

## Les nouveaux curateurs de l'art Des VIP à l'IA

Julie Bawin  
Historienne de l'art

Le néologisme « curateur », francisation du mot anglais « *curator* », est de nos jours couramment utilisé pour désigner un organisateur d'exposition. Pour certains observateurs, il présente cet avantage de s'affranchir de la connotation policière du mot « commissaire » et d'induire, si l'on se réfère à l'étymologie latine (*curare*), l'idée d'un « soin apporté à ». Les curateurs et les curatrices sont pourtant moins des soigneurs ou des guérisseurs de l'art que des personnalités se positionnant comme les *créateurs* d'un projet où la part inventive (et souvent personnelle) est palpable depuis la sélection des œuvres jusqu'à leur agencement dans l'espace d'exposition. En ce sens, leur pratique relève du *curating*, mot de code particulièrement en vogue qui s'est imposé au début du nouveau millénaire dans le champ de l'art contemporain pour englober des pratiques et des formats d'exposition dits « hors norme », mais aussi des profils curatoriaux inhabituels, voire parfaitement inattendus.

Parmi les curateurs actuels se trouvent d'abord celles et ceux dont c'est le métier, depuis le collaborateur attaché à une institution au curateur-super-star, souvent *free-lance*, que le « milieu » s'arrache pour diriger des expositions internationales d'art contemporain. À côté de ces professionnels, dont les statuts sont variés mais qui contribuent néanmoins à faire du *curating* une sphère spécialisée, d'autres interviennent de façon plus occasionnelle, généralement à la suite d'une invitation assortie d'une carte blanche. C'est le cas, en particulier, des artistes auxquels musées et centres d'art font appel depuis au moins les années 1980 pour concevoir des expositions pensées, sinon comme des œuvres d'art, du moins comme des propositions personnelles et volontairement déroutantes. Récemment, par exemple, il a été demandé à l'artiste Maurizio Cattelan, figure incontournable de la scène artistique internationale, d'imaginer un parcours « spectaculaire » au Centre Pompidou-Metz en confrontant ses propres œuvres à celles du Musée national d'art moderne. Intitulée *Dimanche sans fin – Maurizio Cattelan et la collection du Centre Pompidou*, l'exposition, visible jusqu'au 2 février 2027, est qualifiée par l'institution de « plongée vertigineuse dans l'histoire de l'art » et de proposition « hors norme », formules visant à souligner l'inventivité et la vision en soi singulière d'un artiste qui, depuis plus de trente ans, connu pour être un agitateur dans le monde de l'art contemporain.

L'artiste n'est toutefois pas le seul partenaire idéal pour des institutions artistiques et culturelles en quête de nouveauté et de paris audacieux. Des écrivains (Jean-Philippe Toussaint, Michel Houellebecq, Enrique Vila-Matas) et des metteurs en scène (Peter Greenaway, Patrice Chéreau, Bob Wilson) ont été conviés à se glisser dans la peau du curateur, dans l'idée de les amener à tisser des récits, aussi libres ou incertains soient-ils, à partir des œuvres d'une collection. En 2017, un pas a été franchi, lorsque Christine

Angot a été l'invitée du Musée national Eugène Delacroix à Paris. Loin de constituer un défi intellectuel et littéraire, muséographique ou artistique, l'exposition d'Angot ne répondait à aucun synopsis précis, si ce n'est celui de concevoir un accrochage qui « parle de l'acte qu'est peindre et écrire ». Sans contester l'intérêt que peut susciter auprès du public une telle proposition, aussi vague que peu argumentée, il ne fait aucun doute que cette invitation faite à l'une des romancières les plus médiatisées (et controversées) en France s'inscrivait dans une dynamique qui, en cette fin des années 2010, était déjà bien arrimée : celle d'ouvrir le *curating* à des vedettes du monde culturel et de l'*entertainment*.

Lorsqu'un musée associe une personnalité à un projet curatorial, la notoriété s'avère toujours un critère de premier plan. Il s'agit en effet de capitaliser sur des profils avantageux en termes d'attractivité des publics et des médias, non sans toutefois mettre en relation la conception de l'exposition avec la créativité artistique et intellectuelle des invités de marque. Les écrivains et les cinéastes apparaissent certes, *a priori*, comme extérieurs à la sphère spécialisée de l'exposition – à la différence des artistes plasticiens, dont la pratique est intrinsèquement liée au médium exposition –, mais leur disposition à produire un récit, inhérente qu'elle est à leur pratique, demeure incontestable. En revanche, lorsque des stars du cinéma, de la mode, de la chanson ou même du football, sont invitées à concevoir une exposition d'art, l'exploration artistique et conceptuelle est moins flagrante, si bien que l'on en vient à se demander si la célébrité ne constitue pas la condition *sine qua non* au *curating* sur invitation.

La galerie Thaddaeus Ropac a été l'une des premières à mettre en œuvre ce *curating* d'un genre nouveau. En 2012 et 2013, elle a successivement invité la cinéaste américaine Sofia Coppola et l'actrice française Isabelle Huppert à participer au cycle *Robert Mapplethorpe curated by*. Inauguré en 2003 avec une carte blanche confiée à la plasticienne Cindy Sherman, ce cycle, destiné à offrir de nouveaux regards sur l'œuvre du célèbre photographe américain, s'ouvrit donc, au tournant des années 2010, à des personnalités gravitant certes dans le milieu de l'art, mais appartenant surtout à la grande famille de l'industrie du spectacle. Fille du réalisateur légendaire Francis Ford Coppola et épouse du chanteur à succès Thomas Mars, Sofia Coppola est en 2012 tout sauf une inconnue du grand public. Ses films, mettant eux-mêmes en scène des célébrités, sont plébiscités, tandis que les récits de sa vie privée ainsi que ses choix vestimentaires sont disséqués dans la presse *people* comme dans les magazines de mode. Est-ce un goût prononcé pour la photographie, et en particulier pour l'univers artistique de Robert Mapplethorpe, qui incita la galerie Thaddaeus Ropac à l'inviter comme curatrice ? Dans le communiqué de presse de l'exposition ne figure aucune indication allant dans ce sens. En revanche, on y trouve des commentaires aussi révélateurs que celui-ci : « Que ce soit consciemment ou non, le spectateur peut facilement imaginer, à partir d'un simple coup d'œil sur l'ensemble photographique [proposé par Sofia Coppola], que les photos constituent une planche d'ambiance pour un futur film. Cependant, aucune "narration" ne traverse la sélection de l'ensemble des images : le spectateur a la liberté d'inventer, comme il l'entend, des personnages fictifs. » Les choix de la réalisatrice, naturellement exceptionnels, suffisaient donc à légitimer son rôle de curatrice et à singulariser une exposition que le visiteur devait d'une certaine manière décrypter et activer conceptuellement par lui-même.

Lorsqu'un an plus tard, Isabelle Huppert est invitée à se prêter au même exercice, c'est avec plus de confusion encore qu'est décrite l'exposition. Voici en effet ce qui fut consigné dans le communiqué de presse : « En explorant la vaste gamme des sujets abordés par Mapplethorpe, Isabelle Huppert a laissé libre cours à sa sensibilité. On a l'impression qu'elle a sélectionné les photos comme on rencontre des gens dans la vie [...]. Naturellement touchée par la beauté, Isabelle Huppert a choisi ces images souvent inexplorées pour créer une atmosphère poétique d'une douceur mystérieuse. » Il est rare qu'un geste curatorial soit dépeint de façon aussi sibylline, mais comment pourrait-il en être autrement ? L'actrice, présentée comme l'une des plus célèbres de sa génération, « récompensée à Cannes, à Venise et aux Césars », n'a pas été conviée en vertu d'un quelconque savoir-faire dans le domaine de l'histoire de l'art ou dans celui de la mise en exposition, mais en raison de son « capital symbolique », c'est-à-dire de tous les profits accumulés au fil d'une carrière faisant d'elle un être à ce point exceptionnel qu'il semble sensé de justifier son rôle de curatrice en arguant d'une disposition naturelle à être « touchée par la beauté ».

À la suite de ces deux expositions, dont les retombées médiatiques furent au fond assez faibles, des stars planétaires ont été invitées à endosser le rôle de curateur. Ce fut, pour commencer, le cas du céléberrime Lilian Thuram. À deux reprises, l'ex-champion du monde de football a été impliqué dans l'organisation d'une exposition, d'abord en 2011, lorsqu'il assure, en tant que « commissaire général », la programmation d'*Exhibitions. L'invention du sauvage* au Musée du quai Branly ; en 2018, ensuite, lorsqu'il est invité, avec Françoise Vergès, à créer un « parcours original dans les collections du Musée Delacroix ». Dans les deux cas, Lilian Thuram a été convié en tant que président-fondateur de la Fondation Éducation contre le racisme et, à chaque fois, il lui fut demandé de questionner la façon dont le regard occidental a façonné la différence raciale. Qu'une personnalité impliquée dans la lutte contre la discrimination ait des choses à dire et défendre sur le sujet, cela se comprend aisément et n'est en rien problématique, mais n'est-ce pas davantage l'ancien footballeur international, adulé en France comme à l'étranger, qui rendit attractives ces deux expositions ? Cela ne fait aucun doute et il est évident qu'une telle démarche s'est avérée profitable, les deux expositions curatées par Thuram ayant attiré l'attention des médias comme celle des « nouveaux publics » ou des « non-publics », parmi lesquels les groupes scolaires, y compris de banlieue.

Dans un autre contexte, celui de la galerie « branchée » d'Emmanuel Perrotin à Paris, le chanteur Pharrell Williams, auteur du tube planétaire *Happy*, est invité en 2014 pour concevoir une exposition dont le titre, *GIRL*, n'était autre que celui de son album aux succès commerciaux et retentissement médiatique internationaux. Le chanteur avait certes, dans sa collection personnelle, quelques œuvres de stars du marché comme Takashi Murakami, mais il était – et il le confessa lui-même – un « novice » qui, avec une forme d'angélisme pour le moins risible, déclara à la presse que « les œuvres d'art [...] apprennent à vivre et à penser différemment ». C'est donc en profane de l'art et en apprenti curateur que Williams accepta de concevoir, avec les œuvres d'un casting d'artistes stars, une exposition autour d'un thème aussi banal et rabâché que celui de la célébration de la femme. Qualifiée d'exposition « glamour et spectaculaire » par les uns, de « bric-à-brac sans liant » par les autres, l'exposition *GIRL* fut surtout perçue comme le

témoignage des liens non dissimulés entre un certain milieu de l'art contemporain et l'industrie de l'*entertainment*.

Sans être devenue une formule éculée, l'invitation faite à des VIP pour mettre en scène leur interprétation personnelle (et supposée originale) de l'art s'est imposée comme une tendance marquante, encore manifeste de nos jours. Du 6 décembre 2024 au 4 mai 2025, une exposition conçue par le rappeur Oli, du duo toulousain Bigflo et Oli, a été montrée aux Abattoirs à Toulouse sous le titre *Le musée imaginaire d'Oli*. À partir des collections du Musée-Frac Occitanie, le rappeur a donc réactualisé la notion de musée imaginaire, formulée dans l'album illustré éponyme d'André Malraux, en choisissant des œuvres « au gré de ses sensibilités, de son histoire personnelle et de sa pratique du rap ». Dans le communiqué de presse, on apprend qu'Oli propose rien de moins qu'une « relecture personnelle de l'histoire de l'art, à laquelle répond sa propre histoire, comme une autobiographie artistique ». On lui reconnaît aussi le mérite de « remettre en question la notion même d'accessibilité à l'art » et de « repenser le rôle du musée ». Il ne s'agit évidemment pas de préjuger de l'attrait réel du chanteur pour l'art contemporain, mais comment peut-on lui attribuer des savoirs et des aptitudes qui, en principe, requièrent de longues années de pratique ? Pourquoi ne pas assumer pleinement les stratégies médiatiques et les visées d'attractivité des publics sous-jacentes à pareille initiative ?

Le manque parfois cruel et criant de professionnalisme de ces nouveaux VIP du *curating* laissent apparaître un phénomène évident de déprofessionnalisation de la pratique curatoriale, et cela alors même que s'est progressivement formé un corps spécialisé de curateurs, que ceux-ci soient attachées ou non à une institution. Ce phénomène de déprofessionnalisation est intéressant, car il suggère une logique qui consisterait à considérer que, finalement, tout un chacun peut être curateur. 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 développé des programmations consistant à confier des expositions à de purs anonymes, c'est-à-dire à de simples citoyens que l'on appelle plus communément les « publics » et les « non-publics ».

C'est au début des années 2010 que l'on assiste à l'émergence d'un « *public curating* », c'est-à-dire à des propositions curatoriales élaborées par le public à partir des collections d'un musée. Du Brooklyn Museum au Musée des beaux-arts de Rouen, on ne compte plus les programmations consistant à faire du public un partenaire de premier plan, y compris dans le champ très spécifique de la conception d'exposition. Qu'il soient physiquement présents au musée ou cachés derrière leur ordinateur, les visiteurs – anonymisés – sont le plus souvent appelés à « voter » pour l'œuvre de leur choix, ce qui revient à affirmer, dans le sillage des principes énoncés par l'économiste James Surowiecki dans son ouvrage *Wisdom of Crowds*, qu'une foule diversifiée est plus avisée que des experts qualifiés. Ce type de pratique est évidemment à mettre en lien avec l'importance que revêtent, depuis au moins une décennie, des courants comme la muséologie participative et la muséologie citoyenne. Les institutions culturelles se veulent dorénavant à la portée de tous, avec cette vision particulièrement patente de nos jours que chaque voix compte et que chacun a le droit d'accéder à la culture. C'est dans un tel contexte, marqué par le retour en force des logiques de démocratisation culturelle,

que le processus curatorial s'est lui-même démocratisé, conduisant bientôt les musées à faire des non-publics de possibles nouveaux curateurs.

Parfois qualifié de public « empêché », « écarté » ou « éloigné », le non-public recouvre des catégories très diverses de protagonistes dont, en fin du compte, le point commun est de ne pas être doté d'un capital de familiarité muséale. Dans mon ouvrage récent sur le *curating* (La Lettre volée, 2025), je les ai appelés « curateurs *outsiders* », une manière de faire écho aux artistes *outsiders*, et de souligner ainsi l'inexpérience d'individus dont le lien avec l'art et la culture est faible, voire inexistant, mais dont le potentiel créatif peut être (r)éveillé. Là encore, on ne peut comprendre cette ouverture des musées aux non-publics sans insister sur le rôle de la muséologie sociale et des pratiques DEAI (*Diversity, Equity, Accessibility, Inclusion*) que l'administration Trump s'ingénie, depuis janvier 2025, à démanteler. C'est donc dans un contexte ouvert à l'inclusion et à la diversité des publics que des *outsiders* ont été appelés à jouer un rôle de curateur. Loin de former un groupe homogène, ces curateurs *outsiders* peuvent toutefois être identifiés selon deux grandes catégories : d'une part, le public en devenir et à conquérir ; d'autre part, le public fragilisé et en situation d'exclusion.

La première catégorie, sans doute la mieux représentée et la plus facile à « recruter » pour le musée, est celle que forment les enfants et les adolescents. Depuis longtemps déjà, la visite au musée constitue un levier de (re)mobilisation des élèves. Dès les années 1990, des dispositifs culturels et artistiques ont été mis en place dans les écoles, tandis que l'espace scolaire s'est trouvé au cœur des préoccupations des musées. Faire d'enfants et d'adolescents des « curateurs en herbe » semble ainsi s'inscrire dans cette dynamique d'élargissement des publics, si ce n'est que les mobiles sont autrement plus événementiels que ne le sont ceux de la simple visite scolaire dans un musée. Invités à porter un regard « authentique » sur les collections d'un musée et à proposer des expositions présentées d'emblée comme « atypiques », « expérimentales » et « novatrices », les écoliers, que l'activité extrascolaire *oblige* finalement à enfiler le costume de curateur, répondent en réalité aux attentes supposées d'un public de musée toujours plus friand d'expositions *storytelling* et de choix « décalés ». Ces « jeunes commissaires de demain », comme le Musée des beaux-arts de Montréal les a appelés, sont avant tout des non-experts qui, le temps d'une exposition, offrent au public de la nouveauté et de la fraîcheur. C'est d'ailleurs quasiment en ces termes que l'exposition *Le petit catalogue de la collection du S.M.A.K.*, organisée au Musée d'art contemporain de Gand en 2022, fut décrite : « Les enfants et les adolescents jettent un regard différent sur l'art : ils ont souvent des réactions plus spontanées, ne connaissent pas le contexte culturel d'une œuvre et apportent une vision rafraîchissante de celle-ci. Leur intervention a donné une exposition bien différente, où beaucoup de “usual suspects” de la collection du S.M.A.K. n'ont pas été retenus. »

Aux collaborations avec ces « primo-visiteurs » que sont les enfants et les adolescents s'ajoutent celles nouées avec, cette fois, des franges plus fragilisées et marginalisées de la population. Inviter au musée des publics en situation de vulnérabilité, qu'elle soit sanitaire, économique, sociale ou culturelle, s'inscrit dans une démarche humaniste de reconnexion sociale particulièrement ancrée dans les courants de la nouvelle muséologie. Cette dynamique, que l'on peut connecter avec l'appétence très actuelle

des musées pour le « *care* », s'est ouverte à des réfugiés et primo-arrivants (l'exposition *Rivages chromatiques* au Frac Île-de-France en 2022-2023), mais aussi aux plus exclus qui soient dans notre société : les personnes incarcérées. Eh bien oui, le curateur-détenu existe, comme en témoignent plusieurs projets initiés en France par la Réunion des musées nationaux. Le premier a été organisé en 2013. Dans un local du centre pénitentiaire sud-francilien à Réau, onze détenus ont organisé, à partir d'une sélection opérée dans différentes collections publiques, une exposition sur le thème du voyage. Encadrés par Vincent Gille, conservateur à la Maison de Victor Hugo, les prisonniers conçurent un véritable projet curatorial, depuis le choix du thème et des œuvres jusqu'à la médiation et le démontage de l'exposition en passant par l'installation des pièces, la rédaction des cartels et la réalisation des différents supports matériels. Inaugurée officiellement, l'exposition ne fut toutefois visitée que par les détenus et leur famille, quelques journalistes et professionnels de musées ainsi que par des invités de l'administration pénitentiaire. En d'autres termes, il ne s'agissait pas ici de faire venir le public et/ou le non-public, mais d'aller à la rencontre d'un public matériellement « empêché » par l'incarcération et intellectuellement « éloigné » de l'art et de la culture.

Cette exposition, faite *par* et *pour* des individus marginalisés et majoritairement issus de classes sociales défavorisées, relève encore une fois d'une posture institutionnelle inclusive, laquelle, dictée par l'idée d'un droit à la culture, participe dans le même temps aux objectifs de réinsertion sociale et de revalorisation de soi que les politiques d'ouverture à la culture en prison préconisent depuis une quinzaine d'années. Mais en admettant qu'une telle initiative curatoriale participe aux objectifs très actuels d'inclusion et de cohésion sociales, que nous dit-elle du point de vue de l'évolution donnée au métier de curateur ? Ce n'est en effet pas à la seule égalité d'accès à la culture que l'exposition *Le Voyage* a contribué. Elle a plus implicitement soutenu l'idée selon laquelle le *curating*, dont on sait qu'il relève d'une sphère spécialisée, peut être une activité créatrice ne demandant au fond aucune réelle expertise. « *Every human being is an artist* » disait Joseph Beuys. Ne pourrait-on pas dès lors avancer que si chacun peut être artiste, chacun pourrait être curateur ? Il n'y a au fond aucun mal à l'affirmer, si ce n'est que cette tendance très nette à la déprofessionnalisation a donné lieu à une figure tout récente qui invalide la comparaison avec l'artiste *outsider* : celle de l'androïde comme curateur.

En 2022, l'intelligence artificielle a fait une entrée remarquée sur la scène artistique, lorsque le curateur de la Biennale de Bucarest s'est avéré être un androïde du nom de Jarvis, en référence au majordome virtuel du super-héros Iron Man. Avec le concours du laboratoire autrichien Spinnwerk, la dixième édition de cette confidentielle biennale fut donc confiée à un robot, lequel sélectionna douze artistes à partir des bases de données de musées, d'universités, de galeries et autres centres d'art. « Je suis l'IA Jarvis [...]. Je peux faire tout ce que les curateurs humains peuvent faire : rechercher, écrire des textes, sélectionner des artistes [...] », pouvait-on lire dans le texte introductif à la biennale. Si l'on sait que Jarvis ne fut pas en mesure d'écrire de longs textes, de générer un concept expographique ou d'accomplir les tâches administratives qui incombent aux concepteurs d'exposition, il est néanmoins certain que c'est lui qui, de façon aléatoire, eut le « pouvoir » de choisir les œuvres à exposer. « Le robot est plus démocratique », confia Răzvan Ion, le directeur de la Biennale de Bucarest, à la journaliste Roxana Azimi.

L'argument de la démocratisation, pris ici dans le sens d'une neutralité informatique qui s'opposerait à l'inévitable partialité humaine, procède d'un raisonnement biaisé et, au fond, d'une dénégation de ce qui attend d'un curateur. Lorsqu'en 2023, le Nasher Museum of Art de la Duke University a demandé à ChatGPT de « faire comme s'il était curateur », le résultat obtenu ne fut ni démocratique, ni prétendument objectif. L'exposition, sans fil discursif ni vision propre, était truffée d'inepties et d'informations erronées.

À l'heure actuelle, l'IA semble donc incompatible avec ce que l'on entend par *curating*. En effet, si l'on admet que le *curating* implique une contribution créative, dans le choix des œuvres et/ou dans leur mise en espace, force est de constater que l'IA n'en maîtrise pas (encore) les ressorts. Il est d'ailleurs manifeste que ni la Biennale de Bucarest ni le Nasher Museum n'ont revendiqué, à travers l'IA *curating*, la dimension personnelle et réflexive du projet proposé par un chatbot. On sait du reste que l'équipe du Nasher voulut sciemment démontrer, à travers son exposition, titrée *Act as if you are a curator: an AI-generated exhibition*, que la machine ne peut pas fonctionner sans la vigilance, la connaissance et la créativité des humains. L'objectif visé était cependant moins critique que médiatique, le musée américain ayant pris le virage numérique dans ce qu'il a de plus polémique, selon les logiques habituelles de captation de l'attention publique.

Les nouveaux curateurs de l'art, des VIP à l'IA, sont de toute évidence la manifestation de l'impératif événementiel auquel les musées sont confrontés, voire soumis. Confier des expositions à des stars, des enfants, des détenus ou encore à ChatGPT constitue en effet une sorte de marketing événementiel dont les lieux culturels sont de plus en plus dépendants. Gardons néanmoins à l'esprit qu'avec l'émergence de ces nouveaux curateurs de l'art, la pratique de l'exposition s'est en quelque sorte démocratisée, s'apparentant non plus à un exercice maîtrisé réservé à une élite, mais à un vaste territoire partagé et à un champ d'expérimentation se façonnant en relation étroite avec l'évolution des politiques culturelles et institutionnelles. Dans un contexte où la culture et ses fondements démocratiques sont fragilisés, il est sans doute plus que jamais nécessaire de défendre l'idée selon laquelle tout un chacun peut être curateur.

Julie Bawin, professeure d'histoire contemporain à l'Université de Liège