

Jérôme Glicenstein — L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain

Umut Ungan

Émulations - Revue de sciences sociales
2015, « Comptes rendus critiques, En ligne »

Article disponible à l'adresse suivante

<https://ojs.uclouvain.be/index.php/emulations/article/view/7103>

Pour citer cet article

Umut Ungan, « Jérôme Glicenstein — *L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain* », *Émulations*, en ligne. Mise en ligne le 14 décembre 2015.
DOI : 10.14428/emulations.cr.014

Distribution électronique : Université catholique de Louvain (Belgique) : ojs.uclouvain.be

© Cet article est mis à disposition selon les termes de la Licence *Creative Commons Attribution, Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International*. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Éditeur : Émulations – Revue de sciences sociales / Presses universitaires de Louvain
<https://ojs.uclouvain.be/index.php/emulations>

ISSN électronique : 1784-5734

Jérôme Glicenstein — *L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain*

Umut Ungan¹

Recensé : Jérôme Glicenstein, *L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.

Si le travail des commissaires d'exposition ou, pour utiliser une dénomination francisée de son équivalent anglais, « des curateurs » (curators), est une composante importante de la sphère artistique contemporaine, la théorisation de leurs pratiques ainsi que les débats autour de leurs positions dans l'équilibre fragile des légitimités au sein des projets collectifs apparaissent comme des thèmes relativement récents dans l'espace de la critique et au sein des centres d'art. En témoignent lors de ces dix dernières années les ouvrages, majoritairement en anglais, consacrés à la définition de la figure curatoriale ainsi qu'à son champ d'activité.

Le livre de Jérôme Glicenstein constitue un des premiers essais d'envergure en France qui prend ce thème pour objet. On peut dire d'emblée que l'ouvrage présente un double intérêt. Il s'agit, premièrement, d'une démarche descriptive propre à l'histoire de l'art, discipline dont l'auteur est issu. Elle s'inscrit dans une volonté de comprendre historiquement les processus d'identification et de singularisation d'un tel statut. Deuxièmement, l'auteur a pour ambition de mettre en lumière les effets de « l'essor des curateurs » sur le fonctionnement du « monde de l'art au début du 21^{ème} siècle » (p. 13). En analysant les différents discours produits par les institutions artistiques, les artistes ou les curateurs eux-mêmes au sujet de cette activité, les trois chapitres de l'ouvrage s'appuient ainsi sur une approche dialectique du statut de cette fonction, à la fois comme le résultat d'une évolution plus générale du champ artistique contemporain et agissant à son tour sur ce dernier.

Le premier chapitre de l'ouvrage est consacré à l'apparition et à la singularisation de la figure du curateur depuis l'époque moderne jusqu'à nos jours. Prenant comme cadre d'analyse le champ artistique comme un espace social en interaction, Glicenstein se réfère, entre autres, aux sociologues de l'art (Nathalie Heinich, Raymonde Moulin et Howard Becker) mais aussi à des historiens de l'art « sociologisants » (Francis Haskell, Krzysztof Pomian, Édouard Pommier, Harrison C. et Cynthia A. White). L'auteur

¹ Doctorant au Centre de recherches sur les arts et le langage, à l'EHESS.

montre que la figure se distingue notamment du conservateur notamment dans la période d'après-guerre avec « l'essor des pratiques néo-avangardistes ». Ces pratiques s'élaborent dans un milieu artistique en plein développement avec la constitution d'un « réseau d'institutions novatrices (centres d'art et résidences d'artistes), de collections et de conservateurs ouverts à la création contemporaine » (p. 35). Cette historicisation schématique initiale est suivie par un développement plus général sur la fonction curatoriale entendue comme activité médiatrice. Glicenstein revient sur les relations parfois difficiles entre les artistes et les intermédiaires chargés d'exposer les œuvres à partir du 18^e siècle, notamment avec l'exemple des Salons de peinture et de sculpture à Paris. Que ces relations relèvent de l'organisation des salons ou à celle des expositions d'art contemporain, l'explicitation de l'histoire de ces interactions sous l'angle des conflits organise, sur le plan argumentatif une vision cohérente de la fonction curatoriale dans le temps. Elle permet à Glicenstein d'élaborer une approche plus élargie et contextuelle de la notion, au-delà de son usage contemporain.

Le deuxième chapitre est consacré à l'institutionnalisation de l'activité curatoriale. La thèse principale de l'auteur est qu'elle passe par son identification au système académique tel qu'il a été élaboré « pour la formation des artistes depuis la Renaissance » (p. 107) en tant que voie alternative à l'Université. Cette homologie structurelle permet de comprendre, selon l'auteur, la mise en place et la multiplication à la fin du 20^e siècle des lieux en marge des institutions traditionnelles qui fournissent des acteurs au marché (critique d'art, curateur ou artiste) qui correspondent davantage aux nouvelles modalités du champ artistique (la flexibilité, l'adaptabilité, l'importance du relationnel, etc.). Ce constat ne va pas sans critique chez l'auteur qui attire l'attention sur une professionnalisation « managériale » de l'activité et produisant ainsi des « bureaucrates », parallèle en ce sens à ce que Patrick Cingolani (2014) décrit comme une évolution néolibérale des métiers des industries culturelles. Ce deuxième chapitre revient également sur le rapport étroit entre l'essor de la figure du curateur et l'histoire des expositions. Cette dernière intéresse particulièrement l'auteur qui y a notamment consacré un ouvrage en 2009, *L'art. Une histoire d'expositions*, publiée chez les Presses Universitaires de France. Ainsi l'auteurisation, la canonisation de certaines expositions et la construction discursive des curateurs sont des éléments qui participent à la mise en place d'une histoire collective, qui s'apparente à celle de l'histoire de l'art et la complète sur le plan de l'histoire culturelle.

Le troisième et dernier chapitre de l'ouvrage cherche à rendre compte des effets produits par l'essor de la figure du curateur sur la création artistique actuelle. Pour l'auteur, la crise d'une émancipation politique des artistes qui a défini les avant-gardes historiques, la dépendance de plus en plus importante au marché de l'art et la production artistique de plus en plus fragmentée en « projet » selon des contextes particuliers, sont des éléments qui obligent l'artiste à s'affirmer davantage aujourd'hui comme l'organisateur de ses propres expositions. Il s'agit d'un aspect paradoxal de cette évolution ré-

cente, puisqu'à « une époque où se multiplient les dispositifs de prise en charge des artistes », ces derniers « en viennent à saisir à nouveau d'une activité dont ils sont de plus en plus déchargés » (p. 217).

Du côté des institutions, l'auteur y discute également l'apport et « l'échec » du New Institutionalism, une « série d'initiatives fortement débattues au cours des années 2000 » qui consiste, entre autres, en une remise en question de « l'accrochage immuable des collections » des musées et des centres d'art contemporain (p. 232). Ces « initiatives » sont notamment celles des centres d'art, où la réévaluation des expositions prend une importance particulière. Glicenstein y décèle deux causes : la différence des publics, plus hétérogènes et moins spécialisés dans les musées que dans les centres d'art contemporain ; la direction de ces centres, qui est assignée davantage aux curateurs (et non, par exemple, aux historiens d'art ou conservateurs dans les musées). Or la démarche autocritique de l'institution retrouve ses limites quand elle est elle-même « institutionnalisée ». La réévaluation devient un but en soi et structure l'organisation et son « image ». L'autocritique ainsi « banalisée » perd de son efficacité, se transformant en un appareil de gouvernance et en un outil de communication adaptés à un nouveau cadre de fonctionnement. Glicenstein revient également dans ce dernier chapitre sur une distinction qui fait l'objet d'une théorisation toute récente entre le curating, l'activité curatoriale dans son penchant technique des expositions (l'infrastructure, les aptitudes, les matériaux, etc.), et le curatorial, qui est en somme une certaine « philosophie du curating » (p. 244). Selon ces théoriciens de l'exposition, il faut distinguer entre l'occurrence que représente une exposition comme une production achevée et la conception, « l'idée » à laquelle elle renvoie, sa mise en œuvre par tout un ensemble d'acteurs (l'artiste, le commissaire d'exposition, l'éditeur, le médiateur, le chercheur, le critique, etc.). Comme Glicenstein le souligne, la distinction permet d'ouvrir un champ théorique et pratique aux activités d'exposition, qu'elles relèvent du champ artistique ou non.

Si l'ouvrage est riche en questionnements, il possède à la fois les avantages et les inconvénients de traiter d'un thème relativement récent. Il a le mérite d'attirer l'attention sur les problématiques et les théorisations les plus pertinentes concernant cette activité au sein de la sphère artistique contemporaine, menant les institutions à un travail de réévaluation et les curateurs à une volonté de définition et de clarification de leurs statuts. En ce sens, l'essai en question ouvre sur des perspectives intéressantes concernant l'histoire et la sociologie de l'art. Or si la fonction curatoriale, définie comme médiation entre l'œuvre d'art et son exposition, est ancienne, sa problématisation dans la création contemporaine est récente, comme en témoignent les références de Glicenstein qui couvrent principalement ces dix dernières années. On peut dire qu'il s'agit d'un espace discursif en pleine effervescence et qui ne possède pas encore l'épaisseur historique nécessaire pour dégager pleinement les positions respectives des acteurs et la valeur heuristique des débats théoriques, qu'ils soient initiés par les curateurs ou par les institutions. Cela se traduit d'une certaine manière dans l'argumentaire de Glicenstein.

En effet, il reste parfois difficile de saisir les nuances entre ce qui relève de l'effet de l'activité curatoriale, de ce qu'elle engage comme changement dans la distribution des rôles au sein des expositions par exemple, d'une part ; et l'activité comme le résultat d'une « mutation » plus importante, d'autre part, touchant la sphère artistique dans son ensemble avec les nouvelles modalités de médiation. À la fois cause et effet donc, ce statut ambivalent, certes révélateur d'une histoire complexe, est parfois rendu plus problématique qu'il ne l'est, puisqu'il associe à la volonté descriptive (quels sont les faits et discours qui accompagnent la figure du curateur ?) une dimension plus évaluative (sur quels critères peut-on juger la figure curatoriale ?). De telles remarques n'empêchent nullement d'y déceler tout de même une démarche analytique rigoureuse qui s'adresse, dans le croisement des sciences sociales et de l'histoire de l'art, à un public hétérogène, sur un sujet qui fait rarement l'objet d'analyses, du moins en français, en dehors du discours interne à la profession ou au cercle restreint des acteurs concernés.

Bibliographie

GLICENSTEIN J. (2009) : L'art. Une histoire d'expositions, Paris : Presses Universitaires de France.

CINGOLANI P. (2014) : Révolutions Précaires. Essai sur l'avenir de l'émancipation, Paris : La Découverte.