



Introduction à l'archimur. Réflexions sur la voix et le commissaire (autour de l'exposition *As Much as Possible Given the Time and Space Allotted*)

EDUARDO RALICKAS

« Meine Herren », fuhr [. . .] Fichte fort, « denken Sie die Wand ». [. . .] « Haben Sie die Wand gedacht? » fragte Fichte. « Nun meine Herren, so denken sie denjenigen, der die Wand gedacht hat¹ ».

I

Dans *Détruire la peinture*, Louis Marin évoquait les thèses d'Émile Benveniste sur la distinction entre histoire et discours, dans les termes suivants :

L'histoire est donc caractérisée par un mode spécifique d'énonciation consistant à effacer, à exclure les marques de l'énonciation dans l'énoncé : dans l'histoire, l'énonciation ne s'énonce pas. Le récit est un discours à narrateur absent. Les événements de l'histoire *semblent* se raconter eux-mêmes dans le récit sans renvoyer à l'acte producteur du récit².

J'inscris ma réflexion actuelle dans la foulée de ce texte célèbre non pas tant pour effectuer un geste de dénégation de ma propre voix dans le récit (historique) qui va suivre, mais bien parce que je souhaite ouvrir une parenthèse dans le discours marinien afin de poser une question nouvelle, que ce même discours fonde, autant en possibilité qu'en raison : *comment s'articulent voix et récit, espace et réflexivité dans le discours de commissaire en art contemporain ?*

Aussi, dans le même texte, Marin postulait-il (en renvoyant également à la théorie de l'énonciation de Benveniste) : « par opposition à la voix qui est toujours au présent, l'écriture serait toujours au passé³ ». En prenant pour cadre de ma réflexion l'acte d'exposer les œuvres d'autrui dans un espace institutionnel d'art contemporain, cette dernière citation donnerait lieu à la proposition que voici : par opposition à la voix du commissaire, qui est toujours au présent, le récit que raconte l'exposition (envisagée en tant que « texte ») serait toujours au passé. Dès lors, comment présent et passé,

As Much as Possible Given the Time and Space Allotted, vue de l'installation, 2009.
(Photo : David K. Ross. Avec le concours des commissaires et de la Galerie Leonard et Bina Ellen, Montréal)

énonciation et énoncé, sont-ils liés ? Autre question : si, comme l'écrivait encore Marin, « il n'y a jamais que des récits, des histoires, et les sujets de parole, locuteurs, allocutaires ne se constituent tels que de s'en emparer, que de se les approprier, que d'en faire des discours⁴ », il s'ensuit que le propre du commissaire (ce qui constitue son « libre arbitre » pour ainsi dire) est d'agir en opérant des *choix* narratifs, en laissant ainsi l'empreinte de sa propre voix (sa voix de sujet) dans le récit-système qu'il met en place (et qui le constitue à son tour). Conséquence : le commissaire n'est tel que dans la mesure où le récit *est*. Mais *ce* commissaire n'est tel que dans la mesure où le récit est raconté de *telle* ou *telle* façon.

Qu'advierait-il, cependant, si le commissaire se donnait pour tâche, précisément, de se soustraire de son propre libre arbitre ? De mettre en place un système/récit *qui parle pour lui*, et peut-être même qui parle *de* lui, de sa disparition (et ce, non pas seulement au niveau de l'énonciation, comme c'est sans doute le cas dans tout récit de type historique, mais également au niveau de l'énoncé : de ce sur quoi porte ce qui est narré) ? De façon plus générale : l'exposition aurait-elle quelque chose à voir avec l'extinction de la voix commissariale ? Le cas échéant, comment penser cette voix dans le cadre du récit historique qui est très précisément *structuré* par son déni ? Il me semble que dans le contexte actuel (qui gère le double héritage de Harald Szeemann et de l'art conceptuel) la résurgence de la figure du commissaire-artiste (ou de son *Doppelgänger* : l'artiste-commissaire) dans les biennales, foires et institutions muséales d'art contemporain, appelle une telle réflexion sur le lien entre les stratégies « administratives⁵ » employées dans la mise en salle de l'art actuel et les instances énonciatrices des récits d'exposition.

Pour ma démonstration, je choisis un cas d'exposition particulièrement frappant. Je le choisis très précisément pour son caractère « hyperbolique » (au sens rhétorique). À vrai dire, il s'agit d'un cas paradigmatique d'*égicide commissarial* qui permettra d'approfondir la problématique de l'énonciation historique et les modalités de sa mise en espace⁶.

Le point d'amorce de ma réflexion est une comparaison (que je tiens pour heuristique) : de même que le récit iconique (le tableau d'histoire) est le lieu où se joue la spatialisation des procédés de signification du langage écrit par le biais de moyens proprement picturaux, de même le récit d'exposition (le récit que constitue l'exposition d'objets se déployant sous le mode de l'énonciation historique) est constitué par une syntaxe spatialisée (la mise en espace de tableaux, cartels, lumière, etc.).

II

Entre le 11 mars et le 17 avril 2009, la Galerie Leonard et Bina Ellen de l'Université Concordia accueillait un projet d'exposition des commissaires-

artistes Rebecca Duclos (1967–) et David K. Ross (1966–) qui avait pour titre *As Much as Possible Given the Time and Space Allotted*⁷. Titre à tout le moins littéral, puisqu'il décrit à la lettre le processus expositionnel constituant l'œuvre à laquelle le spectateur était convié à assister. À l'instar des pratiques conceptuelles des années 1960, la proposition de Duclos et de Ross consistait à mettre en place un système leur permettant de générer une exposition *sans récit ni commissaire*. À vrai dire, dans cette exposition radicalement « objective » (puisque sans sujet), il s'agissait d'exploiter un système (institutionnel) déjà en place et – si l'on ose dire – de lui *donner* la parole *in situ*, de sorte que la voix des commissaires devait s'effacer devant cette « approche non narrative en matière de commissariat d'exposition [*non-narrative curatorial approach*] » dans laquelle « la collection est essentiellement son propre commissaire [*the collection essentially "curates" itself*] »⁸.

En effet, la démarche des commissaires consistait à sortir de l'entrepôt de conservation jouxtant les salles d'exposition la quasi-totalité des œuvres gisant dans la réserve. Avec l'appui des employés de la galerie (techniciens à l'accrochage, personnel administratif, bureau de la direction) et d'un groupe d'étudiants spécialement embauchés pour ce projet ambitieux, l'enjeu était de *tapisser*⁹ tous les murs de l'institution, de gauche à droite et de haut en bas, à raison d'une œuvre à la fois, dans l'ordre préétabli par le système d'entreposage. Dans le cas d'œuvres sculpturales, les commissaires avaient prévu une salle spéciale afin de les exposer. Ainsi la galerie devait-elle répéter en public, du moins idéalement, la disposition invisible de l'archive. Les critères d'entreposage étant radicalement différents des critères esthétiques, cognitifs ou pédagogiques déterminant d'ordinaire le geste commissarial, le spectateur devait se mesurer à un accrochage sans récit d'exposition perceptible où voisinaient des œuvres relevant de catégories pour le moins disparates. C'est ainsi que des œuvres phares représentant les principaux courants de l'art canadien de l'après-guerre (signées par des artistes canoniques, comme Paul-Émile Borduas (1905–1960), Geneviève Cadieux (1955–), Pierre Dorion (1959–), Guido Molinari (1933–2004), Michael Snow (1928–) et Gabor Szilasi (1928–), entre autres¹⁰), côtoyaient des échantillons de démarches artistiques à valeur esthétique ou historique négligeable et dont les manuels d'histoire de l'art ne disent mot, tant ces productions ont eu un impact minime sur la critique d'art ou les instances marchandes de leur époque (Fig. 1–6).

Mais cette répétition en salle de l'ordre de la réserve visait non pas tant à constituer un nouveau système de signification ou d'interprétation (un nouveau texte) qu'à *présenter* (au sens d'une *Darstellung*), sans exégèse explicite, le système de constitution, d'archivage, de conservation et d'administration de la collection en tant que tel. De sorte qu'une part importante du budget alloué à ce projet a été investie dans le montage et le



1-3 | Rebecca Duclos et David K. Ross, *As Much as Possible Given the Time and Space Allotted*, 2009. Vues de l'installation. (Photos : David K. Ross. Avec le concours des commissaires et de la Galerie Leonard et Bina Ellen, Montréal)





4 | Rebecca Duclos et David K. Ross, *As Much as Possible Given the Time and Space Allotted*, 2009. Vue de l'installation. (Photo : Paul Litherland. Avec le concours de la Galerie Leonard et Bina Ellen, Montréal)

démontage. Dans l'esprit d'une analyse immanente des systèmes, très proche des propositions sociologiques d'une Andrea Fraser¹¹, le souci critique de Duclos et de Ross englobait *tous* les aspects fonctionnels de l'institution qu'ils parasitaient : dès le 11 mars l'« œuvre » que constituait l'événement *As Much as Possible* donnait à voir l'équipe des techniciens travaillant dans l'espace de la galerie ; au fil des jours, le visiteur pouvait assister au « tapissage » progressif et systématique de tous les murs de l'institution, ce processus se concluant dès qu'on avait atteint le maximum possible d'œuvres selon les limites intrinsèques de l'institution¹². Cette étape signalait le moment du vernissage (qui a eu lieu le mardi 31 mars 2009) – et la volonté de mise en scène totale des commissaires, puisque le vernissage faisait partie intégrante de l'œuvre. Ensuite, l'équipe technique procédait au démontage, processus qui opérait la réplique en ordre inverse de la première moitié du projet (le montage). Ces diverses étapes de réalisation ayant été franchies plus rapidement que prévu,



5 | Rebecca Duclos et David K. Ross, *As Much as Possible Given the Time and Space Allotted*, 2009. Vue de l'installation. (Photo : David K. Ross. Avec le concours des commissaires et de la Galerie Leonard et Bina Ellen, Montréal)

les derniers jours de l'exposition ont proposé une Galerie Leonard et Bina Ellen sans image où l'on pouvait contempler des marques indicielles, derniers signifiants visibles du système de la collection désormais redevenue invisible : murs troués, traits à la mine de plomb pour indiquer l'emplacement des œuvres, constellations de cernes lumineux ponctuant l'espace (les projecteurs étant encore allumés . . .)¹³.

Bien que la Galerie Leonard et Bina Ellen soit une institution culturelle dont le mandat privilégie la diffusion et l'interprétation de l'art contemporain, elle est également la dépositaire d'une collection d'œuvres d'art (au sens large) constituée entre 1962 et 2003 (année où la direction actuelle a déclaré un moratoire sur les acquisitions). Cette collection, comptant plus de 1 700 œuvres d'artistes québécois et canadiens, comporte également des objets issus de diverses pratiques culturelles (terres cuites précolombiennes, objets de culte africains, ustensiles de type « Canadiana » dont une « saucière et louche



6 | Rebecca Duclos et David K. Ross, *As Much as Possible Given the Time and Space Allotted*, 2009. Vue de l'installation. (Photo : Paul Litherland. Avec le concours de la Galerie Leonard et Bina Ellen, Montréal)

de la St-John's Stone Chinaware Company, Québec », etc.). Bref, ce sont là des objets sans rapport les uns avec les autres, car il ne s'agit pas d'une collection encyclopédique ni thématique, et encore moins d'une collection résultant du goût personnel d'un seul individu visionnaire ayant voulu confronter des œuvres d'art du ^{xx}e siècle avec des artefacts ethnographiques anciens ou modernes. En effet, des facteurs politiques, économiques, esthétiques et sociaux ont déterminé l'acquisition d'une grande part de ces objets au fil de six mandats de direction, si bien que la conservatrice actuelle chargée de gérer ce patrimoine parle de la « composition multidirectionnelle » de cette collection dont « l'orientation du contenu n'apparaît pas évidente¹⁴ ». Et pour cause : la mise en commun de ces œuvres résulte d'un document, l'ancienne Politique d'acquisition, constitué de critères qui « prêtaient à l'interprétation,

réduisant ainsi leur valeur de filtre contre diverses pressions extérieures¹⁵ ». À la lumière de cela, le titre de l'exposition, *As Much as Possible Given the Time and Space Allotted*, se positionne de façon critique, sous le mode de l'écho ironique¹⁶, vis-à-vis de cette collection sans orientation que seul un énoncé peut englober de façon exhaustive : *le plus possible étant donnés le temps et l'espace alloués*.

Mais le projet de Rebecca Duclos et de David K. Ross ratissait encore plus large. En travaillant à partir de ce fonds qui témoigne, comme un index, de la structure sociale, économique et politique du *artworld* montréalais de la seconde moitié du xx^e siècle (et, éventuellement, de ses renvois d'ascenseur), leur souci n'était pas de faire passer au tribunal de la muséologie tous les acteurs ayant joué un rôle dans la constitution de cette collection. À cette critique des individus et des fonctions, ils opposaient une critique de toute subjectivité possible. Et leur projet se déclinait à partir de quelques paramètres fort simples qu'ils manipulaient comme de puissants outils de critique institutionnelle. De façon insolite, cet étalage systématique suivait tout bonnement la logique de *ce qu'il y a*, ne prétendant produire aucun sens nouveau, c'est-à-dire aucun sens s'ajoutant à, ou venant infléchir, le sens de la collection ainsi dévoilée.

Dans cette optique, le geste commissarial de Duclos et de Ross relève d'une conception instrumentale de la rationalité¹⁷. Sans doute le mot d'ordre ici est-il *pragmatisme* : les œuvres ont été accrochées sur la seule base de critères pragmatiques (maximiser la visibilité). Les caisses gisant au centre de la galerie principale y avaient été déposées pour des raisons pragmatiques (dégager l'entrepôt afin de permettre aux travailleurs d'accéder plus facilement aux œuvres suspendues sur les châssis de conservation). Les vides laissés entre les tableaux n'étaient pas motivés par un souci esthétique : ils relevaient d'une démarche purement pragmatique (il s'agissait de l'espace minimal permettant à la main d'une personne d'accrocher deux œuvres côte à côte). Le pragmatisme du projet était si profond qu'il englobait même les *limites* et les *erreurs* du système ou de l'institution. En effet, outre les limites architecturales de l'espace en tant que tel, les commissaires se sont heurtés à une contrainte muséologique : il ne leur était pas permis d'accrocher des œuvres au ras du sol¹⁸. Par ailleurs, des erreurs administratives (relatives aux dimensions des œuvres) dans la base de données de la collection ont contraint les commissaires à créer un nouveau « type » de mur dans les salles de la Galerie Leonard et Bina Ellen, qu'ils ont nommé « le mur des erreurs ». Ce mur avait pour fonction d'exposer les œuvres qui, en raison de leurs dimensions réelles, ne pouvaient être accrochées en respectant l'ordre d'entreposage de la collection, l'espace qu'on leur avait prévu étant insuffisant. Dans tous les cas, les auteurs de *As Much as Possible* ont tout simplement composé avec ces



7 | Rebecca Duclos et David K. Ross, *As Much as Possible Given the Time and Space Allotted*, 2009. Détail du cartel du mur des erreurs. (Photo de l'auteur. Avec le concours des commissaires et de la Galerie Leonard et Bina Ellen, Montréal)

contraintes en les intégrant dans la logique, à la fois souple et totalisante, de la raison instrumentale. Dès lors, on constate à quel point le projet visait à embrasser et à mettre en scène de façon exhaustive ce qu'il convient d'appeler les conditions de possibilité institutionnelles du discours de commissaire¹⁹.

D'ailleurs, les commissaires ne revendiquaient aucune compétence spécialisée (réflexion sur l'histoire de la modernité artistique) ou aucun talent personnel (goût, sensibilité, compétence individuelle pour la disposition d'objets dans l'espace). Seul un « génie » leur était dévolu : le génie de *l'administration*²⁰. Ainsi, l'« œuvre » exposée était le processus technico-administratif lui-même, condition de possibilité matérielle de la mise en exposition de l'art. En témoignent les cartels installés sur tous les murs :

à défaut de proposer une explication, voire une interprétation, ceux-ci n'affichaient que des listes d'inventaire, des annotations manuscrites des commissaires relatives à la gestion des murs, et des maquettes représentant le projet d'accrochage de chaque mur (Fig. 7). À partir du moment où le système s'est décidé (à savoir : au moment de la conception, où des bases de données répertoriant la collection ont servi à « simuler » le projet en amont de sa réalisation²¹), les commissaires ont cédé le pas au réseau administratif qu'ils ont engendré, de concert avec les dispositifs préexistants de l'institution d'accueil :

Cette méthodologie muséologique fait qu'une série de *sélections impartiales* suscite une appréciation privilégiant le processus plutôt que la provenance. De fait, notre rôle [en tant que commissaires] a été grandement *administratif* dans ce projet²².

En un mot : la collection n'a pas été exposée ; elle s'est exposée. Mais on ne tardera pas à constater qu'il y a là un glissement, un transfert, voire une délégation de la part de subjectivité revenant aux commissaires à l'entité *technico-administrative* constituée par l'exposition, de sorte qu'il appartenait maintenant à l'exposition-système de porter le pronom réflexif que l'on emploie d'habitude, du moins en français, pour désigner l'autonomie des personnes²³. Système *absolu*, au sens étymologique du terme (« parfait » puisque « sans relation », « autonome », « indépendant »), l'exposition se conjugait désormais à la première personne du singulier : *je*. Mais il s'agit là d'un *je* paradoxal, puisqu'impersonnel : un *je-machine* en personne.

III

Cela posé, il est loisible de se déprendre du récit autorisé²⁴ des commissaires pour entamer une réflexion d'un autre ordre. En effet, il nous semble que la richesse de *As Much as Possible Given the Time and Space Allotted* tient au fait qu'on y *démontre*, de façon spatialisée, l'impossibilité de déléguer la voix du commissaire à un système expositionnel. Pour le comprendre, il suffit de se pencher sur un concept sans lien apparent avec notre problématique, à savoir ce que Gérard Genette nomme l'*architexte*. Selon notre hypothèse, la spécificité du projet de Duclos et de Ross est d'opérer une topologisation du processus d'architecture, si bien que ce que le parcours-discours de *As Much as Possible* engendre, ce n'est rien de moins qu'une théorie de l'exposition comme texte affichant ses propres modes d'énonciation. Nous appellerons cela l'*archimur*. Qui plus est, en se constituant comme une exposition sur les conditions énonciatrices de l'acte expositionnel en tant que tel, *As Much as*

Possible s'avère être le processus par le biais duquel la *voix* des commissaires se fait entendre dans l'énoncé qui, pourtant, était censé en assurer l'extinction . . .

À notre connaissance, il appartient au théoricien français Jérôme Glicenstein d'avoir été le premier à penser, de façon systématique, la problématique expositionnelle en fonction des catégories narratologiques de Gérard Genette. Dans un ouvrage récent intitulé *L'art : une histoire d'expositions* (2009), Glicenstein se propose d'approfondir le phénomène de l'exposition comme une construction d'ordre textuel. Dans cette optique, les auteurs d'une exposition « visent à produire du sens par la mise en relation [d'objets] entre eux, avec le lieu et avec des textes ou certains éléments visuels²⁵ ». À quoi l'auteur ajoute (et on croirait lire une description de *As Much as Possible*, véritable traité de la méthode en matière d'expositions) : « Et si le sens d'une exposition ne relève pas tant des objets présentés que des jeux de relations qu'ils suscitent, toute la difficulté consiste à qualifier aussi précisément que possible ces relations, à les décrire et à les évaluer²⁶ ».

Selon Glicenstein, à titre d'entité textuelle, l'exposition est le vecteur d'une série d'opérations *entre* des textes, c'est-à-dire ce que Gérard Genette a appelé la *transtextualité*²⁷. Et de fait, Glicenstein reprend les cinq modalités de la transtextualité proposées par Genette (à savoir : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité²⁸) afin de les *appliquer* (l'expression est de Glicenstein) au champ des expositions.

Ainsi, Glicenstein postule que le texte-exposition génère « un ensemble de relations internes (dans la forme même de l'exposition) et externes (entre différentes expositions)²⁹ ». Afin de clarifier cette distinction, il s'appuie sur les cinq modalités de la transtextualité genettienne, à savoir :

Genette distingue notamment entre l'intertexte (utilisation littérale d'autres textes dans un texte littéraire sous la forme de citations ou d'allusions), le paratexte (c'est-à-dire tout ce qui encadre le texte proprement dit : titre, préface, remerciements), le métatexte (ce qui se réfère au texte à partir de l'extérieur : commentaire, critique), l'architexte (ce qui définit et classe le texte dans un ordre plus vaste : le genre auquel il appartient) et l'hypertexte (ce qui dans le texte ne se comprend que par rapport à d'autres textes préexistants : parodie, pastiche, mais aussi notes de bas de page).

Cela posé, le propos de Glicenstein consiste alors à passer d'un régime textuel à un régime visuel sans déterminer au préalable si une telle « application » à caractère unidirectionnel, que l'on gagnerait sans doute à envisager en termes d'une « conversion », n'est pas elle-même susceptible de produire de *nouvelles* valeurs :

Ces catégories pourraient en fait largement être appliquées au monde des expositions : l'intertexte existe ainsi lorsqu'on reconstitue une exposition à l'intérieur d'une autre exposition (par exemple, la reconstitution de l'exposition Picabia à la galerie Dalmau de Barcelone, à l'intérieur de l'exposition « Dada » au Centre Pompidou). Le paratexte dans une exposition est encore plus courant : ce sont les titres, cartels, notices, catalogues, documents supplémentaires qui accompagnent une visite. Le métatexte, comme pour un texte littéraire, ce sont les références à l'exposition et qui lui sont extérieures (une autre exposition sur le même thème ; des critiques et commentaires). L'architexte, peut quant à lui correspondre au genre d'une exposition (monographie, exposition de groupe, exposition thématique, biennale, etc.), voire à des sous-genres (exposition documentaire sur un thème spécifique, historique, scientifique . . .). L'hypertexte, en revanche, est rarement visible dans une exposition (quoique bien présent dans le catalogue) : ce sont par exemple les expositions auxquelles ont participé précédemment les objets présentés (ou auxquelles ils participeront ultérieurement). Il en existe parfois une forme un peu particulière avec l'ajout sur les cartels de la provenance de telle ou telle œuvre (nom de collectionneur, de musée, date et mode d'acquisition, bibliographie . . .)³⁰.

Ce passage appelle une série de commentaires. Tout d'abord, l'analyse de Glicenstein semble osciller entre plusieurs *niveaux*, sans précision supplémentaire. Ainsi est-il parfois question des *objets* montrés *dans* une exposition (œuvres, cartels, etc.) et parfois d'autres *expositions*, antérieures ou futures. Mais l'ambiguïté que nous cernons ne résulte pas uniquement de la distinction, proposée par Glicenstein, entre ce qui est « interne » et « externe » à l'exposition conçue comme texte. Ce glissement entre l'élément (l'objet) et la totalité (l'exposition) semble indiquer une insuffisance théorique dans les thèses avancées par cet auteur : en effet, il n'est jamais question dans son raisonnement d'envisager l'exposition comme un texte de façon *radicale*, c'est-à-dire comme un tout, si bien qu'on serait tenté, à partir de cette citation de Glicenstein, d'émettre des doutes quant à la pertinence d'employer le concept de textualité pour analyser le champ expositionnel. Sans doute est-il fécond de concevoir l'objet « exposition » comme une entité textuelle ; mais pour remplir les exigences méthodologiques d'une telle démarche, il incombera à l'analyste d'employer le concept de textualité de façon conséquente, c'est-à-dire en logeant l'analyse au sein d'un seul niveau épistémologique.

Pour le dire autrement, Glicenstein estime (à juste titre nous semble-t-il) que la pratique d'englober des reconstitutions d'expositions historiques dans

des expositions contemporaines est une pratique intertextuelle (c'est-à-dire citationnelle). En revanche, lorsqu'il s'agit d'analyser en quoi le concept de paratexte est pertinent, il se borne à mentionner que le « paratexte *dans une exposition* est encore plus courant [que l'intertexte] : ce sont les titres, cartels, notices, catalogues, documents supplémentaires qui accompagnent une visite ». Or, dans le premier exemple, l'exposition s'avère une totalité textuelle à part entière fonctionnant comme vecteur de transtextualité alors que dans le second, l'exposition n'est plus analysée comme une entité textuelle, mais bien comme un ensemble contenant des éléments qui sont envisagés comme des paratextes. Dans cette optique, quel est le statut transtextuel de l'exposition *en propre* ? Peut-on inscrire le texte-exposition sous le signe du paratexte ? Sans doute est-il vrai que le paratexte nous force à sortir du texte (afin de le mettre en relation avec d'autres éléments qui en infléchissent le sens), mais est-ce le cas avec le métatexte ? Et l'hypertexte ? C'est moins certain. Toujours est-il que, dans le champ littéraire, un texte peut se décrire comme un métatexte tout en demeurant un texte. De surcroît, il peut agir à titre de commentaire critique (métatexte) et faire office de parodie (hypertexte) et ce, simultanément. En le postulant, on n'aura pas pour autant transgressé le principe d'immanence du texte en question. Un tel principe est-il pertinent pour penser l'exposition ? Ainsi, une série d'interrogations demeurent sans réponse : une *exposition* peut-elle être un hypertexte (et non pas en *contenir*, dans le catalogue) ? Une autre peut-elle fonctionner à *titre de* métatexte (et non pas mettre des métatextes à la disposition des visiteurs) ? Et l'exposition-paratexte, est-ce possible ? À cela nous répondons : non seulement est-ce possible, mais cela relève aussi de la pratique courante dans le champ des expositions de l'art contemporain.

En effet, il est loisible de recenser plusieurs cas où l'acte d'exposition constitue *en soi* un dispositif de paratextualité. Mais nous nous bornons à signaler l'*archétype* de cette stratégie expositionnelle que tous les artistes contemporains « citent », ne serait-ce qu'involontairement, en concevant leurs propositions artistiques comme des paratextes : il s'agit du projet d'exposition *Douglas Huebler: November 1968*. Dans cette exposition, qui a marqué la genèse de l'art conceptuel new-yorkais, l'artiste Douglas Huebler (1924–1997) a collaboré avec le commissaire Seth Siegelaub afin de créer une exposition dont l'existence se limitait au seul catalogue d'exposition. Selon Alexander Alberro, il s'agit de la première exposition à se déployer uniquement dans son catalogue³¹. Ainsi, on pourrait décrire et analyser un des principaux paradigmes de l'art conceptuel à l'aide du paratexte genettien, pourvu que l'on conçoive l'acte d'exposition comme un « texte » et ce, rigoureusement.

En effet, comme le signale Alberro, les œuvres que Douglas Huebler a conçues en 1968 n'étaient ni matérielles ni objectales : elles se concrétisaient

sous forme d'énoncés linguistiques imprimés. De sorte que Seth Siegelaub, entrepreneur new-yorkais qui gérait la distribution des œuvres des premiers artistes conceptuels, pouvait alors affirmer que la démarche de Huebler coïncidait parfaitement avec son champ de distribution (c'est-à-dire le catalogue d'exposition). Dans un entretien de 1969, Siegelaub postulait : « le catalogue peut maintenant agir à titre d'information primaire de l'exposition [. . .] Dans certains cas, le catalogue peut tenir lieu de l'exposition³² ». Huebler aurait ainsi inventé un nouveau paradigme expositionnel : l'exposition-paratexte.

Dès lors, le paratexte revêt un visage (économique/politique/matériel) inédit *que l'acte se bornant à appliquer la pensée de Genette à la pratique expositionnelle ne permet pas de thématiser pleinement*. En effet, le paratexte duquel relève l'exposition-catalogue de Huebler s'inscrit dans le champ de *distribution* des images. Par suite, le *sens* du paratexte est indissociable de ses *usages* dans ce contexte élargi où la textualité circule et est consommée. Ainsi, notre démarche *transforme*, autant qu'elle « applique », les catégories de Genette, dans la mesure où l'art de l'exposition les aura préalablement transformées . . .

Par souci d'exhaustivité, il convient d'interroger en quoi les quatre autres modalités de la transtextualité infléchissent les productions expositionnelles contemporaines et, inversement, en quoi la pratique d'exposition est un vecteur de transformation de la narratologie textuelle. Nous nous limitons à quelques remarques.

L'exposition-hypertexte recouvre des cas où l'entité expositionnelle tisse un texte *nouveau* (une nouvelle exposition) en se greffant à un texte primitif (à une exposition antérieure) vis-à-vis duquel il maintient une relation de transformation (parodie, déformation, etc.). Sans doute le cas emblématique au Canada est le projet de Michael Snow qui a pour titre *Plus Tard* (1977)³³. Pour mémoire, *Plus Tard* est une installation dans laquelle l'artiste a exposé vingt-cinq photographies couleur prises dans l'ancienne salle du Musée des beaux-arts du Canada (alors appelé la Galerie nationale du Canada) où étaient accrochées à titre permanent des œuvres de Tom Thomson et du Groupe des Sept. La démarche de Snow a consisté à photographier les tableaux en employant (de façon ironique) les procédés de la *straight photography* : ainsi l'artiste a-t-il documenté les œuvres picturales en misant sur les propriétés intrinsèques du médium photographique (le flou, le cadrage, le temps d'exposition, les angles optiques), en sorte que ses clichés transformaient radicalement leur référents, l'enjeu étant d'insister sur la puissance picturale de la photographie et sur son absence de neutralité. Dans plusieurs photographies, on voit des pans de mur et des éléments appartenant au contexte d'exposition des tableaux. Toujours est-il que *Plus Tard* a été conçue

comme une exposition *sur* une exposition, c'est-à-dire comme un hypertexte ayant pour hypotexte une entité expositionnelle close. Ainsi, Snow s'approprie la relation hypertextuelle en la dotant d'une dimension médiatique nouvelle.

Quant à l'exposition-intertexte, Glicenstein, avons-nous déjà signalé, a parfaitement raison de renvoyer aux nombreux cas d'expositions citant d'autres expositions, à même le parcours qu'elles proposent aux spectateurs. Ainsi dans *Emily Carr. Nouvelles perspectives sur une légende canadienne* (Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2006), il était question de reconstituer une salle de l'exposition *Exhibition of Canadian West Coast Art* tenue en 1927 à Ottawa dans l'ancienne Galerie nationale du Canada. Les valeurs culturelles, politiques et sociales de la pratique d'exposition ayant évolué, cette « répétition » créait du sens nouveau (que l'on gagnerait à approfondir en se penchant sur d'autres modalités transtextuelles : le métatexte et, éventuellement, l'hypertexte)³⁴. Dès lors, il convient de parler d'intertexte *historicisé*, dans la mesure où cette exposition non seulement met une exposition antérieure entre guillemets, mais révèle aussi la part formatrice de mentalités révolues dans la mise en espace d'objets culturels provenant de la culture d'autrui³⁵.

Le cas de l'exposition-métatexte est courant dans l'art actuel, dans la mesure où il relève de la problématique générale de la mise en exposition de la marchandise. En effet, l'exposition-métatexte se veut un commentaire, voire dans certains cas une démonstration critique des enjeux sociaux, culturels et politiques de l'acte expositionnel au sens large. Nous renvoyons à la démarche exemplaire de l'artiste anversois Guillaume Bijl (1946–) consistant à reprendre tels quels des dispositifs d'étalage et à les déplacer dans les lieux de l'art. En effet, les « Installations de Transformation » de Bijl (que l'artiste définit comme relevant de la « réalité dans une irréalité ») sont constituées de dispositifs employés communément dans divers contextes expositionnels. Ainsi *Concise History of Prehistoric Man* (1996) montre-t-il ce qui constitue une exposition d'histoire naturelle. *Auction House* (1992) expose les modalités de monstration d'objets dans une maison de vente aux enchères. *Komponisten-Sterbezimmer* (1991) met en scène la reconstitution muséale d'espaces privés. Et *Horizon Systems* (1992 et 1994) expose l'exposition en milieu corporatif³⁶. Dans tous les cas, l'artiste mise sur l'écart entre le contexte artistique et le contexte d'origine des dispositifs exposés afin d'opérer une réflexion critique sur ces derniers, à partir d'eux-mêmes (c'est-à-dire sans les transformer matériellement).

Cette logique d'exposer non tant ce que montre la vitrine, mais bien la vitrine elle-même en tant que dispositif de monstration, remonte sans doute au versant critique du *Pop Art* (Claes Oldenburg, 1929–), au *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures* de Marcel Broodthaers

(1924–1976) (Kunsthalle Düsseldorf, 1972), à l'exposition réalisée par l'artiste Louise Lawler (1947–) chez Metro Pictures (New York) en 1982, à partir des œuvres des autres artistes de la galerie, et à la *Boîte en valise* (1935–1941) de Marcel Duchamp (1887–1968). Par ailleurs, les expositions-métatexte de Bijl infléchissent la catégorie genettienne qu'elles s'approprient, de sorte que le processus expositionnel y substitue une fonction que le métatexte chez Genette ne remplit pas : celle de dévoiler le texte d'origine *en tant que dispositif expositionnel qui est fatalement impliqué dans le champ du sensible*. En effet, chez Genette le métatexte ne s'inscrit pas dans une relation d'ordre intermédiaire vis-à-vis du texte qu'il commente (*Être et Temps* de Heidegger ne nous apprend rien sur le *dispositif de lecture* que constituait la première édition des *Idées directrices pour une phénoménologie* de Husserl, et encore moins sur la pluralité des usages de ce livre en tant qu'objet culturel et marchandise). En revanche, les installations de Bijl, en tant que métatextes, portent très précisément sur le dispositif de présentation du texte-exposition dont elles opèrent le métadiscours. En présentant ces dispositifs, elles présentent ce qui en constitue les modalités de présentation et d'usage.

En dernière analyse, pour aborder le champ expositionnel en termes narratologiques, il convient de transformer la narratologie afin de rendre compte aussi bien des *valeurs* (sociales, économiques, politiques, affectives) des « textes » en question que de leurs *usages*. En un mot, s'il y a une narratologie des expositions, celle-ci s'inscrira dans la logique du sensible ou ne sera pas³⁷. En ce qui concerne la question de l'architexte, Glicenstein se trompe, nous semble-t-il, en insistant uniquement sur le genre. Et pour cause : chez Genette, nous le verrons à l'instant, l'architexte recoupe bien *plus* que les « genres et sous-genres » dont il est question chez Glicenstein. Ce « plus », il convient maintenant de l'analyser.

IV

Selon notre hypothèse, *As Much as Possible* est un cas emblématique d'exposition-architexte. À ce titre, ce projet porte très précisément sur les instances énonciatrices de l'exposition comme récit. Mais en cernant et en encadrant sa dimension architextuelle en tant que problème, non seulement cette exposition réfléchit-elle sur ses propres conditions d'énonciation, mais aussi (et cela est sans doute plus intéressant) elle contient des traces d'une énonciation à la première personne. Pour le comprendre, il convient de revenir sur le concept de l'architexte chez Genette.

Dans un dialogue quelque peu comique faisant office de conclusion du livre *Introduction à l'architexte*³⁸, Gérard Genette écrit ceci :

[L'architexte est] cette relation d'inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit. Ici viennent les genres, et leurs déterminations déjà entrevues : thématiques, modales, formelles, et autres (?). Appelons cela, comme il va de soi, l'*architexte*, et *architextualité*, ou simplement *architecture* . . .³⁹

Cette définition a été complétée quelques années plus tard par des précisions plus techniques : « l'architexte, ou si l'on préfère l'architextualité du texte (comme on dit, et c'est un peu la même chose, "la littérarité de la littérature") [est] l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier⁴⁰ ». À quoi Genette ajoute : « seul l'architexte, sans doute, n'est pas une classe, puisqu'il est, si j'ose dire, la classéité (littéraire) même⁴¹ ».

Dans cette perspective, l'architexte serait un sous-ensemble de l'opérateur *transtextualité*, c'est-à-dire « la transcendance textuelle du texte [qui se définit par] tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes⁴² ». La liste de Genette⁴³, reprise par Glicenstein, comporte les quatre modalités de la transtextualité que nous venons d'approfondir. À la fin (et donc au sommet ?) de son énumération, Genette place l'architextualité, cinquième type « le plus abstrait et le plus implicite⁴⁴ », qu'il définit dans les *Palimpsestes* en insistant davantage sur la question de la constitution des genres littéraires, bien qu'il n'y ait aucune raison d'abandonner les autres termes de la définition, soit « les modes d'énonciation et les types de discours », car « le genre n'est qu'un aspect de l'architexte⁴⁵ », comme on ne tardera pas à le signaler, d'ailleurs, dans la fortune critique de ce néologisme.

En effet, dans un commentaire sur les thèses genettiennes publié en 1983, Jean-Marie Schaeffer a insisté sur la non-équivalence des termes de l'énumération figurant dans les *Palimpsestes*. Selon Schaeffer :

[il y a] une différence cruciale entre l'architextualité et les autres formes de transtextualité : chaque hypertexte possède son hypotexte, chaque intertexte son texte cité, chaque paratexte son texte qu'il enveloppe, chaque métatexte son texte-objet, alors que s'il y a bien de l'architextualité, il n'y a par contre pas d'architexte, sinon en un sens métaphorique. Les catégories de l'intertexte, du paratexte, du métatexte et de l'hypertexte définissent des couples relationnels de textes, alors qu'il n'en est rien dans le cas de l'architextualité⁴⁶.

Dans la mesure où ce raisonnement porte principalement sur la question de la relation entre les textes littéraires et leurs genres, Schaeffer remet en cause la thèse de Genette selon laquelle l'architextualité serait

issue d'une relation d'appartenance. Il postule, cependant, que « dans le cas des modes d'énonciation et des types de discours, nous avons bien une relation d'appartenance, puisque tout texte appartient en effet soit au mode narratif, soit au mode dramatique, soit au mode mixte, de même qu'il appartient à tel ou tel type de discours⁴⁷ ». Puisqu'il n'entre pas dans notre propos d'approfondir la question générique⁴⁸, mais de nous pencher sur la problématique des modes d'énonciation, il suffit de noter, comme le signale Schaeffer, que l'architextualité des modes d'énonciation est constituée par une relation d'appartenance. Par ailleurs, passer du genre au mode n'est pas étranger à la démarche narratologique :

l'usager de la langue doit constamment, même ou surtout si inconsciemment, choisir entre des attitudes de locution telles que discours et histoire (au sens benvenistien), citation littérale et style indirect, etc. La différence de statut entre genres et modes est essentiellement là : les genres sont des catégories proprement littéraires, les modes sont des catégories qui relèvent de la linguistique, ou plus exactement de ce que l'on appelle aujourd'hui la *pragmatique*⁴⁹.

À partir de ces quelques remarques, nous avons acquis une définition opératoire de l'architextualité qui nous permettra d'envisager des cas issus du champ expositionnel, constitué des « textes » que sont les expositions d'œuvres d'art créées par autrui et prises en charge par un commissaire.

V

La richesse de *As Much as Possible Given the Time and Space Allotted*, avons-nous déjà affirmé, tient au fait que le projet s'est constitué comme une réflexion sur l'instance énonciatrice en régime expositionnel. Ainsi, la spécificité du projet de Duclos et de Ross a été d'opérer une *spatialisation* du processus d'architecture et donc de proposer une topologie de l'énonciation. En cela, le concept de Genette se prête bien à l'exercice : « L'architexte est [...] omniprésent : au-dessus, au-dessous, autour du texte, qui ne tisse sa toile qu'en accrochant, ici et là, à ce réseau d'architecture⁵⁰ ». C'était comme si Genette avait proposé malgré lui et avant Glicenstein une théorie du commissariat... Véritable exposition-architexte, *As Much as Possible* s'approprie le concept genettien d'architexte en l'investissant d'une dimension sensible nouvelle qu'il convient d'approfondir en s'appuyant sur le contexte institutionnel dans lequel il s'inscrit ici : le mur.

Ainsi, dans le projet de Duclos et de Ross, le mur ne fonctionne plus comme un dispositif d'exposition neutre : à cette fonction « naïve » les

commissaires ont substitué une fonction critique, celle consistant à concevoir et à travailler le mur comme un lieu de présentation *en personne* de la structure du pouvoir de l'institution, de son pouvoir d'institution de récits. Cela est d'autant plus pertinent dans le cas des murs de la Galerie Leonard et Bina Ellen, puisque ce cube blanc moderniste est situé dans un immeuble postmoderne (hébergeant une bibliothèque universitaire, les bureaux de plusieurs départements académiques et des locaux offrant des services aux usagers) qui est le lieu de travail et d'étude d'une communauté multiculturelle et polyglotte, aux antipodes du paradigme moderniste auquel est associée l'architecture des salles d'exposition. D'ailleurs, dans les dernières années, la programmation de la Galerie a investi à plusieurs reprises l'écart entre le dispositif architectural du *white cube* et les pratiques relationnelles ayant caractérisé une grande part des productions actuelles. C'est dire à quel point les usagers de cet espace ne s'inscrivent plus dans l'*habitus* de ceux qui l'ont conçu.

Dans le cas de *As Much as Possible*, le mur blanc, système de monstration situé idéologiquement et historiquement, accueille et transforme un système de conservation afin de le défamiliariser, en sorte que le mur se veut le lieu privilégié de l'analyse, d'une analyse qui ne se démontre pas par concepts mais qui se montre et se présente *in concreto*, dans l'expérience sensible du spectateur. Par suite, le mur ne s'adresse plus uniquement à l'œil de ce dernier mais plutôt à sa raison (à sa capacité à réfléchir à partir de ce qui se présente à son corps dans l'espace) ; il se transforme et devient une entité relationnelle, équivoque et polysémique, synthèse impure des conceptions institutionnelles, phénoménologiques, sociales, esthétiques et historiques de ce qui constitue un mur d'exposition.

Mais n'y a-t-il pas là un impensé qui demeure en retrait, pour ainsi dire, et qui mérite d'être mieux éclairé ? Concevoir le mur comme le médium d'une critique opérant par pure présentation sensible, n'est-ce pas là reconduire la conception naïve selon laquelle le mur se veut un *locus* vide, un instrument neutre ? Le mur en propre n'est-il pas toujours déjà un lieu orienté et doté de sens que l'on peut investir, exposer, et qui est impliqué dans toute critique institutionnelle en matière d'exposition, quelle qu'elle soit ? À cette interrogation, qui relève d'une critique institutionnelle immanente, les concepteurs de *As Much as Possible* répondent (peut-être malgré eux⁵¹) : le projet de la Leonard et Bina Ellen se veut un architexte du mur d'exposition. À ce titre le mur devient *archimur*, il dévoile, tout en cachant, et véhicule, tout en refoulant, ce qui constitue le propre du mur dans toute institution muséale : *le mur est le sujet de l'énonciation du récit d'exposition*.

Qui parle ? L'institution sans visage. Quel est son langage ? La topologie du mur, nom que revêt le discours historique en régime expositionnel.

Comment le sait-on ? En regardant l'archimur. Mais c'est quoi au juste un archimur ? C'est un mur *que l'on ne peut pas voir*, mais qui parle du pouvoir de la visibilité et de la mise en récit de l'art : c'est le mur envisagé comme sujet de l'énonciation des contenus qui y figurent.

Lieu de l'efficacité du pouvoir de l'institution, le mur est aussi la condition de tout récit d'exposition. Et *As Much as Possible* en est la démonstration patente, puisqu'il y a manifestement un écart entre l'intention et les effets du système dont les commissaires ont été les acteurs : « une approche non narrative en matière de commissariat d'exposition (utilisant un système de sélection d'œuvres d'art qui s'appuie uniquement sur l'emplacement [des œuvres] dans la réserve) produit un déploiement de juxtapositions d'une richesse surprenante, ainsi que des comparaisons et des lectures par association⁵² ». Or il convient de distinguer le moment de la *conception* du projet (sur lequel porte essentiellement cet énoncé) du moment de sa réalisation, le second étant plus fécond et sans doute plus imprévisible que le premier. Il se pourrait que le récit autorisé des commissaires ne corresponde pas parfaitement aux *effets* qu'a produits la mise en espace effective du système sur le spectateur réel.

En parcourant les salles de la Galerie Leonard et Bina Ellen, le spectateur averti aura sans doute constaté que le système administratif de *As Much as Possible* a, malgré tout, engendré des effets de sens et ce, pour des raisons qui ne relèvent pas seulement (ou pas spécialement) du caractère quasi-gratuit des juxtapositions d'œuvres sur les murs⁵³. Tout comme les signes linguistiques nonmotivés et nonressemblants, ces juxtapositions d'œuvres ont institué, en l'exposant, un *langage expositionnel* à part entière dont la matrice est le langage tel que conçu par Ferdinand de Saussure dans son *Cours de linguistique générale* : après tout, il s'est agi d'un système sans centre et potentiellement infini composé de signes arbitraires s'inscrivant dans une logique oppositionnelle ouverte. À la différence près, cependant, qu'ici le processus générateur du sens a été *spatialisé*, de sorte que le récepteur était implicitement convié à reconstituer des syntagmes en effectuant des parcours indéfinis dans l'espace.

Geste topologique s'il en est, l'inscription temporaire de signes picturaux sur les murs institutionnels de la Galerie Leonard et Bina Ellen a eu pour effet de signaler que les œuvres de *As Much as Possible* ne visaient aucunement le *regard* du spectateur. Paradoxalement, le souci de visibilité totale a eu pour conséquence une exposition dont l'intérêt premier n'a pas été qu'on regarde telle ou telle œuvre. Ce qu'il y avait à voir à Concordia, le temps d'une exposition, était ce qu'il y a de plus invisible en matière de muséologie : le mur comme instance énonciatrice qui se dénie dans ce qu'il énonce en montrant.

Il est frappant de constater à quel point la volonté de système (c'est-à-dire la volonté d'arbitraire, qui est le pendant de la volonté de délégation de la voix commissariale) n'a pas pu esquiver un des paramètres fondamentaux définissant le mur comme vecteur communicationnel : la cimaise. En effet, tout comme le mur (historique) investi par les tapissiers des *Salons* (que le projet de Duclos et de Ross envisageait d'un œil ironique, avons-nous signalé) les murs de la Galerie Leonard et Bina Ellen possédaient un centre de gravité invisible à partir duquel s'est déployé tout un système de valeurs différentielles et, par extension, un récit d'exposition, fût-il des plus primitifs : les œuvres, placées à la hauteur de l'œil du spectateur (mur phénoménologique) étaient de fait dotées d'une valeur plus importante que les œuvres situées près du plafond et que celles, encore moins importantes, placées près du sol. Cette topologisation du sens est une donnée inaliénable relevant de l'énonciation de tout récit d'exposition (et là, le *white cube* de la Galerie Leonard et Bina Ellen rejoint le Salon Carré du Louvre). Mais dans le cas de *As Much as Possible*, exposition sans récit apparent, il s'est agi de *réfléchir sur le mur, en le montrant, en tant que sujet de l'énonciation*. Cela s'est fait grâce au concept nodal du projet : transformer les murs de cette institution universitaire en archimurs.

Dans cette perspective, le mur est ce qui tient lieu de sujet de l'énonciation du récit expositionnel. Quel mode de discours professe-t-il ? Nous l'avons déjà signalé : le récit historique qui dénie son énonciation. Mais en dernière analyse ce déni a eu pour condition un geste que nous tenons pour le comble des paradoxes qui ont été exposés : la mise en espace de la *voix* des commissaires.

Il est tout de même fascinant de constater que le retour de la voix des commissaires dans le projet voulant la taire a eu pour occasion la mise en place d'un système que nous avons qualifié d'absolu. En voulant instaurer un système total, embrassant l'ensemble des vecteurs constitutifs de l'institution muséale contemporaine, cette exposition a été la démonstration en acte de l'impossibilité de supprimer le sujet-commissaire.

Une question demeure en suspens : comment *expose-t-on* un archimur à autrui ?⁵⁴ La réponse (qu'on aurait tort d'envisager comme une métaphore, tant elle relève d'un geste pragmatique inaliénable) : *en l'éclairant*. Mais que signifie éclairer dans ce contexte ? Puisqu'on ne peut pas *tout* éclairer dans une luminosité omniprésente qui serait aussi tout à fait aveuglante, éclairer signifie ici : *opérer un choix*. Ainsi, de façon générale, on pourrait dire que l'éclairage directionnel est l'index spatialisé de l'intentionnalité des commissaires d'exposition.

Cependant, dans le cas de *As Much as Possible*, il s'est avéré que ce choix n'a pas été exercé. L'éclairage était l'impensé du projet : à notre connaissance ni les commissaires ni les techniciens n'ont manipulé les projecteurs



8 | Rebecca Duclos et David K. Ross, *As Much as Possible Given the Time and Space Allotted*, 2009. Vue de l'installation. (Photo : David K. Ross. Avec le concours des commissaires et de la Galerie Leonard et Bina Ellen, Montréal)

directionnels afin d'éclairer telle ou telle œuvre au profit de telle ou telle autre. En revanche, les commissaires ont choisi d'éclairer l'espace d'exposition à l'aide des néons que l'on n'utilise d'ordinaire que pour faciliter le montage (et très rarement pendant les périodes d'exposition) afin de signaler que *As Much as Possible* s'inscrivait dans une logique qui n'était pas tout à fait celle de l'exposition. Il n'en demeure pas moins, cependant, que les projecteurs directionnels ponctuaient tous les murs de leurs cernes lumineux et que ceux-ci n'avaient rien à voir avec le système de monstration, appliqué de façon conséquente *sur tous les plans*, sauf celui ayant trait à l'éclairage de l'ensemble (qui est sans doute le plan le plus important, puisqu'il est l'ultime ressort de l'intelligibilité de tous les gestes effectués auparavant dans le projet)⁵⁵.

Prenons le mur 13 situé dans la salle E à titre d'exemple (Fig. 9). Comme dans la plupart des cas, l'éclairage visait davantage les pans de mur entre les cadres, voire les zones périphériques des images, et non les œuvres en soi. Une image était sensiblement moins éclairée que les autres : il s'agit du *Portrait d'Elizabeth Savage* (vers 1918–1919) signé William Brymner (1855–1925)



9 | Rebecca Duclos et David K. Ross, *As Much as Possible Given the Time and Space Allotted*, 2009. Vue de l'installation. (Photo de l'auteur. Avec le concours des commissaires et de la Galerie Leonard et Bina Ellen, Montréal)

(accroché à l'extrémité droite de la paroi). En revanche, une grande œuvre sur vélin de Tony Scherman (1950–), *The Head of M. Robespierre* (1997), volait la vedette, puisque la tête de Robespierre qui y est représentée dans la partie supérieure baignait à peu de choses près dans le cerne lumineux éclairant cette partie du mur⁵⁶. Ce concours de circonstances impliquant les paramètres conceptuels dictant l'accrochage et un éclairage à caractère « moyen » (au sens statistique) produisait néanmoins des effets narratifs : dans ce cas, le Brymner cédait le pas au Scherman en matière d'importance dans la mise en espace de la collection. Il n'en demeure pas moins, cependant, que le caractère aléatoire de l'éclairage faisait en sorte que les écarts entre les œuvres étaient illuminés de façon inhabituelle. Par conséquent, le mur lui-même et l'éclairage directionnel devenaient des protagonistes à part entière dans le texte expositionnel.

Il importe peu, d'ailleurs, de savoir si le *choix* d'employer les projecteurs directionnels n'a pas été appliqué consciemment. En effet, il semblerait qu'au début du processus, on (qui ?) a dirigé cet éclairage de façon plus ou moins régulière sur tous les murs afin de maximiser la luminosité (Fig. 1 et 8). Ce geste de monstration, si minimal fût-il, relève d'une volonté de parole, d'une visée communicationnelle, du désir qu'autrui voie *ce qu'on a cerné*. Il n'en demeure pas moins que l'éclairage était sans raison, ce qui signifie qu'il ne s'inscrivait nullement dans la logique omniprésente du système. Qu'est-ce à dire ? Ceci : l'éclairage relevait du libre arbitre des commissaires, de leur volonté d'expression, qu'ils ont laissée pour compte, inavouée. Signalons que le choix de ne pas exercer un choix relève tout de même du champ de l'intentionnalité . . . Mais *le fait* que l'espace était ponctué de ces cernes lumineux, alors que les murs avaient été envisagés comme des archimurs, c'est-à-dire comme des dispositifs qui ne répondaient pas à des critères de *visibilité*, témoigne de la volonté d'un *je* commissarial qui cherche à interpréter le système qu'il a mis en branle. En tant que *je*, l'éclairage directionnel serait donc à *tout moment* l'index de celui qui opère, *in absentia*, la présente instance de monstration.

L'éclairage directionnel, dispositif d'intentionnalité s'il en est, est l'index de la voix des commissaires, qu'ils le veuillent ou non. Dans cette optique, l'éclairage directionnel est au mur qu'il éclaire ce que le mur énonciateur est au récit d'exposition qu'il instaure : une instance énonciatrice qui ne s'énonce pas, un dispositif transitif dont l'opacité demeure en retrait. En termes narratologiques, on pourrait dire cela autrement (ce qui est la même chose) : le récit d'exposition signé par un commissaire a pour focalisateur le mur-énonciateur et pour voix la lumière directionnelle qui le rend visible⁵⁷. Aussi la subjectivité des commissaires est-elle l'ultime condition du système mettant en scène leur propre disparition. En se pliant rigoureusement à la logique de l'effacement de l'énonciation, les commissaires ont littéralement éclairé d'un nouveau jour le mur comme instance énonciatrice et démontré, ce faisant, que ce dernier, rendu visible, ne peut être que le véhicule de leur propre voix.

Ainsi, *As Much as Possible* a été la scène d'une série de dénégations énonciatrices dont le moteur est une énonciation inaliénable. Cette analyse, amorce d'une narratologie d'exposition, confirme et entérine, par d'autres moyens, la thèse de Benveniste selon laquelle « L'acte individuel d'appropriation de la langue introduit celui qui parle dans sa parole [. . .] La présence du locuteur à son énonciation fait que chaque instance de discours constitue un centre de référence interne. Cette situation va se manifester par un jeu de formes spécifiques dont la fonction est de mettre le locuteur en relation constante et nécessaire avec son énonciation⁵⁸ ». C'est ainsi que le récit de l'égicide commissarial a pour mode d'emploi le geste de spatialiser la

voix que l'on cherche à taire. En dernière analyse, *As Much as Possible* a été avant tout une apologie de la *finitude* : la finitude des personnes ayant pour tâche de mettre en branle le système absolu est la raison principale pour laquelle ce même système manquera toujours d'atteindre à son absoluité, et c'est pourquoi il est encore possible de parler de critique institutionnelle, même si l'institution porte le nom, redoutable, d'absolu.

NOTES

- 1 « “Messieurs”, poursuit Fichte, “pensez le mur” [. . .] “Avez vous pensé le mur ?” demanda Fichte. “Maintenant, messieurs, pensez ce [celui, l'instance pensante] qui vient de penser le mur” ». Ces propos pédagogiques, tenus par Johann Gottlieb Fichte alors qu'il enseignait la Doctrine de la science à Iéna (1794–1799), ont été rapportés par Henrik STEFFENS dans *Lebenserinnerungen aus dem Kreis der Romantik*, Jena, E. Diedrichs, 1908, p. 106.
- 2 Louis MARIN, *Détruire la peinture*, Paris, Gallimard, coll. « Champs arts », 1997 [1977], p. 35. C'est Marin qui souligne.
- 3 *Ibid.*, p. 36. Cf. Émile BENVENISTE, « La nature des pronoms » et « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1966, p. 251–66.
- 4 *Ibid.*, p. 37. Cf. Émile BENVENISTE, « L'appareil formel de l'énonciation », *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1974, p. 79–88.
- 5 L'expression est de Benjamin H.D. BUCHLOH. Cf. « Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions », *October*, vol. 55 (hiver 1990), p. 105–43. Mais mon propos s'inscrit également dans une réflexion d'un autre ordre : il s'agira ici en quelque sorte d'une critique de l'administration, au sens où l'entendait Hannah ARENDT : « And one can debate long and profitably on the rule of Nobody, which is what the political form known as bureau-cracy truly is » (*Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, London, Penguin Books, 1992 [Viking Press, 1963], p. 289). Dans cette perspective, ce texte se veut une pièce à verser dans le dossier de l'analyse du discours idéologique (qui dénie son dispositif de présentation au nom de l'Objectivité qui semble « se » présenter ainsi, « d'elle-même »).
- 6 Le néologisme égicide a été proposé par Jacob Rogozinski. Par égicide, cet auteur entend toute proposition visant la suppression du sujet de l'énonciation ; l'énoncé paradigmatique de l'égicide est : « je suis mort ». Voir ROGOZINSKI, *Faire part. Cryptes de Derrida*, Paris, Lignes & Manifestes, 2005, p. 50 *sqq.* Voir également ROGOZINSKI, « Contre les égicides », dans *Le moi et la chair. Introduction à l'ego-analyse*, Paris, Cerf, 2006, p. 19–91.
- 7 Pour traduire littéralement: « Le plus possible étant donnés le temps et l'espace alloués ». En dérogeant de la convention de l'institution d'accueil, l'exposition n'avait pas de titre français. Nous rangeons la démarche conjointe de Duclos et de Ross sous la rubrique « commissaires-artistes » dans la mesure où Rebecca Duclos agit à titre de

commissaire d'exposition depuis plusieurs années et David K. Ross signe des projets monographiques en tant qu'artiste dans des institutions muséales. *As Much as Possible* est un projet de collaboration les engageant à titre de commissaires.

- 8 Nous traduisons. Rebecca DUCLOS, « This Double Bind », dans *As Much as Possible Given the Time and Space Allotted* (publication accompagnant l'exposition éponyme), Montréal, Galerie Leonard et Bina Ellen, Université Concordia, 2009, n.p.
- 9 Nous employons ce terme à dessein. Selon le récit autorisé des commissaires de l'exposition, l'accrochage de *As Much as Possible* renvoie autant à l'engouement des artistes conceptuels des années 1960 pour tout ce qui relève du « système », qu'à la disposition des œuvres dans les *Salons* de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Pour mémoire, le *tapissier* était l'académicien à qui l'on désignait la fonction d'accrocher les œuvres. Selon Diderot : « On appelle le Tapissier du Salon celui que l'Académie choisit pour ranger et placer les tableaux. Cet emploi est important. On y peut favoriser les uns et desservir les autres » (DENIS DIDEROT, *Salon de 1765*, édition critique et annotée, présentée par Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1984, p. 74). Ainsi était-il question de hiérarchie. L'accrochage de *As Much as Possible* est donc à lire, du moins en partie, comme une critique du proto-commissaire qu'était le tapissier – critique aboutissant au projet de néantisation du tapissier par ses propres moyens.
- 10 Nous les mentionnons en ordre alphabétique.
- 11 Andrea Fraser est une artiste américaine issue de la seconde génération de praticiens se réclamant de la mouvance de la critique institutionnelle. Elle pratique une critique des institutions en effectuant des performances *in situ* qui détournent les fonctions des acteurs du monde de l'art ainsi que leurs textes. Une sélection de ses écrits théoriques et de ses scripts a été publiée dans le recueil Andrea FRASER, *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*, ed. by Alexander Alberro, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, Writing Art Series, 2005.
- 12 Ces limites sont de différents ordres : architectural, juridique, économique, physiologique et muséologique. Nous y reviendrons.
- 13 Les commissaires ont documenté le processus du début à la fin dans une vidéo que l'on peut visionner sur leur site Web : < <http://graphicstandards.org/AMAP.htm> >. Le site de la Galerie Leonard et Bina Ellen contient un inventaire détaillé des œuvres exposées et les dates d'accrochage : < http://ellengallery.concordia.ca/fr/expositions_asmuchaspossible.php >.
- 14 On remarquera l'emploi de la litote dans ces deux formulations.
- 15 Mélanie RAINVILLE, « Pour une confrontation des écarts », dans *As Much as Possible*, *op. cit.*, n.p.
- 16 Cf. Dan SPERBER et Deirdre WILSON, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, vol. 9, n° 36 (novembre 1978), p. 399–412. En clair, l'accrochage de style « salon » dans *As Much as Possible* fait écho à une pratique culturelle afin de manifester une distance ironique. Selon la définition que proposent Sperber et Wilson dans cet article célèbre, l'ironie a pour condition minimale qu'un locuteur s'exprime à propos d'un énoncé donné, plutôt qu'à propos de ce dont un tel énoncé traite (p. 404). À partir de cette distinction entre *emploi* et *mention*, ces auteurs postulent que l'ironie a lieu quand « le locuteur fait écho à une proposition d'une manière propre à manifester qu'il la désapprouve [...] parce qu'elle manque de vérité (et, partant, de pertinence) [ou] parce qu'elle manque directement de pertinence. Pour le destinataire, comprendre de tels énoncés, c'est reconnaître à la fois le caractère de mention-écho et l'attitude

- du locuteur vis-à-vis de la proposition qu'il mentionne. Toute l'interprétation découle de cette double reconnaissance » (p. 407). D'ailleurs, « les normes sont générales, partagées, sans cesse invoquées et donc toujours assez présentes à l'esprit pour que leur mention prenne le caractère d'un écho » (p. 410). La mention de la norme (historique) « accrochage salon » s'avère donc un écho ironique qui, dans le cas de notre exposition, est mis en relation avec l'histoire de la genèse de la collection, qui se résume en une phrase (que l'on est en droit de lire comme un écho de l'ancienne Politique d'acquisition) : « le plus possible étant donnés le temps et l'espace alloués ».
- 17 En cela ils sont tout à fait conséquents : dans les sociétés modernes, la raison instrumentale a souvent été pensée comme le pendant de ce que Charles Taylor appelle « *the ethic of subjectivism* ». Voir Charles TAYLOR, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 509 *sqq.*
 - 18 L'espace entre le sol et les œuvres situées au bas des murs avait été déterminé en suivant les consignes du personnel de la galerie, en vue de la protection matérielle des œuvres. Quant à l'espace entre le plafond et les œuvres accrochées au haut des murs, il était motivé par des raisons économiques et physiologiques : il s'agissait de la hauteur maximale à laquelle les techniciens pouvaient accéder à l'aide du matériel technique disponible, tout en assurant la sécurité des œuvres et leur propre sécurité au travail.
 - 19 Celles-ci sapent le peu de liberté que l'on aurait pu imputer aux commissaires dans le contexte de cette exposition.
 - 20 La nature institutionnelle de ce projet les a contraints à faire une grande part (invisible) de leur travail avant le début de l'accrochage. En effet, ils ont participé à plusieurs réunions de production en présence de la direction de la galerie ainsi que des membres du personnel administratif.
 - 21 Ces bases de données contiennent des informations sur chaque œuvre : le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre, la date de production, le médium et les dimensions. Outre les documents internes de la Galerie Leonard et Bina Ellen, la collection est répertoriée dans deux bases de données : *Artefacts Canada* du Réseau canadien d'information sur le patrimoine (< <http://www.pro.rcip-chin.gc.ca/artefact/index-fra.jsp> >) et *Info-Muse* de la Société des musées québécois (< http://infomuse.smq.qc.ca/Infomuse/f_MasterLayout.cgi?la=f&db=i&style=i&realm=i >).
 - 22 Rebecca DUCLOS, *op. cit.*, n.p. Nous soulignons.
 - 23 Cf. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, p. 260.
 - 24 Nous employons l'expression de Jean-Marc Poinot en l'adaptant au récit de commissaire. Cf. *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, nouvelle édition revue et augmentée, Dijon, Les Presses du Réel, 2008 [1999].
 - 25 Jérôme GLICENSTEIN, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, PUF, coll. « Lignes d'art », 2009, p. 85.
 - 26 *Ibid.*
 - 27 Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7 *sqq.*
 - 28 Genette propose cette typologie dans *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, et il y revient dès les premières pages des *Palimpsestes*, *op. cit.*
 - 29 GLICENSTEIN, *op. cit.*, p. 105.

- 30 *Ibid.*, p. 106–7.
- 31 Alexander ALBERRO, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2003, p. 72.
- 32 « The catalogue can now act as primary information for the exhibition [. . .] In some cases the exhibition can be the catalogue ». *Ibid.*, p. 73.
- 33 Cette installation a été montrée pour la première fois à Paris dans le cadre d'une rétrospective consacrée à l'artiste (Musée National d'Art Moderne, 1977).
- 34 Voir Charles C. HILL, « Généalogie de l'art canadien. L'exposition sur l'art autochtone et moderne de la côte ouest du Canada en 1927 », dans *Emily Carr. Nouvelles perspectives sur une légende canadienne* (catalogue d'exposition), sous la dir. de Charles C. Hill, Johanne Lamoureux et Ian M. Thom, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada (2 juin – 4 septembre 2006), 2006, p. 92–121.
- 35 En clair, l'exposition-intertexte ne peut se réduire à la définition de l'intertexte que propose Glicenstein : « l'utilisation *littérale* d'autres textes [. . .] sous la forme de citations » (nous soulignons). Ici, la répétition est production. Pour une analyse des reconstructions d'expositions historiques, nous renvoyons à Elitza Dulguerova, « L'expérience et son double. Notes sur la reconstruction d'expositions et la photographie », *Intermédialités*, n° 15, « Exposer/Displaying » (printemps 2010), p. 53–71.
- 36 Ces œuvres sont reproduites dans Stephan BERG, et al., *Guillaume Bijl* (catalogue d'exposition), Anvers, Museum van Hedendaagse Kunst (13 avril – 9 juin 1996), 1996, p. 54–7, 60–1, 66–7, 73. Voir également Guillaume BIJL, *Guillaume Bijl*, Bruxelles, Galerie Isy Brachot, 1986, p. 35 (l'œuvre *Boutique* de 1985 étant particulièrement pertinente).
- 37 Sans doute appartient-il à une analyse d'un autre ordre de vérifier la justesse de ces quatre transformations, que nous proposons ici à titre heuristique.
- 38 Gérard GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979. Cet opuscule, qui fut d'abord publié sous forme d'article dans la revue *Poétique*, a été repris dans le recueil *Théorie des genres*, sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, coll. « Points », 1986, p. 89–159. Sauf exception, nos citations renvoient à cette troisième parution du texte de Genette.
- 39 GENETTE, « Introduction à l'architexte », p. 157. C'est Genette qui souligne.
- 40 GENETTE, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 7.
- 41 *Ibid.*, p. 18.
- 42 *Ibid.*, p. 7.
- 43 Du moins celle qu'il propose dans *Palimpsestes*, p. 8 *sqq.*
- 44 *Ibid.*, p. 11.
- 45 *Ibid.*
- 46 Jean-Marie SCHAEFFER, « Du genre au texte. Notes sur la problématique générique », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (éds.), *Théorie des genres*, *op. cit.*, p. 196. Ce texte a paru pour la première fois dans la revue *Poétique*, n° 53 (1983), p. 3–18.
- 47 *Ibid.*, p. 196.
- 48 La question générique est : *le discours d'une exposition s'inscrit-il dans le genre épique, lyrique ou dramatique ?* À notre sens, cette question est peu féconde, du moins sous cette forme. C'est pour cela que nous avons choisi de nous pencher sur la question de l'énonciation qu'une interrogation sur l'architexte permet de poser.
- 49 GENETTE, « Introduction à l'architexte », p. 142. C'est Genette qui souligne.

- 50 *Ibid.*, p. 158.
- 51 Ou peut-être grâce au silence qu'ils se sont imposé.
- 52 Rebecca DUCLOS, *op. cit.*, n.p. Nous traduisons.
- 53 L'accrochage de *As Much as Possible*, en ne visant qu'à répéter le système de l'entrepôt, était censé produire du sens relevant de juxtapositions aléatoires [*chance juxtapositions*] c'est-à-dire de probabilités plutôt que de la prédétermination [*probabilities rather than predetermination*]. Cela a pour effet, selon Rebecca Duclos de produire des relations paratactiques [*paratactical relationships*]. Cf. DUCLOS, *op. cit.*, n.p. En envisageant le mur comme sujet de l'énonciation du récit d'exposition, nous postulons que la cohésion paratactique de *As Much as Possible* n'est pas uniquement du ressort d'une logique probabiliste.
- 54 En misant sur la dimension énonciatrice, nous ne voulons pas secondariser d'autres branches de la sémiologie, notamment celle ayant trait à la *réception* des énoncés qui nous intéressent (et à leur articulation par autrui). Comme le signale Francis JACQUES dans *L'espace logique de l'interlocution* (Paris, PUF, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1985), on doit à C.S. Peirce « l'idée proprement géniale que l'opération symbolique de la pensée est dialogique en son fond, dans sa légalité profonde » (p. 185). Par ailleurs, selon E. Benveniste, il y a seulement deux pronoms primitifs : le *je*, instance énonciatrice au présent, et le *tu* (à laquelle le premier s'adresse). Ainsi toute énonciation est-elle dialogique et c'est bien le cas dans *As Much as Possible* : le mur-énonciateur vise un allocutaire précis, à savoir le spectateur (idéal ?) en sa qualité d'agent capable de prendre en charge une critique du lieu dans lequel il se meut. Ici, l'allocutaire ne remplit pas une fonction « passive » (la contemplation esthétique ou la constitution de récits comme fin en soi). Sa fonction est de réfléchir. Toujours est-il, cependant, qu'à la différence du locuteur benvenistien, un tel spectateur est loin d'être universel : il doit posséder des compétences culturelles, historiques et linguistiques très poussées qui lui permettent de produire du sens à partir du caractère *in situ* du projet.
- 55 Lors d'une conférence publique tenue à la galerie, le mercredi 25 mars 2009 entre 12 h 30 à 13 h 30, nous avons demandé aux commissaires d'expliquer ce qui a motivé l'usage des projecteurs directionnels. David K. Ross nous a signalé que cela relevait d'un impensé.
- 56 Nous citons ce cas à titre d'exemple. Ce genre d'effet narratif était omniprésent, de sorte qu'il était possible de se borner à envisager l'ensemble de l'accrochage comme un récit dont la genèse était aléatoire. Cependant, l'intérêt du projet n'était pas là : il nous semble que l'importance de cette exposition réside dans la façon dont elle a thématisé le mur et l'éclairage comme instances énonciatrices du récit d'exposition. S'attarder uniquement aux récits, c'est ne comprendre qu'une moitié (certes inaliénable) du projet.
- 57 Cf. Mieke BAL, « Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit », *Poétique*, n° 29 (février 1977), p. 107-27 ; et Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 183-267.
- 58 BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, t. II, p. 82.

Introduction to the *archimur*: Reflections on the Curatorial Voice (with reference to the exhibition *As Much as Possible Given the Time and Space Allotted*)

EDUARDO RALICKAS

This essay addresses the practice of exhibition curating from a narratological point of view. Based on the research of Émile Benveniste and Louis Marin on the enunciatory parameters of linguistic and iconic narrative structures, Eduardo Ralickas contends that, in the narratological sense of the term, an exhibition curator's *voice* is subject to a process of spatialization that ultimately affords it a material presence within the shape of the exhibition it authors. This paper thus aims to determine which of the elements that constitute the act of exhibiting carry an enunciatory charge. It thereby seeks to make a contribution to the emerging field of the narratology of exhibitions and to shed new light on the nature of curating.

The author's argument is presented in his consideration of an exhibition organized by artist-curators Rebecca Duclos (1967–) and David K. Ross (1966–) entitled *As Much as Possible Given the Time and Space Allotted* (Leonard & Bina Ellen Gallery, Concordia University, 11 March to 17 April 2009). His interest in this project lies in the fact that its curators play a highly original role. In fact, it is an example of what Ralickas terms “curatorial egocide”: it is an exhibition explicitly conceived to silence the voice of its authors.

Duclos and Ross modelled their project on conceptual art practices from the 1960s; their intent was to circumvent the curator's role and create an autonomous system, a structure designed to generate an exhibition without an intentional narrative. To achieve these objectives, the curators made use of an existing system: the Leonard & Bina Ellen Gallery's collection of artworks and artefacts. Working alongside the Gallery's staff and a group of students selected for the task, Duclos and Ross attempted to empty the Gallery's holdings from the conservation facilities adjacent to the exhibition space. Following the same order in which it had been stored, they proceeded to hang the collection, one work at a time, until the exhibition space reached its maximum capacity. Since the qualitative, generic, and aesthetic criteria that determine the conservation of artworks differ radically from the aesthetic, cognitive, and pedagogical considerations that inform curatorial choices, As

Much as Possible's putative spectator must come to terms with an exhibition with no apparent narrative.

Having analyzed how the *As Much as Possible* project transforms its curators into neutral administrators, Ralickas contends that the project's originality resides in the fact that it addresses the act of exhibiting in narratological terms. Accordingly, he maintains that *As Much as Possible* can be described as an *architext*, a term originated by literary theorist, Gérard Genette. However, when applied to Duclos and Ross's project, Genette's textual concept is altered because it is also endowed with the medial and spatial character of an exhibition narrative.

Ralickas continues the demonstration of his thesis by proposing a methodological plan to determine the extent to which narratological concepts are pertinent to the understanding of exhibition-based narrative practices. He proceeds with a critical examination of Jérôme Glicenstein's innovative research in which Genette's narratological theory is applied to the field of exhibitions. Based on Glicenstein's work, the author proposes a heuristic approach to the narratology of exhibitions that recognises that narratological concepts are transformed by the medial, spatial, and narrative aspects of exhibition practices. Genette's main narratological operations: intertextuality, paratextuality, metatextuality, hypertextuality, and architextuality, thereby shift in meaning as Ralickas argues for a new approach to exhibition narratives that also acknowledges the imperative of epistemic coherence, a topic that is given scant attention in Glicenstein's work

The paper ends with a detailed analysis of the *As Much as Possible* project's focus on the enunciatory properties of light and wall space; the project is thereby regarded as a paradigmatic case of a new, hybrid category: the "architext-exhibition." The author demonstrates that this exhibition can be regarded as a metadiscourse on the act of exhibiting and as such, it also relates to the enunciatory aspects of exhibition narratives. As it frames its own architextual conditions, Duclos and Ross's project not only exhibits its own enunciatory framework, but it also displays traces of first-person enunciatory acts.

With this theoretical framework in place, focus can be turned to two of the project's elements that carry an enunciatory charge: namely the exhibition's walls and its lighting apparatus. The walls function as the subject of enunciation of pragmatic linguistics, which has undergone a process of spatialization. Ralickas argues that the exhibition's directional lighting, the very foundation of the act of exhibiting and the core element of *As Much as Possible*, is the tangible index of the voice of the project's curators. The author then revisits Benveniste's and Marin's theses and concludes that the relationship between the directional lighting and the wall it illuminates

is equivalent to what the wall as enunciator is to the exhibition narrative it frames, namely an enunciatory device that is never spoken, a transitive apparatus whose opacity is not reflected upon. This conclusion allows Ralickas to reformulate the terms of the debate on the value of the role assumed by the administrators of *As Much as Possible* around an ethical statement: the spatial conditions of curatorial egocide relies, from a pragmatic point of view, on the very voice of the agency it seeks to suppress.

Eduardo Ralickas