

ÉNONCÉ DU COMMISSAIRE
GENRE : RÉCIT HISTORIQUE, AVEC NOTES *

*« Raphaël Huppé Alvarez, Vincent Bonin, Marie Claire Forté
et David Tomas ont accepté de participer à une exposition
organisée par Sophie Béclair Clément, qui a accepté l'invitation
du commissaire Eduardo Ralickas. »*

En janvier 1969, Seth Siegelaub prit une photo de l'artiste Adrian Piper assise derrière un bureau pendant qu'elle parlait au téléphone, sans ses lunettes. Elle ne regardait pas le photographe et ne semblait pas prêter attention à ses propres gestes, encore moins à ceux d'autrui. (Vérité de l'événement se manifestant en personne, ou dénégaration de l'acte de documentation par la mise en scène de ce dernier ? ¹) Quoi qu'il en soit, aucune finalité particulière ne semble avoir déterminé l'acte du marchand d'art/commissaire ² ; d'ailleurs, l'artiste n'a conservé aucun souvenir de la séance de prise de vue. Siegelaub avait embauché Piper pour remplir le poste de secrétaire et préposée à l'accueil des publics pendant le *January Show*, exposition-phare de l'art conceptuel new-yorkais tenue dans deux pièces contigües du McLendon Building (44 East 52nd Street, New York), à proximité du Museum of Modern Art, du 5 au 31 janvier 1969. Les notes préparatoires de Siegelaub témoignent de l'importance qu'il accordait à l'aménagement de la salle « bureau », qu'il qualifiait, paradoxalement, à l'aide de l'épithète « vide » (*empty*), alors que la salle fut soigneusement meublée, non sans un certain souci esthétique au demeurant. En effet, dans la photo on peut voir un bureau moderniste, des classeurs, une chaise Eames (modèle DAT-1), une table basse sur laquelle des catalogues ont été savamment disposés, ainsi que divers objets utilitaires (dont un porte-documents).

« Plan général de la galerie », écrivit Siegelaub en projetant la disposition des espaces, « Deux pièces de superficie égale, l'une étant vide » — mais, ajouta-t-il aussitôt, « avec secrétaire, téléphone, bureau, meuble de classement et catalogue ». L'autre pièce, quant à elle, devait contenir « deux œuvres de chaque artiste »³. Cette description du dispositif de l'exposition et de son périmètre administratif, rédigée en amont de la réalisation du projet, peut se lire comme un symptôme du rôle ambigu que le mouvement conceptuel réservait à celle qui en serait, pour un temps, la « *secrét-aire* » — la dépositaire et la médiatrice de son « secret » : l'art comme médiatisation de l'information. Ainsi Adrian Piper, à la fois artiste et secrétaire, émettrice et réceptrice (réceptionniste) de l'information sur l'art et de l'art comme information, dans la genèse du paradigme conceptuel. Aussi peut-on lire l'acte photographique de Siegelaub comme l'opérateur *figural* de la dénégation de la performativité de l'espace administratif et de l'agentivité de celle à qui il incombait de l'animer⁴.

*

* À la différence du *discours*, peut-on lire dans les *Problèmes de linguistique générale* d'Émile Benveniste (Paris, Gallimard, 1966, t. 1), le *récit historique* s'écrit généralement au passé simple et on y efface soigneusement les marques de l'énonciation. Du point de vue du lecteur, la chose racontée semble donc bien parler elle-même *d'elle-même*, sans l'intervention d'un locuteur ou d'un scripteur. Il va sans dire que l'effet de vérité dépend de cette opération de simulation.

1. La photo en question est l'agrandissement d'une des images figurant sur une planche contact. Dans les autres images, Adrian Piper porte des lunettes. L'hypothèse de la pose intentionnelle semble alors s'imposer.

2. « *I took the photo (I took all the photos) but its purpose is not clear (like the photo itself)* ». Seth Siegelau, correspondance avec Eduardo Ralickas, le 31 juillet 2012.

3. « *General floor plan for Gallery. 2 rooms equal size, 1 empty, with secretary, phone, desk, file cabinet and catalog. The other has 2 works of each artist* ». Seth Siegelau, livre des visiteurs et notes préparatoires, dossier I.A.43, « January 5–31, 1969 », archives du Museum of Modern Art, New York. Trad. de l'auteur. Ainsi, la salle « galerie » accueillait deux œuvres de chaque artiste (Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth et Lawrence Weiner). Le catalogue, exposé dans la salle « bureau », contenait les autres œuvres de l'exposition, à raison de huit par artiste (cf. *January 5–31 1969*, New York, Seth Siegelau, janvier 1969, 24 p., 17,6 x 20,9 cm, plats, reliure en spirale, 9 ill. en noir et blanc ; Artexte dossier « Art conceptuel » 700M). Si bien que Siegelau pouvait parler de cette exposition comme ayant eu lieu principalement *dans* le catalogue. Mais c'est peu dire. C'est peut-être même esquiver l'essentiel : il importe d'ajouter *que le catalogue était lui-même exposé*. En quelque sorte, le projet de Sophie Bélaïr Clément n'est que le « prolongement » de l'acte d'exposition amorcé sur la table basse (et qui demeure non assumé dans la logique siegelaubienne), à la différence près, cependant, que la *totalité* de l'espace du bureau est maintenant exposée, en employant le vocabulaire de ce que Reesa Greenberg appelle une « *remembering exhibition* » (cf. « Remembering Exhibitions: From Point to Line to Web », *Tate Papers* 12, 2009). Il en résulte que le dispositif d'exposition de l'art conceptuel est ici mis en scène en tant qu'opérateur de dénégation de ses propres modalités de médiation/d'énonciation. Un des enjeux du projet est donc la restitution de la *voix* (au sens narratologique) du document, du discours expositionnel et de ses acteurs ; voix que la photographie ne peut que taire en y substituant la surabondance du visible, sur du papier glacé de surcroît.

4. Le terme *figural* est à lire au sens de Lyotard dans *Discours, figure* (Paris, Klincksieck, 1971). L'image de Siegelau est donc un symptôme : elle figure le retour du refoulé, dans et par le dispositif même du refoulement.