

PRATIQUES DE COMMISSARIAT D'EXPOSITION

Récits d'expériences pour une réflexion incarnée

ÉDITIONS	É	É
COMPLICITÉS	C	C

Le commissaire d'exposition occupe une place centrale dans le processus de conception et de réalisation d'une exposition, qu'elle soit temporaire ou permanente. Des professionnels et des chercheurs apportent des éclairages diversifiés sur les pratiques, les compétences et les méthodologies mises en oeuvre pour concevoir des expositions de société, d'ethnographie, de sciences ou d'art contemporain. Il s'agit de caractériser ce métier encore mal connu de muséographe.

Serge Chaumier est professeur de muséologie à l'Université d'Artois. Il dirige le MEM (Master Expo-Muséographie), formation destinée à former des étudiants dans le domaine de la muséologie et de la muséographie.

Isabelle Roussel-Gillet est maître de conférences habilitée à diriger des recherches à l'Université d'Artois. Commissaire d'expositions, elle accompagne des projets muséographiques.

Collection Muséo-Expographie / OCIM

ISBN : 978-2-3512-XXXX-X

23 €



Office de Coopération et d'Information Muséales



PRATIQUES DE COMMISSARIAT D'EXPOSITION

Ouvrage dirigé par
Serge Chaumier & Isabelle Roussel-Gillet

PRATIQUES DE COMMISSARIAT D'EXPOSITION

Récits d'expériences pour une réflexion incarnée

ÉDITIONS COMPLICITÉS

Collection Muséo-Expographie / OCIM

Dans la même collection

Exposer des idées : du musée au centre d'interprétation, 2009

Expoland, ce que le parc fait au musée : ambivalence des formes de l'exposition, 2011

Le musée dans tous ses états, 2012

Le centre d'interprétation dans tous ses états, 2017

© Éditions Complicités, Paris, 2017 ISBN : 9782351200797

www.editions-complicites.com

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L.122-5.2° et 3°a), d'une part que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayant cause est illicite » (Art. L-1222-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

Ouvrage dirigé par
Serge Chaumier & Isabelle Roussel-Gillet

PRATIQUES DE COMMISSARIAT D'EXPOSITION
RÉCITS D'EXPÉRIENCES
POUR UNE RÉFLEXION INCARNÉE

Éditions Complicités

Collection Muséo-Expographie / OCIM

SOMMAIRE

Serge Chaumier, Isabelle Roussel-Gillet

Introduction : De quel commissariat parle-t-on ?..... 9

Marianne Derrien

L'exposition, fabrique de l'identité du commissaire :
Héritages et postures actuelles..... 40

Julie Bawin

L'artiste, un commissaire idéal
pour réactualiser le patrimoine muséal..... 54

Christine Bernier

Le commissariat d'exposition et l'action participative 75

Yolande Bacot

Grandeur et misère des tâches d'un(e) commissaire 86

Catherine Mariette

Vous avez dit muséographe ? 100

Dominique Botbol

Le commissariat d'exposition à Universcience,
un point de vue de « manager » 103

Pierre Duconseille

Le commissaire : un coordinateur ? 112

Pierre Chotard

Des commissaires et leur lieutenant ?
L'exemple du service des expositions du Château des
ducs de Bretagne-Musée d'Histoire de Nantes. 131

Christine Bluard

Le commissaire, un organisateur ?

Étude de cas : la rénovation du MRAC :

Musée royal de l’Afrique centrale 138

Martine Thomas-Bourgneuf

Pour ne pas conclure 150

Notices biographiques..... 161

L'artiste, un commissaire idéal pour réactualiser le patrimoine muséal

Julie Bawin

Nul n'ignore aujourd'hui le rôle que joue l'artiste dans le processus de conception et de production des expositions. Mais sait-on au juste ce que recouvre le commissariat d'artiste en termes d'enjeux, de pratiques et de postures ? Poser cette question présuppose l'identification d'une catégorie à part entière, d'un genre curatorial possédant ses propres codes, formes et moyens, et *in extenso* d'un « style », d'autant plus reconnaissable qu'une exposition, lorsqu'elle est organisée par un artiste, apparaît le plus souvent comme étant la matérialisation d'une intention esthétique. Que l'organisation d'une exposition soit pour l'artiste une autre manière de concevoir une œuvre d'art totale, cela ne fait aucun doute. Il suffit de se reporter aux expositions orchestrées par des plasticiens tels que Pierre Huyghe ou Philippe Parreno pour s'apercevoir que les frontières entre exposition et installation artistique tendent de plus en plus à s'estomper⁴¹. Cette vision demande toutefois d'être nuancée, ou du moins élargie, car l'artiste commissaire, s'il révèle en soi l'ambiguïté d'une double posture, n'en demeure pas moins un professionnel de l'art à qui l'on demande de mettre en scène des collections muséales, d'exposer ses pairs, de diriger des manifestations internationales ou même, dans certaines circonstances, d'organiser sa propre exposition. La question du commissariat se pose dès lors à l'artiste de bien des manières et se concrétise

⁴¹ Je fais allusion ici à l'exposition *Pierre Huyghe* organisée au Centre Georges Pompidou de septembre 2013 à janvier 2014 et à l'exposition de Philippe Parreno *Anywhere, Anywhere, Out of the World*, conçue en 2013 au Palais de Tokyo à Paris.

par le biais de procédés qui relèvent tantôt des pratiques « classiques » de l'autoreprésentation (l'artiste s'auto-exposant seul ou en groupe), tantôt d'expériences visant à jeter un regard personnel et inédit sur l'art ou, plus largement, sur la société.

Si cette diversité interdit d'aborder le commissariat d'artiste comme un genre à opposer, par exemple, à celui des commissaires et des scénographes de profession, nous laisserons de côté toute ambition de dresser une typologie des expositions d'artistes⁴². Ce que nous voudrions interroger ici, ce sont les enjeux d'une pratique particulièrement en vogue de nos jours : la réactualisation, par un ou plusieurs artistes, du patrimoine muséal. Depuis plusieurs années déjà, les musées – de toute catégorie et des plus modestes aux plus fréquentés – sont nombreux à donner carte blanche à des artistes pour concevoir une nouvelle présentation de leurs collections. Le phénomène connaît un tel succès que ces interventions – qui vont de la simple sélection d'œuvres à une mise en scène plus sophistiquée des collections en passant par la confrontation des biens patrimoniaux avec les propres créations de l'artiste – ont donné lieu à des espaces réservés dans les programmations d'institutions aussi prestigieuses que le MoMA (*Artist's Choice*), la National Gallery (*Artist's Eye*) et le Louvre (*Contrepoint*).

Comment expliquer l'ampleur d'un tel phénomène ? Pourquoi faire appel à des artistes pour renouveler l'accrochage de collections, alors qu'il existe aujourd'hui autant de conservateurs que de commissaires indépendants, autant de « chargés de projets » que de scénographes et de muséographes de profession ? Les raisons sont en réalité nombreuses et concernent aussi bien les stratégies déployées par les artistes eux-mêmes que les trans-

⁴² Cette histoire du commissariat d'artiste est en revanche l'objet de mon dernier livre (Julie Bavin, *L'Artiste commissaire. En posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014).

formations successives du paysage muséal. Aussi importe-t-il, pour commencer, de voir comment et selon quelles pratiques les premières expositions du genre ont été conçues.

L'exposition pionnière d'Andy Warhol

Raid the Icebox 1, with Andy Warhol est le titre d'une exposition itinérante organisée en 1969 et 1970 à partir des réserves du Museum of Art de la Rhode Island School of Design à Providence⁴³. Cette carte blanche donnée à l'un des artistes les plus célèbres de son époque fut donnée par Daniel Robbins, le conservateur du musée, à l'initiative d'un couple de collectionneurs particulièrement impliqués dans la promotion de l'art moderne : John et Dominique de Menil. Habitant Houston depuis la fin des années 1940, les de Menil avaient entrepris une véritable politique de valorisation des musées de leur région qui, conservant bien souvent des trésors, les laissaient dormir dans des sous-sols inaccessibles au public. Parmi les musées qui méritaient à leurs yeux d'être réévalués auprès du public figurait donc le Museum of Art de la Rhode Island School of Design. En proposant à Warhol de réactualiser librement les collections de ce musée, le couple de collectionneurs jetait là les bases d'une pratique à tout le moins peu ordinaire. Renonçant à choisir les plus belles pièces, l'artiste prit le parti de scénographier l'exposition à l'image même des réserves, reprenant donc par là des principes chers à sa démarche artistique, comme la sérialité et l'accumulation.

Édifiée comme modèle, cette exposition est restée longtemps la seule du genre, car c'est principalement à partir des années

⁴³ L'exposition *Raid the Icebox* fut montrée en trois lieux : à l'Institute for the Arts de la Rice University du 29 octobre 1969 au 4 janvier 1970, à l'Isaac Delgado Museum du 17 janvier au 15 février 1970 et, enfin, au Museum of Art de la Rhode Island School of Design du 23 avril au 30 juin 1970.

1980 – nous le verrons – que les musées feront plus régulièrement appel à des artistes pour opérer des choix dans leurs collections et imaginer une scénographie aussi singulière qu’insolite. Pourtant, si *Raid the Icebox* peut donner l’impression de constituer une expérience isolée, elle révèle à elle seule les transformations auxquelles le paysage artistique et institutionnel de la fin des années 1960 est exposé, des transformations qui expliquent largement les pratiques de réactualisation de collections par des artistes. Le premier tournant que révèle le projet de Warhol concerne le statut même de l’exposition. *Raid the Icebox* ne constitue pas seulement une offre visuelle d’œuvres ou d’objets présentés d’une certaine façon dans l’espace. Elle *fait* œuvre et, en cela, poursuit le phénomène d’émancipation de l’exposition tel qu’on le rencontre quelques décennies plus tôt avec les avant-gardes artistiques.

L’exposition comme projet d’art total

Sous l’action des dadaïstes, des constructivistes ou encore des surréalistes, l’exposition a dépassé son rôle de mise en vue d’objets d’art pour devenir, sinon une œuvre en soi, au moins un véritable environnement à l’image du mouvement ou du groupe qui y expose. Ce fut le cas de la célèbre *Dada-Messe* de 1920 dont le dispositif scénographique fut pensé en fonction de l’art et de l’idéologie dadaïste ; ce fut aussi celui, en 1938, de l’Exposition internationale du Surréalisme qui, scénographiée par Marcel Duchamp, fut conçue comme une création à part entière. L’idée fut en effet de rejeter le modèle de l’exposition bilan pour préconiser un projet d’art total où le visiteur devait avoir l’impression d’être immergé dans un environnement surréaliste. Duchamp mit ainsi au point un dispositif scénographique totalement inédit, consistant notamment à solliciter l’ensemble des sens du visiteur ou encore à mêler des œuvres à des éléments naturels et ordinaires, comme des feuilles mortes (jonchant le

sol) ou des sacs de charbons remplis de poussière (accrochés au plafond).

Ce qu'il faut retenir de ces interventions scénographiques, et de celle de Duchamp en particulier, c'est qu'elles se font à un moment où il devient crucial, pour nombre d'artistes, de s'interroger sur les conditions d'exposition de leur propre production. L'art à exposer n'est plus seulement une peinture ou une sculpture. Ce peut être un collage, un assemblage, un objet, voire une accumulation d'objets. La diversité tant sémiotique que technique de l'œuvre d'art fait qu'elle ne peut obtenir de sens que par sa présentation⁴⁴. L'exposition devient alors le seul moyen de rendre l'œuvre compréhensible et en ce sens, elle n'est pas moins art que les œuvres qu'elle contient et qu'elle présente.

Appropriation critique et créative du patrimoine muséal

Ce bref rappel montre donc que le projet de Warhol s'inscrit dans un contexte marqué par l'essor d'expositions pensées et conçues par des artistes comme des œuvres à part entière. Mais là n'est pas le seul changement que révèle *Raid the Icebox*, car cette exposition n'est pas organisée dans une galerie à partir, par exemple, d'œuvres contemporaines de l'artiste, mais à partir d'une collection muséale qui, laissée à la liberté de Warhol, devient une sorte d'immense stock d'objets à utiliser, manipuler et mettre en scène. L'artiste adopte donc ici une démarche que l'on pourrait qualifier d'appropriationniste, dans la mesure où il s'empare des œuvres d'un musée pour créer une œuvre qui n'est autre que l'exposition elle-même.

Cette pratique n'est pas surprenante de la part d'un artiste qui, au sein de sa propre production artistique, s'approprie des images et des objets déjà existants. Mais là où sa démarche fait

⁴⁴ Jean-Marc Poinot, « L'exposition, objet du débat esthétique », *Musées/La Lettre de l'OCIM*, n° 50, 1997, p. 18.

sens, c'est que derrière ce caractère appropriationniste – inhérent au Pop art, et à la démarche de Warhol en particulier – se trouve une dimension plus profondément critique consistant à interroger le dispositif scénographique, taxinomique et idéologique du musée. En sélectionnant les objets les plus ordinaires des réserves et en exposant des œuvres jusqu'ici considérées comme « mineures » par le musée, Warhol surinvestit la valeur de ces objets et de ces œuvres, soulignant les travers d'une institution qui, tout en les accumulant, cherche à les faire disparaître en les entreposant dans les réserves. Ainsi l'artiste réactualise le patrimoine muséal, non seulement pour y créer un environnement tout warholien, mais pour mettre aussi le musée face à ses contradictions. Il s'agit donc moins d'une expérience curieuse et insolite que d'une intervention qui, comme celles des conceptuels de sa génération (Asher, Broodthaers, Buren, Haake ou encore Kosuth) cherchent, par l'exposition, à parasiter les lieux où l'art est censé faire sens.

Si les années 1960-1970 sont marquées par des changements importants apportés à l'exposition – devenue à la fois œuvre et instrument critique –, elles voient naître d'autres transformations propres, cette fois, à l'institution muséale. Car l'une des questions que pose *Raid the Icebox* est celle de la permissivité institutionnelle : comment se fait-il en effet qu'un musée, même modeste, tolère que les œuvres de sa collection soient rejouées et utilisées comme faire-valoir d'une « mise en scène de soi » par l'artiste et d'une critique ouverte de ses propres logiques et pratiques ?

Permissivité institutionnelle et promotion de l'art vivant

Au moment où le musée d'art de la Rhode Island School of Design donne carte blanche à Andy Warhol pour organiser une exposition itinérante à partir de ses collections s'amorce, partout en Occident, un mouvement de remise en cause du musée qui, touchant d'abord et principalement à ses missions éducatives, s'élargit pour faire naître d'autres débats, parmi lesquels celui de l'introduction de l'art contemporain dans les musées. On connaît à cet égard le fameux texte publié en 1972 par l'Unesco sur les *Problèmes du musée d'art contemporain en Occident*, un texte fondateur venant prôner une collaboration étroite avec les artistes ainsi qu'une ouverture des musées à des créations « qui nient l'objet pour réclamer à sa place le processus, autrement dit l'idée ou la manifestation documentaire d'un processus »⁴⁵. De telles aspirations trouveront naturellement un terrain favorable dans les institutions conservant des œuvres contemporaines, parmi lesquelles les musées d'art (ou de beaux-arts), c'est-à-dire ces musées qui, comme celui de la Rhode Island School of Design, sont dotés de plusieurs collections aux chronologies différentes, dont l'une censée couvrir la création vivante.

L'exposition de Warhol s'organise donc dans ce contexte précis de promotion de l'art contemporain⁴⁶. La permissivité dont le musée d'art de la Rhode Island School of Design fit preuve à l'égard du projet *Raid the Icebox* trouve donc assurément une explication dans la nouvelle politique de valorisation de la création moderne et contemporaine ; une politique d'autant plus

⁴⁵ Problèmes du musée d'art contemporain en Occident (1972), dans André Desvallées, (éd.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. I, Paris, Éditions W.-M.N.E.S., 1992, p. 153 (édition originale : *Museum*, tome XXIV, 1972, pp. 5-32).

⁴⁶ Notons, à cet égard, que le directeur du musée d'art de la Rhode Island School of Design – Daniel Robbins – avait été expressément engagé en 1965 avec comme mission de donner une priorité à l'art contemporain.

prégnante aux États-Unis que le pays est touché, depuis les années 1920, par un large mouvement de popularisation de l'art moderne, essentiellement redevable à l'action de collectionneurs privés et, *de facto*, à l'activité de musées arborant l'art moderne dans leur dénomination, comme ce fut le cas du Museum of Modern Art de New York.

Mais revenons plus précisément au cas des musées de beaux-arts. C'est en effet dans ces institutions, dotées de collections d'art aux chronologies et généalogies très différentes, que les premières pratiques de réactualisation ont été enregistrées. L'exposition de Warhol le prouve déjà, mais ce phénomène se vérifie surtout dans les années 1980, moment qui marque l'essor d'expositions temporaires destinées à revisiter les collections de musées par le biais d'une confrontation entre des œuvres anciennes et des œuvres contemporaines. À leurs débuts, ces pratiques s'opèrent de façon assez sporadique et ne sont pas nécessairement confiées à des artistes. Toutefois, même discrets⁴⁷, ces rapprochements entre des œuvres issues d'époques et de styles différents dévoilent une première tentative de remettre en cause le modèle linéaire temporel habituel du musée.

⁴⁷ Nous faisons ici référence à des expositions telles que *Présence discrète*, organisée en 1983 au Musée des Beaux-Arts de Dijon et reposant sur l'intégration de travaux contemporains dans les salles des collections permanentes du musée, ou encore à l'exposition *Vis-à-vis*, conçue en 1987 au Musée des Beaux-Arts de Reims, une exposition mettant, elle aussi de façon assez discrète, des œuvres du musée en correspondance avec des créations plastiques actuelles.

Vers une remise en cause du *continuum* temporel

Dès les années 1930, philosophes, historiens et historiens d'art s'ingénient déjà à interroger le modèle du *continuum* temporel. C'est le cas notamment de Walter Benjamin qui, en 1931, écrit qu'il convient de ne pas présenter les œuvres « dans le contexte de leur temps, mais bien de donner à voir dans le temps qui les connaît – c'est-à-dire le nôtre »⁴⁸. Trois ans plus tard, dans sa célèbre *Vie des formes*, l'historien d'art Henri Focillon émet une idée similaire en affirmant que « l'histoire n'est pas unilinéaire et purement successive [qu'] elle peut être considérée comme une superposition de présents largement étendus »⁴⁹. Bien qu'influentes dans le champ théorique de l'histoire de l'art, ces idées mettront du temps à être testées dans le cadre muséal. Il y aura certes des théoriciens comme Marshall McLuhan pour proposer, dès les années 1960, un musée non linéaire et pour mettre en évidence le rôle que l'artiste a à jouer dans cette irruption du non-linéaire au musée⁵⁰, mais ces théories – considérées alors comme provocatrices et utopiques – ne trouveront que très peu de place au sein des débats, pourtant nombreux dans un contexte marqué par ce que l'on a coutume d'appeler la « crise des musées ».

C'est donc à partir des années 1980 que l'on voit, ici et là, quelques musées de beaux-arts, et donc quelques conservateurs de musées, réagir aux méthodes de l'école positiviste et à consi-

⁴⁸ Si cette idée est développée par Benjamin à propos des œuvres littéraires, elle trouve un objet adéquat dans le champ plus strictement artistique (Walter Benjamin, *Histoire littéraire et science de la littérature* (1931), dans *Walter Benjamin. Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, 2000, p. 283).

⁴⁹ Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris (1934), PUF, 1984, p. 86.

⁵⁰ Marshall McLuhan, *Le Musée non linéaire : exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée* (texte du séminaire tenu avec Harley Parker au Musée de la ville de New York les 9 et 10 octobre 1967, édité par François Mairesse et Guy Deloche), Lyon, Aléas, 2008.

dérer que la conservation des œuvres du passé, et leur présentation au musée, n'a de sens qu'en réponse à des problématiques actuelles. Ce n'est pas un hasard si la contestation du *continuum* temporel surgit à cette époque. Les années 1980 voient non seulement l'essor d'un vaste mouvement international de remise en cause du savoir et des méthodes en histoire et histoire de l'art – passant notamment par cette contestation du postulat d'une rupture entre le passé et le présent –, mais elles marquent aussi, un peu partout dans le monde occidental, la mise en place d'une véritable politique en matière de promotion de l'art vivant. L'art contemporain n'est alors plus perçu comme un art non-muséal, mais comme un art que l'on doit acquérir, conserver et exposer. Des musées d'art contemporain se multiplient à un rythme très soutenu et, surtout, les musées de beaux-arts ont désormais les moyens d'enrichir des collections d'art contemporain jusqu'ici modestes, voire inexistantes. À cela s'ajoutent les impératifs événementiels auxquels sont désormais soumises les institutions muséales qui, pour répondre au projet de démocratisation de la culture mis en place par l'Unesco dès l'après-guerre, doivent organiser toujours plus d'expositions temporaires. Pour faire venir ou revenir des visiteurs, les musées de beaux-arts se doivent de mettre à jour leurs collections et de renouveler régulièrement leur accrochage en suivant des orientations différentes que celle de la chronologie ou de l'évolution des styles. C'est donc bien dans ce contexte de surenchère en matière de renouvellement de l'exposition permanente (qui doit prendre l'apparence d'un événement) que l'art contemporain s'introduit progressivement dans les collections, d'abord par des intrusions discrètes, ensuite par de véritables mises en scène confiées, cette fois, à des personnalités extérieures à l'institution⁵¹. Parmi celles-

⁵¹ Dans un contexte où l'exposition s'émancipe et se multiplie, la fonction d'organisateur d'exposition, jusqu'alors essentiellement dévolue aux directeurs d'institutions et conservateurs de musée, s'autonomise, offrant la possibilité de faire appel à des personnalités qui ne sont plus nécessairement des

ci se trouvent alors des historiens, des philosophes, des commissaires d'exposition indépendants, mais aussi et principalement des artistes.

L'artiste en empêcheur d'accrocher en ordre

Si l'artiste s'impose rapidement comme l'organisateur idéal d'expositions consistant à restructurer la présentation du patrimoine muséal sous un angle inédit – et donc à mettre du désordre dans les collections –, c'est pour de nombreuses raisons, à commencer par le fait que l'artiste incarne naturellement la création vivante et que cette création vivante constitue, en ces années 1980, une plus-value pour de nombreux musées. Prenons l'exemple du Boijmans Van Beuningen à Rotterdam. Conçu à partir de deux très riches collections – celle de Frans Jacob Otto Boijmans et celle de George van Beuningen –, le musée inaugure en 1988 un cycle d'expositions consistant à donner carte blanche, une fois par an, à une personnalité extérieure à l'institution pour mettre en scène les œuvres conservées dans ses réserves et ses collections. Ce n'est pas un artiste qui inaugure ce cycle, mais la figure par excellence du *curating* qu'est alors Harald Szeemann. Il y organisera *a-Historische Klanken / a-Historical Soundings*, une exposition répondant à un principe assez proche de *Raid the Icebox*, puisque l'intervention consistait à puiser dans les collections du musée pour mettre ensuite en scène, selon un plan parfaitement libre, les œuvres de son choix. Habitué qu'il était à estomper les frontières entre l'installation et la scénographie muséale, Szeemann joua à merveille son rôle d'empêcheur

professionnels du monde muséal (voir à cet égard l'article de Nathalie Heinrich et de Michael Pollak : « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, vol. XXXI, n° 1, 1989, pp. 29-49.)

d'accrocher en ordre. Mais l'intérêt de cette exposition inaugurale se situe cependant moins dans le choix du commissaire que dans la politique inédite mise en place par le musée. En donnant carte blanche à une personnalité du monde de l'art contemporain, le Boijmans Van Beuningen participait, non sans visée stratégique, à une modification très sensible de son image. D'un simple musée de beaux-arts abritant quelques chefs-d'œuvre (Rembrandt, Bosch, Van Gogh entre autres), il devint le lieu de tous les possibles ; un lieu qui, principalement à la suite de l'exposition *The Physical Self* de Peter Greenaway en 1991, apparut aux yeux de tous comme un espace ouvert à l'esprit de laboratoire.

À cette première raison – qui reviendrait finalement à dire que la mode de l'art contemporain a joué un rôle central dans ces pratiques de réactualisation confiées aux artistes – il faut y ajouter une autre qui, celle-ci, est davantage liée à l'image que renvoie l'artiste, une image qui le rendra seul légitime pour adopter une démarche fondée sur une interprétation anachronique des œuvres d'une collection muséale. Dit encore autrement, seules les interventions d'artistes permettront au musée de justifier une méthode qui, même si elle s'avère bénéfique en termes de renouvellement, constitue, encore et toujours, une incongruité contraire à la démarche historique « standard ».

L'anachronisme « intuitif » des artistes

Dans son ouvrage *Devant le temps*, où il plaide pour ce qu'il appelle « l'heuristique de l'anachronisme », Georges Didi-Huberman rappelle que la règle d'or pour l'historien est de ne surtout pas projeter ses propres réalités – ses concepts, ses goûts, ses valeurs – sur les réalités du passé, objets de l'enquête

historique⁵². Cette règle d'or de l'historien vaut évidemment pour le conservateur de musée qui, même lorsqu'il défend une remise en cause des critères de présentation traditionnels de l'histoire de l'art, juge souvent périlleux de procéder lui-même à cette pratique anachronique de réorganisation des collections. Et c'est donc à cet endroit précis du processus que l'artiste entre en jeu. La subjectivité, la sensibilité et la subversion sont autant de traits que l'on associe à la figure de l'artiste. Sa vision étant par principe singulière (ou du moins perçue comme telle), elle est nécessairement moins exposée à la critique que celle d'un directeur de musée, lequel continue d'être perçu comme un homme ou une femme de rigueur et de réserve. Deux exemples précis permettent d'illustrer ce propos.

Le premier se rapporte à l'expérience d'un homme de musée et commissaire d'exposition de premier plan : le Français Jean-Hubert Martin. Lorsque celui-ci prend la direction du Museum Kunstpalast à Düsseldorf en 2001, il souhaite, écrit-il, « créer un musée enchanté qui surprenne avec légèreté et provoque l'émotion, comme un opposé programmatique au Musée docile, qui ne fait que suivre la doctrine de l'histoire de l'art et l'illustrer servilement »⁵³. C'est donc bien à l'initiative de cet historien d'art de formation que naît l'idée de réaménager les collections du Kunstpalast en accordant une place centrale à l'émotion et en extrayant, pour ce faire, les œuvres de leurs classifications habituelles. On aurait donc pu s'attendre à ce que Jean-Hubert Martin soit le maître d'œuvre de ce projet muséographique inédit. Or, il fit appel à Thomas Huber et Bogomir Ecke, deux artistes rassemblant, d'après lui, « les conditions idéales pour donner une nouvelle structure à la collection »⁵⁴.

⁵² Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 13.

⁵³ Jean-Hubert Martin, *L'Art au large*, Paris, Flammarion, 2012, p. 361.

⁵⁴ *Idem*, p. 365-366.

S'il est vrai que ces deux plasticiens ont chacun développé une pratique questionnant les conditions d'exposition et le fonctionnement du système de l'art, ce n'est pas pour cette seule raison que le nouveau directeur de musée leur confie ce projet de réorganisation des collections. Interrogé récemment à ce sujet, Jean-Hubert Martin déclare : « Si j'avais moi-même mis en place ce réaménagement, on aurait tenté de me faire revenir vers des modes de présentation traditionnels. Je me suis donc dit que l'on écouterait plus volontiers des artistes »⁵⁵. D'une grande franchise, ces propos sont éminemment intéressants, car ils montrent que cette pratique de réactualisation des collections peut parfois (ou même souvent) être confiée à des artistes par ruse, par stratégie. « Les artistes », dit encore Martin à ce sujet, « peuvent donner de très éclairantes réponses, jamais démontrables sur le plan historique, mais ayant très souvent plus d'importance et de portée pour l'interprétation d'une œuvre qu'une énumération scientifique de faits »⁵⁶. Ce qui revient à dire que les artistes ne sont pas les seuls capables d'interpréter librement une collection, mais les seuls en revanche à en avoir la légitimité.

Un deuxième exemple conforte cette idée. Il s'agit, cette fois, d'une exposition organisée par l'artiste Trisha Donnelly au MoMA en 2012 dans le cadre d'« Artist's choice », un cycle d'expositions né en 1990 avec pour dessein d'inviter ponctuellement des artistes à opérer des choix dans les collections du musée. Voici ce que dira, au sujet de cette exposition, la conservatrice Laura Hoptman : « Des conservateurs tels que moi, qui ont été formés comme historiens d'art sont tenus à des systèmes précis dans l'organisation d'expositions. Nous regroupons les

⁵⁵ *Ce sont les artistes qui font les institutions. Entretien avec Jean-Hubert Martin* (réalisé le 12 octobre 2015 par Julie Bawin), dans Julie Bawin et François Mairesse, (dir.), *Culture & Musées : L'artiste et le musée*, Arles, Actes Sud, 2016, p. 103.

⁵⁶ Jean-Hubert Martin, *L'Art au large*, op. cit., p. 365.

objets selon certains critères tandis que les artistes qui travaillent avec la collection procèdent différemment. Ils ne sont pas tributaires d'une histoire particulière ou des règles générales d'accrochage que nous adoptons en tant que conservateurs de musée [...]. Au lieu d'être englobées dans une sorte de grand récit, les œuvres [...] se correspondent, non pas à travers l'histoire, la chronologie ou la nationalité, ni même à travers le type de médium ou le style, mais d'une manière très intuitive. Regarder Donnelly choisir, arranger, et exposer des œuvres a été une expérience étonnante et enrichissante pour moi, en mettant l'accent sur ce qu'un conservateur peut et, dans un sens, doit faire.»⁵⁷ Même si elle reconnaît l'ascendance que peut avoir un artiste sur un conservateur de musée dans l'organisation d'une exposition, Laura Hoptman établit néanmoins un clivage entre ce qui relèverait d'une activité rigoureuse et systématique (la pratique de l'historien d'art) et ce qui serait, par ailleurs, un procédé intuitif (la pratique de l'artiste). Elle met ainsi indirectement en lumière les raisons qui font que les institutions confient le travail de réactualisation à des artistes, et non à des hommes et des femmes issus du sérail.

À lire ces deux témoignages, on voit donc combien l'artiste représente un formidable exécutant pour des projets que le monde muséal n'est en somme pas en mesure ou autorisé à faire. Cela étant dit, il ne faudrait pas pour autant avancer l'idée, en soi très restrictive, selon laquelle les expositions de réactualisation ne seraient finalement que le fruit d'une instrumentalisation de l'artiste par le musée. Aussi instrumentalisés soient-ils par des institutions en quête d'inventivité et de propositions spectaculaires, les artistes sont invités à organiser des expositions à partir des collections, certes parce qu'ils incarnent une approche sensitive et intuitive de l'art, mais aussi parce qu'ils font

⁵⁷ Laura Hoptman, « A curator observing an Artist being a Curator », *Inside/out* [en ligne], 6 novembre 2012 (trad. J. Bawin).

montre d'une érudition et d'un rapport, de plus en plus revendiqué, à l'histoire et l'histoire de l'art. Dès les années 1960, en effet, nombreux sont les artistes (surtout du mouvement de l'art conceptuel) à établir, dans leurs œuvres, une équivalence entre l'art et le discours sur l'art et à insister aussi sur leur rôle de théoricien, voire d'historien.

L'érudition de l'artiste

Parmi ceux qui incarnent à merveille cette figure de l'artiste-théoricien se trouve incontestablement le conceptuel américain Joseph Kosuth. Et il est d'autant plus intéressant de se référer à lui qu'il a été l'auteur de plusieurs expositions de réactualisation, dont la plus célèbre est assurément *The Play of unmentionable*, organisée en 1990 au Brooklyn Museum.

Cette exposition est difficile à décrire, car elle présente plusieurs niveaux de lecture, rendus plus nombreux encore par la confrontation que l'artiste fit entre des extraits de déclarations empruntées à divers auteurs et les objets de la collection du musée. Mais de manière générale, on peut dire qu'elle fut essentiellement conçue à partir de l'idée de la censure dans l'art. Ainsi la réactualisation de collection fut certes mise au service d'une remise en cause de la hiérarchie temporelle et traditionnelle du musée, mais aussi, de façon plus théorique et plus politique aussi, au service d'un discours sur la répression, et ce à travers une relecture (ou une réécriture) de l'histoire de l'art. En confrontant des œuvres prises à différentes époques et différentes civilisations, Kosuth procéda à une forme de montage qui, à la manière d'Aby Warburg dans son *Atlas mnemosyne*, montre, en quelque sorte, les survivances formelles qui hantent l'art d'une époque et d'une culture à l'autre, sans toutefois établir des rapprochements qui ne seraient qu'iconographiques ou généalogiques. Ce que l'artiste cherche à faire, c'est bouleverser le temps historique linéaire et causaliste pour montrer, dans la lignée de Walter Ben-

jamin, que la relation entre le passé et le présent n'est pas temporelle, mais dialectique⁵⁸. En entremêlant le passé et le présent, et donc en se détachant du *continuum* de l'histoire, Kosuth cherchait ainsi à réveiller des images de leur passé pour se poser des questions sur le présent et notre rapport à ce que l'on considère comme étant culturellement admis ou non.

Lorsque l'exposition de Kosuth est organisée en 1990, le phénomène de réactualisation des collections muséales prend de plus en plus d'ampleur, conduisant dès le début des années 2000 plusieurs grands musées à inaugurer des cycles destinés à confronter art ancien et art contemporain. Ce sera le cas de plusieurs grandes institutions américaines et européennes, parmi lesquelles la Musée du Louvre qui en 2004 inaugure, sous la houlette d'Henri Loyrette, le fameux cycle *Contrepoint*. Doté du statut très enviable de musée universel, Le Louvre est une institution nationale reconnue comme le plus grand musée du monde et dont la mission est de conserver, d'acquérir, d'étudier des œuvres couvrant une aire géographique et une chronologie larges, depuis l'Antiquité jusqu'à 1848. L'artiste contemporain n'y a donc *a priori* pas sa place, sauf si celui-ci est invité à y exposer ses propres travaux au regard d'œuvres de la collection. Au début, la création vivante se glisse plutôt discrètement dans les salles du musée. La confrontation se fait en effet selon le principe d'une seule œuvre par artiste et, bien que le système de la carte blanche prévale dès l'ouverture de *Contrepoint*, le dialogue repose sur l'idée de « réactiver » des salles peu visitées ou des médiums délaissés par les visiteurs, comme la porcelaine par exemple. Par la suite, la liste des artistes invités ne cessera de s'agrandir, mais aussi – au regard du succès public du cycle – de s'internationaliser et de se diversifier avec des cartes blanches individuelles lancées à des plasticiens (Jan Fabre, Wim Delvoye,

⁵⁸ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire* (1940) dans *Walter Benjamin. Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, 2000, p. 442-443.

Michelangelo Pistoletto, Lévêque), des cinéastes et dramaturges (Patrice Chéreau, Bob Wilson) ou encore à des écrivains (Umberto Eco, J.M.G. Le Clézio, Jean-Philippe Toussaint). Parmi ces expositions, celle de Jan Fabre, organisée en 2008 sous le titre *L'ange de la métamorphose*, marque un véritable tournant, car c'est la première fois dans l'histoire du Louvre qu'un artiste vivant est invité à investir seul les lieux en proposant, dans les collections des peintures des Écoles du Nord, pas moins d'une trentaine d'œuvres.

Le spectacle de la confrontation

Au-delà du caractère inédit qu'a représenté l'exposition de Jan Fabre au Louvre se pose la question du sens donné à la confrontation entre ses propres travaux et les œuvres du musée. Y a-t-on trouvé, comme dans l'exposition de Joseph Kosuth, des réflexions portant sur le contenu de la collection, son histoire et la perception que nous en avons aujourd'hui ? Y a-t-il eu la volonté chez l'artiste de montrer des œuvres méconnues et de leur conférer, par les connexions faites avec ses propres travaux, une nouvelle dignité historique ou esthétique ? Il n'y eut en réalité rien de tout cela, car l'idée centrale fut avant tout celle de montrer une filiation entre l'art de Jan Fabre et l'art flamand des XVe, XVIe et XVIIe siècles, une filiation revendiquée depuis longtemps par l'artiste. On ne peut évidemment pas prétendre que le musée ou l'artiste aient tenté de défendre, à travers ce projet, l'existence d'un art d'essence « flamande », mais ce que l'on peut néanmoins avancer, c'est que sous le couvert d'une « carte blanche à Jan Fabre », il y eut surtout l'idée de créer un décalage spectaculaire entre art ancien et art contemporain.

Peut-on par ailleurs, véritablement parler de carte blanche quand on sait que peu d'œuvres de la collection furent déplacées et qu'aucune ne fut sortie des réserves ? La réactualisation s'est donc opérée sur un mode qui n'a pas réellement profité à la col-

lection historique du Louvre, mais plutôt aux pièces contemporaines de Jan Fabre, apparaissant sous l'angle de la confrontation, plus fortes encore que si elles étaient exposées dans un lieu dédié à la création contemporaine. L'artiste en est d'ailleurs lui-même convaincu, car cela fait plus de dix ans qu'il expose son travail dans des musées conservant des œuvres de maîtres anciens. C'est comme si c'était pour lui le moyen de légitimer sa propre création, une légitimation prenant encore davantage de sens par l'exposition de son travail dans un univers aussi prestigieux que le Louvre. Du côté du musée, justement, l'exposition fut considérée comme une réussite. Elle lui aura assuré une couverture médiatique qui, même pour l'un des musées le plus visité au monde, s'avère bénéfique, sinon nécessaire.

Ce que nous montre l'exposition de Jan Fabre, c'est que les pratiques de réactualisation de collections par des artistes ont évolué vers des projets où l'art contemporain constitue avant tout un « élément perturbateur »⁵⁹ dans des collections rendues par trop figées en raison d'un accrochage répondant au système traditionnel des beaux-arts. Dans une telle perspective, les enjeux curatoriaux se situent principalement dans le jeu de la mixité entre art actuel et art ancien, donnant lieu à un dialogue contrasté entre les travaux subversifs d'un artiste de renom et les œuvres plus « classiques » de maîtres anciens. Au Château de Versailles, où depuis 2008 des grands noms de l'art contemporain sont conviés à exposer leur œuvre, les objectifs ne diffèrent guère. L'idée est en effet de créer la surprise par l'intrusion d'un art historiquement incompatible avec les décors et les œuvres baroques du château, mais justifiée par l'existence présumée de connivences entre l'artiste invité et l'histoire du château. L'exposition de Jeff Koons en 2008 fut légitimée de cette façon : à défaut de proximités formelles, on justifia ce projet par des rapprochements entre l'art de propagande ba-

⁵⁹ Ce sont là les propres mots de Marie-Laure Bernadac, chargée de mission pour l'art contemporain au Louvre et responsable du cycle *Contrepoint*.

roque et les stratégies de marketing propres au plasticien américain. Un accord *win-win* est alors mis en œuvre : d'une part, l'artiste jouit d'un cadre prestigieux pour y exposer ses œuvres et gagne ainsi en notoriété ; d'autre part, l'institution s'offre la possibilité de rendre vivante des collections relativement statiques et d'attirer sur elle l'attention des médias et des visiteurs. Dans ce cadre, l'artiste est donc moins un commissaire idéal qu'un exposant extraordinaire.

Musées de société, fondations privées et cabinets de curiosités

Devenues aujourd'hui une forme banale d'animation culturelle, les interventions d'artistes dans les collections de musées d'art et d'archéologie ont certes un peu perdu de leur portée et de leur retentissement, mais elles ont néanmoins trouvé une inspiration et des échanges particulièrement fructueux dans les musées de société et les fondations privées. Prenons l'exemple du Musée Mc Cord à Montréal qui, par la mise en place d'un programme d'artistes en résidence, a invité en 2014 l'artiste canadien Kent Monkman à produire une œuvre inspirée par un fonds d'archives photographiques du musée. Prenons aussi le cas de la Fondation Querini Stampalia à Venise qui, dans le cadre d'un programme appelé *Conservare il Futuro* (*Preserving the Future*), invite depuis le début des années 2000 des artistes contemporains à intervenir dans les espaces domestiques de la famille Querini. Dans les musées de société et les fondations privées, l'invitation lancée à un artiste répond tout autant au besoin de rendre compte, auprès du public, d'un renouveau et d'un « coup de lifting » donné à leurs collections⁶⁰. Mais il arrive aussi très souvent que ces institutions fassent appel à des plasticiens pour créer un véritable projet muséographique destiné à repenser les collections en lien avec des questions et des enjeux actuels. Les œuvres contemporaines ne jouent alors plus seulement les « intrus », mais

⁶⁰ À ce sujet, voir Julie Bawin, *L'Artiste commissaire*, op. cit., p. 175-182.

sont intégrées au parcours muséographique. C'est le défi qu'aura relevé le Musée Gassendi de Digne-les-Bains qui, en 2003, entreprend une rénovation de ses espaces sur le modèle du cabinet de curiosités « proposant un dialogue permanent entre l'art et les sciences, l'ancien et le contemporain, l'intérieur et l'extérieur ». C'est aussi ce que fera, en 2007, le Musée de la chasse et de la nature à Paris qui, à l'occasion de sa réouverture, fait de l'exposition permanente un véritable cabinet de curiosités reposant, une fois encore, sur le principe du dialogue entre créations actuelles et objets de la collection. Le fait que la réactualisation des collections, par cet entremêlement du passé et du présent, s'opère sur un mode permanent n'est pas innocent, car comme le souligne Claude Allemand-Cosneau, « seuls les cabinets de curiosité et les expositions s'y apparentant autorisent la présentation d'objets d'époques et de natures différentes qui, tout autant sortis de leur contexte que ceux des musées, produisent par leurs rapprochements inattendus un sens nouveau »⁶¹. Ce qui revient à dire que dans les musées d'art, où la question de la chronologie demeure fondamentale, la réorganisation des collections sur un mode anachronique ne peut se faire que de manière temporaire, et de préférence – nous en avons expliqué toutes les raisons – avec un artiste comme commissaire.

⁶¹ Claude Allemand-Cosneau, Claude d'Anthenaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chassey, « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées », *Perspective* [En ligne], 4 | 2009, mis en ligne le 31 juillet 2014, consulté le 2 août 2016. URL : <http://perspective.revues.org/1258>