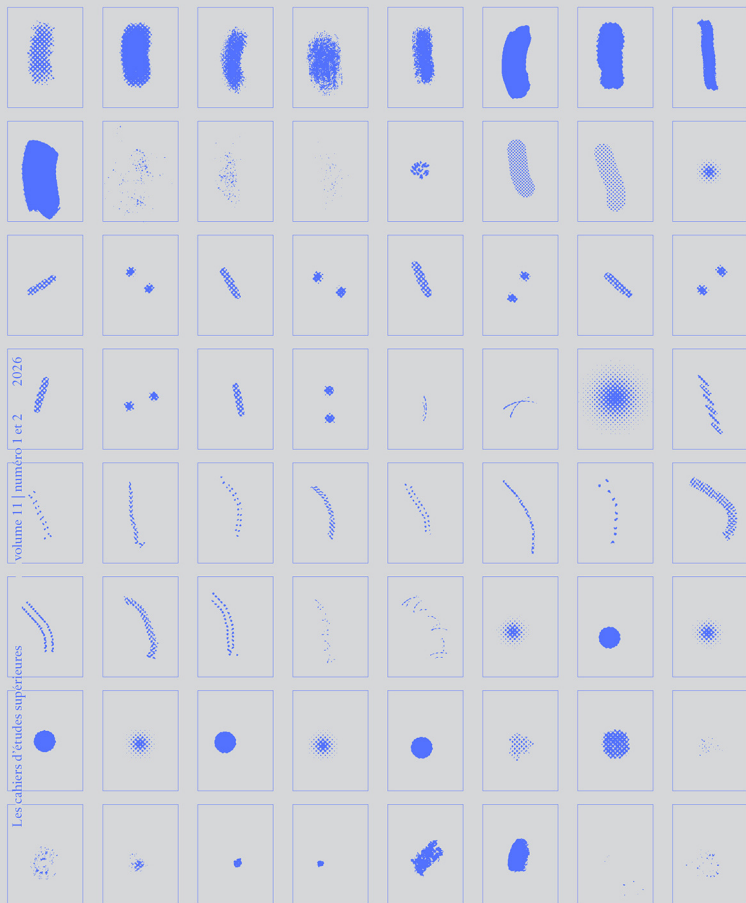


muséologies



(Re)donner sens.
Autorité et autoréflexivité de
l'archive visuelle d'exposition à
des fins curatoriales

Camille Hoffsummer est historienne de l'art et doctorante en Histoire de l'art contemporain à l'Université de Liège. À la faveur d'une bourse FRESH du Fonds national de la Recherche Scientifique (F.R.S.-FNRS), elle prépare actuellement, sous la direction de Julie Bawin, une thèse consacrée au phénomène de réactivation et de patrimonialisation des expositions d'art moderne et contemporain des années 1960 à nos jours. Ses recherches tentent de comprendre l'influence d'une telle pratique sur l'exposition elle-même, sur l'historicité des œuvres et des objets qui la composent et sur l'évolution des pratiques curatoriales et muséales.

L'archive visuelle, substrat de l'exposition

L'image et l'exposition semblent, depuis toujours, reliées par un même geste : celui de montrer et, par extension, de faire être¹. Il en irait doublement ainsi de la photographie d'exposition qui, renvoyant à une catégorie d'images omniprésente dans l'histoire de l'art des XIX^e et XX^e siècles, ne fait que rarement l'objet de questionnements et de mises en perspectives critiques². Dans la plupart des cas, celle-ci se limite à un rôle d'illustration dans les publications ou catalogues d'expositions³. Appréhendée comme un « outil d'analyse de la structure organisationnelle des objets exposés entre eux⁴ », la vue d'exposition répond la plupart du temps à un impératif documentaire et institutionnel, visant à garder la trace d'une mise en espace spécifique. Ce type de production permet l'enregistrement de la disposition et de l'interaction sémantique des œuvres et des objets, reflétant parfois les intentions auctoriales du commissaire à l'œuvre. La photographie d'exposition se distingue en cela de la pratique photographique dite « traditionnelle » ou artistique, par sa propension à se concentrer sur la représentation et la compréhension de l'activité curatoriale et muséale⁵.

Cet article se concentre sur l'usage de l'archive visuelle d'exposition à des fins curatoriales, à partir d'une étude de terrain menée au Van Abbemuseum à Eindhoven (Pays-Bas). Le matériel examiné, conservé dans les archives de l'institution, concerne l'exposition *Repetition: Summer Displays 1983* (Van Abbemuseum, 28 novembre 2009 – 7 mars 2010), qui a mobilisé plusieurs types de documents visuels, au premier rang desquels les photographies d'exposition. En revenant dans un premier temps sur le statut complexe et ambivalent de la photographie d'exposition, cet article interroge les usages spécifiques de ces vues dans le processus de *reenactment*.

Comme le souligne Giorgio Agamben, la survivance des images réclame « une opération dont l'accomplissement est la tâche du sujet historique⁶ ». Leur survie et leur signification dépendent d'une « opération » (une action consciente) qui consiste à réactiver, retravailler, réinterpréter ces images. Cette opération est la responsabilité du sujet historique, c'est-à-dire de l'individu ou du collectif qui agit dans le temps présent en dialogue critique avec le passé. La reconstitution d'expositions pourrait correspondre à cette « opération » (curatoriale) en ce que ce procédé permet de restituer physiquement la charge et la temporalité de l'historicité de l'événement représenté, au départ, visuellement. Philippe Auslander développe une réflexion transposable, sur la relation qui unit la performance à sa documentation. Dans son article intitulé *The Performativity of Performance Documentation*, il critique l'idée selon laquelle la documentation serait simplement une trace secondaire d'un événement éphémère⁷. S'appuyant sur les théories de la performativité, notamment celles de Judith Butler, Auslander suggère que la documentation de la performance est active : elle produirait la performance autant qu'elle la représente. Selon cet auteur, « l'art de la performance est constitué en tant que tel par la performativité de sa documentation⁸ ». Comme pour la performance, la photographie d'exposition devient un point d'accès privilégié à un événement passé, souvent éphémère et devenu inaccessible. L'image photographique ancre l'exposition dans une réalité historique, mais elle la recompose aussi, le plus souvent depuis un point de vue institutionnel. Le document n'est alors pas (ou plus) secondaire, il participe à la construction même de ce que nous pensons de l'événement. La photographie ferait, selon cet auteur, partie intégrante de l'économie de visibilité et de légitimation de l'événement⁹.

1 DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris : Nathan, 1990, p. 9.

2 PARCOLLET Rémi (dir.), *Photogénie de l'exposition*, Paris : Manuella, 2018, p. 6.

3 *Ibid.*

4 Cf. TARDY Cécile, *Représentations documentaires de l'exposition*, Paris : Hermann, 2012. SANDRI Éva, compte-rendu de TARDY Cécile, *Représentations documentaires de l'exposition*, Paris : Hermann, 2012, p. 124.

5 PARCOLLET Rémi (dir.), *op. cit.*, p. 32.

6 AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire*, Paris : Desclée De Brouwer, 2004, p. 49.

7 AUSLANDER Philippe, "The Performativity of Performance Documentation", *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 28 : n° 3, p. 1.

8 *Ibid.*, p. 7.

9 *Ibid.*, p. 2.

Vers un usage curatorial de la vue d'exposition

L'appropriation de la vue d'exposition trouve sans doute l'une de ses formulations concrètes dans l'usage curatorial qui en est fait, qu'il s'agisse de la mise en espace de reproductions agrandies (fig. 1) ou de leur usage référentiel indispensable à toute démarche reconstitutive¹⁰. Dès 2004, à l'instigation de son directeur, Charles Esche, le Van Abbemuseum à Eindhoven a adopté une posture critique et réflexive fondée sur l'appropriation et l'usage créatif des archives de l'institution. Ce passage d'une relecture critique émise par des acteurs externes à l'institution à une évaluation autocritique émanant de l'intérieur même de l'institution apparaît comme le signe d'une remise en question toujours plus significative de la part des musées d'art¹¹. Mais ne pourrait-on pas émettre l'hypothèse que c'est sous l'impulsion d'une génération d'artistes de tendance conceptuelle – et plus particulièrement de certains représentants de la critique institutionnelle avec en tête Hans Haacke ou encore Andrea Fraser, pour ne citer qu'eux – que le processus de documentation de l'exposition a évolué, au cours des dernières décennies, vers une forme d'impératif documentaire ?

Cet intérêt pour l'archive d'exposition émanant d'une frange de la sphère artistique aurait, pour partie, conduit à une documentation toujours plus croissante des expositions, ainsi qu'à une

ouverture et une mise à disposition progressive des archives qui lui sont liées. Plus encore, elle imposerait la photographie d'exposition comme une catégorie à part entière et, dans une certaine mesure et à certaines conditions, comme un « sous-genre de la critique institutionnelle¹² ». L'intention de remettre en question la structure institutionnelle et ses normes, associée aux artistes de ce mouvement¹³, aurait aussi exercé une influence sur les pratiques muséales. De plus, en menant activement une politique de numérisation, de mise à disposition et de diffusion des archives d'expositions¹⁴, les institutions rendent ce matériau malléable à l'envi et appropriable par autrui¹⁵.

Si l'hypothèse selon laquelle les artistes auraient influencé l'émergence d'une pratique associée à l'archive d'exposition est séduisante, elle mérite d'être modulée à la lumière des liens, plus nombreux et variés, qui l'unissent au musée, aux collections et aux archives dans des perspectives qui ne sont pas exclusivement critiques. Bien avant que la critique institutionnelle ne s'impose, plusieurs artistes avaient déjà investi les collections muséales pour interroger, parfois de façon subversive, les logiques d'autorité, de hiérarchisation ou d'exclusion propres aux récits muséaux. Julie Bawin a montré comment certaines interventions artistiques, qu'elles prennent la forme d'expositions temporaires, de relectures ou de détournements des collections muséales, ont contribué à forcer l'institution à se confronter à son propre passé¹⁶. Aussi, bien que la « pulsion

10 Le phénomène de reconstitution a généré nombre de réflexions au cours des dernières années. Voir, entre autres : BOUCHER Mélanie, LEBLANC Marie-Hélène (dir.), *Exposer l'exposition et autres activités de reconstitutions en art contemporain*, Gatineau : Galerie UQO, 2023 ; CAMART Cécile, « Recréations ou récréations ? Bégaiements de l'art moderne : reconstitutions, reprises et imitations d'expositions (2010-2013) », *ICOFOM Study Series*, n° 43, 2015, p. 37-52 ; DULGUEROVA Elitza, « L'expérience et son double : notes sur la reconstruction d'expositions et la photographie », *Intermédialités*, n° 15, 2010, p. 54-55 ; FRASER Marie et DUBÉ-MOREAU Florence-Agathe, « Performer la collection. Comment le reenactment performe-t-il ce qu'il recrée ? », *Intermédialités*, n° 28-29, 2016, p. 92-180 ; GREENBERG Reesa, « Archival Remembering Exhibitions », *Journal of Curatorial Studies*, vol. 1 : n° 2, 2012, p. 159-177 ; LELEU Nathalie, « Mettre le regard sous le contrôle du toucher. Répliques, copies et reconstitutions au XX^e siècle : les tentations de l'historien de l'art », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 93, 2005, p. 84-105.

11 ROLOFF Malte et STRÖBEL Iris, "Rewind and Fast Forward: PLAY", *OnCurating #12: Reinterpreting Collections*, n° 12, 2011,

<www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/old_Issues/ONCURATING_Issue12.pdf>, repéré en octobre 2025.

12 PEDRO LORENTE Jesús, « Photographie », (MAIRESSE François dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Paris : Armand Colin, 2022, p. 513.

13 LABONTÉ Marilie, « Les artistes en art contemporain dans les collections. Une recension depuis 1940 », (BOUCHER Mélanie, FRASER Marie et LAMOUREUX Johanne dir.), *Réinventer la collection. L'art et le musée au temps de l'évènementiel*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2023, p. 263.

14 L'émergence du commissaire d'exposition indépendant, avec pour figure de proue Harald Szeemann, a encouragé la documentation de l'exposition en raison de la notoriété (et de la personnalité) du curateur qui en fut à l'origine. La numérisation et la diffusion des archives du curateur suisse par le Getty Research Institute à Los Angeles sont à ce titre symptomatique de ce phénomène. PARCOLLET Rémi (dir.), *op. cit.*, p. 33.

15 *Ibid.*, p. 24.

16 BAWIN Julie, *L'artiste commissaire : entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris : Éditions des Archives contemporaines, 2014.



1

Figure 1
*Vue de l'exposition Histoire(s) d'une collection, Centre Georges
Pompidou, Paris, 2018-2019.*
© Centre Georges Pompidou [Photographe : Jean-Pierre Dalbéra,
Flickr].

d'archive¹⁷ » théorisée par Hal Foster désigne cette tendance à mobiliser des documents ou des traces du passé à des fins critiques (en réactivant des archives marginales ou en exposant les angles morts de l'histoire institutionnelle), elle ne saurait épuiser la pluralité des démarches artistiques. Comme le souligne Ingrid Schaffner dans l'exposition *Deep Storage* (1998), la relation des artistes aux objets et aux archives peut aussi relever de la fascination, de l'impulsion accumulative ou du geste plus poétique. Certains artistes développent ainsi des relations à l'archive qui échappent aux cadres analytiques de la critique institutionnelle¹⁸. La fouille, la collecte, le classement ne visent alors pas à dénoncer une autorité, qu'elle soit institutionnelle ou non ; mais plutôt à instaurer une autre forme de narration, intime, fragmentaire, et parfois même ludique. Cette approche, qui valorise le potentiel créatif des archives et des réserves, relève davantage d'une démarche sensible que d'une posture fondamentalement idéologique.

Au sein du vaste projet introspectif initié par Charles Esche et son équipe, les archives du Van Abbemuseum ont été au centre de nombreux projets d'exposition, notamment – mais pas exclusivement – à des fins de reconstitutions¹⁹. Le commissaire n'apparaît alors plus tant comme le producteur d'une mise en espace qui se voudrait inédite et au fond très personnelle, mais plutôt comme un manipulateur de matériaux documentaires dont le caractère « référentiel » guide la conception de l'exposition recréée. Ce fut particulièrement le cas au sein du programme *Play Van Abbe* (28 novembre 2009 – 26 juin 2011), une programmation complexe de dix-huit mois, divisée en quatre phases distinctes. Chacune de ces

phases était accompagnée de conférences et de discussions, d'un programme de recherche et de diverses publications.

La première partie du programme *Play Van Abbe*, nommée *The Game and the Players*, mettait l'accent sur ce que Claire Bishop qualifie de « transparence institutionnelle²⁰ », perceptible à travers les questions formulées à l'adresse du visiteur qui trahissent une volonté de rendre visibles les structures internes du musée, les rôles joués par ses acteurs, ainsi que les choix curatoriaux à l'œuvre dans la construction des récits exposés. D'emblée, le programme donnait le ton en posant ces questions fondamentales : « Quel est le rôle d'un musée d'art au XXI^e siècle ? Quelles pratiques un musée exerce-t-il et dans quelle mesure en sommes-nous conscients ? Comment se sont-elles développées et sont-elles appropriées aujourd'hui ? Pouvons-nous les rendre visibles ? Les modifier ? Jouer avec elles²¹ ? ». Ainsi ce programme visait à attirer l'attention sur la collection du musée, mais aussi sur la nature discursive de la mise en vue des collections. Il était conçu comme un « jeu de rôle » au sein duquel les publics autant que les artistes et les employés du musée – les « joueurs » – étaient amenés à prendre une part active²². Privilégiant l'approche ludique et encourageant la réflexion critique, le programme mettait en exergue la manière dont les œuvres ont été acquises et la façon dont le musée les préserve²³. Au départ des archives de sa collection, le Van Abbemuseum souhaitait utiliser le musée comme un « instrument » dans la perspective d'en apprendre davantage sur son passé, sur la mise en exposition de ses collections et sur ses possibilités de redéploiement. De ce fait, l'institution s'inscrit dans le débat théorique sur l'identité des musées d'art contemporain en se présentant comme un

17 FOSTER Hal, "An Archival Impulse", *October*, vol. 110, 2004, p. 3-22.

18 SCHAFFNER Ingrid et WINZEN Matthias (dir.), *Deep Storage*, Munich et New York : Prestel, 1998, p. 10-11.

19 Ce n'est pas la première fois que le Van Abbemuseum recourt à ce type de pratique. Jean Leering, directeur de 1964 à 1973, avait déjà mis en place un programme de reconstitution et de muséalisation « d'environnements ». Sont ainsi entrées dans la collection du musée des versions de *Prounenraum* (1923/1965 et 1971) d'El Lissitzky et de *Licht-Raum Modulator* (1922-1930/1965 et 1970) de Laszlo Moholy-Nagy. Lorsqu'il rejoint le musée en 2004, Charles Esche ne fait finalement que renouer avec la politique mise en place par son prédécesseur. DUBÉ-MOREAU Florence-Agathe,

Reprenre en écho(s). Effets et enjeux de la reconstitution d'exposition en art contemporain. Mémoire de M.A. (histoire de l'art et muséologie), Université du Québec à Montréal, 2019, p. 4.

20 BISHOP Claire, *Vers un musée radical. Réflexions pour une autre muséologie*, Londres : Koenig Books, 2013, p. 51.

21 *Ibid.*

22 Van Abbemuseum, *Play Van Abbe. The museum in the 21st century*, communiqué de presse, octobre 2009, p. 1. Traduction de l'autrice.

23 *Ibid.*

laboratoire de pratiques muséographiques non seulement critiques, mais aussi – tels sont les termes employés – « radicales²⁴ ».

Cette « radicalité » défendue par le Van Abbemuseum figure, en 2007, au cœur du plan stratégique de l'institution. Le musée indique en effet poursuivre un objectif clair : « Être reconnu internationalement comme le musée néerlandais d'art moderne et contemporain le plus radical, le plus innovant et le plus expérimental d'ici quatre ans²⁵ ». Pour Charles Esche, un tel musée « se concentre sur les nouvelles formes d'art et expérimente de nouvelles formes de présentation et d'exposition²⁶ [...] ». Ces nouvelles formes de présentation et d'exposition étaient déjà perceptibles à travers le projet expérimental *Plug In. Re-Imagining the Collection* (2006-2009) qui mettait en scène les collections permanentes du musée et dont le commissariat relevait d'une autorité partagée entre artistes contemporains et commissaires invités²⁷. Toutefois, c'est surtout à travers l'exposition *Repetition: Summer Displays 1983* que ces pratiques, auxquelles l'extrait fait référence, se manifestent de manière plus marquée.

(Véri)similitude de l'exposition

Reproduite au plus proche de sa forme initiale, l'exposition *Repetition: Summer Displays 1983* (fig. 2) visait à réactiver fidèlement *Summer Displays 1983* (fig. 3), organisée en 1983 par Rudi Fuchs, alors directeur du musée²⁸. Cette dernière présentait les acquisitions récentes de Fuchs, notamment des œuvres de Daniel Buren, Rebecca

Horn, On Kawara, Jannis Kounellis ou Marcel Broothaers, reconfigurées selon la même disposition spatiale. Dans la reconstitution, l'enregistrement audio originel de la visite de l'exposition, tel qu'il avait été réalisé par l'artiste néerlandais Willem de Ridder, disponible à l'écoute, faisait partie intégrante de la réitération²⁹. Cette pratique souligne la double temporalité de l'exposition et des œuvres qui la composent : le commentaire de 1983 guide l'exposition de 2010. Par ailleurs, des documents d'archives ayant trait à l'exposition originale, rassemblés dans un espace nommé « Cabinet des archives », fournissaient des informations supplémentaires sur le processus de reconstitution d'une part, et sur la vie événementielle des œuvres réexposées d'autre part³⁰.

La présentation pouvait-elle alors être considérée comme une « nouvelle exposition » ou comme la « copie d'une exposition³¹ » ? Le statut réservé à ce type de présentation reste ambigu, d'autant plus que celle-ci ne peut se suffire à elle-même. *Repetition: Summer Displays 1983* agissait en réalité comme un contrepoint à une autre exposition, intitulée *Strange and Close* (fig. 4), montrée en même temps et consacrée aux acquisitions récentes du directeur en fonction, Charles Esche. Ce dispositif mettait en lumière une évolution des pratiques d'acquisition et de collectionnement : d'un côté, la reconstitution de 1983 se voulait « conventionnelle », tant dans le choix des artistes que dans l'accrochage ; de l'autre, l'exposition de Charles Esche cédait la place au pluralisme et à la diversité des œuvres, illustrant combien le marché de l'art contemporain s'était globalisé depuis 1989³². Tandis que la présentation de 1983 reflétait une vision européenne, dominée par des

24 Van Abbemuseum, *Strategische visie en managementplan 2007-2010, Missie en visie*, 2007, p. 4. Traduction de l'autrice.

25 *Ibid.*

26 Van Abbemuseum, *Strategische visie en managementplan 2007-2010, Metaadoelstellingen en tentoonstellingsbeleid 2007-2010*, 2007, p. 4. Traduction de l'autrice.

27 BUSKIRK Martha, « Play Van Abbe. What will the museum of the twenty-first century look like? », *Artforum*, vol. 48 : n° 10, 2010, p. 342-343.

28 Le choix de reprendre une exposition conçue par une figure qui, depuis lors, incarne une personnalité emblématique du *curating* – au même titre que Germano Celant, Pontus Hultén, Christos Joachimides, Kasper König, Catherine David ou Okwui Enwezor – confère à cette reconstitution une dimension particulière. Dans une certaine mesure, la reconstitution (re)met également en lumière le geste curatorial. BAWIN Julie, *De quoi le curating est-il le nom?*

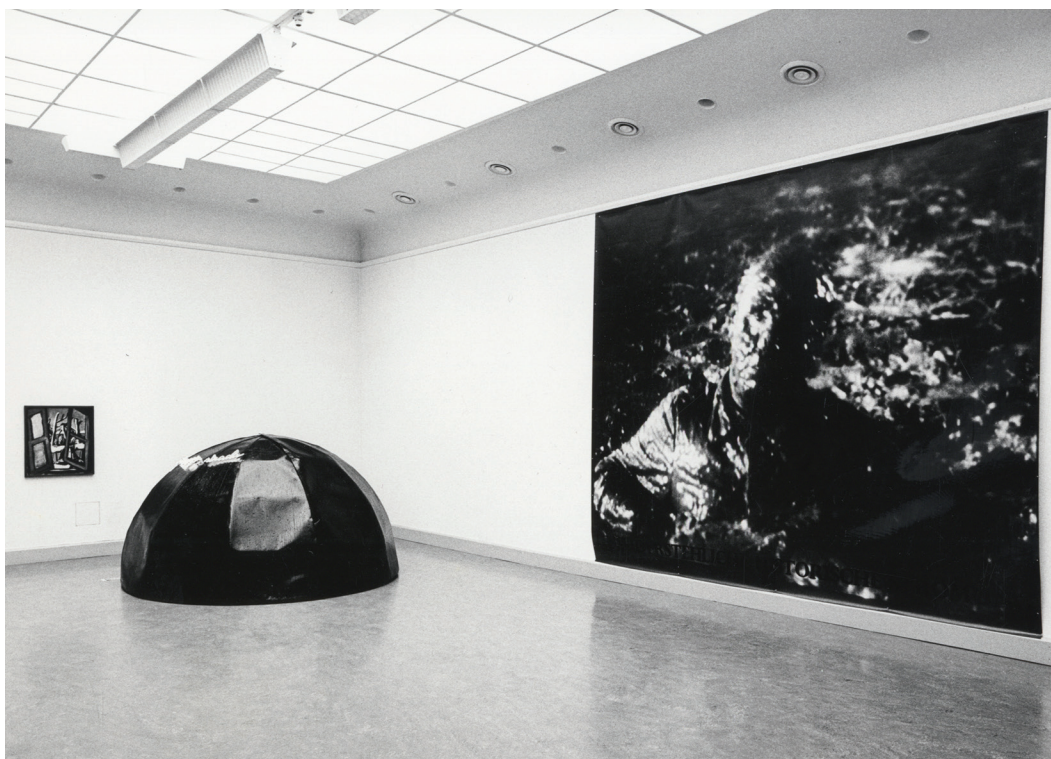
Métamorphoses d'une profession dans le champ de l'exposition, Bruxelles : La Lettre volée, 2025, p. 54.

29 Le contenu audio ne fournissait pas une description des œuvres, mais racontait une histoire insolite sur le bâtiment et sa fonction, inspirée du livre *Le Château* de Franz Kafka.

30 Van Abbemuseum, *Repetition: Summer Display 1983*, communiqué de presse, novembre 2009, p. 1. Traduction de l'autrice.

31 *Ibid.*

32 Pour Esche, l'année 1989 constitue en effet une année charnière en raison d'événements culturels et politiques majeurs, tels que la chute du mur de Berlin, les manifestations de la place Tian'anmen, la troisième biennale de La Havane et l'exposition *Magiciens de la terre* (Centre Georges Pompidou et Grande Halle de la Villette, Paris, 1989), qui ont mené à des changements significatifs au sein du monde de l'art. BUSKIRK Martha, *op. cit.*, p. 342-343.



2



3

Figure 2
 Vue de l'exposition Summer Displays 1983, Van Abbemuseum,
 Eindhoven, 1983.
 © Archives Van Abbemuseum [Photographie: Hans Biezen].

Figure 3
 Vue de l'exposition Repetition: Summer Displays 1983,
 Van Abbemuseum, Eindhoven, 2009-2010.
 © Archives Van Abbemuseum [Photographie: Peter Cox].



4

Figure 4
 Vue de l'exposition *Strange and Close*, Van Abbemuseum,
 Eindhoven, 2009-2010.
 © Archives Van Abbemuseum [Photographie: Peter Cox].

artistes masculins et un accrochage assez classique, *Strange and Close* mettait en lumière une plus grande diversité, tant dans les médiums artistiques que dans l'origine géographique des artistes, intégrant une représentation plus équilibrée d'artistes féminines ainsi qu'une forte présence d'artistes issus de contextes postcoloniaux et diasporiques. Les œuvres présentées dans *Strange and Close* visaient justement à refléter la nature très diversifiée, hétéroclite et internationale des acquisitions effectuées par le musée après 1989.

Présentées conjointement, les deux expositions invitaient alors à réfléchir au sens du geste d'acquisition en montrant le contraste entre deux approches ; approches relevant, faut-il le dire, de deux contextes historiques tout aussi différents. Aussi le musée souhaitait-il attirer l'attention sur l'exposition *en tant qu'exposition*, en tant que « système de codes³³ ». Les dispositifs muséographiques attestent d'ailleurs de la dimension critique de ce geste anachronique qui souligne l'écart temporel autant qu'il le réduit (fig. 5). Ceux-ci invitaient le visiteur à se poser les questions suivantes :

Y a-t-il une différence dans la manière de présenter l'art entre 1983 et aujourd'hui ? Pourquoi reconstruire une exposition de 1983 ? Pouvez-vous comprendre le sens d'une exposition d'art contemporain sans aucun texte ni aucune explication ? La collection du musée a-t-elle changé entre les choix opérés par Rudi Fuchs et ceux de Charles Esche³⁴ ?

À travers cette confrontation de visions curatoriales et muséales, l'exposition de 1983 apparaissait comme le point de départ d'une réflexion critique vis-à-vis de la politique d'acquisition et d'exposition du musée.

(A)temporalité de l'exposition

Faisant dialoguer des temporalités et des historicités plurielles, le *reenactment* d'exposition relèverait, dans le cas présent, d'une méthode expographique exploitant toutes les potentialités critiques de l'anachronisme³⁵. La réactivation d'exposition telle qu'elle se manifeste au sein de l'institution consisterait dès lors à « lire l'histoire d'une manière inédite, [à] la citer en fonction d'une nécessité³⁶ [...] ». À la question « Une reconstitution efface-t-elle le temps ou le rend-elle visible³⁷ ? », la réponse apparaît nuancée : elle ne s'inscrit ni pleinement dans le passé, ni totalement dans le présent ; elle serait, en quelque sorte, « atemporelle ».

Cette réflexion sur la répétition rejoint la notion de mémoire, dans la mesure où la mémoire – comme la répétition – ne peut jamais totalement restituer *tel quel* ce qui a été³⁸. Agamben insiste sur ce point, précisant que « [...] la répétition n'est pas le retour de l'identique, le même en tant que tel qui revient. La force et la grâce de la répétition, la nouveauté qu'elle apporte, ajoute-t-il, c'est le retour en possibilité de ce qui a été³⁹ ». Faut-il dès lors en conclure que l'archive visuelle constitue la condition *sine qua non* permettant de rendre à nouveau *possible* l'exposition ? Si l'on se réfère à la théorie aristotélicienne de la mémoire⁴⁰, ce retour en possibilité ne peut se faire sans une image (*phantasma*) ; autrement dit, la mémoire (et la répétition) de l'exposition ne serait pas possible – en tout cas *moins possible* – sans l'archive visuelle. L'exposition reconstituée (la *réminiscence*) serait ainsi contenue en puissance dans l'archive visuelle. Au même titre que la mise à disposition d'archives permet de nourrir certains projets artistiques critiques, la mise à disposition de la photographie d'exposition pourrait anticiper ou rendre envisageable une reconstitution⁴¹. Ce point de vue, notamment défendu par Rémi

33 Van Abbemuseum, *Repetition: Summer Display 1983*, communiqué de presse, novembre 2009, p. 1. Traduction de l'auteur.

34 *Ibid.*

35 BÉNICHOU Anne (dir.), *Recréer-Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon : Les Presses du réel, 2015, p. 11.

36 AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, op. cit., p. 39.

37 Van Abbemuseum, *Repetition: Summer Display 1983*, communiqué de presse, novembre 2009, p. 1. Traduction de l'auteur.

38 AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire*, op. cit., p. 91.

39 *Ibid.*

40 Artistote développe sa théorie sur la mémoire dans son traité intitulé *Sur la mémoire et la réminiscence*. AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire*, op. cit., p. 41.

41 C'est en tout cas le point de vue défendu par Rémi Parcollet pour qui « la numérisation des vues d'expositions des archives d'Herald Szeemann par le Getty Research Institute anticipe et participe au processus de reconstitutions ». PARCOLLET Rémi (dir.), op. cit., p. 33.



5

Figure 5

Dispositif en place : *Vue du dispositif muséographie de l'exposition Repetition: Summer Displays 1983 et Strange and Close, Van Abbemuseum, Eindhoven, 2009-2010.*

© Archives Van Abbemuseum [Photographie : Peter Cox].

Parcollet, mérite cependant d'être nuancé : bien que les archives photographiques puissent jouer un rôle déterminant dans les processus de reconstitution, elles ne conditionnent pas à elles seules la possibilité de telles entreprises, lesquelles reposent également sur d'autres sources et modèles d'interprétation.

Documenter pour recréer, recréer pour documenter

À ce stade de la réflexion, une série de questions s'impose : le travail de recherche nécessaire à la reconstitution amène-t-il à compléter la documentation relative à l'événement originel ? Recrée-t-on l'exposition pour la documenter, ou documente-t-on une exposition en vue de sa recréation ? La reconstitution d'exposition suscite-t-elle de nouvelles pratiques d'archivage et de documentation des pratiques curatoriales ? Selon quelles modalités, et sous quelles formes ?

Si la notion d'archive désigne un ensemble de documents classés et articulés « produit par un organisme dans le cadre de ses activités⁴² [...] », elle est définie par Michel Foucault comme « un système d'énoncés » qui « instaure les énoncés comme des événements (ayant leurs conditions et leur domaine d'apparition) et des choses (comportant leur possibilité et leur champ d'utilisation)⁴³ ». La réflexion de Jacques Derrida sur l'archive, développée dans *Mal d'archive : une impression freudienne*⁴⁴, a quant à elle renouvelé la compréhension du concept, en soulignant sa complexité ontologique, politique et psychique. La pensée de Derrida permet de cerner l'archive non comme une simple trace du passé, mais comme un dispositif actif : Derrida invite à penser l'archive comme un lieu de construction du sens, un espace d'autorité, mais aussi d'instabilité, ouvert à la relecture et

à la réactivation. À partir de ces réflexions, et en m'appuyant sur les réflexions de Yaël Kreplak⁴⁵ concernant le dossier d'œuvre envisagé comme archive performative, dynamique et évolutive, je propose ici de transposer cette approche au niveau de l'archive d'exposition, en considérant celle-ci comme un dispositif documentaire articulant mémoire curatoriale et réactivation muséale.

Le statut réservé à l'archive visuelle d'expositions ne découle pas uniquement de sa valeur en tant que trace d'un événement passé, mais plutôt de notre manière d'appréhender ce type d'images comme des performances visuelles autonomes, porteuses d'une intention esthétique ou curatoriale. En ce sens, ces images n'agissent pas seulement comme des documents, mais comme des dispositifs actifs qui remettent en scène l'exposition elle-même. Cette lecture rejoint les réflexions développées par Philippe Auslander sur la performativité du document, ce dernier considérant le document lui-même comme une performance⁴⁶. La notion de « documentation performative » développée par cet auteur permet de penser les *reenactments* d'expositions non pas uniquement comme des copies ou des reconstitutions, mais comme des productions contemporaines activées par les archives. La reconstitution d'exposition ne suscite donc pas, dans le cas du Van Abbemuseum, de nouvelles pratiques d'archivage et de documentation des pratiques curatoriales (celles-ci étant, par ailleurs, bien développées par l'institution). En revanche, elle exercerait une influence sur la performativité de l'archive, et de l'archive visuelle en particulier.

Le dossier d'exposition s'envisage dès lors comme un fonds malléable au sein duquel le chercheur (ou le curateur) va extraire les éléments visant à répondre à une problématique spécifique (la réactivation). Ceci est d'autant plus aisé parce que les archives du Van Abbemuseum recèlent une

42 « Archives », (MAIRESSE François dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Paris : Armand Colin, 2022, p. 77-78.

43 FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969, p. 169, cité par GLICENSTEIN Jérôme, RINUY Paul-Louis, POTIN Yann et ROULLIER Clothilde, « Archives, disparition, récréation : jeu et rejeu dans les arts », (POTTIN Yann, RINUY Paul-Louis et ROULLIER Clothilde dir.), *Archives en acte. Arts plastiques, danse, performance*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2018, p. 10.

44 DERRIDA Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris : Galilée, 1995, cité par GLICENSTEIN Jérôme et al., art. cit., p. 11.

45 KREPLAK Yaël, « L'œuvre ouverte. Une lecture pragmatique des dossiers d'œuvres », POTTIN Yann, RINUY Paul-Louis et ROULLIER Clothilde, *Archives en acte, op. cit.*, p. 45-53.

46 AUSLANDER Philip, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Londres : Routledge, 2008.

importante documentation sur son histoire, ses expositions ainsi que sur les œuvres de la collection, et ce, depuis sa création en 1933 ; une documentation que l'institution conserve et valorise minutieusement⁴⁷. La consultation du dossier consacré à *Repetition: Summer Displays 1983* permet de retracer avec précision ce qui relève du processus décisionnel de reconstitution : on y trouve des prises de notes et surlignages manuscrits ; des articles de presse de 1983, des échanges de courriers électroniques entre les commissaires de 1983 et ceux de 2010 ; du matériel de médiation en vue de sa réactualisation ; des plans de l'exposition de 1983 annotés et, enfin, des photographies de l'exposition 1983. Sur ce dernier point, il appert que le protocole photographique privilégie des prises de vues excluant toute présence humaine. En outre, le cadrage des photographies de la reconstitution de 2010 (réalisées par Peter Cox) se calque sur celui de 1983 (prises par Hans Biezen). La manière dont les photographies d'exposition ont été prises en 2010 témoigne d'un dialogue visuel délibéré avec les archives de l'exposition originale. Ce calquage photographique ne se limite pas à un simple geste de reproduction technique : il semble manifester une volonté de rejouer l'exposition à travers l'archive visuelle, comme si la première prise de vue conditionnait la seconde. Il semble donc bel et bien exister un lien consubstantiel entre la prise de vue initiale et les axes de sa re-captation ultérieure.

Se pose alors la question de l'élargissement et de la transformation du statut de l'archive, et par là même de sa viabilité et de ses nouveaux usages possibles. Au sein du programme *Play Van Abbe*, et en particulier dans cette exposition, l'archive visuelle occupe une place centrale, à la fois comme objet de recherche, mais aussi comme « matière curatoriale ». C'est précisément cet usage de la documentation qui entraîne un changement de statut de l'archive visuelle, jusqu'alors reléguée à des fonctions principalement documentaires. Dans ce cadre, la série photographique issue de l'exposition de 1983 ne se contente pas de

documenter une exposition passée : elle contribue à redéfinir les usages, les statuts et les régimes d'attention liés à l'archive visuelle d'exposition. Ce glissement soulève la question de sa viabilité contemporaine, non plus seulement comme trace, mais comme dispositif capable de générer de nouveaux modes de lecture⁴⁸. Loin de n'être qu'un simple document indexical, la photographie d'exposition devient une image dotée d'une vie posthume, orientant les formes futures de remobilisation de l'exposition.

Autorité et (auto)référentialité de l'archive visuelle

Comme nous l'avons stipulé, l'archive visuelle consignerait en elle la virtualité de l'exposition, entendue au sens étymologique du terme, soit qui existe « en puissance » et qui serait « capable de produire certains effets⁴⁹ ». Cela rejoint l'acceptation du terme « virtuel » telle qu'elle a été formulée par Didier Semin, qui l'entend au sens de « susceptible d'être réalisé⁵⁰ ». À la suite de Semin, nous pouvons suggérer que la reconstitution d'exposition n'existerait pas préalablement autrement qu'à l'état de *disponibilité* (donc « susceptible d'être réalisé »), un état cristallisé *par et dans* la photographie. La photographie serait d'abord « index », ensuite « archive » et, enfin, « script » : elle rend ainsi possible le processus de *reenactment*. Ce statut « scriptique » ou cinématographique accordé à l'archive permettrait alors l'émergence de nouveaux usages, dont le *reenactment* fait partie. Car s'il est une caractéristique commune au cinéma et au *reenactment*, c'est bien le recours au script comme outil de production sémantique. En d'autres termes, l'archive visuelle devient alors « matière curatoriale », agissant comme une partition à réinterpréter dans l'espace et dans le temps. Utilisée à des fins re-constitutives, elle permet de décomposer et de recomposer les récits, de superposer différentes couches de temporalités⁵¹,

47 KEITH Patrick (dir.), *Folding the Exhibition*, Barcelone : Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2014, p. 21.

48 AUSLANDER Philippe, *op. cit.*, p. 6.

49 Nous nous référons ici au terme tel qu'il a été défini par le philosophe Edmond Goblot. GOBLOT Edmond, *Vocabulaire philosophique*, Paris : Armand Colin, 1920, n. p.

50 SEMIN Didier, *Le peintre et son modèle déposé*, Genève :

Éditions Mamco, 2001, p. 24.

51 ALESSANDRINI Michela, « 'Repetition: Summer Display 1983' at Van Abbemuseum », (BALDACCI Cristina, NICASTRO Clio, SFORZINI Arianna dir.), *Over and Over and Over Again: Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, Berlin : ICI Berlin Press, 2022, p. 232.

instaaurant ainsi de nouvelles sensibilités historiques à l'égard du dispositif reconstitué. Comme l'a très justement souligné Anne Bénichou :

La documentation devient moteur de création [...]. De ces réévaluations émergent de nouvelles façons de concevoir l'histoire, qu'il s'agisse d'herméneutiques des documents, de laboratoires historiographiques et de production mémorielle au sein de l'exposition⁵².

Ce passage d'un statut (documentaire) à l'autre (plus actif) agirait de manière « positive » sur les collections et, plus largement, sur l'histoire et la politique de l'institution. La conception de l'exposition comme outil réflexif et de recherche s'inscrit dans la politique de l'institution, qui intègre ainsi une perspective critique sur elle-même (et, de surcroît, par elle-même). La politique mise en place par le Van Abbemuseum relève à l'évidence d'une « posture curatoriale⁵³ » et nous renseigne sur la relation qu'entretient le musée avec sa propre histoire. *Repetition: Summer Displays 1983* invite le spectateur à déambuler dans un espace où l'histoire de l'institution devient elle-même objet d'exposition, démontrant la perméabilité de deux catégories traditionnellement tenues pour différentes : l'exposition et sa documentation. La vue d'exposition y est en effet considérée à des fins de reconstitution dans une perspective réflexive, questionnant l'institution sur sa propre politique de mise en vue des collections. Un tel usage archivistique s'avère pour le moins significatif de nouvelles lectures du passé dans une logique introspective et, plus encore, autoréflexive. Ainsi cette pratique curatoriale rompt-elle avec le modèle chronologique et linéaire des expositions d'art, réactualisant le regard porté sur l'exposition et les œuvres qui lui donnent corps.

52 BÉNICHOU Anne (dir.), *Recréer-Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, op. cit., p. 1.

53 BISHOP Claire, op. cit., p. 80.

Abstract

While artistic and curatorial practices based on the appropriation of museum archives are regularly associated with the methods of certain conceptual artists, and particularly with those engaged in institutional critique, their expansion to an institutional level within museums is nonetheless non-existent. The emergence of these so-called «appropriationist» practices in the 1970s appears to have been informed by the critical re-reading by certain museums of the conditions under which their collections are presented. Drawing on the case of the Van Abbemuseum in Eindhoven (Netherlands), this article considers the status, new uses and re-semiotization of the visual exhibition archive through the re-enacting of past exhibitions.