

L'auteur est mort ? Vive l'auteur d'exposition !

**Autorité et vulnérabilité du commissaire-auteur
depuis les années 1960**

La question de l'assimilation du commissaire d'exposition à la figure d'auteur est d'autant plus intéressante à analyser, dans le cadre de cet article, que l'essor du commissaire-auteur, dans le domaine précis de l'exposition, est parfaitement contemporain de sa remise en cause par un certain nombre de philosophes et théoriciens de la littérature (Glicenstein J., 2009, p. 66-67). Dès la fin des années 1960, en effet, des penseurs comme Foucault, Barthes ou encore Derrida ont cherché à affranchir l'œuvre des intentions de l'auteur, une position que Mallarmé avait déjà défendue en 1893 lorsqu'il écrivait que « l'œuvre pure implique la disparition du poète » (*Divagations*). Avec son affirmation radicale de « Mort de l'auteur », Roland Barthes revendiquait une autonomie de l'art en même temps qu'il remettait en question l'idée communément admise selon laquelle l'auteur est un créateur solitaire hanté par une inspiration qui le domine. L'énoncé d'une mort de l'auteur ne fut toutefois, on le sait, que théorique. Barthes comme Foucault anticiperont d'ailleurs un retour au « sujet » tel qu'il se manifesterait dans les années 1980. Il n'empêche : ce modèle, si prégnant dans le champ de la littérature à la fin des années 1960, renouvelant le rapport entre l'œuvre et le lecteur, s'est retrouvé totalement inversé dans un contexte – l'exposition – où se produit également une rencontre entre l'œuvre et celle ou celui à laquelle elle est censée être destinée.

I. VERS UNE PERSONNALISATION DES EXPOSITIONS

Pendant longtemps, l'organisation d'expositions a été une activité assez conventionnelle et routinière de mise en valeur des œuvres d'art. Dès le dernier tiers du XIX^e siècle, toutefois, quelques initiatives destinées à bousculer les habitudes ont vu le jour et c'est assurément aux artistes

que l'on doit d'avoir porté une attention toujours plus grande aux conditions d'accrochage. Avec des peintres et sculpteurs tels que Monet, Whistler, Degas ou encore Rodin, l'exposition personnelle devint un terrain d'expérimentation, l'idée étant de rendre perceptible l'individualité de l'artiste tout en créant une scénographie susceptible de relier les œuvres entre elles et à leur environnement (Bawin J., 2019-2020). L'organisation d'expositions s'est alors progressivement révélée être une activité créatrice à part entière, ce dont rendront singulièrement compte les expositions de groupe conçues par les avant-gardes historiques. La première exposition internationale dadaïste (*Erste Internationale Dada Messe*), présentée à Berlin en 1920, est à cet égard exemplaire de la volonté d'articuler les œuvres entre elles afin de construire des séquences signifiantes et de créer un environnement immersif pour le visiteur. On n'omettra pas non plus de souligner le rôle qu'un Marcel Duchamp aura joué dans le renouvellement de la scénographie d'exposition, créant de véritables expositions-environnements pour le Surréalisme, des années 1930 aux années 1950.

Au rôle des artistes dans l'émancipation de l'exposition comme médium artistique se sont ajoutées les initiatives de quelques conservateurs de musées qui, dès les années 1920-1930, ont affirmé leur subjectivité et leur vision d'un « musée idéal ». Alexander Dorner fut l'un des premiers à œuvrer en ce sens, notamment au Musée provincial de Hanovre où il développa le concept d'œuvre d'art totale et où il confia, en 1927, la réalisation scénographique de *L'espace des abstraits* à l'artiste El Lissitzky. Peu à peu, le rôle et l'image du conservateur de musée ont ainsi évolué. Ce ne fut plus seulement un haut fonctionnaire s'éclipasant derrière le prestige d'une collection publique, mais une personnalité marquant de son empreinte personnelle le musée dont il a la garde. En 1950, dans ses « Réflexions disparates sur l'organisation d'un musée aujourd'hui », le directeur du Stedelijk Museum à Amsterdam, Willem Sandberg, écrivit à ce sujet : « Il n'y a pas de *critérium* objectif. Il en résulte qu'un musée porte l'empreinte de son organisateur puisqu'il y rassemble ses amours. Le musée impersonnel est un cimetière, les objets y sont déposés et n'y vivent pas. Le vrai musée est une œuvre d'art » (Sandberg W., 1950).

Si de telles initiatives se sont révélées cruciales dans l'évolution donnée à l'exposition en termes d'inventivité et de personnalisation, c'est néanmoins au cours des années 1960 qu'un véritable tournant s'est opéré, à la faveur de deux phénomènes conjoints : d'une part, celui d'une

émancipation de l'exposition comme médium artistique (l'exposition étant reconnue par un grand nombre d'artistes comme une composante essentielle de la pratique artistique) ; d'autre part, celui du caractère événementiel conféré désormais à l'exposition (les musées étant tenus, dès cette époque, de « faire événement » et de multiplier, pour ce faire, les expositions temporaires, si possible d'un genre nouveau)¹. En vertu d'un tel contexte, certaines expositions, principalement dans le monde de l'art contemporain, se sont bientôt transformées en un lieu de tous les possibles. Ce fut notamment le cas, en 1969, de *When the Attitudes become Form*, une exposition présentée sous une forme très ouverte – comparable à un chantier – et *signée* (le terme a son importance) par un homme qui se présenta bientôt, non comme un simple organisateur, mais comme un « faiseur » d'exposition (*Ausstellungsmacher*) : Harald Szeemann.

II. NAISSANCE DU « FAISEUR » D'EXPOSITION

Harald Szeemann n'a évidemment pas été le seul, en cette fin des années 1960, à participer à ce que la sociologue Nathalie Heinich a appelé « l'autonomisation de la fonction de commissaire » (Heinich N. et Pollack M., 1989). Mais plus que tout autre, il a incarné cette figure nouvelle de l'auteur, c'est-à-dire d'un concepteur signant une exposition comme un écrivain signerait un livre ou un artiste une œuvre d'art. Autrement dit encore, une exposition d'auteur est une exposition où la part créative de son organisateur est tangible, tant du point de vue de la sélection des œuvres et de leur agencement dans l'espace que du point de vue des jeux de relation et des séquences signifiantes que leur articulation et leur mise en scène parviennent à susciter.

À compter des années 1970, Szeemann imposa donc cette notion d'auctorialité de l'exposition et œuvra de manière autonome pour des musées, des centres d'art et autres manifestations internationales. Se détournant de la figure classique du conservateur attaché à son institution, il se présenta comme un « travailleur indépendant » (*free-lance*) défendant, à travers ses propositions d'exposition, une position personnelle par

¹ Il est à noter que cette situation nouvelle – qui est, pour les musées d'art, de ne plus se concentrer sur la seule collection permanente – est parfaitement concomitante à l'essor significatif des centres d'art (*Kunsthalle*), lesquels n'ont pas vocation de collectionner, mais bien de centrer leurs activités sur l'exposition temporaire.

le biais d'une sélection d'œuvres agencées le plus souvent dans l'intention de raconter une histoire. De cette logique narrative découla un transfert de l'autorité de l'œuvre vers l'accrochage et, dès lors, une superposition de la signification de l'œuvre vers celle de l'image produite par sa mise en scène. Conscient de contribuer à l'essor d'une nouvelle *praxis* de l'exposition, Szeemann ne recula devant aucune ambition personnelle. En 1974, à Berne, il conçut *Grossvater. Ein Pionier wie wir*, une exposition dédiée à son grand-père, simple coiffeur de son état, mais néanmoins « pionnier » dans son domaine par l'invention d'une machine à faire des permanentes. Pour ce projet à tout le moins personnel, Szeemann mit en scène pas moins de 1200 objets dans ce qui prenait l'apparence d'un véritable lieu de vie : un appartement. Le visiteur était ainsi confronté à la biographie d'un anonyme racontée à partir d'objets parfaitement usuels, de photographies et autres témoignages visuels. Ce n'étaient guère des œuvres d'art que Szeemann cherchait à exposer, mais une œuvre qui n'était autre que l'exposition elle-même. Le dispositif s'apparentait d'ailleurs, de façon assez symptomatique, à celui mis en œuvre à la même époque par l'artiste Christian Boltanski dans ses *Vitrines de référence*, un dispositif que Szeemann avait justement exposé dans la section « Mythologies individuelles » de la Documenta de Kassel en 1972 (Bawin J., 2014, p. 130).

En agissant de la sorte, Szeemann faisait glisser son rôle d'organisateur vers celui d'artiste, ce qu'il poursuivra de façon plus magistrale encore avec son *Musée des obsessions*, sorte de « musée imaginaire » ou « musée des idées », à partir duquel il fit montre de ses intentions curatoriales dès les années 1970 (Szeemann H., 1996, p. 40-70). Ce qui caractérisa rapidement le « style Szeemann » fut d'élaborer des expositions thématiques à partir de motifs souvent littéraires, mais aussi de se distinguer par des mises en scène dominées par des associations entre des œuvres *a priori* éloignées les unes des autres. Dans certaines expositions, par exemple, il établit des relations entre art brut et art conceptuel, tandis que, dans d'autres, il procéda à des « montages », dans le sens warburgien du terme, c'est-à-dire à un travail d'analogies, de rapprochements inattendus et d'associations anachroniques (Sacchetto M., 2016, p. 170). Plutôt que de proposer une lisibilité « formelle, conceptuelle ou thématique » (Nachtergaël M., 2012), Harald Szeemann revendiquait sa subjectivité d'auteur, prônant une écriture intuitive et agissant avec indifférence vis-vis des catégorisations de l'histoire de l'art, ce qui le distinguait alors en tout point des *curators* traditionnels.

Avec de telles propositions, Harald Szeemann a joui d'une célébrité immense et inébranlable dans le monde de l'art contemporain, et cela jusqu'à sa mort en 2005. Il a influencé et inspiré un grand nombre de commissaires qui, dans son sillage, ont revendiqué un statut d'auteur et singularisé leurs expositions à travers une vision personnelle de l'art. Mais si cette figure d'auteur s'est imposée avec force, faisant réellement autorité dans le champ de l'exposition, elle s'est trouvée aussi, dès l'origine, discutée et contestée, finissant même par apparaître, auprès de certains, comme illégitime.

III. L'AUTEUR D'EXPOSITION : UNE FIGURE ILLÉGITIME ?

En 1972, Harald Szeemann est choisi comme directeur artistique de la Documenta à Kassel. « C'était la première fois, dira-t-il, que cette grande exposition n'était pas faite par un comité, mais organisée par un seul responsable » (Heinich N., 1995, p. 22). En signant cette exposition internationale de premier plan, il rendit pour la première fois visible la position d'auteur d'exposition. Ainsi, au-delà de ce que la Documenta V apporta comme césure dans le champ de l'art lui-même – par la confrontation entre œuvres d'art et objets de production courante et par la réflexion engagée sur les images, le musée et les « mythologies individuelles » –, elle constitua également un événement clef dans la reconnaissance du statut de commissaire d'exposition « auteurisé » (Bawin J., 2014, p. 129). Ce nouveau modèle curatorial ne fit pourtant pas l'unanimité. Plusieurs artistes reprochèrent en effet au commissaire d'instrumentaliser leurs œuvres et de prendre une liberté dans un processus créatif censément réservé à ceux qui *font* l'art, et non pas à ceux qui le montrent. La critique la plus célèbre, à cet égard, reviendra à Daniel Buren qui, dans le catalogue même de la Documenta, sous le titre « Exposition d'une exposition », écrira :

De plus en plus le sujet d'une exposition tend à ne plus être l'exposition d'œuvres d'art, mais l'exposition de l'exposition comme œuvre d'art [...]. Et l'artiste se jette et jette son œuvre dans ce piège, car l'artiste et son œuvre, impuissants à force d'habitude de l'art, ne peuvent plus que laisser exposer un autre : l'organisateur. (Buren D., 1972, p. 261)

Aux yeux de Daniel Buren, Harald Szeemann s'était donc octroyé une autorité qui lui était indue, reléguant les artistes au rôle de « simples exécutants » (Buren D., 1984, p. 67). Le plasticien Robert Morris réagira lui aussi, et plus vigoureusement encore, au pouvoir que s'était attribué

l'organisateur de l'exposition. Il décida de retirer ses travaux de la Documenta, justifiant sa position en ces termes :

Je ne souhaite pas que mon travail soit utilisé pour illustrer des principes sociologiques erronés ou des catégories historiques de l'art dépassées. Je ne souhaite pas participer à des expositions internationales qui ne me consultent pas sur les œuvres que je souhaite exposer². (Morris R., 1972, p. 258)

La résistance de Buren et de Morris au travail curatorial engagé par Szeemann s'explique assez aisément. Ces deux personnalités faisaient partie d'une génération d'artistes – pour l'essentiel de tendance minimaliste et conceptuelle – qui, parce que considérant le médium exposition comme indissociable de la démarche artistique, avaient été presque naturellement amenés à revendiquer leur souveraineté sur tout ce qui touche à la présentation de leurs œuvres. En d'autres termes, il n'était pas question qu'un organisateur s'empare du pouvoir auctorial de l'artiste, ni qu'il oriente le sens de l'œuvre et n'en respecte dès lors pas l'intégrité tant matérielle que conceptuelle. Cette crainte, chez l'artiste, de voir sa pratique assujettie au pouvoir discursif du commissaire d'exposition allait donc de pair avec un combat mené publiquement pour préserver son pouvoir auctorial ainsi que le rapport d'autorité entretenu naturellement avec son œuvre et les conditions de sa monstration.

Ces contestations, bien que largement répandues dans le monde de l'art, n'ont toutefois en rien affaibli le pouvoir des auteurs d'exposition. Bien au contraire. Non seulement cette position s'est renforcée – avec, dans la lignée de Szeemann, un nombre considérable de curateurs indépendants revendiquant l'usage de l'exposition comme instrument de fiction –, mais les artistes eux-mêmes ont contribué à fortifier ce phénomène d'auteurisation, invités qu'ils ont été dès les années 1980-1990 à concevoir, dans des musées et autres lieux dédiés à l'art, des expositions toutes plus personnelles les unes que les autres.

IV. DES ARTISTES COMME AUTEURS D'EXPOSITION

Le commissariat d'artiste ne peut évidemment être abordé ici sous toutes ses facettes, tant les façons de procéder sont profondément

² « I do not wish to have my work used to illustrate misguided sociological principles or outmoded art historical categories. I do not wish to participate in international exhibitions which do not consult with me as to what work I might want to show ».

multiples et tant, surtout, les frontières entre œuvre et exposition sont devenues de plus en plus poreuses. Ce ne sont d'ailleurs pas spécifiquement les œuvres pensées en tant qu'exposition ou les expositions conçues comme des œuvres en soi que nous évoquerons, mais bien plutôt des expositions où l'artiste a pleinement assumé un rôle d'auteur. Parmi celles-ci, il convient de mentionner *The Play of Unmentionable*, une exposition conçue en 1990 au Brooklyn Museum par l'artiste américain Joseph Kosuth. S'articulant autour d'œuvres de périodes et de cultures différentes – toutes sélectionnées dans l'idée de remettre en question le schéma linéaire et occidental-centriste de l'histoire de l'art –, cette exposition, centrée sur les thèmes de la censure et de la répression dans l'art, était à l'image de la pensée et de la démarche artistique de Joseph Kosuth. Rejetant la fonction de commissaire, il revendiquera un statut d'auteur, le justifiant de cette façon :

Cette exposition particulière essaie de montrer [...] que les œuvres sont comme des mots : bien que chaque mot individuel ait sa propre intégrité, on peut les assembler en vue de créer des paragraphes très différents. Et c'est de ce paragraphe que je revendique la paternité³. (Short R., 1992, p. 27)

Une telle comparaison entre « œuvre » et « mot », « exposition » et « paragraphe », a évidemment toute sa pertinence dans le cadre d'une réflexion sur le phénomène d'auteurisation de l'exposition. Kosuth avait donc écrit son exposition. Les œuvres d'autrui – celles qu'il avait choisies au sein des collections du musée de Brooklyn – étaient venues remplacer les mots, l'exposition prenant la forme d'un récit tout à la fois personnel et universel sur la création artistique. Quelques années plus tard, cette fois au Palais de Tokyo à Paris, l'artiste suisse Ugo Rondinone ira plus loin encore dans l'écriture personnelle de son exposition, coniant le visiteur à la forme matérialisée d'un récit intime, et donc à une sorte d'image cérébrale et incarnée de l'art. Voici comment Marc-Olivier Wahler, alors directeur du Palais de Tokyo, présenta l'exposition :

Avec *The Third Mind*, Ugo Rondinone nous offre un voyage unique. IRM de ses influences, de ses inclinations et de ses obsessions, l'exposition se construit comme une déambulation dans un cerveau en perpétuelle activité et plonge à la source des références et des découvertes de l'artiste. Son talent à construire des systèmes de correspondances – une aptitude qui a

³ « This particular exhibit tries to show that artworks, in that sense, are like words: while each individual word has its own integrity, you can put them together to create very different paragraphs. And it's that paragraph I claim authorship of ».

fait la célébrité d'Ugo Rondinone – est mis pour la première fois au service non plus de ses propres travaux, mais des œuvres d'autres artistes. Les systèmes de correspondances activés ainsi que les artistes et les œuvres choisis font de *The Third Mind* une exposition qu'aucun curateur/historien de l'art ne pourra jamais imaginer. (Wahler M.-O., 2007)

L'exposition d'Ugo Rondinone n'aurait en effet jamais pu être imaginée par un historien de l'art, ne fût-ce qu'en raison de l'individualisation avec laquelle le projet fut conçu et formulé. Qualifiée de « déambulation dans un cerveau en perpétuelle activité », cette exposition, dénuée de fil conducteur et ne répondant à aucune logique précise, pouvait se lire comme des fragments d'un journal intime, l'artiste livrant au public quelques bribes de sa vie de créateur à travers ses « obsessions », c'est-à-dire ses coups de cœur artistiques. « Rondinone confronte les antipodes : lui seul connaît leurs liants secrets », écrira à ce sujet la critique d'art Emmanuelle Lequeux (2007). Voilà donc où résidait la singularité de l'entreprise : dans un parcours où les œuvres, ne révélant aucune parenté ou relation évidente, étaient mises au service d'un « paysage intérieur » qu'il ne convenait au fond ni d'expliquer, ni de justifier, mais plutôt d'offrir à lire et à voir.

En s'ouvrant à des projets aussi personnels, voire aussi insondables, que celui d'Ugo Rondinone, les institutions d'art n'ont pas seulement donné l'opportunité à des artistes de s'emparer librement du médium exposition. Elles ont surtout cherché à offrir aux visiteurs des propositions hors du commun en vue de s'assurer une visibilité et un rayonnement toujours plus grands. Cette façon de penser l'exposition comme une « attraction », voire comme un « levier de désir » (Boutan N., 2014), a alors conduit les institutions culturelles, et en particulier les musées d'art, à diversifier l'offre en confiant des projets à des personnalités n'étant ni des professionnels de l'exposition, ni des curateurs-auteurs, ni des artistes plasticiens, mais des invités de prestige, des sortes de « *Guest Curators* ».

V. LES *GUEST CURATORS*

Parmi ces nouveaux curateurs invités à auteuriser des expositions muséales, l'écrivain – par définition « auteur » – est bientôt apparu comme une personnalité susceptible, plus encore que l'artiste plasticien, de concevoir des expositions qui ne seraient ni un discours sur l'art, ni une installation artistique, mais un récit invitant le visiteur à découvrir,

voire à « lire », une histoire à partir des œuvres de la collection d'un musée. Ce fut le cas, en 1999, de l'exposition confiée à Alain Robbe-Grillet au Kunstmuseum de Bergen en Norvège. À partir d'une sélection de tableaux conservés dans les réserves du musée, l'écrivain s'empara de l'exposition comme une « forme » libre à partir de laquelle il déroula un récit aussi ouvert et flottant que ses propres romans (Colard M., 2012). Ce fut aussi le cas, dès le milieu des années 2000, des expositions très personnelles conçues au Louvre par les écrivains Umberto Eco, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Jean-Philippe Toussaint ou encore Philippe Djian, sans oublier l'exposition très personnelle orchestrée par Michel Houellebecq au Palais de Tokyo en 2016 ou celle du romancier catalan Enrique Vila-Matas à la Whitechapel Gallery à Londres en 2019.

L'écrivain s'est donc imposé comme auteur dans le champ du commissariat d'exposition, tout comme le cinéaste et le metteur en scène, dont le métier présente, à bien des égards, des similitudes avec celui d'organisateur d'exposition. Le cinéaste Peter Greenaway fut très tôt coutumier de l'exercice curatorial, cherchant toujours à appliquer ses conceptions cinématographiques au médium exposition. En 1991, déjà, il signa, au Boymans-van Beuningen à Rotterdam, *The Physical Self*, une exposition fondée sur la confrontation d'œuvres puisées dans les collections du musée à des modèles vivants exposés dans des vitrines. Que des écrivains et des cinéastes soient conviés à organiser des expositions, ceci n'est en soi pas surprenant. Avec eux, l'auteur joue le rôle d'un « scripteur », l'exposition devenant le « moyen » de concevoir des fictions autrement que par le biais du livre ou par celui du film. Là où, en revanche, la surprise est plus grande, c'est lorsque ces *Guest Curators* sont, non pas des producteurs de fictions, mais des célébrités, des vedettes du monde culturel. Le Musée des Beaux-Arts de Rouen a, à cet égard, pleinement joué la carte de la notoriété du commissaire invité. Dans le cadre de la programmation *Le Temps des collections*, l'institution a en effet donné carte blanche, en 2015 et 2016, à la journaliste et essayiste Laure Adler ainsi qu'à la comédienne Agnès Jaoui. Respectivement invitées à raconter une histoire à partir des collections du musée, elles n'ont guère pu revendiquer, comme le ferait un écrivain ou un cinéaste, une correspondance entre leur art et la pratique de l'exposition. Ce fut dès lors à deux curatrices improvisées que le musée de Rouen donna carte blanche ; deux personnalités étrangères aux codes et aux fonctionnements de l'exposition muséale, mais dont la notoriété était susceptible de contribuer à faire événement et donc, pour le musée, à gagner en rayonnement et en visibilité.

Par-delà ce que pareilles initiatives apportent inéluctablement en termes d'attractivité auprès du public, ne peut-on pas émettre l'hypothèse selon laquelle la figure de l'auteur d'exposition, née dans les années 1970, aurait accentué, au fil des décennies, le phénomène de « déprofessionnalisation » dont elle est elle-même issue⁴ ? La réalité est évidemment plus complexe que cela, car la posture assumée de « faiseur » d'exposition a précisément participé à la légitimation d'un corps spécialisé de professionnels de l'exposition. Toutefois, s'il y a bel et bien eu professionnalisation, et par-delà autonomisation progressive de cette position personnalisée qu'est celle d'auteur d'exposition (Heinich N. et Pollack M., 1989, p. 48), il y a également eu, au fil du temps, une surenchère dans la diversification des profils de curateurs, entraînant avec elle une nouvelle « déprofessionnalisation » dont la logique ultime serait de considérer que, finalement, tout un chacun peut tenir un tel rôle. Cette logique, aussi inattendue soit-elle, est bel et bien perceptible de nos jours. Des musées, qu'ils soient d'art ou de société, ont en effet développé, ces dernières années, des programmations consistant à confier des expositions à de purs anonymes, c'est-à-dire à des inconnus supposés vierges de toute connaissance artistique ou d'un quelconque savoir-faire dans le domaine de l'exposition. Appelons-les « curateurs outsiders ».

VI. LES CURATEURS OUTSIDERS

L'*outsider curating* fait évidemment penser à ce que l'on appelle, en histoire de l'art, l'*outsider art* qui, au même titre que l'« art hors normes », l'« art en marge » ou encore l'« art différencié », désigne des propositions situées en dehors des courants majeurs de l'art et signées par des créateurs dits marginaux ou autodidactes. Le curateur *outsider* désigne donc un commissaire dépourvu d'expérience et de culture artistique, étranger aux méthodes et codes inhérents à l'exposition. En 2013, un projet mis en œuvre par la Réunion des musées nationaux-Grand Palais a marqué une étape importante dans le développement de ce commissariat *outsider*. Élaboré en collaboration avec le Centre pénitentiaire sud-francilien, ce projet

⁴ Issu d'un phénomène de déprofessionnalisation – l'organisation d'expositions ne requérant plus nécessairement les compétences spécifiques d'un strict historien de l'art et la fonction de commissaire n'étant plus confondue avec celle du conservateur de musée –, le *curating* s'est donc lui-même professionnalisé, donnant bientôt naissance à un « corps spécialisé de professionnels de l'exposition, "auteurs" à part entière d'une création pour laquelle ils loue[nt] temporairement leurs services » (Heinich N. et Pollack M., 1989, p. 48).

permet à onze repris de justice de concevoir, dans un local de leur prison, une exposition à partir d'œuvres choisies dans des collections publiques du pays⁵. On comprend évidemment le sens de la démarche : donner l'opportunité à des prisonniers, majoritairement isolés de toute forme de culture artistique, de se « reconstruire » en s'instruisant et en développant leur sens créatif. Mais en faisant de détenus de véritables commissaires, chargés qu'ils furent de la conception, de la mise en œuvre et de la médiation de l'exposition (Saurier D., 2020), les équipes de la RMN-Grand Palais n'investissaient pas seulement le concept d'inclusion sociale (Barrère A. et Mairesse F., 2015) propre aux courants de la muséologie sociale, de la muséologie participative et de la muséologie citoyenne. Elles franchissaient aussi un pas important dans la reconnaissance du non-expert, et donc de l'« outsider » comme auteur d'exposition. C'est dans un tel contexte d'ouverture au citoyen, avec une reconnaissance de plus en plus accrue du rôle social du musée, que ceux que l'on appelle les « non-publics⁶ » (Jacobi D. et Luckerhoff J., 2009, p. 101) ont été appelés à œuvrer à l'organisation d'expositions. On a vu alors apparaître une frange citoyenne émerger en particulier : celle que représentent enfants et adolescents.

Depuis quelques années, plusieurs musées se sont singularisés en invitant des jeunes à élaborer, à partir de leurs collections, un commissariat collectif. C'est le cas du Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) à Marseille qui, depuis 2017, développe, en collaboration avec des collègues et des lycées français, une programmation intitulée *Les Jeunes font leur musée*. Présentés comme des « petits commissaires » ou des « commissaires en herbe », ces adolescents sont invités pour le regard « authentique » qu'ils sont censés porter sur les collections du musée ainsi que pour leur propension presque naturelle à proposer des expositions « atypiques », « expérimentales » et « novatrices⁷ ». C'est dans une perspective analogue que le Musée des Beaux-Arts de Montréal a lancé en 2017 un programme intitulé *Place aux jeunes commissaires de demain* (avec des expositions confiées à une classe de quinze élèves du secondaire) et que le Musée d'art contemporain de Gand (S.M.A.K.) a donné carte blanche, en 2022, à des enfants et des

⁵ *Le Voyage*, exposition organisée au Centre pénitentiaire sud-francilien, septembre-novembre 2013.

⁶ Selon Daniel Jacobi et Jason Luckerhoff, le « non-public » est moins un ensemble de « non-participants qu'un ensemble d'individus dépourvus des rudiments leur permettant de décrypter et d'apprécier une culture qui leur est peu connue ou carrément étrangère ».

⁷ C'est de cette façon dont sont décrites les expositions dans les communiqués de presse publiés par le Mucem (<https://www.mucem.org>).

adolescents. Avec ce projet, appelé *Le petit catalogue de la collection du S.M.A.K.*, l'institution déclara vouloir faire « table rase de tout le savoir d'un musée » en apportant une « vision rafraîchissante » et un regard plus « spontané » sur l'art⁸. Ce genre d'entreprise revêt, à n'en pas douter, une dimension profondément politique. Le musée, qui entend témoigner d'un esprit d'ouverture et d'une posture d'écoute, s'empare des questions de la participation et de la démocratisation culturelle, des questions qui comptent assurément parmi les enjeux les plus cruciaux des tentatives actuelles de vivification de la démocratie. Le jeune public ne constitue d'ailleurs pas la seule « cible » dont le musée souhaite favoriser l'ouverture culturelle. Certaines institutions, comme le musée des Beaux-Arts de Rouen, ont récemment ancré leur programmation dans une muséologie citoyenne et communautaire en développant des expositions où le public de proximité est invité à être co-commissaire d'expositions par le biais d'un vote (*La Chambre des visiteurs* : « Qui sortira des réserves ? C'est moi qui choisis »).

Il ne s'agit évidemment pas de critiquer de tels principes égalitaires, d'autant qu'ils font penser à ce qui s'est (et se) produit dans le monde de l'art avec la reconnaissance progressive des productions des autodidactes et, plus largement, des minorités invisibles. Donner l'opportunité à des anonymes de concevoir une exposition muséale est par ailleurs aussi une façon de désacraliser et de déhiérarchiser l'art et la culture. Mais derrière ces bonnes intentions se trouvent des stratégies qui peuvent conduire à des initiatives à tout le moins discutables et, de surcroît, dépréciatives pour le métier de curateur. N'a-t-on pas appris que le curateur de la Biennale d'art contemporain de Bucarest, inaugurée en mai 2022, fut, non pas un être humain, mais un androïde du nom de Jarvis ? Il n'est plus question ici d'invention, de sensibilité et de créativité. Il n'est même plus question de déprofessionnalisation ou d'anonymisation, mais de déshumanisation et, peut-on donc dire, d'une « désauteurisation » entraînant inéluctablement la mort de l'auteur d'exposition.

Université de Liège
1B, Quai Roosevelt, A4
B – 4000 Liège
jbawin@uliege.be

Julie BAWIN

⁸ Le projet sera décrit de cette façon sur le site internet du musée (<https://smak.be/fr/expositions/de-kleine-catalogus-van-de-collectie-van-s-m-a-k-de-tentoonstelling-deel-1>).

BIBLIOGRAPHIE

- BARRÈRE, Anne – MAIRESSE, François (éds) (2015). *L'inclusion sociale : les enjeux de la culture et de la communication*. Paris, L'Harmattan.
- BAWIN, Julie (2014). *L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*. Paris. Éditions des Archives contemporaines.
- (2019-2020). « L'exposition personnelle comme instrument d'auto-analyse et d'autopromotion. Du pavillon de Courbet (1855) à la rétrospective de Picasso (1932) », *La Part de l'œil*, n° 33/34, Dossier : *Exposition / Espace / Cadre*, p. 24-39.
- BOUTAN, Nicolas (2014), « L'institution fait son cinéma. Retour sur l'exposition *Nouvelles vagues* and Palais de Tokyo », *Communication et organisation*, n° 46, p. 85-98.
- BUREN, Daniel (1991 [1972]). « Exposition d'une exposition », *Daniel Buren. Les Écrits (1965-1990)*. Textes réunis et présentés par Jean-Marc POINSOT. Tome I. Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain, p. 261-262.
- (1991 [1984]). « Rôle du "metteur en scène" d'exposition », *Daniel Buren. Les Écrits (1965-1990)*. Textes réunis et présentés par Jean-Marc POINSOT. Tome III. Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain, p. 67-72.
- COLARD, Jean Max (2012). « Une exposition d'auteur. Alain Robbe-Grillet au Kunstmuseum de Bergen », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, n°118, p. 102-114.
- GLICENSTEIN, Jérôme (2009). *L'art : une histoire d'expositions*. Paris, Presses Universitaires de France (coll. Lignes d'art).
- HEINICH, Nathalie (1995). *Harald Szeemann. Un cas singulier. Entretien*. Paris, L'Échoppe.
- HEINICH, Nathalie – POLLACK, Michael (1989). « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, vol. XXXI, 1, 1989, p. 29-49.
- JACOBI, Daniel – LUCKERHOFF, Jason (2009). « Public et non-public du patrimoine culturel : deux enquêtes sur les manifestations différenciées de l'intérêt et du désintérêt », *Loisir et Société/Society and Leisure*, n°32, p. 99-121.
- JEAN, Marie-Josée (2017). *L'exposition comme pratique réflexive : une histoire alternative des expositions d'artistes*. Thèse de doctorat en histoire de l'art. McGill University.
- LEQUEUX, Emmanuelle (2007). « L'art contemporain selon Rondinone », *Le Monde* [archives en ligne], 12 octobre 2007.
- MORRIS, Robert (1972). « Lettre à Harald Szeemann », 6 mai 1972. *50 years documenta, 1955-2000*. Éd. par Michael GLASMEIER et Karin STENDEL. Kassel, Museum Fredericianum Veranstaltungen GmbH / Göttingen, Steidl, 2005, p. 258.
- NACHTERGAËL, Magali (2012). « L'émergence des mythologies individuelles, du brut au contemporain », *Les Mythologies individuelles : la nouvelle culture du moi*, communication déposée sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00975924>.

- SACCHETTO, Michela (2016). « Le mythe de la machine célibataire et son exposition d'après Harald Szeemann », *L'art et la machine*. Éd. par Danielle MÉAUX, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, p. 165-177.
- SANDBERG, Willem (1950). « Réflexions disparates sur l'organisation d'un musée aujourd'hui », *Art d'Aujourd'hui*, octobre 1950, cité par MAIRESSE, François (2002). *Le musée temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, p. 93.
- SAURIER, Delphine (2020). *Exposer en prison. Le laboratoire d'une fantasmagorie contemporaine*. Paris, La Documentation française.
- SHORT, Randall (1992). « An artist who sees the frame first. An interview with Joseph Kosuth », *The Play of the Unmentionable. An installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum*. New York, The New Press et The Brooklyn Museum, 1992, p. 25-29.
- SZEEMANN, Harald (1996). *Écrire les expositions*. Bruxelles, La Lettre volée.
- WAHLER, Marc-Olivier (2007). « Édito. *The Third Mind. Carte blanche à Ugo Rondinone* », *PALAIS*, n°4, n. p.

RÉSUMÉ – À la fin des années 1960, au moment où de nombreux philosophes et théoriciens de la littérature remettent en cause la notion d'auteur, une figure nouvelle s'impose dans le monde de l'art : celle de l'auteur d'exposition. L'objectif de cet article est d'interroger le phénomène d'auteurisation des expositions, depuis le rôle joué par les premiers commissaires-auteurs et artistes commissaires jusqu'à celui que tiennent de nos jours les « guest curators » et les « curateurs outsiders ». Nous verrons alors que l'exposition d'auteur, si influente à compter des années 1970-1980, n'a pas seulement donné lieu à une autonomisation et à une professionnalisation du métier de « curateur ». Elle a aussi, en raison d'un positionnement institutionnel vulnérable, conduit de nombreux musées à toujours plus se préoccuper du profil hors-norme du commissaire invité et, de ce fait, à progressivement « désauteuriser » l'exposition.

ABSTRACT – At the end of the ninety-sixties, when many philosophers and literary theorists questioned the concept of author, a new figure established itself in the world of art, namely that of the exhibition curator. The aim of this article is to question the phenomenon of the authorship of exhibitions, from the role played by the first curator authors and curator artists to that played in our time by « guest curators » and « outsider curators ». We shall see, then, that the curator's exhibition, so influential in the years 1970-1980, not only resulted in an empowerment and professionalisation of the profession of the curator. It also led numerous museums, due to their vulnerable institutional position, to be more and more concerned with the unusual profile of the guest curator and hence to gradually « deauthorize » the exhibition (transl. J. Dudley).