Des Boutures d'expositions

Mathieu Copeland

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/critiquedart/53690>

DOI : 10.4000/critiquedart.53690

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Traduction(s) :

Exhibition Cuttings - URL : <https://journals.openedition.org/critiquedart/53702> [en]

Éditeur

Groupeement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 26 novembre 2019

Pagination : 9-14

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Mathieu Copeland, « *Des Boutures d'expositions* », *Critique d'art* [En ligne], 53 | Automne/hiver, mis en ligne le 26 novembre 2020, consulté le 04 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/53690> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.53690>

Ce document a été généré automatiquement le 4 février 2022.

EN

Des Boutures d'expositions

Mathieu Copeland

NOTE DE L'ÉDITEUR

Mathieu Copeland s'étant fait remarquer par son catalogue *The Anti-Museum* (2017), il nous a semblé important d'ouvrir le débat sur la fonction du catalogue avec lui. Voici sa réponse.

- 1 Les expositions s'accompagnent d'un ensemble qui les présente, les représente et ainsi les rend présentes. Cet ensemble composé de formes connexes, de paratextes – pour reprendre l'expression de Gérard Genette –, ou de « prothèses d'expositions » selon la provocation de Joseph Grigely, associe les noms des artistes, du ou des curateurs, le titre de l'exposition, les textes, les cartels, le guide audio, toute réalité augmentée, les supports édités et bien entendu les catalogues. Joseph Grigely questionne ainsi la réalité de l'exposition : « Où commence et finit l'exposition ? Une exposition n'est-elle que la matérialisation d'œuvres d'art spécifiques, ou est-elle aussi – et si oui, dans quelle mesure – les conventions diverses et variées qui entrent dans la réalisation des expositions, incluant les communiqués de presse, les cartons d'invitation, les *checklists*, les catalogues, et les contenus digitaux ? »¹. Joseph Grigely préfère ainsi parler de "prothèses" d'expositions « pour décrire l'ensemble de ces conventions, particulièrement (mais pas exclusivement) en regard des pratiques d'expositions. »²
- 2 Déplaçons l'analyse et la terminologie de Gérard Genette d'un champ (la littérature) à l'autre (l'exposition). Genette cite J. Hillis Miller qui, dans *The Critic as Host* (édité dans *Deconstruction and Criticism*, Londres : Seabury Press, 1979), définit « para » comme « un préfixe antithétique qui désigne à la fois la proximité et la distance, la similarité et la différence, l'intériorité et l'extériorité [...], une chose qui se situe à la fois en deçà et au-delà d'une frontière, d'un seuil ou d'une marge, de statut égal et pourtant secondaire, subsidiaire, subordonné, comme un invité à son hôte, un esclave à son maître. Une chose en para n'est pas seulement à la fois des deux côtés de la frontière qui sépare l'intérieur et l'extérieur : elle est aussi la frontière elle-même, l'écran qui fait

membrane perméable entre le dedans et le dehors. Elle opère leur confusion, laissant entrer l'extérieur et sortir l'intérieur, elle les divise et les unit. »³ Le rapport à la prothèse est, quant à lui, l'extension. La prothèse est fabriquée en négatif d'un corps abîmé. Elle contribue à compléter une entité brisée, une réalité fragmentée et incomplète. Bien qu'attachée à l'exposition, la prothèse ne lui appartient pas et rappellera toujours à son hôte qu'elle est complémentaire, et non identitaire. Elle y contribue comme pièce rajoutée, en *parasite*. Elle oscille autour de la fabrique du site – et jamais ne s'y intègre.

- 3 Si la matérialité de l'exposition est indécise et intangible, elle est aussi intelligible, intellectuelle tout en étant sensible, source d'émerveillement et continuellement expérimentale. Envisageons alors ces occurrences où l'exposition est aussi le paratexte. Il m'a toujours semblé fondamental de ne pas instrumentaliser les œuvres pour les mettre au service d'un discours qui n'est pas le leur. Une œuvre existe par et pour ce qu'elle est. Sa polysémie est *par* ce qui la définit. L'exposition est un des vecteurs qui temporairement peut caractériser, voire indexer une œuvre. Porteuse de sens, elle clame sa volonté d'autonomie vis-à-vis de l'œuvre, et en cela affirme sa dépendance. Le paratexte n'est pas non plus une valeur distante de l'exposition. Et si pour Genette « paratexte = péritexte + épitexte », le paratexte fait partie intégrante de l'exposition. Il est l'exposition et vice versa. Les paratextes de l'exposition structurent l'architecture sensible qu'est l'exposition. J'emprunterais plus volontiers au lexique de la botanique le vocabulaire des boutures et des greffes, en tant qu'organismes augmentés. L'exposition est une série d'organismes répliqués, « repiqués », qui se lient et ne font plus qu'un. Une greffe étrangère qui s'adapte à son hôte et partage la même matérialité. Une symbiose qui s'enracine. Envisageons l'exposition et son catalogue comme deux entités autonomes qui se nourrissent l'une de l'autre, qui se reconnaissent tout en acceptant leurs différences, et se font croître.
- 4 L'exposition n'existe que pour un temps donné, spécifié et normé par les calendriers des institutions-hôtes. Le catalogue restitue ce temps et le dépasse. Longtemps après la fin de l'événement, il demeure et contribue à une mémoire rétro/pro-spective. Il constitue la mémoire vive et pérenne de l'exposition, sa partie survivante.
- 5 Qu'en est-il plus spécifiquement du point de vue de l'écriture critique dans le contexte des biennales, triennales ou autres grandes manifestations qui éditent des catalogues à l'appui de leurs expositions ? Le catalogue de l'exposition historique *Quand les attitudes deviennent forme* se résume à un magnifique classeur jaune décoloré plus qu'à l'expérience d'une Kunsthalle saturée et aux trottoirs démolis..., ou de sa reprise en carton-pâte à Venise (2013). Il en va de même pour cet autre classeur que nous devons aussi à l'extraordinaire Harald Szeemann, édité en 1972 pour *documenta 5* – et sa couverture illustrée par Ed Ruscha avec ce dessin de fourmis chorégraphiant un 5. Encore à propos de la *documenta*, cette dernière affichait en bas de la couverture du catalogue de sa dixième édition un séminal X dans un aplat argenté au petit « d » noir barré d'un large chiffre X romain imprimé en rouge. En ligne, les éditions Hatje Cantz décrivent que : « pour la première fois dans l'histoire de la *documenta*, la publication associée tente d'aller au-delà d'une étude et d'une interprétation des œuvres d'art exposées pour documenter et analyser le développement culturel du monde occidental de 1945 à 1997 [...] ». ⁴
- 6 La production de catalogues à « grande échelle » continue à faire perdurer la mémoire de ces événements importants. Qu'en est-il de ces autres volumineux catalogues de

foires d'art, ou de ces lourds livres de ventes dont l'un des enjeux est la conservation immémoriale d'événements peu mémorables ? La nécessité de leur matérialité physique, imprimée, reste-t-elle évidente – surtout à l'ère du numérique ?

- 7 Cherchons à justifier la question de l'ajout et la surproduction d'objets en impliquant aussi l'industrie nécessaire à la production physique des catalogues et son impact global sur une production mondialisée. Il est urgent de repenser l'écologie de l'exposition, et pour le cadre qui nous occupe spécifiquement, du catalogue dans l'écosystème de l'« exposition ». En analysant cette science des relations réciproques qui forment ces environnements sociaux et économiques, attardons-nous sur les possibilités qu'offrent les catalogues : ces boutures permettent de préserver les équilibres éphémères que sont les expositions.

NOTES

1. Grigely, Joseph. *Exhibition Prosthetics*, Berlin : Sternberg Press, 2010, p. 6. Sous la dir. de Zak Kyes
 2. Grigely, Joseph. *Ibid.*, p. 7
 3. Miller, J. Hillis, cité par : Genette, Gérard. *Seuils*, Paris : Le Seuil, 1987, p. 7, (Poétique)
 4. www.hatjecantz.de/documenta-x---the-book-3632-1.html?article_id=3632&clang=1
-

AUTEUR

MATHIEU COPELAND

Commissaire d'exposition et éditeur, **Mathieu Copeland** cultive une pratique curatoriale cherchant à subvertir le rôle traditionnel des expositions et à en renouveler nos perceptions. Il a notamment organisé les expositions *Vides : une rétrospective* au Centre Pompidou et à la Kunsthalle de Berne en 2009, édité l'anthologie *Vides*, et réalisé en 2014 *L'Exposition d'un film*, une exposition comme long-métrage. Ses expositions récentes incluent *Une Rétrospective d'expositions fermées* à la Kunsthalle Fribourg (2016), et *L'Exposition d'un rêve* à la Fondation Gulbenkian (2017). Il a publié l'anthologie manifeste *Chorégrapheur l'exposition* (Les Presses du réel, 2013), et a coédité l'anthologie radicale *The Anti-Museum* (König Books, 2017). Il vient de diriger l'anthologie des écrits de *Gustav Metzger – 1956/2016* (JRP Edition, 2019).