

H-France Review Vol. 16 (May 2016), No. 65

Jérôme Glicenstein, *L'invention du Curateur, Mutations dans l'art contemporain*. Paris : PUF, 2015, 314 pp., notes et bibliographie. 22.00 €. ISBN : 978-2-13-065318-9.

Compte-rendu par Sophie Cras, Université Paris 1- Panthéon-Sorbonne.

C'est à un sujet très actuel et débattu que s'attèle Jérôme Glicenstein dans son dernier ouvrage : celui de la figure du curateur comme nouvel acteur clef de la scène artistique contemporaine. Or, son propos consiste précisément, à rebours de l'inflation discursive et polémique qui accompagne souvent un sujet en vogue, à prendre de la distance avec son objet pour le considérer de façon neutre, détachée et analytique. Comme dans ses précédents ouvrages (*L'Art : une histoire d'expositions*, 2009 et *L'Art contemporain entre les lignes*, 2013), l'auteur adopte une perspective socio-historique et institutionnelle pour faire le point sur des débats qui animent le champ de l'art actuel. Ainsi, il ne s'agit pas de définir les curateurs par ce qu'ils font, par la nature de leur production—dont l'auteur annonce d'emblée l'insaisissable diversité—mais par ce qu'ils sont institutionnellement, c'est-à-dire la position qu'ils occupent (et donc la fonction qu'ils remplissent) dans le champ professionnalisé des institutions artistiques. S'appuyant sur Bourdieu, l'auteur soutient que la naissance de la figure du curateur dépend de la constitution d'un champ de production artistique suffisamment spécialisé pour en faire émerger le besoin : « La fonction curatoriale précède ainsi la qualification professionnelle des curateurs », écrit-il (p.164). Loin d'une quelconque fascination pour le curateur en tant que tel, tout l'enjeu de l'ouvrage est donc de réfléchir aux mutations du champ institutionnel qui ont rendu une telle figure nécessaire.

Si, pour répondre à cette question, l'ouvrage évoque de manière très complète l'ensemble des acteurs qui participent à ce champ, l'un d'eux l'occupe plus fondamentalement : l'artiste. Tout au long de l'ouvrage, en creux, la figure de l'artiste est constamment sollicitée comme point de référence, de comparaison, d'achoppement. Ainsi en est-il dans la première partie, qui s'essaie à une définition de la figure du curateur. La tâche est ardue tant les pratiques sont variées—concernant principalement, mais pas exclusivement, l'art contemporain, impliquant majoritairement, mais pas nécessairement, l'organisation d'expositions d'objets. Aux nombreuses typologies récemment établies par divers auteurs (tels que Paco Barragán, Elie During ou András Szántó), l'auteur préfère donc une définition historiquement construite, mieux à même de rendre compte de l'émergence parallèle de figures de curateurs aux statuts institutionnels très divers (qu'ils soient liés à des institutions muséales ou au système marchand-critique, artistes ou encore extérieurs au monde de l'art et intervenant en tant que curateurs invités). Toutefois, l'auteur a conscience qu'établir cette définition historique présente « le risque d'une projection de nos catégories contemporaines sur des époques où elles n'avaient pas lieu d'être ». Il suggère donc de changer de perspective : « Plutôt que d'essayer de déceler les prémices du travail curatorial dans les revendications des organisateurs d'exposition », explique-t-il, « peut-être faut-il alors aborder la question par la négative, au travers des réactions que les artistes ont pu avoir vis-à-vis des personnes qui prenaient en charge leur travail » (p. 35).

L'histoire de cette relation, largement conflictuelle, permet de mettre à jour l'émergence de la fonction problématique du curateur au travers de cas emblématiques des années 1950 à nos jours. D'un côté, les artistes cherchent à garder la maîtrise de leurs créations, s'inquiètent de l'instrumentalisation dont ils

peuvent faire l'objet. Ils assignent au curateur le rôle d'un simple « interprète » (Daniel Buren) les déchargeant de tâches techniques, financières ou logistiques dont dépendent l'exposition de leurs œuvres dans un champ de l'art de plus en plus spécialisé et mondialisé. De l'autre, s'affirment des curateurs-auteurs (dont Harald Szeemann est la figure tutélaire), revendiquant une voix personnelle dans leur conception de l'exposition et une démarche artistique dont l'artiste n'aurait pas le monopole. Pris entre ces deux pôles, le curateur est un intermédiaire aujourd'hui incontournable, déployant une activité à la fois technique et créative ; il est donc indissociable de l'artiste, et révèle les mutations du champ dans lequel ce dernier opère. Ses possibilités d'action sont largement déterminées par la position institutionnelle qu'il occupe, et qui définit ses contraintes, ses responsabilités, les libertés qu'il peut prendre et les comptes qu'il doit rendre. En ce sens, écrit l'auteur, « les rôles se répartissent assez logiquement : aux conservateurs reviennent les projets mettant en jeu une expertise touchant à l'histoire de l'art ou à l'œuvre de tel ou tel artiste ; aux curateurs invités la visibilité médiatique ; aux critiques les projets engagés au service d'une scène émergente ; aux artistes les interventions impertinentes au sein des collections permanentes des musées ; aux curateurs indépendants les expositions thématiques, etc. » (p. 84).

Après l'étude de l'émergence historique d'une fonction curatoriale, la deuxième partie de l'ouvrage étudie l'institutionnalisation de cette fonction, autrement dit la professionnalisation du curateur, à travers trois symptômes majeurs : le développement de formations spécifiques, la construction d'une histoire de la pratique curatoriale, et sa théorisation. Là encore, le modèle de référence est celui de l'évolution bien connue du statut institutionnel de l'artiste. La multiplication récente de formations académiques et professionnelles dédiées à des aspirants curateurs est ainsi mise en lien avec l'émergence des académies d'art en Europe entre les seizième et dix-neuvième siècles. Le développement de l'histoire des expositions, et plus spécifiquement des études dédiées aux curateurs, est rapportée à celle de l'histoire de l'art et des artistes ; et l'ambition d'une théorisation des pratiques curatoriales renvoie à un phénomène de légitimation comparable à celui des artistes depuis la Renaissance.

Davantage qu'à ce schéma un peu général, emprunté à la sociologie de l'art, c'est à la diversité et à l'actualité des questions pratiques soulevées que tient l'intérêt de ce chapitre. L'auteur propose par exemple une étude précise et stimulante des différentes formations au métier de curateur offertes actuellement. Il oppose, d'un côté, celles qui mettent l'accent sur la réflexion critique (comme le *Whitney Museum Independent Study Program*) et, de l'autre, celles qui insistent sur les aptitudes professionnelles (suivi des opérations de transport et d'assurance d'œuvres, organisations d'événements, levée de fonds, etc., comme au Royal College of Art). Comme le note l'auteur, la multiplication de ces dernières implique le risque d'une standardisation des pratiques, qui, paradoxalement, conduit à faire de plus en plus appel à des curateurs invités, issus d'autres domaines et n'ayant précisément pas suivi une telle formation. De même, le développement sur les *remakes* d'exposition, comme symptôme de la constitution d'une histoire en acte du curatorial par l'établissement de références canoniques communes, est particulièrement éclairant sur l'actualité des expositions mondiales.

Si les deux premières parties de l'ouvrage ont montré comment le curateur a pu prendre l'artiste en modèle pour revendiquer l'autonomie d'un projet curatorial propre, la troisième partie examine le mouvement inverse. Elle s'interroge sur la manière dont l'artiste se calque sur le curateur précisément pour revendiquer une hétéronomie du domaine artistique, une intervention dans l'espace et le débat publics. Pour l'auteur, cette mutation est, là encore, avant tout d'origine institutionnelle. Elle tient à la rencontre entre, d'une part, l'aspiration de certains artistes à endosser un rôle social et politique—en dépit d'une évolution institutionnelle et marchande qui favorise la fragmentation et l'isolement plutôt que l'action collective—et, d'autre part, l'effort de réforme de certaines institutions muséales en vue de s'ouvrir à la communauté sociale, de se faire espace de débat public et de dialogue, autant que d'exposition d'œuvres d'art. L'artiste-curateur, qui porte aussi bien en héritage l'activisme artistique et la critique institutionnelle des années 1970–80 que l'esthétique relationnelle des années 1990, se donnerait donc pour objectif non tant de produire de nouveaux objets que d'agencer des contenus, qu'ils

soient matériels ou immatériels (telles des interventions musicales, scientifiques, politiques) dans une perspective consciente et critique.

Pour l'auteur, la figure du curateur est donc indissociable de celle de l'artiste. Regretter l'importance prise par les curateurs aujourd'hui, les considérer comme une menace pesant sur les artistes et tenter de les reléguer à un rôle simplement technique, seraient se montrer victime de l'illusion d'une autonomie de la création artistique et d'une neutralité de la médiation. Depuis toujours, les institutions quelles qu'elles soient (commanditaires, académies, marché, musées, etc.) ont contribué au processus complexe de conception, production et diffusion qui permet l'existence de l'art. Elever le curateur au rang d'artiste serait, en miroir, commettre la même erreur, alors que les artistes eux-mêmes voient dans la figure du curateur, en prise avec les enjeux du réel, une opportunité pour renouveler leur pratique en dehors d'un champ artistique clos sur lui-même.

En résumé, trois grands facteurs de mutation du champ de l'art contemporain sont évoqués tout au long de l'ouvrage, qui permettent d'expliquer la position nouvelle du curateur (et, en creux, de l'artiste) dans les dernières décennies. Premièrement, le soutien croissant à l'art contemporain en-dehors des seules galeries d'art a fait émerger des structures nouvelles et moins définies, comme les centres d'art ou les espaces d'exposition indépendants. Il s'est accompagné d'une réforme des institutions plus traditionnelles, comme les grands musées d'art moderne et contemporain. Un besoin nouveau est alors apparu pour des organisateurs d'exposition flexibles et innovants, capables de répondre à ces demandes variées par des projets curatoriaux. Deuxièmement, la technicité particulière du monde de l'art contemporain a rendu nécessaire le recours à un grand nombre de spécialistes différents qu'il faut coordonner (techniciens pour produire les œuvres ou les installer, spécialistes de *fund-raising* ou de communication, scénographes, médiateurs, éditeurs et contributeurs de catalogue, etc.). En ce sens, le curateur peut apparaître non seulement comme le porteur d'un projet intellectuel et artistique, mais aussi comme un chef d'orchestre, rompu au fonctionnement du champ artistique (c'est la distinction, expliquée par l'auteur, entre *curatorial*, et *curating*).

Troisièmement, enfin, la croissance et l'internationalisation toujours plus rapides du monde de l'art contemporain impliquent l'existence d'acteurs très mobiles et alertes, susceptibles d'agir auprès d'artistes et d'institutions géographiquement éclatés. Tel un agrégateur ou un comparateur, le curateur est celui qui permet de filtrer, d'orienter le regard dans la surabondance d'informations émises dans le champ de l'art. « Le travail du curateur », écrit l'auteur, « est en somme celui de quelqu'un qui choisit et auquel il faut s'en remettre en raison de son expertise : un *leader* d'opinion. Il est à l'image d'une société où les intermédiaires sont vus comme des créateurs à part entière, qu'ils soient publicitaires, communicants, DJ ou organisateurs d'événements en tout genre... » (p. 277). Cette démarche sélective de réagencement du réel, commune aux curateurs et à certains artistes, n'est en rien neutre ou apolitique : au contraire, elle est en elle-même productrice de sens.

Contrairement au sous-titre, *Mutations dans l'art contemporain*, qui donne bien un rôle central à ces évolutions structurelles, le titre, *L'invention du curateur* est surprenant. Le terme d'« invention » suggère en effet le mythe du génie créateur, et évoque Harald Szeemann qui se présentait lui-même comme « inventeur ». L'ouvrage, pourtant, a précisément pour objet de démontrer que la figure du curateur n'est en rien le fait d'une « invention » de la part d'un ou plusieurs individus novateurs, mais est au contraire la conséquence d'une mutation du champ artistique dans son ensemble et de la distribution des fonctions en son sein. Un tel titre peut alors sembler ironique.

Le grand bénéfice de l'ouvrage de Jérôme Glicenstein est donc de faire le point de manière dépassionnée sur des débats importants qui animent la scène artistique actuelle, d'en livrer les clefs et d'en expliciter le jargon critique parfois difficile d'accès pour le néophyte (*curatorial* vs. *curating*, *New Institutionalism*, etc.). Le texte est très informé, et tire profit d'une grande variété de sources parmi les plus récentes sur le sujet (articles critiques, catalogues d'exposition, ouvrages académiques). La bibliographie très

complète sera en ce sens particulièrement utile pour les chercheurs intéressés. Toutefois, dans son effort pour exposer avec objectivité et précision les différents avis et parties en présence, l'auteur fait parfois entendre sa propre position de manière trop discrète, comme en retrait.

Par une approche adossée à la sociologie—les travaux de Pierre Bourdieu, Nathalie Heinich, Pierre-Michel Menger, ou encore Luc Boltanski et Eve Chiapello sont mobilisés—l'auteur démystifie la figure du curateur, à contre-courant de la canonisation entreprise par de nombreux ouvrages de références dus aux curateurs eux-mêmes (celui de Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*, 2008, est un modèle du genre). En ce sens, le livre est particulièrement bienvenu pour toute une jeune génération d'apprentis curateurs et de jeunes professionnels. Si l'ouvrage ne peut manquer de participer lui-même au phénomène qu'il décrit et commente (la multiplication des publications concernant la figure du curateur, qui contribue à la légitimer), il le fait avec lucidité et distance. La profondeur historique que l'auteur s'efforce systématiquement d'apporter aux débats en cours permet de contredire l'obsolescence qui pourrait affecter une partie des polémiques actuellement en débat, pour faire de son ouvrage une référence qui leur survivra.

Le propos se tenant essentiellement au niveau du méta-discours contribuant à la construction de la figure du curateur, très peu d'études approfondies d'exposition sont proposées. Le lecteur pourra se trouver frustré de ne pas en apprendre davantage sur le résultat du geste curatorial, le contenu des expositions ou des événements. On se demande si une étude de cas complète, qui ajouterait à l'analyse institutionnelle des acteurs et des productions textuelles une analyse visuelle précise, ne pourrait pas enrichir la réflexion. Il s'agirait de considérer que l'action du curateur dans le monde sensible, ce qu'il produit en-dehors du texte (que ce soit une exposition, la mise en espace d'objets ou d'interventions, ou autre chose), peut être significative de son affirmation en tant que curateur, et donc une source extrêmement féconde pour une histoire sociale de la figure du curateur.

Sophie Cras  
Université Paris 1- Panthéon-Sorbonne  
[sophie.cras@gmail.com](mailto:sophie.cras@gmail.com)

Copyright © 2016 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution of individual reviews for nonprofit educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and the location of the review on the H-France website. The Society for French Historical Studies reserves the right to withdraw the license for edistribution/republication of individual reviews at any time and for any specific case. Neither bulk redistribution/ republication in electronic form of more than five percent of the contents of H-France Review nor re-publication of any amount in print form will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of H-France. The views posted on H-France Review are not necessarily the views of the Society for French Historical Studies.

ISSN 1553-9172