Musée du Louvre, Aile Denon, 1er étage, section A, salle 32, Section Peinture britannique et américaine.⁶⁶² Matériel protégé par le droit d'auteur.

⁶⁶² La documentation de l'action non autorisée de Kinmont fut mise en ligne sur le site web de l'artiste Ben Kinmont/Antinomian Press. L'action collective consistait à distribuer - à l'aide d'étudiants - une autopublication au sujet de l'œuvre méconnue de Christopher D'Arcangelo dans les galeries du Louvre et à l'extérieur de l'institution, le 5 mars 2005. [En ligne] <http://benkinmont.com/projects/pscd.htm> Consulté le 29 décembre 2017. Lorsque Christopher D'Arcangelo s'adresse au visiteur/lecteur en 1978, sa déclaration constitue le seul texte au mur. Or, en 2005, lorsque Ben Kinmont réalise sa revisite de l'action, des cartels courts s'agencent à la couleur du mur. En date de 2013, le cartel a doublé de taille et contraste avec la couleur du mur ; témoin de l'essor de communication et de contextualisation des œuvres en muséologie depuis les années 1980.

Conclusion

Procéder à l'analyse des stratégies privilégiées par des artistes pour rendre compte d'eux-mêmes, c'est tenter de comprendre, à partir d'images et de discours au seuil de l'exposition, en quoi consistent la plasticité et la performativité aux limites de l'œuvre. La juxtaposition de la question éthique, avec ses ramifications philosophiques, et de la question publicitaire, avec ses ramifications sociologiques et économiques, est un problème qui adopte une structure antinomique. Adopter une posture éthique dans le cadre d'une activité promotionnelle relève de l'occupation de deux places apparemment contradictoires dans le discours. Les objets analysés dans ce texte, à la fois *parerga* et œuvres, s'articulent à la même interpellation : celle de la demande institutionnelle qui a besoin de matériel biographique à des fins promotionnelles.

Foucault identifie chez Kant la première manifestation - réflexive et critique - caractéristique de l'attitude moderne. Figure exemplaire de l'éthos philosophique propre à l'ontologie critique, Kant problématise, selon les mots de Foucault, « à la fois le rapport au présent, le mode d'être historique et la constitution de soi-même comme sujet autonome ».⁶⁶³ Bien que la question de l'autonomie fut désamorcée par les artistes dont nous avons fait l'examen des pratiques, et remplacée par celle d'une hétéronomie complexe, ces derniers incarnent néanmoins l'éthos critique, qui, selon Foucault, nécessite de faire l'analyse de soi-même en tant qu'être historiquement déterminé. L'auteur précise : « Cet éthos philosophique peut se caractériser comme une *attitude limite*. Il ne s'agit pas d'un comportement de rejet. On doit échapper à l'alternative du dehors et du dedans ; il faut être aux frontières. La

⁶⁶³ Foucault, Michel (1994). « Qu'est-ce que les Lumières ? » dans *Dits et écrits II, 1976-1988*. Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris: Gallimard, 2001, p.1381-1396.

critique, c'est bien l'analyse des limites et la réflexion sur elles. »⁶⁶⁴ L'espace liminaire ou parergonal n'est-il pas conséquemment cet lieu limite, tout destiné à favoriser l'attitude critique?

Si le récit biographique en marge de l'œuvre exposée accueillait les événements qui ont amené le sujet à se constituer et se reconnaître comme tel à travers les faire, les pensées et les dire, il excéderait la liste des exploits institutionnels et servirait à dégager les contingences de l'accès - ou l'exclusion - à la renommée ; traduisant le lieu promotionnel biographique en espace critique. Si les limites du compte rendu de soi en marge de l'art exposé furent signalées Broodthaers, le pari de s'en extraire et d'en faire un espace critique aux retombées éthiques fut relevé par Fraser. Le programme critique, tel que tracé par Foucault, consisterait à analyser la spécificité et l'intrication de trois axes : l'axe du savoir, l'axe du pouvoir, et l'axe éthique.⁶⁶⁵

L'ontologie critique de nous-mêmes, il faut la considérer non certes comme une théorie, une doctrine, ni même un corps permanent de savoir qui s'accumule; il faut la concevoir comme une attitude, un éthos, une vie philosophique où la critique de ce que nous sommes est à la fois analyse historique des limites qui nous sont posées et épreuves de leur franchissement possible.⁶⁶⁶

Dans le champ des arts, la fortune critique germano américaine gravitant autour des périodiques *October* et *Texte zur Kunst*, ainsi que le réseau d'artistes et de théoriciens dont la trajectoire passa par le *Whitney Independent Study Program*, ont grandement contribué à établir la généalogie – et du même coup la renommée - des pratiques de l'appropriation et de la critique institutionnelle dont ce texte fait état. Craig Owens et Benjamin Buchloh, critique et historien de l'art, ont analysé l'intégration, l'adaptation et les mutations plus ou

⁶⁶⁴ Foucault, « Qu'est-ce que... », dans *Dits et écrits II*, p.1393.

⁶⁶⁵ Foucault, « Qu'est-ce que... », dans *Dits et écrits II*, p.1395.

⁶⁶⁶ Foucault, « Qu'est-ce que... », dans *Dits et écrits II*, p.1396.

moins conscientes des pratiques artistiques du moment en regard des pratiques antérieures, contribuant ainsi à établir les canons aujourd'hui reconnus et absorbés par l'institution.

Tandis que Marcel Broodthaers, dans son œuvre, adopte une forme de discursivité qui s'apparente à la parole analytique, composée de répétitions, disjonctions et révisions, et se garde de produire tout discours d'interprétation hors de la fiction, Andrea Fraser privilégie quant à elle une parole ventriloque qui incorpore une pluralité de registres discursifs et positions incompatibles au sein de sa pratique en performance, dont son importante activité théorique en marge de l'œuvre contribue à l'autopromotion. La réserve de Louise Lawler en termes d'interprétation de son œuvre se situe dans l'économie opposée ; usant dans son travail de stratégies publicitaires de façon réflexive au sein des contextes institutionnels. Tandis que les actes de langage de Christopher D'Arcangelo, dont les travaux tardèrent à être intégrés au récit historique, se résument à une discursivité contestataire dans ou hors de l'institution, avec ou sans invitation préalable, dans laquelle le discours réflexif tient lieu de pratique. C'est ainsi, dans la poursuite d'un même projet critique, et sous différentes modalités, que Marcel Broodthaers assimila l'œuvre à l'institution, qu'Andrea Fraser assimila l'institution à l'auteur, que Louise Lawler réduisit l'œuvre aux marges de sa réception et que Christopher D'Arcangelo identifia le travail artistique au travail alimentaire. Chacun de ces repositionnements critiques, par l'entremise de l'exercice promotionnel, a su générer l'ouverture d'un espace invitant le visiteur, témoin ou lecteur à déterminer sa place dans le discours et dans le champ de la culture ou du pouvoir.

Les discours liminaires dont nous avons fait l'examen ont été réfléchis et diffusés en situation. Il s'agit de discours situés. En investissant l'espace discursif au seuil de l'œuvre, ces artistes ont travaillé – et mis en scène - l'autodétermination de leur place, dans les limites implicites de celle-ci. Leur capacité d'agir passe par des stratégies d'invention de soi à même les médias qui en conditionnent la visibilité, révisant leur ethos en s'engageant dans un

discours d'autodétermination, qui fut de l'ordre de l'administration pour Broodthaers, de la théorie pour Fraser, de la médiation pour Lawler ou du travail pour D'Arcangelo. Bien que le projet d'autodétermination puisse être de l'ordre de l'imaginaire, ces nouvelles identités proclamées ont permis aux auteurs d'avoir voix au chapitre en se repositionnant dans le champ du discours, dans le champ de la production culturelle, dans celui de l'économie et par conséquent dans celui du pouvoir. Les actes posés dans l'espace liminaire de l'exposition ont octroyé à chacun la possibilité de se réinventer dans les limites de sa capacité d'agir et aux limites de sa position. Comment est-il possible de mettre à jour ces modèles de réflexivité et de discursivité afin de conserver leur performativité dans le champ actuel des arts?

Athena Athanasiou et Judith Butler font appel à une forme de réflexivité qui, pour reprendre leurs mots, « s'efforce de résister au retour vers le soi au profit d'une *relocalisation* du soi comme terme relationnel. »⁶⁶⁷ La réflexivité exemplaire de telles pratiques a su créer des précédents en permettant aux générations d'artistes suivantes d'occuper de nouvelles places dans le discours. Bien que les stratégies déployées par les artistes à l'étude furent identifiées comme opérant par la négative, soit à partir d'éléments sous-jacents invisibles ou mis à l'écart qui surdéterminent les contenus exposés, afin d'être effectives, elles furent présentées dans des contextes favorables et institués. Il est somme toute nécessaire, d'un point de vue technique, et afin de mettre en place la performativité de l'opération négative, d'agencer les bons gestes ou paroles au bon moment et à la bonne adresse.

Pris entre l'interpellation de l'institution, qui requiert de l'artiste du contenu biographique aux fins publicitaires, et la capacité d'agir de l'artiste, encadré par les rituels

⁶⁶⁷ Butler, Athanasiou, *Dépossession*, p.68. Nous soulignons.

propres au champ de la production culturelle, l'aspect éthique des pratiques qui ont fait l'objet de notre étude advient par l'entremise de différentes stratégies de l'ordre de la transgression. Par l'entremise d'une révision critique des normes ; celles encadrant l'agentivité de l'auteur et son autorité, la reproduction des modèles et la répétition des valeurs et hiérarchies établies dans l'entreprise de l'exposition (de soi, du discours et de l'œuvre) ; les auteurs et les délégués de l'institution travaillent de pair aux limites de leur responsabilité. Cela permet de penser la différence entre l'aspect moral relevant du cadre social et de la répétition de ses préceptes imposés, en contrepartie avec la responsabilité éthique qui doit être incarné au plan individuel dans des actes promulgués.

Les objets de notre corpus font tous état d'un glissement; celui du passage d'un discours publicitaire - dont l'institution est responsable - au discours promotionnel de l'artiste qui utilise les véhicules de l'institution⁶⁶⁸. De ce glissement, qui a lieu dans la réponse à la demande d'information à des fins promotionnelles et qui constitue une inversion, demeure une responsabilité conjointe de l'artiste et de l'institution, octroyant aux objets observés un statut indéterminé et non autonome. L'effectivité de la fonction publicitaire étant plus brève que celle de l'œuvre, les réponses des artistes octroient à la réclame une performativité qui dépasse celle de l'événement. La forme brève de l'œuvre qui emprunte au texte publicitaire occupe conséquemment, et en alternance, deux fonctions. L'ambivalence de cette structure se conjugue à l'impossibilité d'occuper deux places à la fois pour l'artiste dans le discours; ce qui engendre le dynamisme des réponses visuelles et textuelles. Barthes dit de l'équivoque qu'elle multiplie l'adresse et provoque une double entente. La division de l'écoute résultante constitue ce qu'il nomme un bruit, ou mieux, une

⁶⁶⁸ Un glissement s'est aussi opéré dans l'écriture de ce texte, de l'analyse du discours à l'histoire de l'art en passant par la philosophie. Si ce cadre multidisciplinaire constitue une difficulté de lecture du travail, il entend néanmoins contribuer au renouvellement méthodologique de l'histoire et de la critique des objets abordés.

contre-communication. Tout comme l'auteur, nous pourrions considérer ces interventions liminaires dont nous avons fait l'étude, entre la publicité et l'œuvre, d'« arts du bruit », en ce qu'elles répondent à ce même principe de double entente.⁶⁶⁹ D'emblée dépourvus de toute fonction auctoriale, les objets textuels et visuels tirés de l'espace parergonal en sont, transgressivement et ponctuellement, investis. Cet investissement témoigne de la reconnaissance des artistes des mécanismes de pouvoir opérant dans l'appareil de mise en visibilité des œuvres. Or, c'est d'une auctorialité plurielle que les objets sont dotés; car où l'auteur revendique un lieu d'expression, l'institution doit accepter de partager la responsabilité de ce qui circule sous son nom.

Outrepassant la question identitaire, le passage de l'ethos à l'éthique – par l'esthétique - advient ainsi en deux temps ; dans la réponse à la demande promotionnelle, où l'artiste, par la « pratique de constitution de soi » se repositionne, et dans un second temps, dans la réception du travail exposé et la reconnaissance de sa réflexivité, dont une conséquence est celle du repositionnement de ses publics. L'espace éthique (ou, devrait-on dire, les espaces éthiques) se constitue(nt) en réponse à l'appel à la reconnaissance lancé par l'œuvre.

En répondant dans un espace éthique, le sujet change son rapport au réel et au symbolique. Cet espace éthique, intimement lié à celui de la critique, ainsi qu'à la structure réflexive des réponses fournies par les artistes devant l'impératif promotionnel, est un espace perpétuellement en mouvement. Tandis qu'à chaque exposition d'une même oeuvre, celle-ci se transforme, la réexposition peut être - ou ne pas être - l'occasion pour l'artiste de

⁶⁶⁹ Roland Barthes (1970). *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, p.138-139.

mettre à jour le discours liminaire biographique qui en informe la relecture, et de transposer la répétition en réponse éthique.

Dans une relecture du mythe de Narcisse à partir de la question post-coloniale, Gayatri Spivak se penche sur le cadre narratif du mythe et concentre son examen sur le personnage féminin et subalterne d'Écho ; une nymphe condamnée à répondre, mais incapable de parler pour elle-même, limitée à un usage bref de la langue qui consiste à répéter les derniers mots entendus. L'auteure analyse la *structure éthique* de la réponse d'Écho en insistant sur sa dimension performative. La réplique d'Écho – lacunaire, fragmentée et contingente - échoue à combler le désir de son interlocuteur en lui répondant de façon innapropriée.⁶⁷⁰ S'il ne peut y avoir d'éthique – au sens de conduite - qui soit privée d'intentionnalité, il semble possible, selon Spivak, qu'une structure puisse être qualifiée d'éthique selon sa *portée* – voire sa performativité. Tandis que la nymphe Écho est contrainte à parler dans la langue de l'autre⁶⁷¹, l'impératif promotionnel incite l'artiste à émettre sa réponse dans la langue légitime de l'économie. Renonçant à la parole autonome,⁶⁷² l'artiste critique - qui agit intentionnellement, à l'instar d'Écho - résiste à l'impératif promotionnel par une parole responsable, retournant la contrainte en pouvoir.

⁶⁷⁰ L'exemple donnée par Spivak est lorsque Narcisse demande : « Why do you fly from me? » et Écho répond « Fly from me [?] » (« Quid » inquit « Me fugis ? » et totidem, quot dixit, uerba recepit. Cité dans Gayatri Chakravorty Spivak (1993). « Echo », *New Literary History*, vol. 24, no. 1, *Culture and Everyday Life*, hiver 1993, The Johns Hopkins University Press, p.23. La traduction français ne transmet pas ce jeu de mots : « « Pourquoi, dit-il, me fuis-tu ? » Il recueille autant de paroles qu'il en a prononcé. » Ovide (1957). *Les métamorphoses*, tome 1, texte établi par Georges Lafaye, deuxième édition revue et corrigée, Paris : Société d'édition Les belles lettres, (livre troisième, 356-403), p.81-82.

⁶⁷¹ Ce que Spivak assimile à l'aporie du sujet subalterne en relation à l'impérialisme et l'hégémonie de la culture occidentale, mais qui pourrait de façon plus directe être associé aux enjeux de pouvoir dans les relations de sexe. Critique articulée par Johanne Lamoureux dans un commentaire en marge de ce texte le 3 mars 2018, 21h38.

⁶⁷² Nouvet précise : « le critique culturel peut répondre à l'autre en refusant de répondre à son désir, c'est à dire en refusant de lui donner la réponse qui le consoliderait dans sa position ». Nouvet, Claire (1999). « Éthique de la résistance aphone », dans *Éthique et littérature*, vol.31, no 3, été 1999, p.94.

Afin de procéder à l'examen de soi, le sujet au franc-parler doit être convoqué par autrui ; il développe une attitude éthique en réponse à l'interpellation qu'il manifeste publiquement.⁶⁷³ De même, les discours liminaires sur lesquels notre analyse s'est concentrée constituent autant de réponses des artistes à des formes d'interpellation – récurrentes – de la part de l'institution. Ils ont à voir avec l'établissement d'une certaine conduite qui résiste à la boucle narcissique que favorise l'autopromotion et visent la transformation de soi, des autres et du champ au sein duquel l'opération critique et ses répercussions éthiques ont lieu.

« Une expérience est quelque chose dont on sort soi-même transformée », témoigne Michel Foucault au sujet du travail de rédaction comme expérience somme toute imprévisible.⁶⁷⁴ La suite de cet examen des stratégies d'aménagement d'un espace éthique au seuil de l'exposition par le sujet qui rend compte de lui-même, serait d'entreprendre l'examen de la question du politique, qui passe par la position occupée dans le discours et qui advient, nécessairement, ensuite.

⁶⁷³ À la lecture des travaux de Foucault, Frédéric Gros énonce que le parrésiasite pratique une « publicité de la vérité ». Gros, « Introduction » dans Foucault, *Discours...*, p.16.

⁶⁷⁴ Michel Foucault (2001 [1994]), « Entretiens avec Michel Foucault » [1978] avec D. Trombadori dans *Dits et Écrit II*, p. 860-861. Cité dans Daniel Lorenzini, Ariane Revel, Arianna Sforzini (dir.) (2013). *Michel Foucault : éthique et vérité (1980-1984)*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, p.11.

Épilogue Notes sur l'*ethos* universitaire

[L]'exposé que je vais vous faire est donc lacunaire et vous serez très gentils si vous voulez bien, premièrement pousser des cris quand je suis décati, m'interrompre quand vous ne comprenez pas ou que ça ne marche pas et puis à la fin en tous cas me dire ce que vous en pensez.⁶⁷⁵

- Michel Foucault

Reconnaître en l'artiste l'*ethos* de l'universitaire est aujourd'hui chose commune. Les deux pôles de la pratique artistique et de la pratique théorique sont implicites à de nombreuses pratiques actuelles. Maîtriser les rudiments du discours, pour l'artiste, est devenu nécessaire afin de tenter de se tailler une place dans le champ.

Pierre Macherey consacre un ouvrage à l'étude de *La parole universitaire* (2011) dans lequel il recense et relit des écrits de type philosophique, sociologique et psychanalytique, puis littéraires, au sujet de l'institution universitaire. Macherey soulève un apport essentiel de la pensée de Hegel, qui fut d'insister sur le caractère contextuel qui conditionne l'exercice de la pensée : « Maîtriser l'exercice de la pensée, en conséquence, ce n'est pas la détacher abstraitement de tout point de vue, mais au contraire l'insérer plus profondément encore dans le point de vue qui la spécifie, en comprenant la nécessité du lien qui l'unit à lui. »⁶⁷⁶ C'est donc à partir de l'intérieur de l'institution et dans un rapport étroit à l'université qu'Hegel se penche sur la question de l'idiome universitaire.

Dans *L'envers de la psychanalyse*, un séminaire donné en 1969-1970, dans l'après-coup du tumulte de 1968, Jacques Lacan pose la question « d'où est-ce que je parle ? en

⁶⁷⁵ Michel Foucault (2016). « La Parrêsia. Conférence prononcée à l'université de Grenoble le 18 mai 1982 » dans Foucault, *Discours...*, p.21.

⁶⁷⁶ Pierre Macherey (2011). *La parole universitaire*. Paris: la Fabrique éditions, p.107.

quel lieu de discours puis-je prendre position pour redevenir audible, en une période d'égarement généralisé où on a besoin d'une boussole pour savoir où on est et où on va ? »⁶⁷⁷

La position que le sujet occupe dans l'espace propre du langage est une question fondamentale pour Lacan, rappelle Macherey, qui a comme effet de conditionner ce qui est dit. Le rapport à l'institution se joue ainsi à même le langage. « Cela dont je parle signale l'entrée en action de ce discours qui n'est pas le mien, mais celui dont je suis, pour m'en tenir à ce terme provisoire, l'effet »⁶⁷⁸, exprime Lacan à l'assemblée des étudiants au sujet de son assujettissement envers la structure universitaire - dont il se verra sous peu expulsé. La « rhétorique de la rupture » dont fait usage Lacan, c'est-à-dire une parole truffée de digressions, d'interruptions et d'incongruités, consiste, selon Macherey, en une stratégie mise en place pour contrer le discours universitaire et sa continuité factice, privilégiant « l'ordre du discontinu, de la rupture et du choc qui sont les seules voies d'accès à la vérité » pour l'analyste.

Lacan dresse la carte des formes de discours⁶⁷⁹ en schématisant les rapports de positions occupées tour à tour par le sujet (en relation au signifiant et au désir) sous forme de mathèmes. Tandis que la parole du maître, telle que définie par Lacan, doit nécessairement être reconnue par un subalterne afin d'être effective et s'énonce impérativement à la première personne, le discours de l'universitaire, au contraire, est formulé de façon systématiquement impersonnelle. Le sujet qui prend la parole en s'identifiant au signifiant-maître signe la responsabilité de ses dits : « c'est moi qui le dit »⁶⁸⁰. Il n'y aurait ainsi pas de savoir qui soit inconditionné dans le discours du maître, qui se situe, souverainement, au-dessus de ce dernier. Or, c'est sous le couvert de la neutralité et vers un

⁶⁷⁷ Macherey, *La parole...*, p.197.

⁶⁷⁸ Lacan, Jacques (1991). *Le Séminaire livre XVII. L'envers de la psychanalyse* [1969-1970], texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, p.25.

⁶⁷⁹ Discours du maître, de l'hystérique, de l'analyste, de l'universitaire, et du capitaliste.

⁶⁸⁰ Macherey, *La parole...*, p.205.

idéal objectif que le discours de l'universitaire tend, assujetti à la loi unique du savoir, qu'il ne produit pas, mais qu'il transmet. En tant que porte-parole – ou même instrument - d'un savoir qui prétend à l'universalité, le discours universitaire parodie celui du maître, dont il n'a pas le courage de la responsabilité, mais dont il mime le caractère impératif, tout en se dégageant des marqueurs d'autorité.⁶⁸¹ Or, dans les faits, selon Lacan, ce discours faussement objectif répond à la loi de « l'objet a », c'est à dire à la mesure du désir.⁶⁸² Tandis que le discours du maître fait l'économie de la clarté et des explications, celui de l'universitaire est tributaire de l'intelligibilité de sa communication. Ce discours demeure néanmoins paradoxal, puisqu'il fait passer son assujettissement pour une autonomie.⁶⁸³ Du point de vue de la sociologie, Bourdieu et Passeron ont eux aussi douté du discours de vérité prétendument livré par l'université et ont cherché à comprendre les enjeux du rapport du discours universitaire aux mécanismes du pouvoir, à savoir, tel que le formule Macherey, s'il n'était pas « un discours de soumission entretenant un rapport crypté à l'autorité. »⁶⁸⁴

Bill Readings dresse quant à lui un diagnostic structurel des changements dont l'université « posthistorique » de la fin du millénaire fait état, quinze ans après la célèbre enquête de Jean-François Lyotard au sujet des conditions « postmodernes » de légitimation du savoir et de ses rapports au pouvoir⁶⁸⁵. Tandis que la vacuité du discours de l'excellence – et de son absence de référent – se substitue aux idéologies étatiques et discrédite l'apparente objectivité scientifique d'un discours bureaucratique propre à la gestion

⁶⁸¹ Macherey, *La parole...*, p.210.

⁶⁸² Macherey, *La parole...*, p.213-214.

⁶⁸³ Macherey résume le discours universitaire défini par Lacan ainsi : « par définition accessible à tous, démocratiquement transmissible, et consommable, du fait d'avoir été formaté selon le principe d'universalité dont le savoir rationnel se propose d'assurer la promotion. » Macherey, *La parole...*, p.215.

⁶⁸⁴ Macherey, *La parole...*, p. 192. À ce sujet, lire Pierre Bourdieu (1984). *Homo academicus*. Paris: Éditions de Minuit.

⁶⁸⁵ Jean-François Lyotard (1979). *La condition postmoderne rapport sur le savoir*. Paris: Éditions de Minuit.

universitaire, Readings propose une fonction sociale à la situation clientéliste du moment.

Athena Athanasiou résume, près de vingt ans plus tard, la situation :

L'introduction toujours plus importante dans l'enseignement supérieur de principes de gestion entrepreneuriale, un processus observable à l'échelle mondiale, repose sur l'idée que la connaissance est une propriété, une marchandise et un atout commercial mesurable, qui doit pouvoir être gérée directement par l'élite du commerce mondial.⁶⁸⁶

Déclarée « posthistorique » par Readings, au sens où l'institution ne repose plus sur la fonction culturelle qui la définissait jadis⁶⁸⁷, Readings envisage le transfert des connaissances au sein de l'université dans un espace de « *conversation* » au sein d'une communauté hétéronome et donc nécessairement dissensuelle. Comme l'université ne peut plus se résumer à la transmission empirique des savoirs, le rôle de l'institution universitaire posthistorique serait de constituer cet espace au sein duquel mener des réflexions collectives, pratiques et critiques, où chaque agent dépendrait des autres et en retour serait responsable envers autrui. « La vraie responsabilité, *la probité éthique*, n'a tout simplement rien à voir avec le grand récit du nationalisme qui, jusqu'ici, a sous-tendu le rôle social de la recherche et de l'enseignement universitaire »⁶⁸⁸ précise Readings.

Cette vision s'apparente à celle d'une université « sans condition » telle qu'imaginée par Derrida : « L'université fait profession de la vérité. Elle déclare, elle promet un engagement sans limites envers la vérité »⁶⁸⁹. Or, la vérité convoquée par l'auteur ne semble pas être attribuée à l'objet épistémologique et philosophique, mais se range plutôt du côté de l'engagement et de la responsabilité du sujet qui énonciateur.

Professer, c'est donner un gage en engageant sa responsabilité. « Faire profession de », c'est déclarer hautement ce qu'on est, ce qu'on croit, ce qu'on veut être, en

⁶⁸⁶ Butler, Athanasiou, *Dépossession*, p.165.

⁶⁸⁷ Bill Readings (1996). *The University in Ruins*, Cambridge et Londres : Harvard University Press.

⁶⁸⁸ Readings, *The University...*, p. 299. Nous soulignons.

⁶⁸⁹ Jacques Derrida (2001). *L'université sans condition*. Paris: Galilée, p. 12.

demandant à l'autre de croire à cette déclaration sur parole. (...) Le discours de profession est toujours, d'une façon ou d'une autre, libre profession de foi; il déborde le pur savoir technoscientifique dans l'engagement de la responsabilité.⁶⁹⁰

Dans l'idée des nouvelles Humanités d'une université « sans condition », c'est à dire où la parole critique – déconstructrice – serait professée sans condition au sujet de la démocratie, de la souveraineté, du professorat, de la littérature, ou de la pratique critique elle-même, Derrida fait correspondre l'espace du discours universitaire à celui d'une résistance « à tous les pouvoirs d'appropriation dogmatiques et injustes. »⁶⁹¹ Athena Athanasiou poursuit la réflexion ainsi:

Il me semble que nous avons urgemment besoin de rétablir et de revendiquer l'inconditionnalité de l'Université, son caractère non marchandisable, même s'il est important de se souvenir que les universités ont toujours été des lieux de pouvoir, de hiérarchie, d'inégalité et d'une économie politique asymétrique.⁶⁹²

Cette résistance *inconditionnelle* de Derrida rejoint l'espace critique et éthique imaginé par Readings : un espace où le discours de l'universitaire – et non de l'institution - s'articule de façon dialogique dans un pacte éthique dans lequel chacun se tient responsable envers autrui.

Tandis que les prévisions de Readings se sont concrétisées en grande partie, un aspect additionnel du contexte universitaire a récemment été pris en compte par Tom Nichols : il s'agit du phénomène de la déqualification de l'expertise.⁶⁹³ *The death of expertise* (2017) s'ajoute à la série des morts annoncées⁶⁹⁴. Nichols y déclare non pas la fin du savoir

⁶⁹⁰ Derrida, *L'Université ...*, p. 35.

⁶⁹¹ Derrida, *L'Université ...*, p. 14.

⁶⁹² Butler, Athanasiou, *Dépossession*, p. 165.

⁶⁹³ L'accès à internet n'en serait pas la seule cause : « attacks on established knowledge have a long pedigree, and the Internet is only the most recent tool in a recurring problem that in the past misused television, radio, the printing press, and other innovations the same way. » Tom Nichols (2017). *The death of expertise. The Campaign against Established Knowledge and Why It Matters*. New York: Oxford University Press, p.6. Nous remercions Johanne Lamoureux de nous avoir mis sur cette piste.

⁶⁹⁴ Au sujet de l'imaginaire de la fin : Johanne Lamoureux (1999). « De la peinture de ruines à la ruine de la peinture. Hubert Robert et le Louvre » *Protée* 27 (3), p. 56–69. [En ligne] doi:10.7202/030571ar . Consulté le 18 décembre 2017.

spécialisé, mais de la confiance du public à son égard. Selon l'auteur, l'ère de l'information correspondrait à une ère de l'ignorance.⁶⁹⁵ Certes, les experts ne cessent d'être sollicités au sujet de leurs savoirs techniques, or, c'est l'espace du *dialogue* entre ces derniers et la communauté plus large qui semble s'être dramatiquement amenuisé; une accusation que Nichols adresse aux professeurs de l'université en particulier.⁶⁹⁶ Rejoignant la critique de Readings, Nichols accuse l'approche clientéliste du système d'éducation - la prestation de service des professeurs et le traitement de leur expertise en tant que produit de consommation - de constituer le cœur du problème. Cette approche clientéliste se fait au détriment du développement d'une pensée critique⁶⁹⁷, selon l'auteur: « When students become valued clients instead of learners, they gain a great deal of self-esteem, but precious little knowledge; worse, they do not develop the habits of critical thinking that would allow them to continue to learn and to evaluate the kind of complex issues on which they will have to deliberate and vote as citizens.»⁶⁹⁸

Tandis que la déqualification de l'expertise traditionnelle liée au savoir-faire des artistes, qui fut introduite par le ready-made, marqua de nombreuses pratiques à la fin des années soixante, le champ universitaire vit aujourd'hui un bouleversement semblable, se voyant dépossédé de la notion d'expertise qui qualifiait jusqu'alors son autorité. Or, si l'expertise, au sens de la parole autoritaire, ne qualifie plus la parole universitaire, il reste néanmoins qu'elle se qualifie invariablement par une parole *responsable*.⁶⁹⁹

⁶⁹⁵ L'individu (américain) ciblé par Nichols a plus que jamais accès au savoir, mais semble résister conséquemment à l'apprentissage de la construction d'arguments logiques.

⁶⁹⁶ « [M]any experts, and particularly those in the academy, have abandoned their duty to engage with public. They have retreated into jargon and irrelevance, preferring to interact with each other only». Nichols, *The Death*, p. 4.

⁶⁹⁷ L'auteur définit plus loin la pensée critique comme « the ability to examine new information and competing ideas dispassionately, logically, and without emotional or preconceptions ». Nichols, *The Death*, p.72.

⁶⁹⁸ Nichols, *The Death*, p. 9.

⁶⁹⁹ Nous remercions Johanne Lamoureux d'avoir soulevé cet aspect. Discussion avec l'auteure au Café Chérier, Montréal, 18 décembre 2017. « Experts have a responsibility to educate. Voters have a responsibility to learn. » affirme Nichols. Nichols, *The Death*, p. 11.

Non loin des réflexions de Bill Readings, David Tomas reconnaît le danger potentiel du fait que l'institution puisse être l'instrument de mesure - quantitatif - du progrès (donc de la survie) des arts en tant que discipline universitaire. Dans la discipline universitaire des arts visuels, l'ambition de produire un savoir s'articule en règle générale à la création d'une valeur d'échange. La maîtrise des rudiments du discours sert aux activités promotionnelles, à des fins d'accumulation de capital symbolique et de survie économique. « [O]ne is also constantly surprised by the way contemporary artists use academic knowledge as a means to develop, clarify, *and promote* visual propositions while resolutely refusing to acknowledge the university's role or its ultimate impact on the production and the reception of artworks »⁷⁰⁰, constate Tomas.

Dans l'essai introduisant un ouvrage autopublié, *Escape Velocity. Alternative Instruction prototype for Playing the Knowledge Game*, qui prend la forme d'un recueil de cartes postales représentant la structure d'une conférence diaporama, David Tomas témoigne de la surenchère de la théorie dans le champ des arts. Tandis que l'artiste théoricien est aujourd'hui le nouveau modèle (aussi factice soit-il), au moment de la « déqualification technique », vers la fin des années 1960, il n'était pas encore prévisible que l'artiste prenne cette place dans le discours.⁷⁰¹

⁷⁰⁰ Tomas, « Artist Identity in Mutation » dans *Escape...* [s.p.]. Cette introduction en caractères réduits transforme le cœur de l'argument en une longue note, ralentissant la lecture. Nous soulignons.

⁷⁰¹ Tomas a un parcours universitaire non orthodoxe. Diplômé en peinture de la City and Guilds of London Art School (Londres, 1973); d'un MFA en Studio (multi-media) de l'université Concordia (Montréal, 1975), d'une maîtrise en histoire des sciences de l'Institut d'histoire et de sociopolitique des sciences de l'Université de (Montréal, 1980); et d'un doctorat en anthropologie de l'Université McGill (Montréal, 1988).



Figure 24. David Tomas (2012). *Escape Velocity. Alternative Instruction Prototype for Playing the Knowledge Game. A postcard book by David Tomas*, cartes postales no 109 - 112 (détail). Reproduit avec la permission de l'auteur.

Selon Tomas, l'institution universitaire constitue non seulement le contexte général de formation, mais aussi de production, de dissémination et d'archivage du savoir au sujet des théories, histoires et pratiques des arts contemporains – du moins dans le monde anglo-américain. Par conséquent, l'auteur s'étonne du manque de réflexivité de la part des praticiens, historiens et critiques à son égard⁷⁰². L'histoire de la critique institutionnelle semble s'être limitée à la question des institutions d'exposition, perspective qu'il juge insuffisante.⁷⁰³ « Perhaps one of the reasons for this paradoxical historical occlusion can be traced to the university's deceptive illusion of transparency » suppose l'auteur.⁷⁰⁴ Se référant à sa propre expérience, Tomas insiste sur l'idée d'une « gouvernance » des pratiques artistiques par le parcours – et le discours – universitaire. « If it is possible to de- and

⁷⁰² Jean-Marc Poinot observe : « Peut-être est-ce par fétichisme de la marchandise archive et mémorielle qui se développe en même temps que les produits assimilables à un passé dont ils ne donnent qu'une piètre idée tout en se disant icônes et emblématiques ». Commentaire émis en marge de ce texte le 21 février, 13h18.

⁷⁰³ Tomas, « Artist Identity... » dans *Escape...* [s.p.].

⁷⁰⁴ Tomas, « Artist Identity... » dans *Escape...* [s.p.].

reprogram the academically trained artist where would this lead from the viewpoints of post-disciplinary methodologies, practices, and model of reception? »⁷⁰⁵

L'auteur propose d'utiliser l'université comme « meta-medium » afin de concevoir et produire des œuvres de façon à la fois réflexive – contextuelle – et transgressive. Au sein d'*Escape Velocity*, les formes brèves de la carte postale et du Power Point fusionnent, créant une rencontre matérielle entre moyens historiques et actuels d'échanger de l'information dans le champ des arts. La présentation diaporama est qualifiée par Tomas de « turbo-knowledge », par le biais duquel le savoir peut être consommé rapidement :

This category of knowledge is the result of the pre-packaging and acceleration of information through media that are designed to operate with optimum efficiency in a culture whose economy functions according to the basic premise that information must be received, understood, and processed within the boundaries of a thirty-second attention span.⁷⁰⁶

La théorie et les échanges interdisciplinaires constituent aujourd'hui le cadre de référence idéal, selon l'auteur, à l'engagement critique des pratiques artistiques : « art is now the product of multitasking knowledge ». Or, la fragmentation du « discours » visuel dans *Escape Velocity* rend l'opération de lecture du travail complexe. S'agirait-il d'un mode de résistance au discours théorique, par lequel la pratique artistique est encadrée ? Bien que Tomas insiste sur la réflexivité médiale et contextuelle, l'idée de l'artiste au sein de l'université dont il fait le portrait demeure néanmoins celle de l'individu autonome, dans une perspective autobiographique :

Escape Velocity traces the transformation in the identity of an artist who was initially educated in a vocational art school environment and subsequently pursued a university-based education that began in the mid 1970s and has continued today in the context of an academic teaching career. In contrast to most artists who import information and knowledge from other disciplines, the artist in *Escape Velocity*

⁷⁰⁵ Tomas, « Artist Identity... » dans *Escape...* [s.p.].

⁷⁰⁶ Tomas, « Artist Identity... » dans *Escape...* [s.p.]. Trois autres types de savoir qui circulent dans l'espace universitaire sont identifiés par Tomas soit le « hard knowledge », qui correspond aux données empiriques transmises par l'écriture; le « soft knowledge » qui correspond au savoir transmis oralement; et le « liquid knowledge » qui prendrait des formes intermédiales et indéterminées, occupant l'espace transdisciplinaire.

attempted to create a visual practice by moving between specific disciplines (art, anthropology, and the history of science) and by producing visual works that could be considered, one way or another, to conceptually exist between those disciplines.⁷⁰⁷

Un prototype alternatif d'instruction pour jouer le jeu du savoir; voici ce que propose Tomas dans le manuel qui transgresse les disciplines et combinent les médias; entre l'objet théorique et visuel, la conférence diaporama et la carte postale; l'exposé théorique et la forme épistolaire. Dans sa condensation extrême, l'histoire d'une trajectoire intellectuelle se transpose dans les formes brèves de la carte postale et de la conférence diaporama, dont la voix de l'orateur fut évacuée. Au verso des images, nulle explication des graphes. La voix de l'auteur encadre cependant la série d'images, en préface et postface, créant une parenthèse qui s'étale sur près de trente ans⁷⁰⁸. Laisant le regardeur seul avec la matérialité d'un recueil de souvenirs qui n'en sont pas, les planches visuelles et textuelles signifient dans une structure répétitive faite de retours et révisions, à la manière du discours de l'analysant.

Andrea Fraser a produit une surenchère de discours menant à sa légitimation dans le champ théorique malgré son absence de diplôme universitaire. Or, cette impression d'être imposteur lui a permis d'atteindre une sophistication du discours dans un champ disciplinaire précis. À l'inverse, l'ambition de Tomas est de faire reconnaître son travail entre les différentes disciplines desquelles il est diplômé. Or, l'excès d'adresse peut se confondre avec un manque d'adresse, souligne Derrida⁷⁰⁹. Dans le processus analogique de la photographie, tout se joue et s'inscrit sur la surface du négatif dans un mouvement vers le positif. Tomas insiste sur l'analogie de cette trajectoire matérielle et technique avec le processus culturel du rite de séparation à celui de l'agrégation du sujet.⁷¹⁰ Dans un entretien initialement publié en 1984 alors qu'il était doctorant en anthropologie, réédité en conclusion d'*Escape Velocity*,

⁷⁰⁷ Tomas, « Artist Identity... » dans *Escape...* [s.p.].

⁷⁰⁸ Tandis que le texte d'introduction fut rédigé en 2012 ; celui de l'annexe fut publié initialement en 1984.

⁷⁰⁹ Jacques Derrida (1980). *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion.

⁷¹⁰ Tomas, *Escape...* [s.p.]. Cartes postales n° 71 et 72.

Tomas qualifie d'« espace négatif » celui de sa pratique, qui s'inscrit dans une oscillation constante entre les disciplines qui la traversent et entre la pratique artistique et universitaire - deux pôles dont les conditions de légitimité se distinguaient à ce moment. Or, « un discours négatif se présente stratégiquement dans un contexte positif, celui de la galerie ou du musée en tant qu'élément institutionnel du champ artistique. » précise Tomas. Tel un discours qui donne l'impression d'une seule position occupée par l'auteur, bien que ce dernier se déplace d'un champ disciplinaire à l'autre, la photographie d'une lumière stroboscopique ne résulte qu'en un unique point de lumière, blanc, après son passage par l'espace négatif. Tomas résume : « Il faut donc éviter de laisser transparaître le mouvement tout en évitant le danger de la dissolution symbolique qui guette tout agent immobile et privé d'une définition institutionnelle. » Le ralentissement technique de l'image en mouvement – au cinéma, en vidéo – permet de saisir et démonter ce qui, dans sa forme accélérée crée l'illusion. *Escape Velocity* semble proposer une éthique de la décélération en réponse à la pression comptable de l'université et du champ des arts, par la négative. L'espace négatif revendiqué par Tomas est positionnel; il agit sur l'identité du sujet universitaire, le situant au confluent des disciplines et de modes de reconnaissance et visées inconciliables. L'espace négatif serait-il, précisément,

Qu'elle ait à répondre au discours universitaire ou publicitaire, la question éthique, c'est celle de la responsabilité du sujet dans son positionnement. En ce sens, et pour revenir aux travaux de Catherine Malabou dont nous avons fait état dans l'introduction de ce texte, la lecture plastique devient un outil méthodologique, mais aussi éthique, puis qu'il ouvre un

espace où le sujet peut inventer sa place⁷¹¹. Si l'impératif de la maîtrise du discours théorique pour l'artiste peut, dans certaines conditions, s'apparenter au projet autopromotionnel, quelles seraient les stratégies à mettre en place afin de suspendre sa valeur d'échange dans l'espace universitaire? À combiner les propositions de Readings, de Derrida et de Tomas, la réponse devrait être de nature à la fois réflexive et contextuelle, et se constituer grâce à la proximité d'une communauté dissensuelle qui prend corps par la négative et où la responsabilité critique des agents scelle le projet éthique. Afin de jouir de la reconnaissance qu'offre l'institution tout en conservant la portée de sa critique, un espace négatif – indissociable de son contexte positif –, lieu opportun de la critique et de l'éthique, peut ainsi être aménagé. Car à l'épreuve du discours, les artistes se doivent de tenir compte du nouveau rôle qui leur est octroyé, ainsi que de cette place qui leur est désormais impartie au sein de l'institution afin de prendre position dans le champ de l'art, mais aussi de l'université.

⁷¹¹ « Le concept de plasticité comporte une dimension aussi bien esthétique (sculpture, malléabilité) qu'éthique (sollicitude, soin, aide, réparation, secours) et politique (responsabilité dans le double mouvement de la réception et de la donation de forme ». Malabou, *Que faire...*, p.91.

Bibliographie

- [Anonyme] (1968). « L'Assemblée libre » des Beaux-Arts a poursuivi ses débats dans la même confusion que la veille », *Libre Belgique*, Bruxelles, 31 mai 1968, s.p.
- [Anonyme] (1968). « Les "travailleurs culturels" quitteront le Palais des Beaux-Arts pour le 15 septembre », *Le Soir*, 14 septembre 1968, Bruxelles, s.p.
- [Anonyme] (2017). « 2017 Power 100. This year's most influential people in the contemporary artworld ». *ArtReview*, [En ligne] https://artreview.com/power_100/ Consulté le 30 novembre 2017.
- [Anonyme] [s.d.]. « La crise de 68 », *La Digithèque des Bibliothèques de l'ULB / Digithèque Histoire de l'ULB*, [En ligne] URL : <http://digitheque.ulb.ac.be/fr/digitheque-histoire-de-lulb/historique/la-crise-de-68/index.html> Consulté le 9 septembre 2012.
- Agamben, Giorgio (1995). *Bartleby ou la création*, traduction française de C. Walter, Saulxures: Circé.
- Agamben, Giorgio (1997 [1995]). *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris : Seuil.
- Agamben, Giorgio (2005). « L'auteur comme geste », dans *Profanations*. Paris : Payot & Rivages, p.75-90.
- Agamben, Giorgio (2012[2009]). « Sur ce que nous pouvons ne pas faire » dans *Nudités*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris : Rivages
- Alexander Alberro (2003). *Conceptual art and the politics of publicity*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Alberro, Alexander et Andrea Fraser. (2005). *Museum highlights : the writings of Andrea Fraser*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Alberro, A., & Stimson, B. (2009). *Institutional Critique : an anthology of artists' writings*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Alden, Todd et Steven Leiber (2001). « Extra Art : Surveying Artists'Ephemera 1960-1999 » dans Steven Leiber (dir.) (2001). *Extra Art : Surveying Artists'Ephemera 1960-1999*, Catalogue d'exposition, California College of Art and Crafts, 12 octobre au 8 décembre 2001, San Francisco : CCAC Smart Art Press, p 21-37.
- Althusser, Louis (1970). « Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche) », dans Louis Althusser (1976). *Positions (1964-1975)*, Paris : Les Éditions sociales, pp. 67-125.
- Amossy, R. (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: Presses universitaires de France.
- Art Workers Coalition (1969). « The Museum Relationship to Artists and Society » dans *AWC Open Hearing*, un projet de publication de Primary Information [Document

numérisé en ligne] URL : <http://primaryinformation.org/files/FDoc.pdf> Consulté le 16 juin 2013.

- Ault, Julie (2002). *Alternative Art New York, 1965-1985*. The Drawing Center, Mineapolis: University of Minnesota Press.
- Aupetitallot, Yves (dir.). *Wide White Space 1966-1976 : Derrière le musée*. Catalogue d'exposition, 28 octobre – 31 décembre 1994, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Düsseldorf : Richter Verlag.
- Austin, John Langshaw (1962). *How to do things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Oxford: Clarendon Press.
- Austin, John Langshaw (2002). *Quand dire c'est faire*. Introduction, traduction et commentaire par Gilles Lane. Paris: Seuil.
- Bakhtine, Mikhaïl. (1998[1970]). *La poétique de Dostoïevski*, traduction de Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva. Paris: Seuil.
- Bal, Mieke (1996). *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*. New York: Routledge.
- Bal, Mieke (2002). « Le public n'existe pas » dans Caillet, E. et Perret, C. (2002). *L'art contemporain et son exposition (2)*. Paris: L'Harmattan, p.9-35.
- Barthes, Roland (1967). *Le système de la mode*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland (1970). *S/Z*, Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland (1978). *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*. Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland (1980). *La chambre claire note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Barthes, Roland (1984). *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland (2002 [1994]). « Sade, Fourier, Loyola », dans *Œuvres complètes III. Livres, textes, entretiens, 1968-1971*, Paris : Seuil, p.699-868. Publication inaugurale du texte en 1971, Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland (2002). *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Cours et séminaires au Collège de France (1976-77)*. Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, sous la direction d'Éric Marthy. Paris : Seuil.
- Barthes, Roland (2002). *Le neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*. Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris: Seuil : IMEC
- Bauman, Daniel (2015). « Unravelling the Exhibits », *OnCurating. Ephemera Invitation cards, press releases, inserts and other forms of artistic (self-) marketing*, no 27, décembre 2015, p.55-60.

- Benjamin, Walter (1955). « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dernière version 1939, dans *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000 (1955).
- Benjamin, Walter (2011 [1990]). *Écrits autobiographiques*, traduit de l'allemand par Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier. Christian Bourgeois éditeur.
- Birman, Joël (2010). « Le dire vrai et la psychanalyse : à propos de Foucault et Lacan », dans *Recherches en psychanalyse* no 9, janvier 2010.
- Blondeau, Marc et Philippe Davet (dir.). *Louise Lawler. The Tremaine Pictures 1984-2007*. Catalogue d'exposition, Blondeau Fine Art Services, Genève, 13 septembre – 20 octobre 2007, Genève : BFAS Blondeau Fine Art Services.
- Blotkamp, Carel, Marjon van Caspel, Frans Haks, Frank van der Schoor, Jan van Toorn, Martin Visser (dir.) (1979) *Museum in Motion? Museum in beweging. Het museum voor moderne kunst ter discussie*, La Haye : Government Publishing Office
- Boltanski, Luc et Ève Chiapello (1999). *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris: Gallimard.
- Boltanski, Luc (2009). *De la critique : précis de sociologie de l'émancipation*. Paris: Gallimard.
- Boltanski, Luc et Arnaud Esquerre (2017). *Enrichissement. Une critique de la marchandise*. Paris : Gallimard.
- Bonin, Vincent (2012). « Here, Bad News Arrived Always Too Late » dans *Fillip* no 16, printemps 2012, Vancouver, p.82-95.
- Bonin, Vincent, Catherine Morris (2012). *Materializing Six Years*, Cambridge, Mass. : MIT Press.
- Bonin, Vincent (2017). « Révélation et dissimulation dans les expositions sur la dénégarion de l'économie en art », Conférence présentée dans le cadre d'une table ronde présidée par Michèle Thériault, *La contrainte curatoriale/Curatorial Constraint*, AAUC 2017, Montréal, 28 octobre 2017.
- Borja-Villel, Manuel J. et Christophe Cherix et (dir.) (2016). *Marcel Broodthaers. A retrospective*, Catalogue d'exposition, 14 février - 15 mai 2016, Museum of Modern Art, New York : The Museum of Modern Art.
- Bourdieu, Pierre (1970). *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris: Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1977). « La production de la croyance [contribution à une économie des biens symboliques] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 13 (février 1977), p. 3-43.
- Bourdieu, Pierre (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1982). *Leçon sur la leçon*. Paris : Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1982). *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Paris: A. Fayard.

- Bourdieu, Pierre (1982). « Le champ littéraire », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, p. 3-46.
- Bourdieu, Pierre (1984). *Homo academicus*. Paris: Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1986). « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, nos 62-63, p.10-13.
- Bourdieu, Pierre, Hans Haacke (1993). *Libre-échange*. Paris, Dijon : Éditions du Seuil, Les presses du réel.
- Bourdieu, Pierre (1998[1992]). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Éditions du Seuil.
- Bourdieu, Pierre, Hans Haacke (1993). *Libre-échange*. Paris : Seuil/Les presses du réel
- Bourdieu, Pierre (2001 [1991]). *Langage et pouvoir symbolique*, Paris : Éditions du Seuil.
- Bourdieu, Pierre. (2001). *Science de la science et réflexivité : Cours du Collège de France, 2000-2001*, Paris: Raisons d'agir.
- Bourdieu, P. (2004). *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris : Raison d'agir.
- Bourdieu. P. (2005). « Foreword : Revolution and Revelation », traduit du français par Donald Nicholson-Smith, dans Alberro, Alexander et Andrea Fraser (2005). *Museum highlights : the writings of Andrea Fraser*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Bourdieu, P., Loïc Wacquant (2014 [1992]). *Invitation à la sociologie réflexive*, Paris: Seuil.
- Borges, Jose Luis (1980). *Livre de préfaces*, traduit de l'espagnol par Françoise Rosset, suivi de *Essai d'autobiographie*, traduit de l'anglais par Michel Seymour Tripier, Paris: Gallimard.
- Breitweiser, Sabine (2015). *Andrea Fraser*. Catalogue publié en conjonction avec l'exposition. Museum der Moderne, Salzburg, 21 mars – 5 juillet 2015, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag.
- Broodthaers Marcel (1957). "Les confessions du siècle" dans *Le Patriote illustré* vol.73, no 50, 15 décembre 1957, Bruxelles, p.13-15.
- Broodthaers, Marcel (1958). « Un Autre Monde », dans *Le Patriote illustré*, no 10, Bruxelles, 9 mars 1958.
- Broodthaers, Marcel (1960). "Voyage en pays lointain" dans *Le Patriote illustré* no 23, 5 Juin 1960, Bruxelles.
- Broodthaers, Marcel (1960). "L'art dans l'espace" dans *Le Patriote Illustré* no 25, 19 juin 1960.
- Brunn, Alain (2001). *L'auteur*, Paris: Flammarion.
- Bryan-Wilson, Julia (2009). *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam Era*, Berkeley: University of California Press.

- Buchloh Benjamin H.D. et Maria Gilissen (1995). *Marcel Broodthaers. Section Publicité. Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, New York: Marian Goodman Gallery.
- Buchloh Benjamin H.D. (1982). « Allegorical Procedures : Appropriation and Montage in Contemporary Art » dans *Artforum* septembre 1982, p. 43-56.
- Buchloh, Benjamin H.D. (dir.) (1988). *Broodthaers. Writings, interviews, photographs*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Buchloh, Benjamin H.D. (1989). « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) » dans Claude Gintz (dir.) *L'art conceptuel : une perspective*, Catalogue d'exposition, 22 novembre 1989 – 18 février 1990, Paris : Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, p. 25-39.
- Buchloh, Benjamin H.D. (1992). *Essais historiques II : art contemporain*, Villeurbanne: Art Édition.
- Buchloh, Benjamin H.D. (1992). « Allégorie et appropriation dans l'art contemporain » traduit de l'anglais par Claude Gintz, dans *Essais historiques II*. Villeurbanne :Art Édition, 1992, p.108-153
- Buchloh, Benjamin H.D. (2013). « Louise Lawler : Memory Images of Art Under Spectacle », dans Kaiser, Philipp (2013). *Louise Lawler. Adjusted*. Catalogue d'exposition, Museum Ludwig, Cologne, 11 octobre 2013 – 26 janvier 2014, Munich: Prestel Verlag, p.73-87.
- Buchloh, Benjamin H.D. (2016). « First and Last : Two Books by Marcel Broodthaers », dans Cherix C. et Borja-Villel M. J. (dir.) (2016). *Marcel Broodthaers. A retrospective*, catalogue d'exposition, 14 février - 15 mai 2016, Museum of Modern Art, New York : The Museum of Modern Art, p.40-49.
- Buren, Daniel. « Exposition Buren, 1969 » [En ligne] URL : <http://catalogue.danielburen.com/exhibits/view/31> Consulté le 11 novembre 2017.
- Burton, Johanna, Lynne Cooke et Josiah McElheny (dir.) (2012). *Interiors*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition *If you lived here, you'd be home by now*, Center for Curatorial Studies, Bard College's Museum of Art, Annadale-on-Hudson, New York et Berlin : CCS Bard, Sternberg Press.
- Buskirk, Martha, Sherrie Levine, Louise Lawler and Fred Wilson (1994). « Interviews with Sherrie Levine, Louise Lawler, and Fred Wilson », *October*, vol. 70, *The Duchamp Effect*, automne 1994, p. 98-112.
- Butler, Judith (1987). *Subjects of Desire : Hegelian Reflections in Twentieth-century France*. New York: Columbia University Press.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge.
- Butler, Judith (1997). *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York : Routledge.

- Butler, Judith (2004). *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*. Traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris: Éditions Amsterdam.
- Butler, Judith (2005). *Humain, inhumain. Le travail critique des normes: Entretiens*. Traduction de l'américain par Jérôme Vidal et Christine Vivier, Paris: Éditions Amsterdam.
- Butler, Judith (2005). *Giving an Account of Oneself*, New York : Fordham University Press.
- Butler, Judith (2006). *Trouble dans le genre (Gender trouble). Le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Cynthia Kraus, Paris: La Découverte.
- Butler, Judith (2008). « Ritournelles de la vie ordinaire ou : comment penser la précarité de la vie? », dans *Cités* 2008, vol.1, no 33, p. 181-183.
- Butler, J. (2010 [2007]). *Le récit de soi*, traduit de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier. Paris : Presses Universitaires de France.
- Butler, Judith (2011). *Sujets du désir : réflexions hégéliennes en France au XXe siècle*, traduit de l'anglais par Philippe Sabot, Paris : Presse Universitaires de France.
- Butler, Judith et G.C. Spivak (2009). *L'état Global*. Traduit de l'anglais (américain) par Françoise Bouillot, Paris: Éditions Payot.
- Butler, Judith et Athena Athanasiou (2016). *Dépossession*, Traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Berlin : diaphanes.
- Caillet, Elizabeth et Perret, Catherine (2002). *L'art contemporain et son exposition (2)*, Paris: L'Harmattan.
- Castoriadis Cornelius (1997). "The retreat from Autonomy: Postmodernism as Generalized Conformism" in *World in Fragments*, Stanford, CA: Standford University Press.
- Chaffee, Cathleen (dir.) (2010). *Marcel Broodthaers*, publié à l'occasion de l'exposition « Marcel Broodthaers », Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2 juillet - 26 septembre 2010, Gand Belgique : Snoeck Publishers.
- Chauvin-Vileno, Andrée (2002). « Ethos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix », *Semen* no 14. [En ligne] URL : <http://semen.revues.org/2509>. Consulté le 06 février 2015.
- Chevalier, Catherine et Andreas Fohr [dir.] (2010). *Une anthologie de la revue Texte Zur Kunst de 1990 à 1998*, Dijon: Les Presses du réel.
- Claustres, Annie (dir.) 2013. *Le tournant populaire des Cultural Studies. L'histoire de l'art face à une nouvelle cartographie du goût (1964-2008)*, Dijon : Les presses du réel.
- [Coll.] *KKM '71. Kölner Kunst Markt*, catalogue de la foire d'art de Cologne, 1971.
- [Coll.] (1972). *Amsterdam, Paris, Düsseldorf*, Catalogue d'exposition, 6 octobre – 26 novembre 1972, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York : The Solomon R. Guggenheim Museum.

- Colson, Vinciane, Juliette De Maeyer et Florence Le Cam (dir.) (2013). *Du pigeon voyageur à Twitter: Histoire matérielle du journalisme*, Bruxelles : Espace de liberté, Centre d'Action Laïque.
- Crimp, Douglas (1993). *On the Museum's Ruins*. Cambridge: MIT Press.
- Crimp, Douglas (2000). « Prominence Given, Authority Taken » dans Helen Molesworth et Taylor Walsh (dir.) (2013). *Louise Lawler, October Files 14*, Cambridge : MIT Press.
- Cugini, Carla (dir.)(2013). *Andrea Fraser. Texte, Skripte, Transkripte/Texts, Scripts, Transcripts*. Publié à l'occasion de l'exposition *Andrea Fraser. Wolfgang Hahn Prize 2013*, commissaire Barbara Engelbach, Museum Ludwig, 21 avril – 21 juin 2013, Cologne: Walther König.
- David, Catherine et Véronique Dabin (dir.) (1991). *Marcel Broodthaers 1924-1976*. Catalogue d'exposition, Galerie nationale du jeu de paume, Paris, 17 décembre 1991 - 1er mars 1992; Centro de Arte Reina Sofia, Paris : Éditions du Jeu de Paume.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari (2005 [1975]). *Kafka: pour une littérature mineure*, Paris: Minuit.
- Deloignon Olivier (2009). « L'effet Bergson » dans *Livraison 13 Revue d'art contemporain. Langage et typographie*, hiver 2009/2010, p.86-95.
- Derrida, Jacques (1967). *De la grammatologie*, Paris : Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques (1972). *Marges de la philosophie*. Paris: Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques (1978). *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion.
- Derrida, Jacques (1979). *La vérité en peinture*, conférence donnée le 24 février 1979 [Fichier audio en ligne] URL <http://www.ina.fr/audio/P12033279>. Consulté le 29 janvier 2018.
- Derrida, Jacques (1980). *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion.
- Derrida, Jacques (1992). *Points de suspension : Entretiens*. Choisis et présentés par Elizabeth Weber, Paris : Galilée.
- Derrida, Jacques (1996). *Le monolinguisme de l'autre. Ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (2001). *L'Université sans condition*. Paris: Galilée.
- Derrida, J. (2004). « La pharmacie de Platon » dans Platon (2004 [1989]) *Phèdre*. Traduction et présentation par Luc Brisson, Nouvelle édition corrigée et mise à jour, Paris: Flammarion, p. 258. Publication initiale en 1968 dans *Tel Quel* n^{os} 32-33.
- Descombes, Vincent (2005 [1979]). *Le même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Paris: Éditions de Minuit.
- Despy-Meyer Andrée, Pollet Isabelle, D'hoore Marc (1988). *Mai 68, 20 ans déjà*, Bruxelles : Université Libre de Bruxelles.

- de Voragine, Jacques (2004). *La légende dorée*, texte traduit, présenté et annoté par Alain Boureau, Pascal Collomb, Monique Goulet, Laurence Moulinier et Stefano Mula (dir.). Paris : Gallimard. Texte rédigé par l'auteur en latin entre 1261 et 1266.
- Devillez, Virginie (2007). "To be in or behind The museum ? Les arts visuels dans les années 68", *Cahiers d'histoire du temps présent* - n° 18, p.58.
- Dosse, François (2012 [1991]). *Histoire du structuralisme. Tome 1 : Le champ du signe 1945-1966*, Paris: La Découverte.
- Dosse, François (2012 [1992]). *Histoire du structuralisme Tome 2: Le chant du cygne 1967 à nos jours*, Paris: La Découverte.
- Draxler, Helmut (2007). *The Habitus of the Critical On the Limits of Reflexive Practice* traduit de l'allemand par Aileen Derieg, [En ligne] <http://eipcp.net/transversal/0308/draxler/en>. Consulté le 11 septembre 2017.
- Draxler, Helmut (2012). "A Drifting of Volition: A Theory of Mediation" dans Maria Lind (dir.). *Performing the Curatorial : Within and Beyond Art*, Berlin: Sternberg Press.
- Draxler, Helmut (2013). « Taking part in the other: Politics and structural ambivalence » in *Texte zur Kunst. How we aim to work*, juin 2013, n° 90, p. 70-87.
- Draxler, Helmut (2013). « Le ressac des volitions. Une théorie de la médiation » traduit de l'allemand par Gérard Briche, dans D. Debaïse, X. Douroux, C. Joschke, A. Pontégnie et K. Solhdju (dir.). *Faire art comme on fait société. Les nouveaux commanditaires*, Dijon : Les presses du réel, p.287-317.
- Durand-Gasselin, Jean-Marc (2012). *L'École de Francfort*, Paris : Gallimard.
- Eco, Umberto (1989). *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris: Librairie générale française.
- Eklund, Douglas (2009). *The Pictures Generation, 1974-1984*, Catalogue d'exposition, Metropolitan Museum of Art, 21 avril – 2 août 2009, New York : Metropolitan Museum of Art.
- Eribon, Didier (1989). *Michel Foucault : (1926-1984)*. Paris: Flammarion.
- Fabre, Daniel (dir.) (1993). *Écritures ordinaires*. Paris : P.O.L.
- Felman, Shoshana (1980). *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*, Paris : Seuil.
- Fischer, Konrad et Rolf Wedewer (1969). *Konzeption-Conzeption. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung / Documentation of a to-day's art tendency*. Catalogue d'exposition, 23 octobre – 23 novembre 1969, Städtisches Museum Leverkusen, Cologne : Westdeutscher Verlag.
- Foucault, Michel (2001[1969]). « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans Michel Foucault (2001[1994]). *Dits et Écrits 1, 1954-1975*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris: Gallimard,

p.817-849. Publié initialement dans *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^e année, n° 3, juillet-septembre 1969, p. 73-104.

Foucault, Michel (2001[1994]). « La philosophie analytique de la politique » [1978] dans Michel Foucault (2001[1994]). *Dits et écrits II, 1976-1988*, Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris: Gallimard, p.534-549.

Foucault, Michel (2001[1994]). « Entretiens avec Michel Foucault » [1978] avec D. Trombadori dans *Dits et Écrit II*, p. 860-861.

Foucault, Michel (1980). *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.

Foucault, Michel (1983). "Structuralisme et poststructuralisme" dans *Dits et écrits II, 1976-1988*. Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris: Gallimard, 2001, p.1250-1276.

Foucault, Michel (1997). *Il faut défendre la Société. Cours au Collège de France (1975-1976)*. Édition établie sous la direction de Ewald, F., Fontana, A., Bertani, M., Paris: Seuil/Gallimard.

Foucault, Michel (2001 [1994]). « Une esthétique de l'existence », un entretien avec A. Fontana, dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris: Gallimard, p.1550. Paru initialement dans *Le Monde*, 15-16 juillet 1984, p. xi.

Foucault, Michel (2001 [1994]). « Qu'est-ce que les Lumières ? » dans *Dits et écrits II, 1976-1988*. Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris: Gallimard, 2001, p.1381-1396.

Foucault, Michel (2001). *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)*. Édition établie sous la direction de Ewald, F., Fontana, A., et Gros, F. Paris: Seuil/Gallimard.

Foucault, Michel (2001 [1994]). *Dits et écrits II, 1976-1988*. Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris: Gallimard.

Foucault, Michel (2001). *Fearless speech*. Édition établie sous la direction de Joseph Pearson, Los Angeles : Semiotex(e).

Foucault, M. (2003). *Foucault et la philosophie antique : actes du colloque international du 21-22 juin 2001*. Édition établie sous la direction de F. Gros et C. Lévy, Paris: Kimé.

Foucault, Michel (2004 [1971]). *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris: Gallimard.

Foucault, Michel (2008). *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France 1982-1983*. Édition établie sous la direction de Gros, F., Ewald, F., Fontana, A., Paris: Gallimard.

- Foucault, Michel (2009). *Le Courage de la vérité. Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France (1983-1984)*. Édition établie sous la direction de Frédéric Gros, Paris : Gallimard/Seuil.
- Foucault, Michel (2011). *Leçons sur la volonté de savoir Cours au Collège de France . 1970-1971* suivi de *Le savoir d'Oedipe*. Édition établie sous la direction de François Ewald, Alexandro Fontana et Daniel Defert, Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (2013). *L'origine de l'herméneutique de soi : conférences prononcées à Dartmouth College, 1980*. Édition établie sous la direction de Fruchaud, H.-P., et Lorenzini, D. Paris: Vrin.
- Foucault, M. (2015). *Qu'est-ce que la critique?* suivi de *La culture de soi*. Édition établie sous la direction de Fruchaud, H.-P., Lorenzini, D., Davidson, A. I., Paris: Vrin.
- Foucault, M. (2016). *Discours et vérité* précédé de *La parrésia*, Édition et appareil critique par Henri-Paul Fruchaud et Daniele Lorenzini, Paris : Vrin.
- Foucault, Michel ([s.d.]). « Michel Foucault Audio Archives », *Library, University of California, Berkeley*. [Fichier audio en ligne] URL : <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/foucault/cv.html>. Consulté le 29 janvier 2018.
- Forest, Philippe (dir.) (2006). *L'art de la préface*, Nantes :Éditions Cécile Default.
- Fraser, Andrea (1985). « In and Out of Place », dans *Art in America*. juin 1985, 73, n° 6, p.124.
- Fraser, Andrea (2007). « Psychoanalysis or socioanalysis. Rereading Pierre Bourdieu », *Texte zur Kunst*.: décembre 2007, n° 17 vol. 68, p. 139-150.
- Fraser, Andrea et Kristie T. La (2010). « Spotlight: Andrea Fraser », *The Harvard Crimson*, 30 mars 2010. [En ligne] URL : <http://www.thecrimson.com/article/2010/3/30/fraser-art-institutional/#> Consulté le 30 juin 2017.
- Fraser, Andrea (2011). « L'1% c'est moi » dans *Texte Zur Kunst* n° 83, septembre 2011, *The Collectors*, p. 114-127.
- Fraser, Andrea (1991/2013) « May I help you? » dans Cugini, Carla (dir.)(2013). *Andrea Fraser. Texte, Skripte, Transkripte/Texts, Scripts, Transcripts*. Publié à l'occasion de l'exposition *Andrea Fraser. Wolfgang Hahn Prize 2013*, commissaire Barbara Engelbach, Museum Ludwig, 21 avril – 21 juin 2013, Cologne: Walther König, p. 20-28.
- Fraser, Andrea (2015). « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique » dans Breitweiser, Sabine (2015). *Andrea Fraser*. Catalogue publié en conjonction avec l'exposition, Museum der Moderne, Salzburg, 21 mars – 5 juillet 2015, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, p.53. Texte publié initialement dans : Andrea Fraser (2005). « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », *Artforum*: New York, septembre 2005, vol. 44, n° 1, p. 278-285.
- Freud, Sigmund (2017). *La (dé)négation*, traduction inédite par Hélène Francoual, texte intégral (1925), Paris : Éditions In Press.

- Freud, Sigmund (1987). *Sigmund Freud présenté par lui-même*, Paris : Gallimard.
- Fried, Michael (1980). *Absorption and theatricality : painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley: University of California Press.
- Fried, Michael (1990). *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*. Traduit de l'anglais par Claire Brunet. Paris: Gallimard.
- Geirlandt, Karl (1968). « Le contexte de la contestation Beaux-Arts » dans *Beaux-Arts*, Bruxelles, samedi 8 juin 1968, n° 1210, n.p.
- Geirlandt, Karl (1968). « Les artistes contestent... », *Beaux-Arts*, samedi 8 juin 1968, n° 1210, Bruxelles : Palais des Beaux-Arts, n.p.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Germer, Stefan (1988). "Beuys, Haacke, Broodthaers" dans *October* vol. 45, été 1988, p.63-75.
- Germer, Stefan (2010). « Parmi les vautours. L'art contextuel dans son contexte. » Traduit de l'allemand par Christophe Jouanlanne, dans Chevalier, *Une anthologie...*, p.386-401. Paru initialement dans *Texte zur Kunst* n° 19, août 1995.
- Gintz, Claude (dir.)(1989). *L'art conceptuel : une perspective*, Catalogue d'exposition, 22 novembre 1989 – 18 février 1990, Paris : Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.
- Glaser Bruce (1968). "Questions to Stella and Judd", une entrevue éditée par Lucy Lippard, dans Gregory Battcock (1968), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York: E.P. Dutton, p.148-164. Publié initialement dans *Art News*, septembre 1966.
- Glicenstein, Jérôme (2009). *L'Art : une histoire d'expositions*, Paris: Presses universitaires de France.
- Glicenstein, Jérôme (2013). *L'Art contemporain entre les lignes : textes et sous-textes de médiation*, Paris: Presses universitaires de France.
- Glicenstein, Jérôme (2015). *L'invention du curateur : mutations dans l'art contemporain*, Paris: Presses universitaires de France.
- Glicenstein, Jérôme et Fagnart, Claire (2014). *La critique d'art en question*, Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes.
- Govaert, Serge (1993). *Mai 68: C'était au temps où Bruxelles contestait*, Bruxelles: De Boeck Supérieur.
- Grandville, J.J. (2003). *Les métamorphoses du jour*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-arts de Nancy, Cabinet d'art graphique, 27 juin - 22 septembre 2003, Dijon : Presses du réel.
- Grandville, J.J (1844). *Un autre monde*, Paris : H. Fournier.

- Graw, Isabelle (2006). « Beyond Institutional Critique » dans John C. Welchman (dir.)(2006). *Institutional Critique and After*. Volume 2 of the SoCCAS [Southern California Consortium of Art Schools] symposia, Zürich: JRP|Ringier, p. 137-151.
- Graw, Isabelle (2012). « In the Grip of the Market? On the Relative Heteronomy of Art, the Art World, and Art Criticism » dans Maria LIND et Olav Velthuis (dir.) (2012). *Contemporary Art and its Commercial Markets. A Report on Current and Future Scenarios*, Berlin : Sternberg Press, p.183 à 207.
- Greenberg, Reesa (1996) « The Exhibited Redistributed : A Case for Reassessing Space » dans Greenberg, Reesa, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (dir.)(1996). *Thinking about Exhibitions*, Londres, New York : Routledge. Paru initialement dans *Exhibited*, Bard College : Annadale-on Hudson, p.17-38.
- Greenberg, Reesa, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (dir.)(1996). *Thinking about Exhibitions*, Londres, New York : Routledge.
- Grigely, Joseph (1995). *Textualterity : Art, Theory, and Textual Criticism*, Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.
- Grigely, Joseph (2010). *Exhibition Prosthetics. Conversation with Hans Ulrich Obrist and Zak Kyes*, London : Bedford Press Editions.
- Frédéric Gros (2016). « Introduction » dans Michel Foucault (2016). *Discours et vérité précédé de La parrésia*, Édition et appareil critique par Henri-Paul Fruchaud et Daniele Lorenzini, Paris : Vrin, p. 11-18.
- Guydelmyn, Marie-Pascale (2004). *Marcel Broodthaers (1924-1976) Les (noms de) personnes*, thèse sous la direction de Jean-Marc-Poinsot, Université de Rennes 2.
- Haidu, Rachel (2010). *The Absence of Work. Marcel Broodthaers, 1964-1976*, Cambridge, Mass.: MIT.
- Hakkens, Anna (dir.) (1998). *Marcel Broodthaers par lui-même*, Paris : Flammarion.
- Heinich, Nathalie (1991). *La gloire de van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris: Éditions de Minuit.
- Heinich, Nathalie (2007). *Pourquoi Bourdieu*, Paris : Gallimard.
- Higgins, Dick (1966). "Intermedia", *Something Else Newsletter*, vol. 1 n° 1, février.
- Holmes, Brian (2004). « Artistic autonomy and the communication society », *Third Text*, 18:6, p.547 – 555. [En ligne] URL : http://danm.ucsc.edu/~lkelley/wiki_docs/ThirdText/713998325_content.pdf. Consulté le 3 janvier 2012 :
- Inkster, Dean (2017). « Christopher D'Arcangelo », *dOCUMENTA 14*, [En ligne] URL : <http://www.documenta14.de/en/artists/16177/christopher-d-arcangelo>. Consulté le 29 janvier 2018.
- Inkster, Dean (2011). « What's in a Name and Why it Matters » dans *Anarchism Without Adjectives. On the Work of Christopher D'arcangelo (1975-1979)*. Opuscule

- d'exposition, Artist Space, New York, 10 septembre – 16 octobre 2011, commissaires Sébastien Pluot et Dean Inkster.
- Johnstone, Lesley (1994). « Unhinged from Time », *Chemical Skins*, Catalogue de l'exposition, Gairloch Gallery, 24 septembre – 13 novembre 1994, Oakville Galleries, Ontario.
- Jones, Nathan et Sam Skinner (dir.) (2015). *Torque #2: The Act of Reading*, Liverpool/London : Torque Editions.
- Joselit, David (2013). *After Art*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Kaiser, Philipp (dir.) (2004). *Louise Lawler and others*. Catalogue d'exposition, 15 mai – 29 août 2004, Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers.
- Kaiser, Philipp (2013). *Louise Lawler. Adjusted*. Catalogue d'exposition, Museum Ludwig, Cologne, 11 octobre 2013 – 26 janvier 2014, Munich: Prestel Verlag.
- Kant, Emmanuel (1980). « Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeurs négatives », dans *Oeuvres philosophiques* tome 1, Paris : éd. F.Alkié, Pléiade, tome 1, p. 261-302. Texte écrit en 1763.
- Kant, Emmanuel (1982). *Critique de la faculté de juger*, traduction par A. Philonenko, Paris: Vrin. 1^{ère} édition en allemand publiée en 1790.
- Kant, Emmanuel (1991). "Réponse à la question : qu'est-ce que les Lumières ?" traduction de Jean-François Poirier et François Proust, Paris : Flammarion. 1^{ère} édition en allemand publiée en 1784.
- Kentley, E., Negus, D., Guillet, L., Jacobi, D., Poli, M.-S. (1993). *Écrire sur les murs : un guide pour la présentation du texte dans une exposition*. Dijon: OCIM, Université de Bourgogne, Mission Musées.
- Kennedy, Garry Neil (2012). *The Last Art College. Nova Scotia College of Art and Design, 1968-1978*, Cambridge : MIT.
- Kohn-Pireaux, Laurence (dir.) (2000). *Le texte préfaciel*. Actes du Colloque des 17, 18, 19 septembre 1999, Nancy: Presses universitaires de Nancy.
- Khonsary, Jeff et Kristina Lee Podesva (dir.)(2012). *Institutions by Artists. Vol.1*, Vancouver : Fillip Editions/Pacific Association of Artists Run Center.
- Kisters, Sandra (2017). *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*. Amsterdam: Valiz.
- Krauss, Rosalind (2000). *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London: Thames & Hudson.
- Krauss, Rosalind (2010). "La mort des connaissances spécialisées et des savoirs-faire artistiques" dans Catherine Chevalier et Andreas Fohr [éd.], *Une anthologie de la revue Texte Zur Kunst de 1990 à 1998*, Dijon: Les presses du réel. (Texte original paru dans *TZK* n° 20, novembre 1995).

- Krauss, Rosalind (1977). « Notes on the Index: Seventies Art in America » Part 2, *October*, vol. 4, automne 1977, p. 58-67.
- Lacan, Jacques (1991). *Le Séminaire livre XVII. L'envers de la psychanalyse [1969-1970]*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Éditions du Seuil.
- Lamoureux, Johanne (1993). « Underlining the Legend of the Gallery Space » dans *October* vol.65, été 1993, p.21-28.
- Lamoureux, Johanne (1996). « The Museum Flat » dans Greenberg, Ferguson, Nairne, *Thinking...* , p. 113-131. (1986). Publié initialement dans *Public 1*, hiver 1988, p 71-84.
- Lamoureux, Johanne (2000). *Irène F. Whittome : Bio-fictions*, Catalogue d'exposition, Musée du Québec, 10 février - 14 mai 2000, Québec: Publications du Musée du Québec.
- Lamoureux, Johanne (2001). *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal : Centre de diffusion 3D.
- Laplanche, J., Pontalis, J. B., & Lagache, D. (dir.) (2007 [1967]). *Vocabulaire de la psychanalyse* (5^e éd.). Paris: Quadrige/PUF.
- Latour, Bruno (2006). *Changer la société, refaire la sociologie*, Paris: La Découverte.
- Lawler, L., Molesworth, H. A., & Wexner Center for the Visual Arts. (2006). *Twice untitled and other pictures (looking back)*, Columbus, Ohio ; Cambridge, Mass.: Wexner Center for the Arts ; MIT Press.
- Lebovici, Elisabeth (2012). « There is a Void in the House » dans Burton, Johanna, Lynne Cooke et Josiah McElheny (dir.) (2012) *Interiors*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition *If you lived here, you'd be home by now*, Center for Curatorial Studies, Bard College's Museum of Art, CCS Bard et Sternberg Press: Annadale-on-Hudson, NY et Berlin.
- Lee, Pamela M. (2012). *Forget the Art World*, Cambridge: MIT.
- Leiber Steven (dir.) (2001). *Extra Art : Surveying Artists' Ephemera 1960-1999*, Catalogue d'exposition, California College of Art and Crafts, 12 octobre - 8 décembre 2001, San Francisco : CCAC Smart Art Press.
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Lind, Maria (dir.)(2012). *Performing the Curatorial. Within and Beyond Art*, Berlin : Sternberg Press.
- Lippard, Lucy R. (1997 [1973]). *Six Years The Dematerialization of The Art Object from 1966 to 1972 : A Cross Reference Book of Information on Some Esthetic Boundaries*. Berkeley: University of California Press.
- Lorenzini Daniele, Ariane Revel, Arianna Sforzini (dir.) (2013). *Michel Foucault : éthique et vérité (1980-1984)*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin

- Lorenzini Daniele (2015). *Éthique et politique de soi. Foucault, Hadot, Cavell et les techniques de l'ordinaire*, Paris : Vrin.
- Lorenzini, Daniele (2017). *La force du vrai. De Foucault à Austin*, Lormont : Le bord de l'eau.
- Lütticken, Sven (2005). *Secret Publicity: Essays on contemporary Art*. Rotterdam: NAI Publishers/Amsterdam: Fonds BKVB.
- Lütticken, Sven. "Autonomy after the Fact" in *Open 23: Autonomy. New Forms of Freedom and Independence in Art and Culture*, [En ligne] URL : http://www.skor.nl/_files/Files/OPEN23-EN%20P88-105.pdf. Consulté le 7 janvier 2013.
- Lyotard, Jean-François (2009 [1979]). *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Éditions de Minuit.
- Macherey, Pierre (2009). *De Canguilhem à Foucault: la force des normes*. Paris: La Fabrique.
- Macherey, Pierre (2011). *La parole universitaire*. Paris: La Fabrique.
- Maingueneau, Dominique. *L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours*. (Version raccourcie et légèrement modifiée de "Problèmes d'ethos", *Pratiques* n° 113-114, juin 2002). [En ligne] URL : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf>. Consulté le 1^{er} janvier 2017.
- Maingueneau, Dominique (2004). *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris: A. Colin.
- Malabou, Catherine (1996). *L'avenir de Hegel : plasticité, temporalité, dialectique*, Paris : École normale supérieure.
- Malabou, Catherine (2009). *La chambre du milieu : de Hegel aux neurosciences*, Paris : Hermann.
- Malabou, Catherine (2004). *Que faire de notre cerveau?*, Paris : Bayard.
- Mallarmé, Stéphane (1978). *La dernière Mode, Gazette du monde et de la famille*. Édition fac-similée de 1874, Paris : Ramsay.
- Mallarmé, Stéphane (1998). « *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard* » dans *Œuvres complètes* tome 1, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris : Gallimard, p.363-387. Texte paru initialement en 1897, dans *Cosmopolis* n° 17.
- Mallarmé, Stéphane (1998). « *Vers de circonstance* » dans *Œuvres complètes* tome 1, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris : Gallimard, p.239-362.
- Mallarmé, Stéphane (1998). *Écrits sur l'art*. Présentation de Michel Draget. Paris : Flammarion.
- Marcoci, Roxana. (2017). *Louise Lawler. Receptions*. Catalogue d'exposition, *Why Pictures Now*, The Museum of Modern Art, New York, 30 avril- 30 juillet 2017, New York: Museum of Modern Art.

- McLuhan, Marshall (1964), *Understanding Media: The Extension of Man*, New York, Scaborough, London : McGraw-Hill.
- McLuhan, Marshall et Quentin Fiore (1967). *The Medium is the Massage*, New York: Random House.
- McLuhan, Marshall (2001[1968]). *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, traduit de l'anglais par Jean Paré, Montréal : Bibliothèque québécoise
- Mehring, Christine (2004). « Continental Schrift: The Story of Interfunktionen », *Artforum International*, vol. 42, n° 9, mai 2004.
- Meillassoux, Quentin (2011). *Le nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*, Paris : Fayard.
- Melville, Herman (1997). *Bartleby the scrivener : a story of Wall Street*, New York; Toronto: Simon & Schuster. [1853].
- Meyer, Ursula (1972). *Conceptual Art*, New York: E.P.Dutton & co., inc.
- Minois, Georges (2005). *Le culte des grands hommes. Des héros homériques au star system*. Paris : Éditions Louis Audibert.
- Moati, Raoul (2009). *Derrida / Searle. Déconstruction et langage ordinaire*. Paris: Presses universitaires de France.
- Moeglin-Delcroix, Anne (2001). « Art for the Occasion/Art de circonstance », dans Steven Leiber (dir.)(2001). *Extra Art : Surveying Artists' Ephemera 1960-1999*, Catalogue d'exposition, California College of Art and Crafts, 12 octobre - 8 décembre 2001, San Francisco : CCAC Smart Art Press, p. 3-19.
- Michalka, Matthias (dir.)(2015). *To expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer. Artistic Practices around 1990*, Catalogue d'exposition, mumok - Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vienne, 10 octobre 2015 – 14 février 2016, Cologne : Walther König.
- Milewski, Valéria (2016). « Faire le récit de soi et rester vivant ? La biographie hospitalière, un récit de soi face à la maladie grave », *Jusqu'à la mort accompagner la vie* 2016/3 (n° 126), p. 35-46.
- Molensworth, Helen (dir.)(2006). *Louise Lawler : Twice Untitled and Other Pictures (looking back)*. Catalogue d'exposition, Wexner Art Center for the Arts, Ohio State University, Columbus, 16 septembre - 31 décembre 2006, Cambridge : MIT.
- Molensworth, Helen (2012). « Louise Lawler : Just the Facts », dans Burton, Johanna, Lynne Cooke et Josiah McElheny (dir.) (2012) *Interiors*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition *If you lived here, you'd be home by now*, Center for Curatorial Studies, Bard College's Museum of Art, CCS Bard et Sternberg Press: Annadale-on-Hudson, NY et Berlin.
- Molensworth, Helen et Walsh, Taylor. (2013). *Louise Lawler. October Files 14*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

- Moten, Fred (2003). *In the Break the Aesthetics of the Black Radical Tradition*, Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Moure, Gloria (dir.) (2012). *Marcel Broodthaers : Collected Writings*, Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Mundshau, Laurence (2009). « Le peuple dans la presse illustrée belge des années 1950 », *Communication* vol 27, n° 1.
- Nichols, Tom (2017). *The death of expertise. The Campaign against Established Knowledge and Why It Matters*, New York: Oxford University Press.
- Noppen, P.-F., Gérard Raulet et Iain Macdonald (dir.)(2012). *Les Normes et le possible. Héritage et perspectives de l'École de Francfort*. Éditions de la maison des sciences de l'homme.
- Nouvet, Claire (1999). « Éthique de la résistance aphone », dans *Éthique et littérature*, vol.31, no 3, été 1999, p. 87-98.
- O'Doherty, Brian (1986[1976]). *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica, San Francisco : The Lapis Press.
- Orofiamma, Roselyne (2008). « Les figures du sujet dans le récit de vie. En sociologie et en formation », *Informations sociales* 2008/1, n° 145, p.68-81.
- Ortner, Frederick G. (1978). « Whitney Museum of American Art: Independent Study Program », *Art Journal*, vol. 37, n° 3, printemps 1978, New York : College Art Association, p. 225-230.
- Owens, Craig (1992). *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Sous la direction de et Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, Jane Weinstock, Berkeley : University of California Press.
- Pelzer, Birgit (1988). "Recourse to the Letter" traduction de Richard Miller dans Buchloh (dir.) (1988). *Broodthaers. Writings, interviews, photographs*. Cambridge, Mass.: MIT Press, p.157-181.
- Perrault, John (1969). « Whose art? », *Village Voice*, 9 janvier 1969, New York, dans Art Workers Coalition (1969) *AWC Open Hearing*, un projet de publication de Primary Information [Document numérisé en ligne] URL : <http://primaryinformation.org/files/FDoc.pdf>. Consulté le 16 juin 2013.
- Pierce, Sarah. « Murmurs and legacies », *The Autonomy Project, Newspaper #2*, [En ligne] http://www.tenstakonsthall.se/site/wp-content/uploads/2012/01/Autonomy_Project_Newspaper_2_Frameworks.pdf. Consulté le 18 nov. 2017, p.26-27.
- Platon (1994). *Parménide*, traduction inédite et notes par Luc Brisson, Paris: Flammarion.
- Platon (2004). *Phèdre*. Traduction et présentation par Luc Brisson, Nouvelle édition corrigée et mise à jour, Paris: Flammarion.

- Platon (2006). *Phèdre*. Traduction et présentation par Luc Brisson suivi de "La pharmacie de Platon" par Jacques Derrida, Paris: Flammarion.
- Platzker, David (2017). « Object Confusion : Louise Lawler's Printed Matter » dans Marcoci, Roxana. (2017). *Louise Lawler. Receptions*. Catalogue d'exposition, *Why Pictures Now*, The Museum of Modern Art, New York, 30 avril - 30 juillet 2017, New York: Museum of Modern Art, p.82-89.
- Poe, Edgar Allan (1833). « Manuscript Found in a Bottle » publié dans *Baltimore Saturday Visitor*, 19 octobre 1833.
- Poinsot, Jean Marc (1989). « L'in situ et la circonstance de sa mise en vue », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne, Situations (varia)*, n° 27, printemps 1989, p. 70.
- Poinsot, Jean Marc (2008 [1999]). *Quand l'oeuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés* (Nouv. éd. rev. et augm.). Dijon, Genève: Presses du Réel, Musée d'art moderne et contemporain.
- Poli, Marie-Sylvie (2002). *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris: L'Harmattan.
- Poli, Marie-Sylvie (2012). « Le texte dans l'exposition, un dispositif de tension permanente entre contrainte et créativité », *La Lettre de l'OCIM*, 132 | 2010, [En ligne], mis en ligne le 01 novembre 2012, URL : <http://ocim.revues.org/377> ; DOI : 10.4000/ocim.377. Consulté le 5 juin 2017
- Portnoy, Scott (2011), « Christopher D'Arcangelo. À l'encontre de l'intuition, commençons avec une image », *May Quarterly Journal*, n° 7, [En ligne], URL : <http://www.mayrevue.com/christopher-darchangelo-a-lencontre-de-lintuition-commencons-avec-une-image/>. Consulté le 23 mars 2018.
- Prince, Richard (1989). « Untitled (Cowboys) » (1986), *Artscribe. The International Magazine of New Art*, janvier/février 1989, Londres, page couverture.
- Proudhon, Pierre-Joseph (2009). *Qu'est ce que la propriété ?*, Paris : Flammarion. [1840].
- Ralickas, Eduardo (2012). *Naissance de l'art performatif : étude sur les prémisses du moment romantique en Allemagne*. Thèse de doctorat sous la direction de Johanne Lamoureux et d'Éric Michaud, Montréal et Paris : Université de Montréal et Paris EHESS.
- Raunig, Gerald et Gene Ray (dir.)(2009). *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*. London : MayFlyBook.
- Ramond, Charles. (2001). *Le vocabulaire de Derrida*. Paris: Ellipses.
- Rancière, Jacques (2010). *Dissensus. On politics and aesthetics*, dirigé et traduit par Steven Corcoran, Londres et New York : Continuum.
- Rapaport, Henri (2001). *The theory mess. Deconstruction in Eclipse*, New York: Columbia University Press.

- Rapaport, Henri (2011). *The literary theory toolkit : a compendium of concepts and methods*, Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Readings, Bill (1996). *The University in Ruins*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Richard, Sophie (2009). *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-77. Dealers, Exhibitions and Public Collections*. Édition établie par Lynda Morris, London : Ridinghouse, 2009.
- Rigolot, François (1989). « Discours liminaire et identité littéraire. Remarques sur la préface féminine au XVIe siècle » dans *Versants. Revue suisse des littératures romanes*, n° 15, 1989.
- Rivarol, Antoine (2013). *Discours sur l'universalité de la langue française*. Précédé de *La langue humaine* par Gérard Dessons. Éditions Manucius. [1784].
- Robbins, David (1986). « Talent (Cindy Sherman) », *Artscribe. The International Magazine of New Art*, novembre/décembre 1989, Londres, page couverture.
- Rule, Alix et David Levine (2012). « International Art English. On the rise—and the space—of the art-world press release », *Triple Canopy, They Were Us*, n° 16, 30 juillet 2012.
- Said, Edwards (1985 [1975]). *Beginnings, Intention and Method*. New York : Columbia University Press.
- Said, Edward W. (1994). *Des intellectuels et du Pouvoir*, traduit par Paul Chemla, Paris: Seuil.
- Schafhausen, Nicolas, Vanessa Joan Müller et Michael Hirsch (dir.). *Adorno. The Possibility of the Impossible*. Textes d'Isabelle Graw et Georg Schöllhammer. Catalogue d'exposition, *Adorno*, Frankfurter Kunstverein, 29 octobre 2003 – 4 janvier 2004, New York : Lukas & Sternberg.
- Schultz, Deborah (2007). *Marcel Broodthaers: Strategy and Dialogue*, Bern: Peter Lang, 2007.
- Searle, John R. (1972). *Les actes de langage essai de philosophie du langage*, Paris: Hermann.
- Searle, John R. (2006). « What is an institution? » dans Welchman, J. C. (2006). *Institutional Critique and after*. volume 2 du SoCCAS [Southern California Consortium of Art Schools] symposia. Zürich: JRP/Ringier, p. 21-51.
- Scott, Kitty (dir.) (2011). *Raising Frankenstein: Curatorial Education and Its Discontents*, Banff: Walter Phillips Gallery and Koenig Books.
- Siegelaub Seth (dir.) (1969). *January 5-31, 1969*, Catalogue d'exposition, commissaire Seth Siegelaub, 44 East 52nd Street, 5 - 31 janvier 1969, New York : [s.é.].
- Simpson, Bennett et Joseph Strau (2006). *Make your own life: Artist in and out of Cologne*. Catalogue d'exposition, Institute of Contemporary Art, 21 avril – 31 juillet 2006. Philadelphie: University of Pennsylvania.

- Singerman, Howard (2004). « A history of the Whitney Independent Study Program », dans *Artforum International*, février 2004, New York.
- Sipe, Daniel (2010). « Parody and Paratext in J.J. Grandville's *Un autre monde* (1844) », *Neohelicon* vol. 37, n° 1 p.203 -216.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1993). « Echo », *New Literary History*, vol. 24, n° 1, *Culture and Everyday Life*, hiver 1993, The Johns Hopkins University Press, p.17-43.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2009). *Les subalternes peuvent-elles parler?* Paris : Éditions Amsterdam. [1988].
- Stahl, P. J. (dir.) (1842). *Scènes de la vie privée et publique des animaux*. Tomes 1 et 2. Illustrations de J.J. Grandville, Paris : Hetzel.
- Steyerl, Hito (2011). "Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life", *e-flux journal* n° 30 12/2011, [En ligne] URL : <http://www.e-flux.com/journal/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life-12/>. Consulté le 8 septembre 2012
- Stuker, Jeffrey (2011). « Between May 24th and May 30th », *Art Practical, May Days* n° 1/14. [En ligne] URL : http://www.artpractical.com/feature/between_may_24th_and_may_30th/ Consulté le 4 septembre 2012.
- Harald Szeemann (dir.) (1972). *documenta 5. Befragung der Realität Bildwelten heute*, Catalogue d'exposition, Neue Galerie/Museum Friedericianum, 30 juin - 8 octobre 1972, Commissaire Harald Szeemann, Cassel : documenta GmbH Cassel : Verlag Documenta GmbH/Verlagsgruppe Bertelsmann GmbH.
- Harald Szeemann (dir.) (1969). *Live In Your Head : When Attitudes Become Form : Works, Concepts, Processes, Situations, Information = Wenn Attitüden Form werden : Werke, Konzepte, Vorgänge, Situationen, Information = Quando attitudini diventano forma : opere, concetti, processi, situazioni, informazione*, Catalogue d'exposition, Kunsthalle Berne, 22 mars – 27 avril 1969, Berne : Kunsthalle Berne.
- Tomas, David (1979). *Tradition, Context of use, style and function; Expansion Apparatuses Used at the Cavendish Laboratory during the period 1895-1912*. Mémoire présenté à la faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade Maître es Sciences, Institut d'Histoire et de sociopolitique des sciences, Université de Montréal, décembre 1979.
- _____ (1984). "Pour une pratique négative de la photographie, entretien avec Alberto Cambrioso". *Parachute* no 37, 1984-85.
- _____ (1993). "Mimesis and the Death of Difference in the Graphic Art", *SubSubstance* n° 70.
- _____ (1994). « Thresholds of Identity » dans *Chemical Skins*, Catalogue de l'exposition, Gairloch Gallery, Oakville, Ontario, 24 septembre – 13 novembre 1994, Oakville, Ont. : Oakville Galleries p. 26-45.
- _____ (1996). *Transcultural Space and Transcultural Being*, Oxford: WestviewPress.

- _____ (1996). « What is New Technology ? Machine Drawings, Sentience, Intercultural Contact », *Parachute* n° 84, octobre, novembre, décembre 1996, p. 46-51.
- _____ (2004). *A Blinding Flash of Light*, Montréal: Dazibao.
- _____ (2004). *A Blinding Flash of Light*, Montréal: Dazibao.
- _____ (2004). *Beyond the Image Machine: A history of visual technologies*, London, New York: Continuum.
- _____ (2006). « Notes Toward a Metropolis for the Twilight of a Mind » *Public* 32, numéro thématique : Urban Interventions.
- _____ (2012). *Escape Velocity: Alternative Instruction Prototype for Playing the Knowledge Game. A postcard book by David Tomas*, Montréal: Wedge Publication.
- _____ (2012). « Dead End, Sophisticated Endgame Strategy, Or A Third Way? Institutional Critique's Academic Paradoxes and Their Consequences » *Etc.* n° 95, février, mars, avril, mai 2012, p. 22–27.
- Tufte, Edward (2003). *The Cognitive Style of PowerPoint*. Cheshire, CT: Graphics Press.
- Vasari, Giorgio (2007). *Vies des artistes (Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes)*. Traduction de l'italien par Léopold Leclanché et Charles Weiss, revue, annotée et préfacée par Véronique Gerard Powell, Paris : Grasset. [1550, Florence : Lorenzo Torrentino].
- Vogt, Tobias (2012). « The Making of the Ready-made » dans *Texte zur Kunst. Art History Revisited*, mars 2012, vol. 2, n° 85.
- Virno, Paolo (2004). *A Grammar of the Multitude*, Los Angeles: Semiotext(e).
- Ward, Frazer (1995). « The Haunted Museum : Institutional Critique and Publicity » dans *October* vol.73, été 1995, p.71-89.
- Weibel, Peter (dir.) (1994). *Kontext Kunst*. Catalogue d'exposition, Neuen Galerie, Landesmuseum Joanneum, Graz, 2 octobre - 7 novembre 1994, Cologne : DuMont Buchverlag.
- Welchman, J. C. (dir.) (2006). *Institutional Critique and after*. Volume 2 de SoCCAS [Southern California Consortium of Art Schools] symposia. Zürich: JRP/Ringier.
- Williams, Christopher (1991). *Bouquet [For Bas Jan Ader and Christopher D'Arcangelo]*, Catalogue d'exposition, Galerie Max Hetzler, 15 février – 16 mars 1991, Cologne : Galerie Max Hetzler.
- Wisner, Maja (2015). « Editorial », *OnCurating. Ephemera Invitation cards, press releases, inserts and other forms of artistic (self-) marketing*, n° 27, décembre 2015, p.4-7.
- Wybrands Francis . « L'essence du christianisme, Ludwig Feuerbach - Fiche de lecture », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/l-essence-du-christianisme/>. Consulté le 24 novembre 2017.

Zumthor, Paul et Philippe Despoix (2008). "Oralités 1" dans *Intermédialités* n°12, *Mettre en scène / Directing*, automne 2008.

Dictionnaires :

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [Dictionnaire en ligne].

Cambridge Dictionary [Dictionnaire en ligne].

Autres périodiques consultés :

Demain politique. Hebdomadaire d'information, 10 juin 1968, n° 210, Bruxelles.

Le Soir, 29 mai 1968, Bruxelles

Libre Belgique, 11 juin 68, Bruxelles.

Der Spiegel, Ehe vor der Ehe. Sexualverhalten der Jugend. 22 mars 1971, vol 25 n° 13, Hamburg.

Purple Fashion, printemps été 2014, Paris.

Texte zur Kunst n° 90, *How We Aim to Work*, juin 2013.

Open n° 23, *Autonomy. New Forms of Freedom and Independence in Art and Culture*"

Ephemera

Marcel Broodthaers :

Marcel Broodthaers (1964). *Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose...*, invitation à l'exposition de Marcel Broodthaers, Galerie St-Laurent, Bruxelles, 10 - 25 avril 1964. Impression en relief (letterset) sur pages extraites de magazine. Design graphique : Corneille Hannoset, impression : Henri Kumps, Bruxelles. Édition : inconnue. 25,2 x 33,6 cm.

Marcel Broodthaers (1968). Carton d'invitation à la section XIXème siècle du *Musée d'art Moderne Département des Aigles*.

Marcel Broodthaers (1968). « Chers Amis... » [Anvers, 10 mai 1968]. Lettre ouverte reproduite dans x, *Museum in Motion?...*, p.251.

Marcel Broodthaers (1968). *À mes amis, Calme et silence...* [Palais des Beaux Arts, le 7 juin 1968]. Lettre ouverte reproduite dans Carel Blotkamp, Marjon van Caspel, Frans Haks, Frank van der Schoor, Jan van Toorn, Martin Visser (dir.) (1979) *Museum in Motion? Museum in beweging. Het museum voor moderne kunst ter discussie*, La Haye : Government Publishing Office, p.250.

- Marcel Broodthaers (1968). « Un cube, une sphère... » [Cassel, 27 juin 1968]. Lettre ouverte reproduite dans Blotkamp, *Museum in Motion?...*, p.249.
- Marcel Broodthaers (1968). « Mon cher Beuys... » [Bruxelles, 14 juillet 1968]. Lettre ouverte reproduite dans Blotkamp, *Museum in Motion?...*, p.249.
- Marcel Broodthaers (1968). « J'ai d'abord mis en scène... » [Ligano, 27 août 1968]. Lettre ouverte. The Museum of Modern Art Archives, New York, Collection Herman and Nicole Daled papers, Dossier 1.36.
- Marcel Broodthaers (1968). « J'ai trop à vous dire... » [Anvers, 11 octobre 1968]. Lettre ouverte reproduite dans Blotkamp, *Museum...*, p.250.
- Marcel Broodthaers (1968). « Chers amis... » [Paris, 29 novembre 1968] Lettre ouverte reproduite dans Blotkamp, *Museum...*, p.250.
- Marcel Broodthaers (1969). « Mon cher Kasper... » [Bruxelles, 9 mai 1969]. Lettre ouverte reproduite dans Blotkamp, *Museum...*, p.250.
- Marcel Broodthaers (1969). « Chers amis... » [Anvers, 10 mai 1969]. Lettre ouverte reproduite dans Blotkamp, *Museum...*, p.251.
- Marcel Broodthaers (1969). « Mon cher Jacques... » [Bruxelles, 21 juillet 1969]. Lettre ouverte reproduite dans Blotkamp, *Museum...*, p.251.
- Marcel Broodthaers (1969). « Cher Monsieur... » [Bruxelles, 25 août 1969]. Lettre ouverte reproduite dans Konrad Fischer et Rolf Wedewer (1969), *Konzeption-Conzeption. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung / Documentation of a to-day's art tendency*. Catalogue d'exposition, Städtisches Museum Leverkusen, Cologne : Westdeutscher Verlag, non paginé.
- Marcel Broodthaers (1969). « Mon cher Lamelas » [Bruxelles, 31 octobre 1969]. Lettre ouverte reproduite dans Blotkamp, *Museum in Motion?...*, p.251.
- Marcel Broodthaers (1969). « Avis... » [Bruxelles, 23 novembre 1969]. Lettre ouverte reproduite dans Blotkamp, *Museum...*, p.251.
- Marcel Broodthaers (1969). « Chers amis » [Anvers, 2 décembre 1969]. Lettre ouverte reproduite dans David, *Marcel...*, p.140.
- Marcel Broodthaers (1969). Carton d'invitation. *Marcel Broodthaers à la Doubloudebliou/S, Exposition littéraire autour de Mallarmé*, Wide White Space Gallery, Anvers, 2-20 décembre 1969. Bibliothèque Kandinsky, Paris, dossiers Marcel Broodthaers.
- Marcel Broodthaers (1970). « Mon cher Claura... » [Bruxelles, 1^{er} janvier 1970]. Lettre ouverte reproduite dans Buchloh (dir.). « *Broodthaers. Writings, interviews, photographs* » dans *October* no 42, Automne 1987, Cambridge Mass. : MIT Press, p.162.
- Marcel Broodthaers/van Laack (1971). Publicité « van Laack » (1971). *Der Spiegel, Ehe vor der Ehe. Sexualverhalten der Jugend* (22 mars 1971), vol. 25, n° 13, Hamburg : Der Spiegel, p. 166.

Marcel Broodthaers (1971). « Ma Collection », Catalogue de la foire d'art de Cologne 1971 *KKM'71 Kölner Kunst Markt*, section Wide White Space Gallery, Cologne, [s.p.].

Marcel Broodthaers (1972). « Ce musée est un musée fictif... » [Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Art Moderne et Publicité, juin 1972]. Communiqué (hand-out), tapuscrit. Distribué dans le cadre de la *documenta 5 : Befragung der Realität Bildwelten heute*, 30 juin - 8 octobre 1972. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art contemporain en Belgique, Marcel Broodthaers, document 82.004/1.

Marcel Broodthaers (1972). « Mon cher Beuys... » [Dusseldorf, 25 septembre 1972] The Museum of Modern Art Archives, New York, Collection Herman and Nicole Daled papers, Dossier 1.36. Reproduit dans Buchloh, *Broodthaers: Writings...*, p175-176.

Christopher D'Arcangelo :

D'Arcangelo, Christopher (1974). « When I state... » manuscrit dans un grand cahier noir daté du 27 décembre 1974, Christopher D'Arcangelo Papers; MSS 264; série 1 boîte 3 dossier 14; Fales Library and Special Collections, New York University Libraries. Peter Nadin (1979). « In Memorium: Christopher D'Arcangelo », *LAICA. Journal of the Los Angeles Institute of Contemporary Art*, n° 19, juin/juillet 1979, p.11.

D'Arcangelo, Christopher (1978). *Four Texts for Artists Space*, exposé dans le cadre de *Four Person Exhibition – Louise Lawler, Adrian Piper, Cindy Sherman, Christopher D'Arcangelo*, commissaire Janelle Reiring, Artists Space, New York, 23 septembre - 28 octobre 1978. Fales Library and Special Collections, New York University Libraries, *Artist Space Archive 1973-2009* MSS.291, « Series 1 : Exhibition Files, 1973-2009 », Boîte 6, dossier 9.

D'Arcangelo, Christopher et Peter Nadin (1978). « Total cost of work :... », Contrat type. Christopher D'Arcangelo Papers; MSS 264; série 1 boîte 2 dossier 15; Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

D'Arcangelo, Christopher (2017). Vue de l'installation, *documenta* Halle, Kassel, *documenta 14*, photo : Mathias Völzke [documentation photographique en ligne] <http://www.documenta14.de/en/artists/16177/christopher-d-arcangelo>. Consulté le 27 septembre 2017.

Inkster, Dean et Sébastien Pluot avec Richard Birkett et Stefan Kalmar (dir.) (2011). *Anarchism Without Adjectives: On the Work of Christopher D'Arcangelo (1975–1979)*, Catalogue d'exposition, Artists Space, 10 septembre – 16 octobre 2011, New York : [s.é]. [En ligne] <http://artistspace.org/exhibitions/christopher-darcangelo> Consulté le 15 décembre 2017.

Andrea Fraser :

Dziewior, Dr Yilmaz (2013). « Laudatio on the occasion of the Wolfgang-Hahn-Preis to Andrea Fraser », discours présenté le 20 avril 2013, traduction vers l'anglais (hand-out), Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig, Köln.

Fraser, Andrea (1991). *Matrix 114. Welcome to the Wadsworth : A Museum Tour Every Saturday and Sunday at 1 p.m. during April, 1991*, Opuscule, Wadsworth Atheneum,

Hartford, Connecticut. [Opuscule numérisé, en ligne] URL : <https://4eg99614zvx21of7ql3apu8c-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2011/06/Matrix-114.pdf>. Consulté le 17 décembre 2017.

Louise Lawler :

Lawler, Louise et Joanne Caring (1972). *The Roseprint Detective Club*, [s.l.][s.é.].

Lawler, Louise (1981). *Swan Lake*, carton d'invitation. Reproduit dans Helen Molesworth (dir.)(2006). *Louise Lawler : Twice Untitled and Other Pictures (looking back)*. Catalogue d'exposition, Wexner Art Center for the Arts, Ohio State University, Columbus, 16 septembre - 31 décembre 2006, Cambridge : MIT, reproduction, p.141.

Lawler, Louise (1984). *Matrix 77*. Opuscule produit dans le cadre de l'exposition *Matrix 77*, 23 février - 22 avril 1984, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. Commissaire Andrea Miller-Keller, [En ligne] <https://thewadsworth.org/wp-content/uploads/2011/06/Matrix-77.pdf>. Consulté le 27 juin 2017.

Lawler, Louise (1988). *À vendre*. Carton d'invitation, Galerie Yvon Lambert, Paris, 23 avril - 26 mai 1988. Reproduit dans Molesworth, *Twice...*, p.176.

Lawler, Louise (1988). Carton d'invitation produit dans le cadre de l'exposition *investigations 26 : Louise Lawler*, Institute of Contemporary Art, Philadelphie, 10 juin - 31 juillet 1988. Reproduit dans Molesworth, *Twice...*, p.174-175.

Lawler, Louise (1990). « Recognition Maybe or May Not Be Useful, an original cover for *Artscribe* by Louise Lawler », *Artscribe. The International Magazine of New Art*, mai 1990, Londres.

Lawler, Louise (2003). *Four Nudes*. Carton d'invitation, Metro Pictures, New York, 15 février 2003. Reproduit dans Molesworth, *Twice...*, p. 192.

Lawler, Louise (s.d.). « Selected publications & printed materials by the artist », Metro Picture, [curriculum vitae En ligne] URL : <http://www.metropictures.com/artists/louise-lawler/biography>. Consulté le 14 septembre 2017.

Fonds d'archives consultés

Archives du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Documents concernant l'occupation de mai 1968.

Archives de l'Art Contemporain de Belgique (AACB). Musées Royaux de Belgique, dossier Marcel Broodthaers.

Archives du Museum of Modern Art, New York. Herman and Nicole Daled Papers (1961-2011) et Seth Siegelaub Papers (1945-2011) I.A.44.

Fales Library and Special Collections, New York University. Artist Space Archive (1973-2009) MSS.291 et Christopher D'Arcangelo Papers (1965-2003) MSS 264.

Les Archives de la critique d'art, Rennes.

Bibliothèque Kandinsky, Paris. Dossiers Marcel Broodthaers et Wide White Space.

Expositions :

Why Picture Now. Louise Lawler, Museum of Modern Art, New York, 30 avril - 30 juillet 2017. Commissaire : Roxana Marcoci.

Marcel Broodthaers : A Retrospective, Museum of Modern Art, New York, 14 février - 15 mai 2016. Commissaires Christophe Cherix et Manuel J. Borja-Villel.

Anarchisme sans adjectif. Sur le travail de Christopher D'Arcangelo, 1975-1979. Galerie Leonard et Bina Ellen, Montréal, 4 septembre – 26 octobre 2013. Commissaires : Dean Inkster et Sébastien Pluot avec la collaboration de Michèle Thériault.

Andrea Fraser. Wolfgang Hahn Price 2013. Museum Ludwig, Cologne, 21 avril – 21 juillet 2013. Commissaire : Barbara Engelbach.

Colloque

« Unraveling M.B. ». Conférenciers : Rachel Haidu, Anne Rorimer, Rosalyn Krauss, Jean-Philippe Antoine, Sabine Folie, Cathleen Chaffee et Todd Alden. Hunter College, 2 mai 2016 organisé par Thierry de Duve.

Vidéo

Blumenthal/Horsfield (réalisateurs). *Craig Owens: An Interview* (1984)., 01:19:50, États-Unis, noir et blanc, mono, 4:3, vidéo.

Résumé

Dans cette thèse entreprise entre les études littéraires et intermédiaires et l'histoire et la critique des arts, nous articulons le rapport de compatibilité entre l'impératif promotionnel auquel doit répondre l'artiste aux fins de promotion de son œuvre et les conséquences éthiques générées par sa réponse. Nous y analysons notamment les réponses d'artistes dont les pratiques furent classées sous la rubrique de la critique institutionnelle. Par l'entremise d'une série d'études de cas, notre analyse couvre une période historique qui traverse la fin des années 1960 jusqu'au tournant 1990 (Marcel Broodthaers, Louise Lawler, Christopher D'Arcangelo, Andrea Fraser). Nous avons opté pour une méthodologie composite, empruntant à l'analyse du discours et à l'histoire et à la critique des arts. En prenant comme cadre de référence les dernières recherches de Michel Foucault sur les questions de l'éthique et de la critique, la portion de l'œuvre de Judith Butler qui concerne l'éthique et la performativité, l'analyse pragmatique de Mieke Bal et les analyses sociologiques de Pierre Bourdieu, nous proposons une relecture d'une sélection d'objets littéraires et visuels issus de l'appareil publicitaire et dont le statut et la fonction sont marqués par l'ambivalence, combinant – sans en annuler l'effectivité – la critique à la promotion. Nous démontrons ainsi que les aspérités de la critique peuvent être conservés dans l'espace apriori inapproprié de la publicité, et que cette critique relève de l'éthique. En somme, nous démontrons comment l'articulation de la critique à l'éthique concerne l'ethos de l'artiste, mais aussi celui de l'universitaire.

Abstract

Giving account of oneself at the threshold of the exhibition. Between promotional imperative and ethical project.

In this thesis, written between several disciplines (intermedia and literary studies, art history and art criticism), I aim to examine the relationship of compatibility between the promotional imperative artists are compelled to adopt in order to publicize their work via institutions, artists' response to this imperative, and the resulting ethical consequences. My analysis focuses on this response as articulated by artists whose practices are characterized by criticality and reflexivity, and who have been classified under the rubric of institutional critique. Through a series of case studies, I cover a period spanning the late 1960s to early 1990s, with a focus on the work of Marcel Broodthaers, Louise Lawler, Christopher D'Arcangelo and Andrea Fraser. I aim to address this lacuna by way of a broad-based methodological approach, drawing from discourse analysis, art history and art criticism. Using a referential framework that encompasses Michel Foucault's later research on ethics and critique, Judith Butler's work on ethics and performativity, the pragmatic analyses of Mieke Bal, and Pierre Bourdieu's sociological examination, I propose a rereading of several literary and visual objects that, while produced in a promotional context, are characterized by a certain ambivalence of status and function, combining as they do critique and promotion in such a way as that both modes remain operative. In this sense, I hope to demonstrate that the sometimes abrasive nature of critique can be maintained within the ostensibly unsuitable space of promotion, and that this critique is fundamentally ethical in nature. In sum, I will show how the articulation of ethical critique has bearing on the ethos of both the artist and the academic.

Mots clés : critique institutionnelle, *ephemera*, éthique, ethos, exposition, performativité, récit de soi, réflexivité