

Artiste, chercheur, curateur : des rôles en négociations

En avril 1917, pour la toute première exposition de la *Society of Independent Artists* à New-York, Marcel Duchamp, responsable du Comité d'accrochage, proposa « une solution démocratique, une installation des œuvres par ordre alphabétique plutôt qu'en un regroupement par dimension, médium ou style¹ ». Le mode d'accrochage des 2500 œuvres présentées, et qui ne comptaient pas, comme on sait, *Fountain*, l'urinoir renversé signé R. Mutt, fut hautement critiqué : il « provoquait une éclipse des “stars” [sic] européennes telles que Matisse, Derain, Delaunay, Picasso, Picabia et Gleizes, leur dispersion les rendant totalement inoffensives² ». Duchamp proposa à deux autres occasions, aujourd'hui bien connues, des modes d'exposition provoquant des grincements. En 1938, dénommé « générateur-arbitre » de l'Exposition Internationale du Surréalisme initiée par Breton, il conçut un parcours aboutissant à la salle principale qui se présentait comme une sorte de grotte, avec son plafond bourré de sacs à charbon remplis de papier froissé et son éclairage confiné à la lumière (électrique) d'un brasero, laissant dans la pénombre les tableaux exposés aux murs : il est aisé d'imaginer la réaction mitigée des peintres. Man Ray trouva l'idée de distribuer des lampes torches aux visiteurs qui voulaient regarder les peintures, et sur les vêtements desquels, semble-t-il, de la poudre de charbon tombait sans cesse des sacs récupérés³. Quatre ans plus tard, en octobre

1942, Breton organisait dans la galerie de Sydney Janis à New York l'exposition *First Papers of Surrealism*, et décidait de l'accrochage. Mais le vernissage étant confié à Duchamp, celui-ci eut l'idée d'entrelacer à travers les cimaises des kilomètres de coton-mèche à bougie (16 miles prévus, 2 utilisés) et de demander aux jeunes fils de Sydney Janis d'amener des amis pour jouer au ballon dans l'exposition. L'aîné, pragmatique, demanda un dollar aux visiteurs pour donner un coup de pied dans ledit ballon⁴. Ces derniers furent plus offensifs que les enfants...

En 2009 paraissait aux presses du MIT un ouvrage collectif rassemblant des interventions d'enseignants théoriciens et artistes connus⁵ afin de repenser une éducation artistique à venir. « Depuis les années 1980 », écrit Steven Henry Madoff dans l'introduction, « l'influence du conceptualisme a affecté les écoles d'art dans le monde entier. De nombreuses écoles ont effacé les frontières entre les disciplines tandis que la suprématie de l'expression d'un concept, à notre époque post-duchampienne, circulait à travers tous les moyens matériels – photographie, vidéo, peinture, dessin, sculpture, ou n'importe lequel d'entre eux et plus encore, assemblé à un autre en installation. Quelque part entre la philosophie, la recherche, la formation manuelle, la formation technologique

1. « Duchamp was head of the Hanging Committee – a task for which he proposed a democratic solution, namely installation by alphabetical order rather than by groupings according to size, medium or style. » William A. CAMFIELD, *Marcel Duchamp. Fountain*, Houston, The Menil Collection, Houston Fine Art Press, 1989, p. 20. Traduction de l'auteur.

2. Jennifer GOUGH-COOPER et Jacques CAUMONT, *Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy, 1887-1968*, Thames and Hudson, n. d., n. p., entrée : *april* 9. Traduction de l'auteur. Le propos semble avoir été tenu par William Arensberg, cité dans la phrase précédente.

3. Voir Bruce ALTSHULER, *The Avant-Garde in exhibition*,

New Art in the 20th century, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1994, p. 123-124. Une description très complète est rendue dans Uwe M. Schneede, « Exposition internationale du surréalisme », dans *L'Art de l'exposition, une documentation de trente expositions exemplaires du xx^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1998, p. 181-183.

4. Voir Jennifer GOUGH-COOPER et Jacques CAUMONT, *Éphémérides*, *op.cit.*, entrée : *october* 14.

5. Steven Henry MADOFF (éd.), *Art School, (propositions for the 21st century)*, Cambridge, The MIT Press, 2009. Le livre contient entre autres des interventions de Thierry de Duve, Boris Groÿs, Robert Storr, Raqs Media Collective, Daniel Birnbaum, Dennis Adams, Liam Gillick, Mike Kelley et Paul Chan.

et le marché, un profil élaboré de la pratique artistique s'est mis à faire pression sur l'École d'art comme étant *le* concept pédagogique de ce que doit être un artiste aujourd'hui et instaurant les critères théoriques et les requis concrets nécessaires à son éducation¹. » L'ouvrage met en évidence (en Occident mais pas seulement) cette transformation de fond avec son hybridation de tous les médiums accompagnée d'une hybridation du matériel et du culturel, de la pratique et de la théorie. L'inflation actuelle du mot « recherche » associé à l'art apparaît ainsi comme un symptôme significatif de cette extension conceptualiste de l'art, peut-être momentanée, mais actuellement en plein essor. Celle-ci n'implique pas la disparition des pratiques les plus physiques ou artisanales. Ces dernières sont désormais évaluées à l'aune conceptuelle : que penser de l'emploi de la céramique, de la peinture aujourd'hui, par exemple, sinon qu'elles représentent une *position* pour la matérialité contre un excès du numérique (ou un excès de conceptualisme) ?

On peut reconnaître en cette orientation conceptualiste la figure tutélaire de Marcel Duchamp, lequel pose par excellence en portrait de l'artiste chercheur. Il n'est que de penser à son intérêt pour le philosophe Max Stirner² ou rappeler son passage à la Bibliothèque Sainte-Geneviève³.

1. « *From the 1980s on, the influence of conceptualism has affected art schools all over the world. Many schools have erased the boundaries between disciplines, as the supremacy of the expression of a concept, in this post-Duchampian epoch rides across all material means – photography, video, painting, drawing, sculpture, or any of them and more joined in an installation. Somewhere between philosophy, research, manual training, technological training and marketing, an evolved profile of contemporary artistic practice has pressed the art school as a pedagogical concept itself to address what an artist is now and what the critical criteria and physical requirements are for educating one.* » *Ibid.*, p. ix et x. Traduction de l'auteur.

2. Voir à ce propos Francis M. NAUMAN, « Marcel Duchamp : A reconciliation of opposites », dans Rudolf E. KUENZLI et Francis M. NAUMAN (éd.), *Marcel Duchamp, Artist of the Century*, Cambridge et Londres, The MIT Press, 1989, p. 29. Max Stirner, aujourd'hui très oublié, a publié en 1844 une défense plutôt provocatrice de l'égoïsme et de l'individualisme, *Der Einzige und sein Eigentum*, en français : *L'unique et sa propriété*, Robert-Louis Leclair (trad.), Paris, P.-V. Stock, 1900.

3. Voir Yves PEYRÉ et Évelyne TOUSSAINT, *Marcel Duchamp*

C'est un lieu commun entré dans les savoirs : « Duchamp s'inscrit dans la lignée des artistes "intellectuels", comme Léonard de Vinci », reprend par exemple le dossier pédagogique du Centre Pompidou⁴. Dès 1923, Picasso, quant à lui, se sentait menacé par la dimension de « recherche », ou du moins agacé, puisqu'il en vint à dire en visant Duchamp : « L'esprit de recherche a empoisonné ceux qui n'ont pas pleinement compris tous les éléments positifs et concluants de l'art moderne et a tenté de leur faire peindre l'invisible et, par conséquent, l'impeignable⁵. » Que l'art cherche, que l'art pense n'était pourtant pas une nouveauté, comme l'aurait attesté un artiste aussi peintre que Delacroix qui écrit dans son *Journal* : « Quand j'ai fait un beau tableau, je n'ai pas écrit une pensée. C'est ce qu'ils disent. Qu'ils sont simples⁶ ! »

Dans *Formes de l'intention*, Michael Baxandall prend précisément l'exemple de Picasso pour expliquer la façon dont procèdent les artistes

à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris, Éditions du Regard, 2014. Duchamp s'est adonné « à la découverte des traités d'Albrecht Dürer, de Léonard de Vinci, de Nicéron, d'Abraham Bosse ou de Jean Du Breuil. Il y a lu Sextus Empiricus, Henri Poincaré ou Esprit-Pascal Jouffret, consulté les dessins de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, se passionnant pour les avancées scientifiques récentes, le concept de quatrième dimension et la géométrie non-euclidienne, sans se départir de son humour, de son scepticisme et de son ironie, en parfaite complicité avec Alfred Jarry, Raymond Roussel ou Gaston de Pawlowski ». (Quatrième de couverture).

4. Notice *Fontaine* 1917/1964. Documentation, rédaction : Vanessa Morisset © Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, septembre 2005.

5. Relevé le 16 février 2016 dans <<https://blogs.mediapart.fr/thierry-briault/blog/011014/lanti-peinture-indefectible-de-marcel-duchamp-bete-comme-un-duchamp-ou-le-petit-monde-ennuyeux>>, blog de Thierry Briault pour *Médiapart* du 1^{er} octobre 2014, à l'occasion de l'exposition *Marcel Duchamp. La peinture, même*, au centre Pompidou, 24 septembre 2014 – 5 janvier 2015. Texte original dans « Picasso speaks », *The Arts*, New York, mai 1923, ici repris dans *Art Humanities Primary Source Reading*, « Statement to Marius de Zayas » dans <http://www.learn.columbia.edu/monographs/picmon/pdf/art_hum_reading_49.pdf>, consulté le 16 février 2016.

6. Eugène DELACROIX, 8 octobre 1822. Ici repris dans Michael BAXANDALL, *Formes de l'intention, sur l'explication historique des tableaux*, Catherine Fraisse (trad.), Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1991, p. 129.

lorsqu'ils « pensent » en peinture. Le peintre, écrit-il, « suit des directives qui impliquent tout un arrière-plan historique et critique. On peut penser que c'est le regard particulier qu'il porte sur la peinture du passé qui détermine les termes particuliers du problème qu'il veut résoudre [...] Il n'est pas exclu qu'il [Picasso] ait tenté de formuler en lui-même un certain nombre de concepts qui devait lui permettre de définir telle ou telle question picturale¹ ». Si dans le même chapitre, l'historien de l'art précise bien que le point de vue de l'artiste n'est pas celui du regardeur ou du critique, il montre qu'en suivant ses « directives », Picasso a une attitude que ne renierait pas un chercheur, même si ses paroles le dénie : « J'ai du mal à comprendre pourquoi on donne tant d'importance au terme de recherche dans la peinture moderne. Pour moi chercher ne signifie rien quand on peint. L'important c'est de trouver² ». En fait Baxandall (et Kahnweiler avant lui) nous fait comprendre que Picasso se saisit d'« un état de l'art » – pour reprendre cette expression que tous les chercheurs d'aujourd'hui tentent d'obtenir un projet financé connaissent. Picasso a peu formulé, mais il est tout de même passé par quelques échanges verbaux (avec Braque en particulier). Son attitude est performative : il se saisit d'un problème et « trouve » des relations de formes, de valeurs, de relations au bord du tableau, à la planéité du support, etc., qui font sauter le « verrou » (disent encore les institutions de recherche) de la perspective. La recherche artistique fait ainsi autant que possible l'économie du langage discursif. Elle « trouve » en affirmant une forme qui va déplacer, ou déstabiliser, ou reformuler une configuration antécédente. En ce qui concerne Duchamp par exemple, comment mieux questionner artistiquement et activement l'exposition, dont la fonction est la mise en visibilité, sinon en contrariant son but de rendre visible ?

Si Madoff constate qu'un tournant conceptualiste s'instaure dans les Écoles d'art au cours des années 1980, il faut penser que ce courant se déploie chez les artistes bien plus tôt, et en

particulier au cours des années 1960 alors que l'héritage de Duchamp se répand. L'art conceptuel, en rassemblant « l'impeignable » et en l'hybridant intimement au langage, en est en quelque sorte l'accomplissement radical. Ce tournant conceptualiste, qui se développait aussi chez des artistes ne tendant pas à la seule présence mentale ou écrite de leur œuvre, ne fut pas seulement américain. Toutefois il fut particulièrement éclatant dans les années 1960 à New York, avec des artistes qui publiaient dans les magazines des articles relayés par une critique historique de haut niveau. Donald Judd écrivit « Specific objects³ » avant ses premières expositions notables, Dan Graham, artiste et critique, publia *Homes for America* dans *Arts Magazine* en 1966-1967⁴, Robert Smithson y écrivait aussi ainsi que dans *Artforum*, où Robert Morris réfléchissait sur la sculpture. Carl Andre, qui composait des poèmes, s'intéressait comme Smithson à la physique. Nauman reçut un enseignement universitaire en mathématiques et physique avant de compléter sa formation artistique. Dans les années 1960, rapporte Dan Graham, « tous les artistes lisaient Merleau-Ponty. Le grand héros de Bruce Nauman était Richard Feynman, le physicien quantique, qui donnait des conférences à Berkeley⁵ ».

En Europe, Harald Szeemann, presque unanimement considéré comme le premier « curateur » international, rassemble les approches américaines et européennes de remise en question des catégories artistiques en montrant les processus, ce qui revenait à poser l'accent sur l'expérimentation, sur la recherche. En France, des revues comme *Rhobbo*, *VHIOI* ou *Peinture, Cahiers théoriques* rebondissaient sur les questions critiques. Consécutivement aux événements de mai 1968, le tournant théorique menant à ce qu'on cesse de dire « bête comme un peintre » prit la forme

1. *Ibid.*, p. 87.

2. *Ibid.*, p. 121.

3. Donald JUDD, « Specific objects », *Arts Yearbook*, n° 8, 1965, p. 74-82. Ici dans <www.juddfoundation.org/_literature_108163/Specific_Objects>, consulté le 19 février 2016.

4. Dan GRAHAM, « Homes for America, Early 20th Century Possessable House of the Quasi-District Cell of '66 », *Arts Magazine*, Vol. 41, n° 3, décembre 1966-janvier 1967, p. 21-22.

5. Dan GRAHAM, *Œuvres 1965-2000*, Paris, Paris-Musées, 2001, p. 388.

concrète de la création de l'enseignement des arts plastiques à l'université. Et si les ateliers étaient devenus autre chose que des salles de classe avec lavabos, qu'il faut quitter pour laisser entrer le cours suivant, si le recrutement d'artistes non universitaires avait été facilité, ces formations artistiques auraient peut-être assumé convenablement ce tournant, sans dissensions stériles avec les Écoles d'art.

Reposons, avant de questionner la place des curateurs et de l'exposition, le statut de la recherche. Dans l'*Encyclopædia universalis* le terme de « recherche » est en soi trop général pour faire l'objet d'un article. L'entrée adéquate est « recherche scientifique ». Son auteur toutefois introduit son article selon un sens commun que nous pouvons adapter à l'artiste : « L'homme a toujours voulu comprendre le monde et la société dans lesquels il vit. » Il ajoute aussitôt : « et depuis plusieurs siècles, c'est la recherche scientifique qui tente de répondre à ce besoin. La recherche a d'abord une dimension "culturelle" – connaître et comprendre la nature –, mais comme elle rend possible, jusque dans ses aspects les plus fondamentaux, la maîtrise de cette nature, elle est aussi, de fait, un enjeu de puissance autant que de pouvoir¹. » La recherche se présenterait d'abord comme une attitude intrinsèque poussant l'homme à explorer, observer le monde, puis faire des hypothèses, tenter des expériences, comparer des résultats. La recherche « scientifique » a ensuite mis au point des méthodes, des protocoles de démonstration, des outils de vérification. Sans doute l'artiste ne peut-il guère espérer, comme le chercheur en sciences « dures », maîtriser la nature, excepté symboliquement (et peut-être est-ce l'un de ses rôles dans la société humaine, à moins que ce soit celui de critiquer ces effets de pouvoir). L'artiste serait à cet égard plus proche des sciences dites « humaines », dans la mesure où ses réalisations apporteraient des visions autres, des critiques de cette « maîtrise », des perceptions risquant nos corps, notre imaginaire, notre sensibilité face aux modifications du monde.

S'il y a une « pulsion » de recherche chez l'homme, il y a aussi une institution de la recherche. Dans les faits, celui qu'on appelle chercheur est un individu ayant suivi une formation supérieure poussée, souvent universitaire ou légitimée par l'université et dont la qualification est le fruit d'un long processus. Il n'y a pas de chercheur autodidacte. Les recherches, les découvertes, validées par des pairs (institutions scientifiques, revues, publications), doivent s'étayer d'expérimentations antérieures, qu'elles augmentent, rectifient ou réfutent selon des méthodes partagées et rigoureuses. Cette recherche peut être fondamentale ou appliquée, et son but déclaré est une amélioration de la vie grâce à l'étendue constante des connaissances sur le monde, sur les hommes (il y a bien aussi une recherche guerrière, compensée par des comités d'éthique). Si certaines découvertes de la recherche scientifique s'expriment de façon fort succincte, $E=mc^2$ par exemple, le langage utilisé a été le fruit d'un long processus de codification lui permettant d'être international. Le chercheur en sciences dures a son langage de spécialiste, incompréhensible sans formation spécifique, mais à tel ou tel moment, il ne peut faire l'économie d'un discours d'explication, pour sa valorisation par exemple. Les méthodes du chercheur en sciences humaines sont moins déterminées, car elles ne se communiquent que par l'intermédiaire d'un discours (éventuellement illustré), émis dans sa langue d'usage, infiniment malléable, mais qui pour la validité de ses avancées doit aussi répondre à des méthodes. Celles-ci doivent réduire une subjectivité non partageable qui ne pourrait servir la réflexion, en situant sa parole, en donnant des éclairages précis et vérifiables sur son objet, de façon à augmenter le savoir ou la réflexion sur le dit objet. Les méthodes « scientifiques » du discours ont plus souvent recours au bon sens que ne le craignent les Écoles d'art : logique de présentation pour faciliter la lecture et la compréhension de ce qui est traité, logique syntaxique, sources vérifiables au moyen d'un appareil de notes et d'une bibliographie faciles d'usage pour qui voudrait approfondir la question, qualité des références, précision des observations, articulation des argumentations

1. Pierre PAPON, « Recherche scientifique », *Encyclopædia Universalis* <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/recherche-scientifique/>>, consulté le 18 février 2016.

rendant plausible ce qui est avancé. Le chercheur en sciences humaines a des buts : transmettre et augmenter le savoir en amenant un point nouveau, en modifiant un point de vue, en rétablissant une vérité, en détectant les poncifs sous le consensus ou le dissensus ; il établit des comparaisons permettant au récepteur d'élargir son champ de réflexion et ses capacités critiques. Comme pour le chercheur en sciences dures, l'institution universitaire est garante de son évaluation. Les critères en sont périodiquement contestés mais globalement vérifiés et admis. L'artiste n'est pas évalué de la même façon. L'art promet souvent la dimension subjective, parce qu'il croit volontiers en son universalité. On ne conteste généralement pas cette subjectivité car elle introduit l'originalité qui permet au regardeur d'apprendre de celle-ci (elle lui offre un monde ou une vision nouvelle). Pour autant l'art n'a pas mission d'augmenter le savoir (ce n'est pas un requis administratif). Même s'il exhibe son héritage, on ne lui demande pas d'attester de ses sources, et c'est l'inventivité par rapport à celles-là, l'inventivité en général, qui sera appréciée. L'évaluation diplômante de l'artiste, même établie par ses pairs, n'amène pas mécaniquement la reconnaissance artistique. C'est là que se justifie la dénomination d'« institution Art » définie par Peter Bürger et qui renvoie « au système de production et de distribution de l'art, ainsi qu'aux représentations de l'art qui dominent à une époque donnée, et qui déterminent essentiellement la réception des œuvres¹ ». L'artiste est évalué dans ce cadre moins légiféré, plus indéterminé, et certainement plus fluctuant. Il l'est d'ailleurs aussi hors du « monde de l'art » alors que l'on n'osera évaluer les résultats d'un chercheur en sciences « dures » en dehors de son domaine. Comme l'a pointé Foucault, tout savoir a des effets de pouvoir. Le chercheur en sciences humaines peut avoir une pratique discursive qui impressionne ; le mathématicien, le physicien, de leur compétence que ne peut maîtriser le commun, exercent une fascination. L'art contemporain est (encore) régulièrement dénigré

(« mon enfant peut le faire »). Mais l'artiste peut aussi se présenter dans sa sphère autonome, dans une distance de compétence. Le repli sur son domaine lui permet alors de ne pas s'ouvrir à la critique venant d'autres savoirs. C'est un moyen d'entretenir une distance sacralisante, de protéger ses productions.

Or, depuis le « processus de Bologne », les Écoles d'art en Europe sont amenées, souvent malgré elles, comme les universités, à une modification de la formation et de la recherche agissant comme si une partie de l'« institution Art » s'était rigidifiée en un cadrage légal, enregistré, sur-formalisé. Le mouvement général d'intellectualisation s'est cristallisé, au nom de la clarté, de l'excellence, en structures institutionnelles, qui épousent le modèle concurrentiel (les critiques n'ont pas manqué de le souligner, mais semblent inopérantes) : être dans le classement de Shanghai, être contacté par les galeries. Selon *Art School*, les États-Unis ont, eux aussi, des « programmes de MFA (Master of Fine Arts) « aux règles hégémoniques² ». Les Masters les plus connus recrutent sur l'interdisciplinarité des médiums et sont adossées à des universités notoires. À Stanford University, le recentrement géographique du bâtiment des arts à l'intérieur des sciences humaines a eu des répercussions réciproques consolidées par les pratiques numériques. C'est une innovation qui a été jugée nécessaire à la création d'un doctorat en art³.

En Europe, dans la mesure où le « LMD » devient la règle, il est logique que les Écoles d'art souhaitent le « D ». Ainsi la formation aux Masters d'art peut-elle se prolonger en doctorat, tandis que la recherche devient plus qu'un appétit de découverte : une injonction. S'il est patent que le langage de l'art est structurellement très différent du langage discursif, le modèle institutionnel issu de l'université pousse le jeune artiste vers l'obligation de rédiger un mémoire, c'est-à-dire d'articuler ses affinités et les sources diverses auxquelles il puise avec une maîtrise suffisante du discours pour une présentation lisible, informée, articulée. Un texte littéraire, quelquefois proposé, ressortirait d'une autre compétence (du « monde

1. Peter BÜRGER, *Théorie de l'avant-garde*, Jean-Pierre Cometti (trad.), Paris, Éditions Questions théoriques, 2013, p. 36.

2. Steven Henry MADOFF (éd.), *Art School*, op. cit., p. xi.

3. Voir *ibid.*, p. 143-157.

de la littérature »). Le passage du mode « inventif » au mode discursif ne va pas de soi : cela prend du temps, une énergie que le jeune artiste préfère souvent consacrer à sa liberté subjective. S'il se déclare chercheur, il doit donc être doté d'un certain capital de distance, voire de schizophrénie (!). Mais comme l'ont montré les artistes américains des années 1960 qui écrivaient des articles de critique et de réflexion, le discours est aussi un pouvoir, et la double compétence, bien gérée, une force dans le contexte de l'art international. Une certaine maîtrise du discours « scientifique » – fut-elle une pratique minimum pour évaluer le discours des autres – ne peut que servir l'artiste, même s'il parvient (ou : pour parvenir) à suffisamment de notoriété pour que les discours des autres affluent sur son œuvre.

Dans ce tournant, l'université agit le plus souvent comme répulsif auprès des Écoles d'art. Les départements d'arts plastiques, liés aux concours d'enseignement en lycées et collèges, pour lesquels il faut faire passer dans le discours un savoir didactique (il est donc assez contraint), nécessairement mal servis matériellement par leur caractère démocratique permettant le nombre, ont le plus souvent fourni du discours, souvent intelligent, certes intellectualisant, mais qui a aussi trop souvent suivi le pli de se substituer à la force artistique et à l'inventivité. Il était dans les intentions de ceux qui ont fondé ces départements de faire accepter la pratique comme « recherche ». Mais l'université peine à renoncer au discours écrit, qu'elle sait évaluer et qu'elle exige en quantité importante. C'est au point qu'un doctorat en arts plastiques est très largement jugé sur son écrit tandis que la présentation des productions plastiques, sans doute appréciée du jury le jour de la soutenance, est considérée comme un bonus. L'investissement nécessaire à l'écrit contraint le jeune artiste universitaire à réduire sa pratique, le plus souvent au moment où celle-ci devrait prendre son essor. Il est rare que les diplômés universitaires « cartonnent » dans le « monde de l'art ».

Ce tournant institutionnel a-t-il eu un effet direct sur l'émergence de la fonction de curateur ? Il est patent que celle-ci s'est considérablement imposée dans ces mêmes années. Le 19 juin 2013, autrement dit hier, un article d'Emmanuelle Lequeux dans *Le Monde* titrait « Curateur, le plus jeune métier du monde ». L'article rectifiait un peu l'effet de nouveauté : « Il y a cinquante ans, commissaire d'exposition, cela n'existait quasiment pas. Rassembler des artistes selon le bon plaisir de sa pensée, organiser des expositions comme des points de vue sur le monde ? Très peu l'avaient envisagé, et nul n'en avait fait son métier. Il fallut attendre le Suisse Harald Szeemann et les années 1960 pour que s'invente ce rôle². » En fait, il est vraisemblable que le développement de la fonction de curateur correspond au mouvement « conceptualiste » de fond qui a montré que l'exposition des œuvres était un enjeu théorique important. Par ailleurs, une meilleure connaissance de l'art récent par le public, due aux efforts de médiation, à sa curiosité pour un art contemporain devenu à la mode, au soutien financier des centres d'art et des institutions de type muséal (public et privé) et la montée en puissance du marché de l'art, ont multiplié les opportunités d'expositions, et donc la nécessité de « curateurs ». D'autres considérations interviennent. Lorsqu'en 2006 le responsable du Fonds Régional d'Art contemporain de la Région PACA postule pour le centre d'art de la Villa Arson à Nice³, il expose son intention de faire appel à de jeunes curateurs (que l'on appelait encore commissaires) ou au moins des commissaires extérieurs afin de redonner une « certaine fraîcheur » à la programmation. Il sous-entendait ainsi que les centres d'art qui s'étaient créés dans les années 1980 en France, avec tout le mérite qui revenait à ceux qui les avaient montés, organisés, élaborés, s'enkystaient dans les mêmes références artistiques. Lui-même avait auparavant, pour le FRAC, invité certaines personnalités de la commission d'achat à proposer des artistes qui, en l'occurrence, avaient des

1. Ces considérations ont amené Aix-Marseille Université à offrir une nouvelle mention de Doctorat, moins lourde en texte mais plus exigeante en création, « Pratique et théorie de la création artistique et littéraire ».

2. <http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/06/19/curateur-le-plus-jeune-metier-du-monde_3432833_3246.html>, consulté le 19 février 2016.

3. Éric Mangion, entretien téléphonique du 22 février 2016.

conceptions spécifiques de mise en visibilité de leurs œuvres¹. Ce constat d'un resserrement des lieux d'art en France sur quelques personnalités dominantes et les effets de pouvoir et d'uniformité que ces pratiques induisent appelait en effet une ouverture démocratique.

Toutefois, au cours des années 2000 le passage verbal du « commissaire » au « curateur » est allé de pair avec une généralisation de la fonction que l'on peut qualifier d'inflationniste. Cela ne va pas sans inconvénients, à commencer par la difficulté grandissante à s'imposer pour ceux qui se lancent aujourd'hui sur le marché. Cette généralisation n'est pas seulement due à la volonté d'une diversification de l'offre d'expositions mais aussi à la multiplication des lieux de formation. Depuis trois ans, par exemple, la structure d'exposition de la même Villa Arson est devenue le terrain du commissariat de l'École d'art qui lui est attenante, car les programmes de « recherche » sur lesquels travaillent désormais les étudiants de Master avec leurs professeurs ont pour aboutissement des expositions. Si les professeurs sont des curateurs, les étudiants sont aussi aguerris à toutes les contraintes et négociations nécessaires au montage d'expositions, puisque les programmes de recherche impliquent une thématique, un approfondissement théorique de celle-ci, des choix d'œuvres empruntées à d'autres structures, etc. Si ce programme est plutôt en avance sur d'autres structures en France, il n'est pas le seul (l'École d'art de Toulon applique le même rapport à la recherche, par exemple).

De leur côté, les sections d'histoire de l'art à l'université se sont ouvertes aux périodes récentes de l'art (souvent en réponse à la pression de la demande étudiante). Des formations professionnelles ont suivi. La formation au Commissariat du Magasin de Grenoble est désormais accompagnée de quelques Masters universitaires concernant l'exposition, la critique, la médiation, le « patrimoine contemporain ». Les formations en arts plastiques « et sciences de l'art » sont également des lieux d'où peuvent émerger de jeunes curateurs, si les étudiants complètent leur ensei-

gnement de stages. À l'étranger des lieux prestigieux ont organisé la rencontre entre futurs historiens de l'art et artistes pour mieux préparer ceux qui se distingueront. Ainsi l'École de l'Art Institute de Chicago (SAIC) offre un programme qui « combine atelier et étude théorique, et peut inclure l'histoire de l'art, la critique, les arts libéraux au sens large² ». La porosité entre les différentes disciplines permet ainsi à l'étudiant de trouver progressivement sa voie selon ses préférences, de passer d'artiste à curateur, de la critique à la pratique. Les rapprochements sont également favorisés à Londres par le Royal College of Art, même si les disciplines sont moins poreuses.

Il y a donc une intensification des formations en même temps qu'une perméabilité entre les différentes branches des acteurs de l'art. Cela étant, aujourd'hui, le curateur a le plus souvent une formation universitaire, et de fait une certaine maîtrise du discours. L'exposition étant le mode principal de « socialisation des œuvres » (Glicenstein), les pouvoirs publics et les associations encouragent cette fonction, puisque le curateur saura verbaliser un projet, le rendre convaincant à des élus, à des mécènes. Depuis quelques années, les rares résidences pour critiques d'art sont ainsi devenues de récurrentes bourses ou résidences pour jeunes curateurs. Les curateurs d'ailleurs font ainsi un parcours qui se calque sur celui des jeunes artistes, de lieu en lieu, étoffant leur CV sur des programmations dont ils espèrent qu'elles monteront en importance et en subventions. Le curateur est nomade, car il doit être renouvelé. Il est soumis à la concurrence, comme le pointe l'un des élus 2013 du Palais de Tokyo : « Finalement on est juste le pur produit du néolibéralisme, notre liberté n'est que la flexibilité dont nous sommes les prototypes³. » Les curateurs ont pour fonction de mettre les artistes en évidence, mais par leur nombre, leur rémunération, ils deviennent aussi des concurrents à l'égard des financements de production reçus par les artistes. Ils contribuent, comme le montre Jean-Pierre Cometti dans son

1. Par exemple, Christine Macel avait choisi de faire exposer John Bock et Christoph Doswald Ugo Rondinone.

2. Voir SAIC dans <http://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/top_mfa_programs-52172>, consulté le 19 février 2016.

3. Emmanuelle LEQUEUX, « Curateur », art. cit., citation de Gallien Dejean.

dernier ouvrage, à la « re-auratisation » des œuvres ou des artistes au bénéfice du marché¹. Ce pouvoir leur confère la potentialité d'être eux-mêmes des vedettes. Les artistes peuvent alors avoir la volonté de se ressaisir du commissariat.

Comment la relation du curateur à la recherche peut-elle se construire ? Comme l'a fort bien expliqué Jérôme Glicenstein, en dehors de l'École et de l'atelier où l'on peut saisir un processus, des idées plastiques en formation, il n'est guère « possible de prendre connaissance d'une œuvre d'art indépendamment d'une exposition qui en est faite² ». Ce constat, qui interpelle la médiation, a aussi un rapport direct avec les questions d'esthétique et l'approche philosophique de l'art. L'exposition « affecte l'autoréflexivité d'œuvres qui sont à la fois mises à distance de leurs circonstances de création et réorientées en permanence par les commissaires, conservateurs ou scénographes (avant de l'être par les publics³) ». Cette réorientation enjoint une malléabilité d'interprétations qui fragilise les acceptions essentialistes de l'art, et ses définitions souvent fondées sur l'approche des œuvres une par une et isolées de leur contexte.

Dans son ouvrage, Glicenstein met en évidence deux facettes du commissaire d'exposition, incarnées dans leurs positions extrêmes par Harald Szeemann et Hans-Ulrich Obrist⁴. Le parti pris de Szeemann fut d'imposer ses options d'accrochage aux artistes qu'il choisissait, avec pour corrélat une instrumentalisation des œuvres qu'a vivement critiquée Daniel Buren pendant la fameuse *Documenta V*. De l'autre côté, Obrist récuse la position de « méta-artiste » que s'arrogeait Szeemann. Il est le curateur qui « prend soin de » (du latin *curare*) : en empathie avec les artistes, il cherche le mode le plus adapté à l'exposition de leur spécificité, les affinités les plus adéquates. Il préfère être un « catalyseur qui cherche à réunir les meilleures conditions de tra-

vail possibles pour des artistes⁵ ». On peut noter au passage que les curateurs semblent représenter un échantillonnage plus égalitaire des relations hommes-femmes : avant leur arrivée sur le marché, un grand nombre de femmes étaient à la direction de petites structures d'exposition ou à la conservation. Elles étaient le plus souvent « au service de », dédiées à chouchouter les artistes plutôt que de se faire un nom. Au demeurant la plupart des artistes apprécient hautement cette option ; de nombreux curateurs aimeraient au contraire se voir en nouveaux Szeemann. Car face à la précarité de leur situation, il faut bien des compensations : être responsable de son choix (souvent cela ne va pas sans conditions), être courtoisé par les artistes. Depuis quelque temps, la notion de « curateur-auteur » séduit, plus que celle de « méta-artiste ». Le nom de « curateur-auteur » garde l'aura du terme « auteur », alors que « méta-artiste » semble teinté de la marque de l'artiste « manqué », même si l'exposition peut être considérée comme une forme de grande installation, une unité organique, voire un « *Gesamtkunstwerk* » orchestré par son compositeur. L'acception de la dénomination de « curateur-auteur » se serait développée à partir de la revendication d'Éric Troncy concernant son exposition controversée *Coollustre* en 2003 en Avignon⁶, dans laquelle il avait pris la liberté d'exposer des Bernard Buffet sur le mur de Sol LeWitt. La proposition fut reçue comme une provocation insuffisamment convaincante car Buffet n'en ressortait pas comme une redécouverte injustement oubliée. Dans une certaine mesure, elle pointait la relation du public de l'art contemporain à son propre consensus en matière de valeur artistique, et en ce sens on pouvait penser que l'action avait la saveur de l'attitude artiste. Mais elle paraissait aussi provenir d'un dandysme arbitraire (« C'est mon choix » concluait ainsi une critique d'Elisabeth Lebovici⁷ parodiant le titre

1. Jean-Pierre COMETTI, *La Nouvelle Aura. Économies de l'art et de la culture*, Paris, Éditions Questions théoriques, 2016, p. 203-208.

2. Jérôme GLICENSTEIN, *L'Art, une histoire d'exposition*, Paris, PUF, 2009, p. 11.

3. *Ibid.*, p. 198.

4. *Ibid.*, p. 75-79.

5. Repris dans *ibid.*, p. 79.

6. Emmanuelle LEQUEUX, « Curateur », *art. cit.*

7. Elisabeth LEBOVICI, « Inventaire à la Troncy », 31 juillet 2003 pour *Libération* du 31 juillet 2003. Ici repris dans la version numérique <http://next.liberation.fr/culture/2003/07/31/inventaire-a-la-troncy_441051>, consultée le 22 février 2016.

d'une émission de télévision).

Parmi les curateurs, il faut aussi compter avec les artistes, puisque ceux-ci sont assez régulièrement sollicités pour une « carte blanche », par exemple. Ont-ils alors une attitude spécifique de chercheur ? Peut-on établir une taxonomie du curateur en regard de la recherche ? Le constat de l'effet de l'exposition sur les œuvres est évidemment bien connu des artistes, et depuis le début du xx^e siècle, ils n'ont jamais été les derniers à repenser les conditions de présentation de leurs réalisations. Un artiste ou un groupe d'artistes désirant transformer « un état de l'art » parce que le mode d'exposition courant ne leur convient pas « trouvent » de nouvelles modalités pour montrer leurs œuvres, changeant par là-même les œuvres elles-mêmes et les interprétations que le public peut en déduire. Selon ce que nous avons dit de Picasso, ces artistes produiraient de la « recherche » en étant ici leurs propres curateurs. Mais dans ce cas d'invention d'un nouveau mode de présentation, il s'agit le plus souvent d'un événement ou au plus d'une suite rapprochée d'événements ponctuels. Un exemple relativement récent nous est relaté par Troncy, ce qui nous montre qu'avant de se considérer « curateur-auteur », celui-ci s'est trouvé à l'écoute, en empathie avec les artistes. Voici ce qu'il rapporte d'une manifestation qui s'est déroulée en août 1990 :

La galerie Air de Paris avait commencé par une idée farfelue. Philippe Parreno, Pierre Joseph et Philippe Perrin avaient conçu *Les Ateliers du Paradise*¹ : ils avaient simplement eu l'idée d'habiter la galerie pendant un mois, et avaient décoré leur habitat avec des œuvres d'art contemporain. L'ambiance était ludique, et l'idée d'utiliser l'œuvre d'art comme un cadre de vie, et non comme quelque chose de sacré qu'on adore sans toucher, était franchement innovante. *Les Ateliers du Paradise* ont pour moi une vraie valeur historique².

1. Le *Paradise* était simplement une boîte de nuit où se rendaient les artistes en Italie.

2. Jean-Max COLLARD, « Art contemporain, la non-école de Nice », *Les Inrocks*, 28 janvier 1998 <<http://www.lesinrocks.com/1998/01/28/musique/concerts/art-contemporain-la-non-ecole-de-nice-11231506/>>, consulté le 12 juin 2016.

L'année suivante, Troncy organisait avec Nicolas Bourriaud, sur l'initiative de Christian Bernard à la Villa Arson de Nice l'exposition *No man's time*³, dont l'ensemble reposait clairement sur des attitudes d'artistes auxquelles il avait été attentif l'année précédente, *No man's time* rassemblait une grande partie des artistes dont Bourriaud allait déduire des réflexions critiques, parues dans le magazine *Documents sur l'art*, codirigé par Bourriaud et Troncy⁴, réflexions devenues en 1998 *l'esthétique relationnelle*⁵. Avant *Coollustre*, Troncy avait ainsi contribué à faire apparaître un mouvement.

Tous les artistes de *No man's time* ne s'intéressaient pas spécifiquement à la question de l'exposition, mais celle-ci était et demeure essentielle au travail de Philippe Parreno, Pierre Huyghe, et Dominique Gonzalez-Foerster, laquelle avait même suivi, à cette intention, la première promotion de l'École du Magasin de Grenoble (1987-1988). Les expositions récentes de ces trois artistes⁶ ont démontré à quel point l'orchestration et la mise en espace de leurs œuvres font partie de leur démarche.

En revanche, même si ces artistes invitent volontiers un confrère dans les expositions qu'ils conçoivent, il est douteux qu'ils assument la partie ingrate et plus obscure du commissariat. Leur art, leur recherche artistique non verbale, font qu'ils sont sollicités et qu'ils laissent le soin aux galeries

3. *No man's time*, exposition à la Villa Arson, du 7 juillet 1991 au 30 septembre 1991. Artistes exposés : Angela Bulloch, BP, Paul Devautour, Sylvie Fleury, Liam Gillick, Henry Bond, Felix Gonzalez-Torres, Karen Kilimnik, Aimee Morgana, Raymond Pettibon, Rob Pruitt and Jack Early, Martin Kippenberger, Philippe Parreno, Allen Ruppersberg, Lily van der Stokker, Jim Shaw, Pierre Joseph, Dominique Gonzalez-Foerster, Xavier Veilhan.

4. La revue *Documents sur l'art* (dont le nom est un clair hommage à Bataille) a été fondée en 1992 par Nicolas Bourriaud, Éric Troncy, Philippe Parreno et Liam Gillick, et est restée active jusqu'en 2000.

5. Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.

6. *Dominique Gonzalez-Foerster, 1887 – 2058*, Galerie Sud, Centre Pompidou, 23 septembre 2015 – 1^{er} février 2016 ; *Pierre Huyghe*, Galerie sud du Centre Pompidou, 25 septembre 2013 – 6 janvier 2014 ; *Philippe Parreno, Anywhere, anywhere out of the world*, Palais de Tokyo, 23 octobre 2013 – 12 janvier 2014.

et institutions les tâches telles que : formuler de façon convaincante et faire passer l'idée directrice auprès des financeurs, contacter les institutions et les collectionneurs, négocier avec eux, avec les techniciens, les stagiaires, la direction, l'administration financière du lieu choisi ou dédié, pallier les inconvénients dudit lieu, préparer la médiation, etc. Car tout cela est (à moins de démarches spécifiques) un temps pris sur la création et la conception. Le système de la division du travail apparaît alors enviable. Avant Szeemann, les artistes désirant promouvoir un mouvement renversant les codes de l'exposition s'alliaient volontiers un critique pour la médiation : ainsi Germano Celant servit-il les artistes d'Arte povera, par exemple. En s'en remettant au curateur, l'artiste se dégage des tâches annexes à son travail, mais s'engage à faire confiance à celui-là ; mais il se peut aussi qu'il aménage cette confiance, en trouvant des modalités d'œuvres exposables et interprétables dans des circonstances multiples. C'est ainsi qu'aujourd'hui, par exemple, les œuvres conçues *in situ* pour telle manifestation sont également calibrées pour être aisément déplaçables et remplaçables dans un autre cadre, sous une autre thématique. Le marché international, les curateurs qui en sont un rouage, et les artistes participent en ce sens d'un formatage général.

La frange entre artiste-curateur et chercheur est quelquefois fort mince. Si Gonzalez-Foerster, Huyghe et Parreno ont choisi la voie artistique, d'autres l'abandonnent. Du 30 septembre au 9 décembre 1989, Rüdiger Schöttle installa, dans d'entrepôt-galerie du Confort moderne à Poitiers son *Jardin-Théâtre Bestiarum*, une exposition restée dans les mémoires. Elle était une mise en scène poétique d'œuvres dont les artistes, connus¹,

1. L'exposition a été reprise au Fresnoy (*Le Jardin-Théâtre Bestiarum*, du 17 février au 4 mai 2008) avec la notice suivante : « Cette œuvre produite entre 1988 et 1989, sur une idée de l'historien de l'art, artiste et galeriste allemand Rüdiger Schöttle assisté par le commissaire d'exposition d'origine belge Chris Dercon est une collaboration entre 14 artistes dont 12 plasticiens (les Français Bernard Bazile et Alain Séchas, l'Irlandais James Coleman, la Néerlandaise Irène Fortuyn (du couple Fortuyn/O'Brien), l'Américain Dan Graham, les Canadiens Rodney Graham et Jeff Wall, l'Espagnol Juan Munoz, le Suisse Christian Philipp Müller, les Allemands Ludger Gerdes, Marin et Hermann Pitz), un

n'eurent manifestement aucune raison de se sentir manipulés. Schöttle lui-même apparaissait comme artiste (il avait installé une de ses œuvres). Il était aussi auteur et historien de l'art (il avait écrit le texte du catalogue). Il est aujourd'hui galeriste et expose plusieurs des artistes alors présentés : il demeure donc un curateur attentif. Le caractère de l'exposition (dans le noir, avec des nappes de lumière) faisait de cette dernière à la fois une proposition totalement inédite et dans l'esprit de ces années qui aimaient la théâtralisation. La projection, au sens propre et métaphorique était particulièrement interrogée. Cet ensemble questionnait le mode de l'exposition et le « trouvait », après une recherche utilisant un texte à la fois narratif et théorique que Schöttle avait commencé à écrire à partir de 1977. Schöttle se déclarait avec cette exposition précise un chercheur, un auteur, un curateur et un artiste. Ce travail exceptionnel et reconnu comme tel (puisque l'exposition complète a fait l'objet d'une conservation et a été réinstallée, notamment au Fresnoy), garde un caractère unique. C'est donc une œuvre dont l'auteur-artiste est devenu un curateur privé : un galeriste.

Être auteur n'est pas nécessairement être chercheur. Un auteur n'a pas à se justifier « scientifiquement » : il peut imposer sa subjectivité, qui est acceptée ou non par le public. Comme pour l'artiste, c'est le « monde de l'art » qui en assure la reconnaissance. Réussir pour un curateur-auteur, c'est faire retomber sur soi l'aura de l'art en imprimant son style, en aménageant les œuvres selon sa conception, fût-elle originellement déduite d'un mouvement artistique. Claire Bishop cite ainsi Hal Foster avertissant dans le milieu des années 1990 que « l'institution peut éclipser le travail qu'elle est censée mettre en lumière : elle devient le spectacle, elle recueille le capital culturel, et le directeur-curateur en devient la vedette² ». En rappelant ceci, Bishop visait,

compositeur américain, Glenn Branca, et Rüdiger Schöttle lui-même. »

2. Dans Claire BISHOP, « Antagonism and relational Aesthetics », *October*, n° 110, automne 2004, p. 51-79, p. 53 : « As Hal Foster warned in the mid-1990s, "the institution may overshadow the work that it otherwise highlights: it becomes the spectacle, it collects the cultural capital, and the

dans son article « Antagonism and Relational Aesthetics », la direction de Nicolas Bourriaud au Palais de Tokyo et à la Tate modern, et ses choix de favoriser la dimension « design » des productions artistiques (par exemple production picturale aménageant l'espace, création d'un bar par l'un des artistes) et donc « la fonction avant la contemplation, l'ouverture sur la résolution esthétique », le tout réaménagé sous le concept de « laboratoire¹ ». Elle suggérerait ainsi qu'il travaillait ainsi à sa propre aura puisqu'il démontrait par ses choix de travaux artistiques « ouverts », « semi-fonctionnels » une conception de l'art dont il est aussi « le théoricien principal² ».

En l'occurrence, si l'on peut penser que Nicolas Bourriaud est un curateur-auteur, ou un curateur-critique, sa théorisation de l'esthétique relationnelle doit le placer aussi comme curateur-chercheur, la recherche étant à la fois dans le montage d'exposition (recherche appliquée) et dans l'argumentation théorique de ses choix. En somme, l'exposition, dans son ontologie même d'être une médiatisation, traduit la toute puissance actuelle de l'image (relayée par tous les médias), et de l'économie qui l'accompagne.

Que serait alors un « bon » curateur-chercheur ? Aujourd'hui, les curateurs dépassent en nombre très largement les critiques : la promotion, la mise en visibilité qui accompagnent le marketing de l'art (que l'on veuille le voir ou non), éclipsent la relation critique. Mais la tâche de rendre le plus visible possible son choix fait que les curateurs se trouvent sur un marché concurrentiel. La constitution de réseaux – d'artistes, d'institutions, de galeries privées, de financeurs, de collection-

neurs –, devient une nécessité qui prend du temps et une énergie dévoreuse du temps de la recherche. Frais émoulus des universités, les jeunes curateurs ont un « sujet » et un petit réseau de jeunes artistes de leur génération. Mais partant, combien ne font de leur exposition qu'une *illustration* de ce dernier dont le récit aura réussi à capter momentanément un institutionnel débordé par les tâches administratives, et qui n'a plus le temps de se rendre dans les ateliers pour se faire son approche ?

Un curateur-chercheur ne doit pas être seulement le promoteur d'un groupe d'artistes sortis de l'École et avides d'entrer sur le marché. Il faut le temps d'être à l'écoute de son temps, avoir la possibilité de connaître un large éventail d'artistes. Les mouvements tels que ceux qui ont bouleversé la conception des expositions en instaurant un nouveau modèle sont rares et correspondent à des mouvements de fond de la société. De ce fait il est exceptionnel de se trouver dans le cas d'Harald Szeemann ou de Nicolas Bourriaud, qui ont sans doute condensé de l'intuition et du savoir pratique, mais indiscutablement au bon endroit et au bon moment.

Il reste, pour les curateurs qui ne se trouvent pas en phase avec un moment de transformation de la société, à comprendre tous les micro-mouvements qui se coaliseront peut-être en une configuration que l'histoire de l'art retiendra. Christophe Kihm dans un article de réflexion intitulé « Notes pour une théorie de l'exposition³ » et issu de son travail de critique pour *artpress*, fait un point sur la nécessité de « l'enquête », laquelle est, à notre avis, la première directive à suivre dans le travail de recherche appliquée en exposition, « précisément lorsque cette dernière [l'enquête] est comprise en tant que moyen d'investigation privilégié du présent, permettant de mettre à jour ce qui le manifeste, en tant que présent, dans la création ou dans les arts⁴ ». Car l'exposition en effet est une question de présent, y compris lorsqu'elle exhume ce qui a été conservé, parce qu'elle réactive une mémoire. Une bonne

director-curator becomes the star. » Traduction de l'auteur.

1. *Ibid.*, p. 53. Voici la phrase complète en anglais : « *An effect of this insistent promotion of these ideas of artist-as-designer, function over contemplation, and open-endedness over aesthetic resolution is often ultimately to enhance the status of the curator, who gains credit for stage-managing the overall laboratory experience.* » L'auteur a insisté antérieurement sur le concept du centre d'art comme « laboratoire », revendiqué par Nicolas Bourriaud ou Jérôme Sans.

2. *Ibid.*, p. 53. « *It is with this situation in mind that I focus on the Palais de Tokyo as my starting point for a closer inspection of some of the claims made for "open-ended," semi-functional art works, since one of the Palais' codirectors, Nicolas Bourriaud, is also their leading theorist.* »

3. Christophe KIHM, « Notes pour une théorie de l'exposition », dans David Zerbib (éd.), *In octavo – Des formats de l'art*, Dijon, Les presses du réel, 2015, p. 75-89.

4. *Ibid.*, p. 76.

recherche pourrait ainsi travailler à montrer par agencements scénographiques et choix d'artistes les signes émergeant de la société qui ne sont pas devenus des poncifs, mais qui au contraire annoncent des possibles avec lesquels le public peut construire son imaginaire et sa subjectivité et ainsi agir sur sa vie, sur son environnement. Une bonne recherche peut s'en tenir à une génération, mais gagnera sûrement à retrouver des transmissions, à dynamiser une présentation par des contrastes. Glicenstein a montré comment le film, en inversant le mouvement (opéré par le spectateur avec des objets fixes), avait servi de modèle théorique dès les premiers dispositifs cherchant une « science de la circulation », chez Herbert Bayer en particulier¹. Le scénario, les narrations, le montage filmique, qui suggèrent la temporalité de déplacement du visiteur, sont souvent convoqués comme paradigme² : ils demeurent des modèles satisfaisants de construction d'une bonne exposition, puisqu'un scénario peut révéler des surprises, relier subtilement (par des signes visuels, des formats différents de productions plastiques) des hétérogénéités qui produiront une dynamique. Mais de bonnes enquêtes peuvent suggérer dans un avenir proche d'autres paradigmes. Aux curateurs-chercheurs d'articuler le prochain modèle...

Sylvie COËLLIER

1. Jérôme GLICENSTEIN, *L'Art, une histoire d'exposition*, op. cit., p. 51.

2. Les artistes de l'art relationnel ont favorisé ce terme de scénario et de narration (Liam Gillick, par exemple). Le film est le modèle de Jean de Loisy.