

ETC



Commissaires sans artiste ou artistes-commissaires?

Yves Michaud

Numéro 45, mars-avril-mai 1999

L'artiste et/ou le commissaire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35451ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Michaud, Y. (1999). Commissaires sans artiste ou artistes-commissaires? *ETC*, (45), 9–13.

COMMISSAIRES SANS ARTISTE OU ARTISTES-COMMISSAIRES ?



Chris Martin, *Puppies Are Not Just for Christmas*, 1998. Tableau vivant de l'événement-exposition *CounterPoses* de Display Cult présenté à Oboro, Mtl, 1998. Photo: Paul Litherland, courtoisie de Display Cult et Oboro.

Dans *L'artiste et les commissaires*, livre déjà ancien puisque publié en 1989¹, ma critique de l'action des commissaires d'exposition (c'est ainsi qu'on appelle en France les *curators*) se développait dans plusieurs directions.

J'y critiquais en premier lieu l'action des commissaires qui s'arrogent le droit de manipuler les œuvres d'art ou les artistes au service de leurs thèses. De ce point de vue, je mettais en cause un certain type d'exposition à thème et à thèse, qui faisaient alors bon marché de la nature de l'objet ou de la spécificité du travail de l'artiste. Je m'en prenais, par exemple, aussi bien à la stratégie de présenta-

tion (pas du tout au principe) de *Magiciens de la terre* qu'à des expositions comme celle sur *Le design des années 50* qui, au centre Pompidou, avait présenté en vrac et sous des filets d'étalage les productions des années 50 comme si elles avaient été celles d'une société de consommation qui n'existait pas en ces années-là en Europe. Rétrospectivement, je me rends compte que ma critique hésitait entre deux voies.

D'un côté, elle gardait quelque chose de romantique dans la mesure où elle supposait une sorte d'intégrité et d'autonomie de l'œuvre et un primat de l'artiste. De ce point de vue, je suggérais que le commissaire aurait dû

s'abstenir de toute manipulation et se borner à mettre en valeur les œuvres, à les servir.

D'un autre côté, j'étais déjà très conscient que toute exposition constitue un cas de manipulation et de mise en scène du seul fait des choix qu'elle impose, de ses options et partialités et des contraintes auxquelles les organisateurs sont soumis (quiconque a organisé une exposition, aussi simple soit-elle, sait que tout n'est pas disponible ni mobilisable et que l'on doit faire avec ce que l'on connaît, ce que l'on a ou peut obtenir). Ma critique de l'action des commissaires portait, de cet autre point de vue, plutôt sur la faiblesse ou la médiocrité des gestes d'exposition que sur les gestes eux-mêmes. Rétrospectivement toujours, j'ai le sentiment d'avoir à l'époque contribué à bloquer et disqualifier (au moins un peu) un type de proposition d'exposition léger et irresponsable qui pouvait se répandre, compte tenu de la faible compétence professionnelle d'un certain nombre de conservateurs et commissaires français et de leur interprétation purement ludique des temps postmodernes.

Un tout autre aspect de ma critique portait sur le rôle du musée dans la perspective de son évolution depuis la fin des années 80. Il existe de nombreuses réflexions sur les musées et leur histoire mais pas, à ma connaissance du moins, d'étude précise et notamment quantitative sur les transformations que l'institution a connues dans les années 70 et 80. Les musées qui ouvrirent durant cette période avaient été projetés au moment du dernier sursaut des avant-gardes de la fin des années 60 et du début des années 70 (Fluxus, art conceptuel et minimal, performances, Land art). Ils étaient destinés à répondre au défi d'œuvres dont beaucoup avaient été conçues contre le concept même d'un musée d'art moderne. Ils ouvrirent dans le contexte du reflux de ces avant-gardes, du boom économique des années 80 et au moment de la prise de conscience postmoderne. Ce type de musée a eu alors tendance à devenir, lui aussi, un moyen de communication de masse, une zone de loisir et plus encore une attraction touristique – ce qu'il est devenu pour de bon maintenant, comme on le voit dans la politique de succursales du musée Guggenheim.

Ma critique de 1989 n'était pas du tout romantique. Elle reposait sur l'appréhension de tendances à la commercialisation, à la touristification, à la disneyisation, qui n'ont fait que s'accroître depuis. À tel point qu'il s'est produit récemment une crise dans le milieu des commissaires et des conservateurs qui ont du mal à se faire à des rôles différents de ceux pour lesquels ils s'étaient engagés, des rôles désormais de promoteurs, de producteurs et d'opérateurs de l'industrie du loisir plus que de militants de l'art contemporain. Il y a, en ce moment, comme on sait, un nombre important de postes vacants dans les institutions

qui s'occupent d'art moderne et contemporain et ceci correspond à une crise grave (ou à une mutation, comme on voudra) du métier de conservateur et de commissaire. En 1989, je ne faisais que dessiner les lignes d'une évolution en cours et indiquer les menaces dont elle était déjà porteuse, en particulier celle de plonger le monde de la haute culture dans celui de la consommation touristique et culturelle, dans celui de l'industrie culturelle.

En fait, mon livre *L'artiste et les commissaires* s'en prenait plus ou moins directement et plus ou moins lucidement à un nouveau mode de fonctionnement de l'art où je discernais pour une part irresponsabilité, pour une autre mutation dans la culture.

Depuis lors, j'ai poursuivi ma réflexion en laissant largement de côté la question de la compétence et de la plus ou moins grande responsabilité des « commissaires » pour prendre de mieux en mieux conscience que nous sommes désormais entrés dans une époque nouvelle pour la production artistique et pour la culture.

Cette mutation doit être appréhendée et analysée de deux manières et à deux niveaux différents, que je qualifierai respectivement, faute de mieux, de macro-économique et de micro-culturel.

D'un côté, d'un point de vue macro-économique, ce sont désormais les procédures de l'industrie du loisir et du tourisme, celles de la production cinématographique, celles de la communication et de la commercialisation des objets et des lieux de présentation des objets, qui régissent le monde de l'art visuel. Les expositions et les sites doivent attirer des foules, couvrir directement (par le nombre d'entrées, les produits dérivés, les ressources du sponsoring publicitaire) ou indirectement (les dépenses touristiques induites autour du musée au niveau local) leurs frais. Les méthodes de la promotion touristique, de la communication publicitaire, de la production de spectacles, de concerts pop ou de compétitions sportives sont mises en œuvre. En février 98, l'exposition *Magritte* à Bruxelles a donné lieu à une billetterie digne du *Mondial* de football avec réservations conjointes d'hôtel et de billets de transport, et l'exposition (au demeurant remarquable) a joué, si l'on peut dire à guichets fermés. Quant au musée Guggenheim de Bilbao au Pays basque espagnol, il attire autant de monde qu'un parc de loisirs et a des retombées économiques et politiques qui amortiront rapidement les énormes investissements de la Province basque. Pour les commissaires, ceci implique une transformation complète de leur métier. Ils doivent trouver des « idées » qui coïncident avec les attentes du public, qui se communiquent efficacement, qui soient réalisables techniquement et visuellement. Ils doivent savoir s'entourer d'une équipe de production diversifiée comprenant des gestionnaires, des spécialistes de communication, des professionnels de la

logistique, des scénographes. À bien des égards, le métier d'architecte est celui qui correspondrait le mieux à ces compétences polytechniques, ou bien encore celui de producteur de films ou de concerts. En revanche, la considération de l'œuvre d'art passe au second plan. De toute manière, la logique de production et de spectacle qui désormais prévaut implique de plus en plus souvent que les œuvres d'art soient produites, elles aussi, pour le site et pour l'occasion. De ce point de vue encore, le commissaire se retrouve dans le rôle de producteur. Un tel régime de fonctionnement fait passer tout à fait au second plan l'idée d'une thèse qui pourrait présider à l'exposition : l'exposition devient plutôt une exposition « à thème » au sens où l'on parle de *theme parks*, ou « à idée » au sens où l'on parle d'idée publicitaire. Même la dernière *Documenta* dirigée par Catherine David a dû céder à cette pression, et transformer des thèses politiques en thème ou idée d'événement à succès.

Ceci correspond en profondeur à un changement considérable, qui me semble irrémédiable, de la place et du rôle du « grand art » dans la culture. Comme je l'ai souligné dans mon dernier livre *La crise de l'art contemporain, utopie, démocratie et comédie* (1997)², ce qui est en cause ici, c'est une reconfiguration de la culture, une nouvelle économie de la culture, où les « beaux-arts » perdent leur prééminence pour être plongés dans le tout venant des productions de l'industrie culturelle. À dire vrai, il en a toujours été ainsi : tous les produits, aussi éminents soient-ils, sont des produits. Mais les croyances quant à leur dignité et quant à leur éminence respectives, changent considérablement les choses, surtout quand cette dignité et cette évidence ne tiennent pas à la hiérarchie sociale et politique du pouvoir (l'art haut est alors celui des princes, de l'Église ou de l'État), mais à la hiérarchie des valeurs culturelles au sein d'un espace public démocratique (l'art haut, c'est l'art du musée, l'art de la haute culture, l'art des catégories éclairées). Ce changement de position ne doit pas être vu (sinon par les nostalgiques) comme une régression et un attentat à la dignité de l'art mais comme une normalisation et une sorte de retour à la loi commune ou au droit commun : des productions extrêmement différentes sont désormais en compétition pour capter l'attention du public, et il n'y a plus de productions qui soient protégées ou immunisées par une valeur révérencielle, la déférence ou le respect. Ce qui implique aussi le passage à l'arrière-plan, voire la disparition pure et simple, de la notion de thèse, qui allait de pair avec la position de prééminence oraculaire de l'intellectuel des années 30 à 70. Les artistes ne bénéficient plus de la position éminente de l'intellectuel ou du « phare », ils sont des voix parmi les autres – et les commissaires aussi. Le commissaire d'exposition et les artistes qu'ils montrent deviennent des

acteurs parmi d'autres dans la production culturelle, sans que leurs avis et leurs thèses aient un quelconque privilège de parole. Au passage, cela me semble avoir été clairement montré en France, en 1997, lors des campagnes de pétitions pour les immigrés sans papiers : les artistes des arts visuels et les intellectuels « traditionnels » étaient à peu près absents des campagnes de signature, non par inertie mais parce qu'ils furent littéralement marginalisés par les cinéastes et hommes de médias qui occupaient le devant de la scène.

Ce qui me conduit à envisager maintenant ce que j'ai appelé l'aspect micro-culturel de la situation.

Car dans ce contexte, il n'est nullement exclu que les artistes et les commissaires continuent à intervenir, mais ils doivent le faire en position de non-dominance, de minorité et, pour tout dire, de faiblesse. Ce qui donne naissance, me semble-t-il, à deux sortes de phénomènes.

D'une part, les organisateurs d'expositions et d'événements artistiques se retrouvent, en compagnie des artistes qu'ils sollicitent, en position de producteurs de micro-événements culturels qui peuvent, selon les cas, être alternatifs ou « mainstream », et entrent à coup sûr dans l'éventail des événements culturels à la mode. Il y a ainsi une tendance indiscutable au modelage de l'événement artistique sur les critères de la mode et ceux d'une culture jeune, ou mondaine, ou branchée, ou snob.

En même temps, ces micro-événements qui ne sont plus en état de se présenter comme étant « d'avant-garde » peuvent aussi répondre à des objectifs d'intervention sociale, culturelle, politique et – il ne faudrait pas oublier cet aspect – artistique, qui relèvent de ce qu'on appelait traditionnellement « l'engagement ». Mais encore une fois, il s'agit désormais d'un engagement qui ne jouit plus d'une position d'énonciation protégée ni de dominance. La notion de thèse à l'origine d'une exposition retrouve ici un sens mais celui-ci est immergé au milieu des innombrables émissions et effets de sens caractéristiques de nos sociétés techniques, consuméristes et démocratiques. Dans ces conditions, la manipulation du ou des artistes par le commissaire prend une tout autre signification que celles que je critiquais il y a dix ans. D'un côté, en effet, la dignité de l'œuvre, la spécificité et la prééminence de la parole de l'artiste ne sont plus les mêmes qu'autrefois, puisque le régime de l'art n'est plus celui de la hiérarchie des beaux-arts. L'idée d'un énoncé original de l'artiste est, par exemple, considérablement relativisée par la banalisation de la fonction artistique. D'un autre côté, le commissaire n'a plus, lui non plus, le même rôle de serviteur des œuvres. Il ne peut donc même plus être infidèle à une « haute mission » esthétique. La rencontre de l'artiste et du commissaire correspond alors seulement à une forme d'expérimentation collective à impact incertain et, de toute





Stéphanie Beaudoin, *Le baiser capital; choix capital*, 1998. Tableau vivant de l'événement-exposition *CounterPoses* de Display Cult présenté à Oboro, Mtl, 1998. Photo: Paul Litherland, courtoisie de Display Cult et Oboro.

manière, limité. On constate d'ailleurs que certains artistes eux-mêmes reprennent aujourd'hui à leur compte la fonction de commissaire soit en recourant aux dispositifs de présentation comme éléments constitutifs de leurs œuvres, soit en se transformant eux-mêmes en commissaires de leurs œuvres ou de celles d'autres artistes. L'évolution actuelle de certains lieux gérés par les artistes ou de certains collectifs d'artistes à Paris me paraît significative de ce changement qui doit donc être apprécié avec des concepts différents de ceux que nous utilisions quand il y avait encore des beaux arts, une prééminence de l'artiste et de sa mission.

Bref, avec le changement de la place et de la dignité des arts visuels dans la culture, les rôles respectifs du commissaire et de l'artiste ont changé eux aussi.

Parfois, le commissaire est seulement un producteur de méga-événements culturels et il opère avec un art, des artistes et des œuvres qui relèvent de la production industrielle des œuvres culturelles. Il occupe un rôle dans l'industrie du loisir, du divertissement et de la mode.

Parfois, il partage encore avec l'artiste une position relative et marginale au sein du monde de la culture

et ses expérimentations sont aussi celles de l'artiste dans ce monde – à tel point que l'artiste peut échanger son rôle avec celui du commissaire. Il n'y a pas alors de manipulation sinon comme manipulation mutuelle et acceptée.

Je me demande s'il reste une place pour d'autres figures en dehors de celles-ci.

YVES MICHAUD

NOTES

¹ Yves Michaud, *L'artiste et les commissaires, quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, 1989.

² Yves Michaud, *La Crise de l'art contemporain, utopie, démocratie et comédie*, Paris, P.U.F., coll. Intervention philosophique, 1997.