

Programme de la maîtrise en muséologie

Université du Québec à Montréal

**La figure de l'artiste-commissaire, de la carte blanche à l'exposition-œuvre**

Rapport de travail dirigé (9cr.)  
Présenté à Madame Anne Bénichou

MSL-6700, *Travaux dirigés*

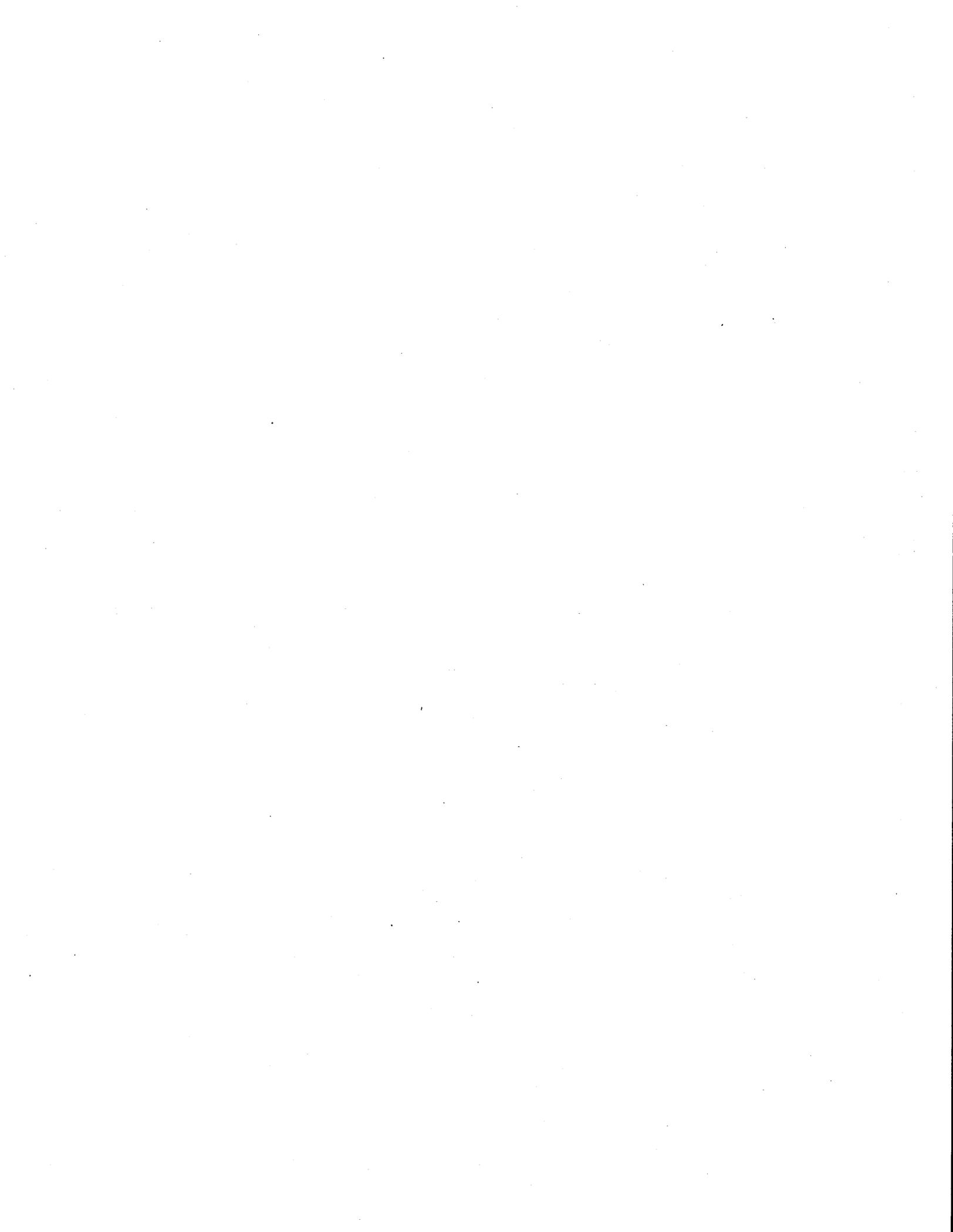
Cléa Tintané-Ducharme

AOUT 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce document diplômant se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»



## REMERCIEMENTS

Avant tout, il m'apparaît opportun d'adresser mes remerciements et ma gratitude aux personnes qui m'ont entourée et soutenue durant ces deux années de maîtrise ainsi que pour la rédaction de mon travail dirigé.

J'adresse dans un premier temps mes sincères remerciements à ma directrice de recherche, Madame Anne Bénichou, pour son suivi à distance, ses conseils avisés et sa grande disponibilité tout au long de mes recherches.

Je remercie également ma mère Sophie Ducharme pour sa présence et son soutien inconditionnel à distance lors de ma maîtrise.

Une pensée également pour Monsieur Arnaud Morand, mon tuteur de stage à l'Institut français des Émirats arabes unis à Abou Dabi, pour ses conseils et sa bienveillance lors nos discussions et échanges autour de la même passion pour les expositions cartes blanches.

Enfin, je tiens à remercier Madame Jennifer Carter, Directrice et professeure du département de muséologie à l'UQAM, pour son travail d'encadrement lors de la recherche de mon sujet dirigé.

Sans toutes ces précieuses personnes autour de moi, l'accomplissement que représente cette rédaction de travail dirigé n'aurait pas pu être réalisé avec autant de fierté et plaisir.

## AVANT-PROPOS

Ce travail de fin de maîtrise en muséologie à l'UQAM est l'accomplissement de plusieurs années d'études universitaires à la Sorbonne Nouvelle à Paris et à l'Université du Québec à Montréal. Le travail dirigé que j'ai entrepris permettra, je l'espère, de faire progresser le savoir scientifique et qu'il servira de base et de soutien pour les futurs étudiants. L'idée de consacrer mon travail à l'artiste-commissaire et aux expositions cartes blanches est née d'une envie de comprendre et de saisir les origines et les raisons de sa reconnaissance actuelle. La rédaction de ce travail dirigé témoigne de deux objectifs personnel et professionnel ; je m'intéresse depuis ma première année universitaire aux origines et aux particularités des expositions cartes blanches en France et à l'étranger. Le sujet de mon travail est pensé dans une perspective de continuité par rapport à l'ensemble de mon cursus universitaire. Je me suis également appuyée sur mes expériences personnelles et professionnelles et mes visites dans les expositions afin d'orienter mes recherches. Le second objectif est qu'à travers le travail dirigé, j'espère témoigner de ma capacité intellectuelle et mettre en application les acquis de mes études et de mes expériences à Montréal, Paris et Abou Dabi, permettant d'adopter une posture et une démarche scientifiques. Il n'est pas sans rappeler les quelques difficultés que j'ai surmontées avec succès je l'espère, pour la rédaction de ce travail. Le manque d'accès à certains sites internet, causé par la censure dans l'ensemble des Émirats arabes unis, notamment d'institutions muséales ou faisant écho aux artistes ainsi que certains ouvrages scientifiques lors de mon stage à Abou Dabi à l'Institut français, service culturel de l'Ambassade de France en parallèle de la rédaction de mon travail.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	
AVANT-PROPOS	
RÉSUMÉ	
INTRODUCTION.....	1
<b>CHAPITRE I</b>	
<b>ÉVOLUTION ET HISTORIQUE DE LA FONCTION DE COMMISSAIRE D'EXPOSITION</b>	
1.1 Étymologie et origine de la notion de commissaire d'exposition.....	6
1.2 Volonté des artistes à déterminer eux-mêmes l'administration de leurs œuvres : les premières pratiques d'autoreprésentation et d'auto-organisation des expositions.....	9
1.3 Harald Szeemann, commissaire indépendant.....	10
1.4 Des années 1970 à aujourd'hui : catégories et caractéristiques, témoins de l'évolution de la fonction et de la figure du commissaire.....	13
<b>CHAPITRE II</b>	
<b>L'ÉMERGENCE DE L'ARTISTE-COMMISSAIRE</b>	
2.1 La reconnaissance de l'artiste-commissaire.....	16
2.1.1 L'artiste-commissaire, l'apogée d'une double posture.....	16
2.1.2 (S') Exposer, l'exposition d'artiste, une projection de son propre univers.....	18
2.1.3 Des artistes qui exposent leurs pairs.....	21
2.2 Du geste curatorial au geste artistique : l'exposition comme œuvre d'art.....	24
2.2.1 Une programmation qui répond à des nouvelles missions, les systèmes hiérarchiques contestés par les artistes.....	24
2.2.2 L'exposition, médium d'expression privilégié de l'art contemporain....	26
2.2.3 Des institutions culturelles en pleine mutation.....	29
<b>CHAPITRE III</b>	
<b>LE COMMISSARIAT D'EXPOSITION REVISITÉ PAR LE BIAIS DES PROGRAMMES CARTES BLANCHES</b>	
3.1 L'artiste au cœur du processus d'exposition.....	31
3.1.1 Les critères généraux des cartes blanches.....	31

3.1.2 Le programme <i>Artist's Choice</i> au MoMA à New York.....	36
3.1.3 Le programme <i>Contrepoint</i> au Louvre.....	39
3.1.4 Palais de Tokyo : l'institution-laboratoire.....	41
3.2 Événementalisation de la notion de carte blanche, processus de massification et consommation de la culture.....	44
CONCLUSION.....	47
ANNEXE A ARTIST'S CHOICE.....	50
ANNEXE B PROGRAMME CONTREPOINT AU LOUVRE.....	52
BIBLIOGRAPHIE.....	53

## RÉSUMÉ

Ce travail dirigé s'insère dans les tendances actuelles en recherche sur l'évolution du commissariat d'exposition. Il traite d'un aspect, d'une modalité et d'une caractéristique spécifiques d'exposition et d'artiste : l'artiste-commissaire et les expositions cartes blanches.

Dans le premier chapitre, nous nous intéresserons à l'émergence de la figure du commissaire d'exposition et à la présentation des fonctions qu'il occupe dans le champ de l'art et de la muséologie, en retraçant l'étymologie du terme, son historique et les personnalités qui ont contribué à son évolution afin de comprendre dans quel contexte ont été conçus les cycles et les programmes cartes blanches. Dans un second chapitre, nous envisagerons l'évolution de la figure de l'artiste-commissaire non pas comme un phénomène récent, mais comme l'un des résultats des mutations qui se sont accomplies au sein des institutions culturelles, témoin de l'évolution de la sphère artistique par le biais de l'exposition, médium d'expression privilégié de l'art contemporain. Ainsi nous analyserons les systèmes hiérarchiques propres aux musées en pleine mutation, mais contestés par les artistes. Puis dans un dernier temps, nous nous servirons des propos rassemblés dans les précédents chapitres pour esquisser les contours des critères propres aux expositions carte blanche et nous interroger de manière plus générale sur l'impact des missions confiées aux artistes au sein de ces différents programmes en France et à l'étranger. Enfin, nous ouvrirons la problématique du travail dirigé par la notion d'événementialisation et le processus de consommation de l'exposition carte blanche.

En somme, ce travail dirigé permet de démontrer que les cartes blanches proposées par les institutions culturelles ont accompagné, mais aussi contribué à la reconnaissance de la figure de l'artiste-commissaire depuis 1960 jusqu'à aujourd'hui.

Les notions « d'artiste-commissaire » ou « artist as curator » ou encore « art commissariale » permettent de repenser l'organisation et le statut d'une exposition.

Mots clés : « artist as curator », artiste-commissaire, carte blanche, pratiques expositionnelles, collaboration, art contemporain, consommation, événementiel.

## INTRODUCTION

Il est évident [...], que les artistes aient tendance à regarder les œuvres d'une autre manière que la mienne ou la vôtre, et certainement qu'ils diffèrent des commissaires lorsqu'il s'agit d'envisager la manière de concevoir une exposition (Hoptman 2012).

Dans sa globalité, le commissaire d'exposition est devenu un acteur incontournable dans le monde de l'art et plus spécifiquement dans le milieu de l'art contemporain, considéré comme un arbitre des tendances actuelles (Glicenstein 2015 : 123). Cette vénération du commissaire est devenue l'objet d'un euphémisme démesuré de la part des acteurs du milieu. Le foisonnement des réflexions, colloques, conférences, débats et séminaires autour de la fonction du commissariat d'exposition témoigne d'une effervescence de la part du public, des professionnels et des chercheurs pour les pratiques commissariales. Nous observons un intérêt certain et établi pour les artistes à produire des expositions, que ce soit par le biais de leur propre œuvre ou celui d'un autre artiste. La notion d'artiste-commissaire n'est pas nouvelle certes, nous situons plusieurs pratiques d'auto-représentations et de diffusion des œuvres avec Gustave Courbet et Édouard Manet en 1855 ainsi qu'avec l'artiste contemporain Donald Judd, où les artistes font de leur atelier l'objet de leurs œuvres. L'apparition de la notion d'artiste-commissaire découle d'un nouveau type d'expositions que sont les expositions « cartes blanches », concept qui a véritablement vu le jour dans les années 1990 lors du virage curatorial (Obrist 2011). Suscitant un vif intérêt et une curiosité grandissante de la part des institutions culturelles et des galeries marchandes, l'impliquant davantage dans l'organisation de leurs expositions.

Julie Bawin, Docteure en histoire de l'art, spécialisée dans l'étude de l'art moderne et contemporain, définit le concept de la carte blanche : « Dans son usage courant, la carte blanche induit l'idée de conférer à autrui les pleins pouvoirs et de l'autoriser à en user à sa guise » (Bawin 2014 : 215). Cette définition induit une volonté des

artistes à déterminer eux-mêmes l'administration totale de leurs œuvres ou de ceux de leurs pairs dans un lieu et un contexte d'exposition qui n'est pas formaté. L'artiste-commissaire porte alors une double casquette, celle d'un agent expositif, par le biais de l'organisation des expositions, mais également en participant à des projets d'expérimentations autour de la notion de commissaire d'exposition. De nombreux musées et structures artistiques ont développé des concepts similaires. Ces formats d'exposition se sont particulièrement multipliés à partir des années 1970, accompagnant l'introduction des œuvres contemporaines dans les collections d'art moderne tout en participant à l'émergence de la figure de l'artiste-commissaire, aujourd'hui très présente dans le champ de l'art. Les institutions qui ont initié cette démarche mettaient en avant leur volonté d'encourager l'intervention des artistes, valorisant l'originalité de leur démarche, leur capacité à redéfinir les systèmes existants et à contribuer à la formation de nouveaux procédés de présentation des œuvres. Mais au-delà d'une attitude favorable à la présence des plasticiens dans leurs murs, ces programmes marquent surtout l'apparition de politiques institutionnelles qui témoignent de l'évolution de la place et des fonctions attribuées aux différents acteurs de ce domaine. La multiplication des programmes et des cycles de carte blanche offre une preuve de cette perméabilité des rôles que permet l'exposition, lieu et espace de rencontre entre les différents professionnels du monde de l'art. Ces manifestations exploitent la polyvalence des artistes et les connaissances que revendiquent un certain nombre d'entre eux, de la sélection des œuvres d'une collection à celle de leurs pairs, de la scénographie à l'organisation de projets d'exposition. De nombreux musées tels que le National Gallery à Londres, le MoMA à New York, Le Musée du Louvre, le Palais de Tokyo à Paris ou encore le Musée des Beaux-Arts de Montréal et le Musée McCord ont invité des artistes à élaborer des expositions, des programmations en lien avec celle-ci. Que ce soit à partir de leurs œuvres ou de leurs collections, les institutions culturelles ont contribué à la formation de nouveaux procédés de présentation des œuvres, tout en modifiant les rôles respectifs du commissaire et de l'artiste. Confier aujourd'hui le commissariat

d'exposition à un artiste est une pratique dans la tendance du moment ; il résulte d'une logique commerciale et événementielle (Bawin 2014 : 215). L'évolution de la fonction de commissaire se développe en même temps que l'exposition elle-même, dans un rapport de collaboration avec l'artiste et l'institution et non plus comme auparavant avec une mise en relation d'objets et d'œuvres dans un espace défini.

Le présent travail dirigé vise alors à répondre à la question suivante : de quelles manières l'artiste-commissaire est devenu, au XXI<sup>e</sup> siècle, un acteur majeur du monde de l'art et a ainsi contribué à l'émergence et à la reconnaissance des expositions cartes blanches au sein des institutions culturelles ?

La problématique qui nous occupe aborde alors plusieurs sous-questions, dont nous tenterons de répondre tout au long de ce travail : quelles formes prennent ces formats d'exposition, et en quoi manifestent-ils un changement au regard des systèmes traditionnels de présentation des œuvres ? Quels en sont les intérêts et les enjeux tant du côté de l'institution que du côté des artistes ? De quelles façons l'émergence de l'artiste-commissaire au sein des institutions culturelles peut-elle influencer l'organisation et le déploiement d'expositions permanentes ? Quel est l'avenir de la profession de commissaire d'exposition ?

Le travail dirigé vise également plusieurs objectifs : soulever des concepts et des phénomènes qui ont déjà été forgés dans le passé en histoire de l'art en muséologie et en médiation culturelle par des scientifiques reconnus, mais en dégager de nouvelles analyses, modalités et caractéristiques principalement autour d'observations, d'études de cas et d'analyse de la littérature afin de faire progresser le savoir scientifique et le champ des expositions. Le concept du commissaire d'exposition a déjà fait l'objet de tant d'investigations, il sera analysé dans ce travail au regard des pratiques de réappropriation de ses missions par les artistes. Dans ce travail, nous utiliserons les termes de "curateur" et de "commissaire d'exposition" de manière similaire. Bien que

l'origine étymologique de ces deux expressions indique des missions qui diffèrent quelque peu, nous constatons aujourd'hui que cette profession est soumise à autant d'applications qu'il existe de personnes qui y sont affiliées. De plus, il s'agira de s'intéresser à la distinction de deux phénomènes : les artistes-commissaires intervenant dans le cadre de programmes créés par des institutions muséales ou dédiées à l'art moderne et contemporain et le phénomène des artistes-commissaires exposant leurs pairs dans le cadre de manifestations artistiques.

La catégorie des artistes-commissaires qui intervient au sein des institutions ne constitue qu'une partie infime des nombreux projets proposés régulièrement par des artistes, parfois dans des espaces extérieurs au système de l'art. Nous tiendrons compte de ces deux phénomènes, tout en les distinguant afin de nous intéresser plus particulièrement à la relation entre les artistes et le circuit officiel. Ce travail dirigé témoigne d'une intention de saisir la pratique des artistes qui conçoivent des expositions à travers un contexte institutionnel faisant l'expérience du commissariat d'exposition, tout en s'appropriant les fonctions assignées aux curateurs. Ce travail contribue d'autant plus à mettre en avant la diversité des propositions qui émergent de ces diverses collaborations. Les expositions cartes blanches appréhendent les expositions d'artistes non pas comme une pratique homogène, mais davantage comme une démarche dont les spécificités sont intrinsèquement liées au contexte et aux acteurs qui interviennent. Dans la majorité des cas, ces projets se traduisent par l'appropriation des missions qui sont habituellement celles des commissaires.

La méthode déductive et la méthode qualitative sont privilégiées pour ce travail dirigé. L'étude et l'analyse de la fonction d'artiste-commissaire reposeront sur la synthèse de la littérature scientifique existante, menée par différents auteurs, principalement dans une perspective historique en regard des préoccupations artistiques actuelles. Par le biais de l'ancrage historiographique et spatial, après avoir retracé l'évolution de la fonction et de la figure du commissaire d'exposition dans une

sphère élargie en passant par Gustave Courbet en tant que précurseur de la figure de l'artiste-commissaire et Harald Szeemann comme la figure du commissaire auteur, il sera question de l'étude approfondie de deux programmes français et d'un programme outre-Atlantique (États-Unis) afin d'élargir un territoire d'investigation et ne pas se restreindre à un seul continent. Le programme *Artist's Choice* au Musée d'Art Moderne de New York, le programme *Contrepoint* au Louvre et le programme de cartes blanches au Palais de Tokyo à Paris. J'ai fait le choix de m'intéresser à des modèles précurseurs ayant marqué l'histoire des expositions et qui témoigne d'une évolution dans l'émergence de la figure de l'artiste-commissaire. C'est le cas pour le Palais de Tokyo à Paris, institution considérée comme un laboratoire expérimental, ne possédant pas de collection permanente et proposant des cartes blanches depuis 2007. Le programme *Artist's Choice* au MoMA à New York étant considéré comme un des premiers programmes voué à l'expérimentation par le biais de l'exposition temporaire. J'ai également conscience qu'il existe différents cycle et programme d'exposition carte blanche et que les trois exemples que j'ai décidé de traiter dans ce travail ne sont pas les seules initiatives. Une liste exhaustive d'autres types de manifestations artistiques, notamment au Québec tels *Big Bang* (2011) au Musée des Beaux-Arts de Montréal, le programme de résidence au Musée McCord mis en place en 2012 et intitulé *Artiste en résidence* et le cycle de résidence *Interface* au Musée de la Civilisation à Québec ont tout à fait leur place dans l'évolution du statut de l'artiste-commissaire et de l'émergence des différentes typologies de cartes blanches. Étant donné ma formation en médiation culturelle et en muséologie ainsi que ma pratique professionnelle en gestion de projets culturels, j'ai usé de mes connaissances établies et de ma zone géographique (France) pour approfondir mes propos. J'ai davantage ciblé ma recherche sur une synthèse et des exemples partant sur la question des artistes-commissaires, des expositions et des programmes carte blanche, afin d'en analyser l'émergence au regard de la relation triangulaire qui s'établit entre l'artiste, l'œuvre et son espace d'exposition, tout en témoignant des rapports privilégiés qui se sont tissés entre les artistes et les institutions.

## CHAPITRE I

### ÉVOLUTION ET HISTORIQUE DE LA FONCTION DE COMMISSAIRE D'EXPOSITION

#### 1.1 Étymologie et origine de la notion de commissaire d'exposition

Par la présence accrue d'écrits théoriques, les différentes terminologies liées à la notion de commissaire d'exposition se retrouvent dans un constant mélange de traduction. Sylvette Babin dans l'éditorial de la revue *Esse arts+opinions* numéro 72 souligne « En France on emploiera, sous l'influence de l'anglais, "curateur" ou "curatrice" (et parfois "curator") pour nommer le concepteur d'expositions, au Québec et en France, on favorisera plutôt le terme "commissaire" » (Babin 2011 : 2). Le commissaire Hans Ulrich Obrist rappelle que l'origine de ce terme, « curare », fait référence à « celui qui prend soin de » (Leavenworth 2008 : 17), ce qui induit alors une prise de conscience de la part du professionnel comme un geste de précaution. L'auteur Paul O'Neill souligne que c'est à partir de la fin des années 1960 que le terme *faiseurs d'expositions* en français est apparu (2012 : 14). Également dans de nombreux dictionnaires comme le Larousse ou le Robert, le concept et la notion de commissaire d'exposition sont absents, nous parlons plutôt de commissaire de police ou de commissaire d'école. Ainsi dans la présente recherche, nous utiliserons les mots suivants : commissaires, commissariat et commissarié.

Nous pouvons attribuer la première occurrence épistémologique au terme « artiste-commissaire » à l'auteur Gavin Wade<sup>1</sup>, alors qu'il utilise le néologisme « artist-as-

---

<sup>1</sup> Gavin Made est né en 1971 en Angleterre, il est le directeur de Eastside Projects Birmingham depuis 2008. Il a également été commissaire indépendant de 1995 à 2004, ainsi qu'artiste-commissaire. L'auteur se questionne sur les stratégies de mise en exposition de la part des artistes.

curator» dans son ouvrage publié en 2000 (Wade 2000a). L'artiste-commissaire serait, selon l'usage linguistique que Gavin Wade en fait, un artiste qui effectue la « même » tâche qu'un commissaire, un artiste qui organise une exposition de groupe, un artiste qui intervient dans une collection muséale ou encore un artiste qui administre des œuvres d'art dans le cadre de sa propre pratique. L'auteur souligne qu'il est important de prendre en compte l'indistinction de l'anglais « artist-as-curator » (Wade 2000b : 16) qui peut autant inclure le travail fait auprès des conservateurs que le travail effectué par les commissaires. Dans certains cas, le terme artiste-commissaire peut également être nommé d'une autre façon comme artiste-conservateur<sup>2</sup>. Bien qu'il y ait eu précédemment une acceptation de l'artiste comme un commissaire ponctuel, Gavin Wade vient étendre les activités de ce premier en lui attribuant une plus grande agentivité. Paul O'Neill affirme douze ans plus tard, que la pratique de l'artiste-commissaire puisse inclure « l'exposition d'objets autonomes, le design d'exposition ou la contribution à une structure commissariale comme extension à sa pratique artistique étendue. L'auteur souligne que la pratique d'un commissaire indépendant et la pratique d'un artiste-commissaire sont d'autant plus complexes, car « les artistes forment un modèle distinctif du commissariat » (*Ibid.* 108). L'auteur Paul Ardenne considère lui que le commissaire d'exposition est un acteur qui met en relation les œuvres et les artistes, donnant un sens à leur discours « En matière de conception d'expositions, le commissariat est et demeure une nécessité. Exposer "en vrac", n'importe comment, sans structurer a minima le propos artistique, c'est risquer de faire prendre ce vrac pour la nature même de l'art vivant – funeste erreur d'appréciation en l'occurrence » (Ardenne 2003 : 2). Il en va de même pour l'auteur Sébastien Gokalp, qui souligne la position fédératrice du commissaire : « La voix du commissaire d'exposition intervient dans le chœur des artistes, comme une sorte de trait d'union, comme ce qui lie ces différentes voix entre elles et les organise en un propos cohérent » (2015 : 90).

---

<sup>2</sup> Certains projets de Mark Dion allient création, collection et conservation, notamment l'exposition *Oceanomania* présentée au Musée océanographique et à la Villa Paloma de Monaco en 2011.

La figure du commissaire d'exposition au cours des dernières décennies est davantage regardée comme une pratique, contrairement à la profession de conservation, jouissant à partir des années 1980 d'un statut particulièrement envié et reconnu (Ardenne 2003). Cette figure n'a pas évolué de la même façon selon les continents, notamment au Canada. Comme le souligne Anne-Marie Ninacs<sup>3</sup> :

Au Québec (et je pense que c'est à peu près pareil pour le Canada), l'histoire du commissariat est très courte puisque les premiers conservateurs reconnus comme tels ne sont nommés que vers le début des années 1960 et sont rattachés aux collections des grands musées de Québec et de Montréal. [...] ce n'est encore qu'après le milieu des années 1980 qu'apparaissent les premiers commissaires indépendants, alors appelés « conservateurs invités » ou « conservateurs indépendants » même s'ils ne sont responsables d'aucune collection. [...] En Europe, le scénario est à peu près le même, à la différence qu'il se produit une vingtaine d'années en avance sur le nôtre (Ninacs 2005).

Le nombre considérable d'expositions proposées chaque année au public tend à présenter le commissariat comme une profession qui garantit une certaine stabilité au sein de la sphère institutionnelle, de même qu'une reconnaissance indiscutable. Paradoxalement, un certain nombre d'études récentes s'attachent à dévoiler l'envers du décor, mettant en lumière la précarité de cette profession qui s'exerce à des degrés variables<sup>4</sup>. Il est encore difficile aujourd'hui de s'entendre sur une définition, tellement elle vient à évoluer et à se démocratiser. Dans le dictionnaire en ligne du Ministère de la Culture (Dico des musées) paru en décembre 2018, le mot commissaire ou encore commissaire d'exposition est toujours inexistant.

---

<sup>3</sup> Anne-Marie Ninacs est chercheuse et commissaire indépendante, elle a été invitée à la biennale *le Mois de la Photo* à Montréal en 2011. Elle a reçu en 2005, le Prix Reconnaissance de l'UQAM.

<sup>4</sup> Voir l'étude sociologique publiée en 2015 par C-E-A (Commissaires d'exposition associés) et le texte intitulé « Types et degrés de la réalité curatoriale », *Réalités du commissariat d'exposition*, [Ouvrage collectif] : 13-34.

## **1.2 Volonté des artistes à déterminer eux-mêmes l'administration de leurs œuvres : les premières pratiques d'auto-représentation et d'auto-organisation des expositions**

Historiquement, la figure de l'artiste-commissaire n'est pas récente, comme le rappelle Julie Bawin dans l'ouvrage *L'artiste commissaire* (2014), ou encore Hans Ulrich Obrist dans *Les voies du curating* (2015). Il s'agit d'une pratique qui est apparue au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle et dont Gustave Courbet fait figure de précurseur, en organisant des expositions personnelles en parallèle des manifestations officielles (White 2009 : 275). L'artiste revendiquait son autonomie et son autorité en matière de goût esthétique en dénonçant un système qu'il jugeait asservissant. Gustave Courbet réalisa, pour la première fois, une exposition autogérée et autocélébrée en 1855, participant directement à la promotion de son œuvre. L'histoire des expositions relève que c'est « sans doute la première exposition personnelle dans laquelle un artiste indépendant déterminait lui-même l'agencement de l'espace de l'accrochage dans son ensemble » (Mainardi 1991). C'est un des exemples les plus révélateurs d'un artiste à déterminer lui-même l'administration et la promotion de son œuvre, l'artiste ouvrit « la voie de l'indépendance » (Bawin 2011). Courbet est frustré de ne pas être reconnu par l'Académie, il y proposa alors deux expositions personnelles dans le cadre des Expositions universelles de 1855 et 1867, il y mettra en vente une quarantaine de ses tableaux et dessins. En plus du côté marchand de l'exposition, l'artiste va décider un prix d'entrée, un service de vestiaire payant, et une brochure de l'exposition vendue 10 centimes de francs. Sur le bâtiment, le visiteur pouvait lire : « DU RÉALISME. Exhibition et vente de 40 tableaux et 4 dessins de M. Courbet. Prix d'entrée, 1 franc ». Par l'utilisation du terme « exhibition », Courbet souligne le côté marchand et commercial de son exposition (Zutter 1999 : 13). Il est certain que les expositions des artistes agréés par l'Académie des Beaux-Arts de 1725 à 1880 à Paris ont constitué un véritable tremplin pour ces artistes. Courbet inaugure alors une période durant laquelle le principal acteur de l'art est l'artiste, plutôt que son mécène

ou son commanditaire (Obrist 2015: 46). De nombreuses expositions lors de ces salons permettent de marquer l'histoire de l'art et l'histoire des expositions par l'audace et la volonté de l'artiste à proposer une forme nouvelle d'accrochage et ainsi de marquer un véritable tournant dans la politique culturelle en vigueur. L'exposition d'autopromotion d'un artiste devient alors une stratégie commune, œuvrant à une cause collective : le refus.

### **1.3 Harald Szeemann, commissaire indépendant**

Dans le courant des années 1950-1970, le commissaire indépendant Harald Szeemann fait figure de référence lorsqu'il s'agit d'établir un historique du commissariat d'exposition, premier « curateur indépendant », à se détacher de l'institution afin d'exercer sa profession à partir de ses propres envies et préoccupations. Il est notamment connu pour son projet d'exposition, à titre de directeur qui a révolutionné l'histoire des expositions : *Live in your Head : When Attitudes become form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)* à la Kunsthalle de Berne en 1969 ou encore la *Document 5* de Kassel en 1972 et *l'Autre* à la 4<sup>ème</sup> Biennale de Lyon en 1997. À partir des années 1960, il s'est en effet positionné en tant qu'acteur indépendant en se détachant des institutions muséales lui permettant de concevoir ses propres projets curatoriaux (von Bismarck 2013 : 176). La première exposition en 1969 mettait en avant l'apparition de nouvelles tendances artistiques de l'époque remettant en question tous les principes de l'art : œuvres inachevées, sculptures sans socle, arts moins matérialistes, arte povera, art minimal, etc. Cette exposition fut l'occasion pour Harald Szeemann de revendiquer le caractère indépendant de son statut d'organisateur d'exposition et ainsi contribuer à un point décisif et innovant des pratiques expositives. Comme le souligne Geneviève Chevalier, « L'exposition apparaissait comme l'exposition par excellence qui confirme la transformation du musée en laboratoire... reflétant en ce sens la tendance du moment » (2015). Harald Szeemann adoptait dans chacune de ces expositions une attitude nouvelle : il se

comportait comme un travailleur indépendant, qui œuvrait seul au début puis s'entourait d'une équipe de travailleurs dans ses différents projets (Derieux 2007 : 15). Il fonctionnait en toute indépendance en proposant des projets d'expositions à différentes structures du monde l'art : musées, centre d'arts, galeries. Un grand nombre d'artistes tels que Robert Smithson et Robert Morris se sont opposés publiquement à l'émancipation de la figure de commissaire d'exposition et notamment en s'opposant aux décisions « créatives » de Harald Szeemann, afin de dénoncer l'instrumentalisation dont l'artiste se sentait victime et le contexte dans lequel l'art était exposé.

Nous pouvons citer l'artiste français Daniel Buren qui affirme que « le commissaire ne feint même plus d'être au service des artistes, mais revendique le fait d'être considéré comme un auteur d'exposition à part entière » (Buren 2013 : 361). Par le biais de ces revendications, c'est toute une pensée éthique de l'institution muséale et de la sphère de l'art qui émerge. Daniel Buren soulève également un souci d'émancipation de l'artiste-commissaire estimant « que l'ego exacerbé des artistes semble avoir déteint sur celui des organisations, réduisant l'artiste à une décoration nécessaire, mais seconde » (*Ibid.*364). Depuis ses débuts d'artiste, Daniel Buren occupe une posture critique et théorique, affirmant que la seule personne qui est capable d'exposer une œuvre d'art dans son ensemble sans altérer le sens et l'interprétation est le créateur de celle-ci (*Ibid.*365). Les expositions conçues par Szeemann à partir des années 1970 ont suscité la polémique, car, en laissant ostensiblement transparaître sa signature et son esthétique personnelle, elles présentaient avant tout un portrait en creux de son auteur. Dans le contexte de la Documenta V (1972), Daniel Buren dénoncera dans une déclaration désormais célèbre les dérives d'un certain nombre de projets curatoriaux et l'instrumentalisation dont leurs œuvres on fait l'objet.

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 1991).

Robert Morris a également critiqué la lignée de Szeemann et plus particulièrement concernant la Documenta V en se prononçant publiquement dans une lettre parue le 6 mai 1972, affirmant : « Je désire que mon travail soit retiré de la prochaine Documenta V [...] Je ne souhaite pas que mon travail serve à illustrer des principes sociologiques dévoyés ou des catégories obsolètes de l'histoire de l'art »<sup>5</sup>. La génération de Daniel Buren, prompt à dénoncer les abus des commissaires d'exposition et à entrer en action pour démontrer, par le biais de leurs propositions plastiques, les dérives des expositions personnalisées à outrance dont elles sont les victimes, a laissé la place à une nouvelle vague d'artistes. L'auteure Anne Bénichou note que « Szeemann ne cherchait pas à s'octroyer tous les pouvoirs, mais plutôt à éprouver l'articulation de son propre discours à celui des artistes [...] il pensait l'exposition comme un espace d'intertextualité et d'intersubjectivité » (2013 : 64). Alors que nombreux commissaires contestent les propos de Buren, Hans Ulrich Obrist déclara en 1996 « Je ne me vois pas du tout comme un artiste, mais bien plus comme un catalyseur [...] qui cherche à réunir les meilleures conditions de travail possibles pour des artistes » (Glicenstein 2015 : 123). Obrist est le premier à avoir revendiqué des collaborations étroites avec les artistes<sup>6</sup>. À partir des années 2000, le commissaire d'exposition et critique d'art français Éric Troncy a tenté de prolonger la posture et les idées d'Harald Szeemann en envisageant sa réflexion du commissaire d'exposition comme un geste créatif mis en relation avec des œuvres afin de former

---

<sup>5</sup> La lettre de Robert Morris à Harald Szeemann, écrite le 6 mai 1972, est intégralement transcrite [et traduite] dans Bénichou, A. (2013). *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes*. Paris : l' Harmattan : 69.

<sup>6</sup> Hans Ulrich Obrist est célèbre pour ses nombreuses expositions itinérantes et ses projets audacieux et atypiques comme le projet *Do It*, exposition qui se reproduit à distance à partir de modes d'emploi à suivre. Ainsi que pour ses « conversations » entre personnalités du monde de l'art (artistes, cinéastes, conservateurs, galeristes, collectionneurs etc.).

un tout unique et cohérent dans un espace. La fonction de commissaire d'exposition a véritablement émergé par le biais de l'exposition comme médium privilégiée de l'art contemporain, multipliant les expositions temporaires et les fonctions assignées à celui-ci.

#### **1.4 Des années 1970 à aujourd'hui : catégories et caractéristiques, témoins de l'évolution de la fonction et de la figure du commissaire**

L'histoire du commissariat d'exposition est profondément liée à celle des institutions muséales. Il naît, en effet, dans un contexte qui favorise la distinction entre commissaire et conservateur par l'accroissement progressif de l'activité d'exposition au sein des musées. La démarche personnelle et créative qu'il rend possible ouvre le champ à de nouvelles pratiques qui séduisent les professionnels en recherche d'autonomie et de flexibilité, des ressources qui font souvent défaut aux fonctions des conservateurs. Comme le soulignent Nathalie Heinich et Michael Pollak, l'exposition devient un « espace d'autonomie, une marge de manœuvre personnelle par comparaison aux autres aspects de la profession » (1989 : 29). À son origine, le commissariat englobe un certain nombre de missions peu délimitées, l'exposition est alors perçue comme une pratique offrant de nombreuses possibilités et une part de créativité inédite. L'émergence du commissariat d'exposition s'inscrit dans le contexte de crise que connaît la profession de conservateur (*Id.*36) et son essor va accompagner, à partir des années 1980, celui de l'industrie culturelle qui voit se multiplier les institutions culturelles et artistiques (musées, centres d'art, FRAC, DRAC). Les compétences du commissaire d'exposition en matière d'art contemporain lui accordent une place privilégiée au sein de cette sphère en constant développement. À la fois médiateur, détecteur de talent, critique d'art et chef de projet, le commissaire d'exposition multiplie les postures, témoignant ainsi du décloisonnement des différents pôles de la sphère artistique. Les nombreuses critiques dont cette profession a fait l'objet pointaient du doigt la portée auctoriale de

certaines expositions, dont le choix des œuvres et leur agencement reflétaient de manière évidente le discours personnel de son organisateur, ce qui permettait à ce dernier de s'en réclamer l'auteur. Cette polémique demeure profondément liée aux pratiques d'exposition d'Harald Szeemann (Buren 2013 : 361). Elle met en avant la complexité des rapports qui se tissent entre les différents acteurs impliqués dans la conception d'une exposition et les hiérarchies qui se créent en fonction de la contribution de chacun. Ces considérations sont au cœur du phénomène de reconnaissance de l'artiste-commissaire. En outre, les expositions présidées par des artistes ne sont pas exemptes de tels problèmes, car elles sont tout autant exposées aux conflits inhérents à tout projet dont les intervenants revendiquent des domaines de compétences partagés.

Dans un premier temps, nous retrouvons la figure du commissaire conceptuel (Ardenne 2011 : 12) ou « le curateur conversant » (During 2011), figures apparues dans les années 1960 dans la lignée du 19<sup>ème</sup> siècle et les débuts du 20<sup>ème</sup> siècle. Caractérisés autour de la notion de l'échange, avec pour objectif de réunir des artistes autour d'eux, Pierre Restany, Germano Celant ou encore Harald Szeemann en sont les « ultimes archétypes : autour d'eux et par eux se voient réunis des artistes que lie un fil rouge créatif, une même sensibilité poétique et esthétique, qu'ils élaborent et raffinent intellectuellement » (*Ibid.*12). Organisateur indépendant, seul véritable défenseur de l'art marquant une rupture avec le conservateur traditionnel, le commissaire conceptuel est le seul maître de l'exposition (Bawin 2014: 130). Les années 1970 sont marquées par l'apparition de la figure de « commissaire partenaire », souvent « directeurs de musée ou d'une structure d'exposition influente » (*Ibid.*), ils apportent un soutien aux artistes, tout en ayant une relation privilégiée, solidaire, voire une relation fraternelle et familiale avec eux. Nous voyons également apparaître et encore aujourd'hui le « faiseur d'expositions » également appelé « le commissaire artiste » dont Harald Szeemann en est le chef de file jusqu'à sa mort en 2005 (Derieux 2007 : 15). Par la suite, les années 1980 et 1990 marquent

une rupture avec les commissaires traditionnels, permettant de soulever une nouvelle catégorie que l'auteur Paul Ardenne appelle le « Cultural Industry Curator » ou « le commissaire institutionnel ou le commissaire indépendant » (Glicenstein : 2017), mais également le « méta-artiste » notion qui découle de celle d'artiste-commissaire (Bawin 2011 : 55). Il est caractérisé comme une personnalité du monde de l'art extrêmement influent, mis en lumière par le renforcement croissant de l'industrie culturelle. Ces trois différentes dénominations mettent en lumière le changement de position des commissaires dès le début des années 1990, dans la foulée du nouvel institutionnalisme. Nous pouvons situer l'apparition de la catégorie « curateur artiste », « auteur d'exposition », ou « artiste-commissaire » comme une personne qui élabore une esthétique personnelle en détournant à son profit la création d'artistes instrumentalisés » (*Ibid.*) donnant naissance aux commissaires ou curateurs vedettes tels que : Daniel Birnbaum, Okwui Enwezor et Catherine David. Ces catégories témoignent de l'autonomisation de la profession de commissaire d'exposition, apparaissant comme des personnalités hors normes essentielles aux expositions. Dans l'idée de toujours réinventer de nouvelles formes d'exposition, la figure de l'artiste commissaire marque une rupture avec la figure traditionnelle. Au cours des dernières années, la formation exemplaire pour accéder à cette profession est remise en question, les nombreux programmes à l'Université de la Sorbonne à Paris, les *curating school*, ainsi que le programme Young Curators Invitational (YCI) voient le jour. Les trajectoires des commissaires sont diverses et variées, il n'existe plus aujourd'hui de voie ou de cursus exemplaire (Jouvenet 2001 : 325) comme pouvaient le proposer les enseignements de baccalauréat (licence) ou de maîtrise (master) à l'Université ainsi qu'à l'École du Louvre à Paris depuis sa création en 1882. Par la présence accrue et la forte demande, les artistes se réinventent, se resituent face aux nouvelles approches expositionnelles. Ils y voient une façon de présenter leur travail tout étant créateurs.

## CHAPITRE II

### L'ÉMERGENCE DE L'ARTISTE-COMMISSAIRE

On constate d'ailleurs que certains artistes eux-mêmes reprennent aujourd'hui à leur compte la fonction de commissaire soit en recourant aux dispositifs de présentation comme éléments constitutifs de leurs œuvres, soit en se transformant eux-mêmes en commissaire de leurs œuvres ou de celles d'autres artistes (Michaud 1997 : 13)

Aujourd'hui, la figure de l'artiste-commissaire occupe une position centrale au sein de la sphère artistique contemporaine. Le succès qu'elle rencontre aussi bien auprès du public que des institutions culturelles est illustré par la multiplication de programmes et par le biais de l'exposition d'art contemporain, propice à l'intervention de cet acteur au sein des institutions culturelles. Cette reconnaissance se traduit également par un certain nombre d'écrits et de débats qui s'inscrivent dans le prolongement des réflexions explorant depuis la spécification du commissaire d'exposition et la mutation des espaces dédiés à l'exposition, les fonctions et les délimitations de cette pratique (Heinich & Pollak 1989).

#### **2.1 La reconnaissance de l'artiste-commissaire**

##### **2.1.1 L'artiste-commissaire, l'apogée d'une double posture**

Comme nous l'avons évoqué et observé dans le précédent chapitre, le phénomène d'auto-organisation et d'auto-représentation des artistes n'est pas nouveau. La majorité des artistes se sont toujours intéressés aux modalités pratiques de l'exposition, mais ce n'est que tardivement que la valeur politique de l'accrochage sera reconnue et exploitée par ces derniers. Dans cette lignée, nous observons que dans les institutions culturelles, les artistes s'impliquent de plus en plus dans les activités de commissariat, car la nature de leurs pratiques évolue en même temps que

l'exposition elle-même. L'émergence de cette figure semble relever d'un « certain parasitage des rôles et des fonctions exactes des commissaires d'expositions » (Moeder 2011).

L'artiste-commissaire est défini par la Tate Modern comme « un artiste qui développe sa propre pratique et qui organise également des événements ou qui gère des espaces à but non lucratif dans lesquels il expose ses œuvres ainsi que celles d'autres artistes » (Traduction libre)<sup>7</sup>. Cette définition est intéressante à soulever, car elle relie cette figure à un phénomène qui a précédé l'institutionnalisation des artistes-commissaires. Elle se réfère en particulier à une génération d'artistes particulièrement féconde en matière d'organisation de projets en Angleterre dans le courant des années 1990. Ce groupe de jeunes artistes, au sein duquel se distinguera rapidement la personnalité de l'artiste Damien Hirst, se fera connaître grâce à leur rôle prépondérant dans l'organisation de Freeze, une exposition collective présentée en 1982<sup>8</sup> dans les entrepôts abandonnés du quartier des Dockland's à Londres. L'action des futurs Young British Artists ne doit pourtant pas être assimilée à un activisme qui rejette les circuits officiels de l'art, mais renvoie plutôt à une volonté d'auto-représentation. Cette définition est d'autant plus intéressante pour le sujet qui nous occupe, car elle fait référence à une initiative provenant d'artistes qui s'est développée en parallèle des revendications sociales des années 1960 et 1970, les « Artist-run Spaces » ou encore « Artist-led space », mouvement d'artistes qui se regroupent pour gérer eux-mêmes un lieu d'exposition (Detterer & Nannucci 2012). De cette manière, les artistes outrepassent les limites structurelles qui peuvent exister dans le monde de

---

<sup>7</sup> “An artist-curator is a practising artist who also curates shows or runs not-for-profit spaces from which they exhibit their art and that of other artists.”, traduction libre. Tate [En ligne], Ressources en ligne – Glossaire. Récupéré le 14 septembre 2018 [www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/artist-curators](http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/artist-curators)

<sup>8</sup> Le succès de l'exposition reposait en grande partie sur le mode alternatif qui était présent autant dans le choix d'une friche pour accueillir la manifestation que dans la gestion complète, par les étudiants, des modalités techniques d'exposition.

l'art et manifestent un discours qui a longtemps restreint les missions attribuées à chacun des intervenants. Outre les prises de conscience que ces débats ont contribué à amener, de telles démarches eurent également comme effet d'attribuer à l'artiste un rôle nouveau dans les prises de décisions des modalités de production et d'exposition. Les questionnements que soulèvent les expositions d'artistes commissaires révèlent toute la complexité et la diversité des approches que chacun des personnages impliqués dans le monde de l'art adopte. Le phénomène de multiplication des rôles et des fonctions qui est observé autant chez les artistes que chez un grand nombre de commissaires dévoile une stratégie visant à faire face à une précarité longtemps occultée par le succès d'une minorité. Cette posture a depuis été reconnue par les institutions, ce qui confirme le propos de Julie Bawin (2011 : 185) selon laquelle la reconnaissance du statut de l'artiste en tant que commissaire de son propre travail dépend du contexte institutionnel dans lequel l'exposition s'inscrit. Il n'est pas sans rappeler les tensions et les difficultés dont peut jouir un artiste-commissaire. Marie-Laure Bernadac (2004) faisait référence à la difficulté que peut représenter un tel exercice pour les artistes, du fait qu'ils doivent trouver leur place au sein d'une institution possédant un fonctionnement établi et dont les agents témoignent d'une parfaite maîtrise de leur sphère de compétence. Rejoignant la thèse de Marie-Laure Bernadac, Jérôme Glicenstein souligne que « le contexte de ce type d'invitation pour un artiste (carte blanche), les discussions et négociations qui y conduisent, implique en effet un ensemble de contraintes qui semble même complètement contredire l'idée de liberté d'intervention » (2018 : 55).

### **2.1.2 (S') Exposer, l'exposition d'artiste, une projection de son propre univers**

Les pratiques d'exposition et d'auto-représentation défendues par certains artistes à partir du milieu du XIXe siècle (White C & H 1991) et de manière plus importante au début du XXe siècle relevaient davantage d'une volonté de gérer les modalités de

présentation des œuvres. À l'image d'une catégorie particulière de l'art contemporain, les expositions d'artistes sont encore souvent présentées comme des événements ludiques, participatifs et spectaculaires. L'artiste qui est convié à exposer lui-même son travail y voit l'opportunité d'exploiter la mise en espace qu'il considère la plus appropriée. Cette exploitation de l'espace questionne les formats d'exposition traditionnels et place l'artiste dans une posture qui lui permet de disposer d'un droit de regard sur leur agencement. La question de l'auteur demeure néanmoins présente dans les discussions, elle est régulièrement citée lorsqu'il s'agit de considérer la nature de l'intervention d'un artiste qui révèle de nouvelles compétences dont on estime qu'elles dépassent sa sphère d'action.

Le débat portant sur cette question a longtemps polarisé l'attention sur le commissariat d'exposition et se trouve aujourd'hui réévalué au regard du phénomène de décloisonnement qui touche toutes les pratiques liées à la présentation, au sens large, des œuvres. Nous pouvons souligner le parallèle que proposent Nathalie Heinich et Michael Pollack entre le cinéma et les arts plastiques (1989 : 44-45). Selon les auteurs, l'accès à la reconnaissance du caractère auctorial dépend principalement, pour ces deux disciplines, de trois conditions : la première est la recherche d'une thématique, c'est-à-dire d'un fil directeur qui crée une unité entre les différents éléments présentés. La seconde est le déploiement d'une stylistique commune résultant de choix de mise en forme. La troisième n'est vérifiable qu'au moment du dévoilement de l'œuvre au public, puisqu'il s'agit de la réception de l'œuvre. Ces trois éléments vont effectivement influencer la manière dont le principal acteur, artiste ou commissaire, sera considéré pour le travail qu'il aura fourni. Onze ans plus tard, Nathalie Heinich (2000) revient sur ces données pour mieux comprendre comment aujourd'hui les auteurs appartiennent à une catégorie qui leur est propre où la quête de l'identité est une nécessité professionnelle. L'auteure reprend la notion de

Foucault pour penser le statut du commissaire d'exposition<sup>9</sup>. Du reste, l'exposition d'art est propice à cette rencontre de compétences, étant donné qu'elle nécessite l'entremise de plusieurs procédés. De ce fait, comme le souligne Julie Bawin, « en enfilant le costume de scénographe ou de commissaire, l'artiste multiplie les compétences et renvoie à une double image, a priori contradictoire : l'image du professionnel de l'art, d'une part ; l'image du créateur indocile et inventif, d'autre part » (2011). Ce constat est également valable pour les artistes qui s'intéressent aux modalités de présentation des œuvres en particulier depuis les années 2000. Le Turner Prize<sup>10</sup>, prix décerné chaque année par la Tate Modern de Londres pour la qualité de son exposition conçue au cours de l'année précédente, en est la preuve.

Pour Jérôme Glicenstein et Claire Lahuerta, l'exposition-œuvre est nécessairement pensée comme telle dès le départ, elle implique une exploitation particulière des modalités techniques de présentation des œuvres par son créateur afin de favoriser sa réception en tant que médium artistique : « L'œuvre existe en soi, depuis son projet même et en dehors de toute considération médiatique ; alors que l'exposition comme œuvre s'élabore, de manière parfois éminemment créative certes, mais dans une perspective nécessairement médiatique, sans quoi elle n'a pas de sens » (Lahuerta 2010). En effet, il est courant de considérer l'exposition d'artiste comme une représentation autobiographique. Lors de son intervention au Museum of Art de la Rhode Island School of Design, entre 1969 et 1970, le fonctionnement d'Andy Warhol s'est distingué de celui des commissaires officiels dès l'étape de sélection des œuvres dans la collection. Les choix effectués par ce dernier excluaient en effet toute chronologie et reflétaient surtout son univers personnel, ce qui n'a pas manqué de susciter l'agacement de commissaires.

---

<sup>9</sup> Michel Foucault mentionne la « fonction-auteur » dans son essai *Qu'est-ce qu'un auteur ?* (1969).

<sup>10</sup> L'artiste n'est plus seulement récompensé pour l'intérêt de ses travaux mais aussi et surtout pour la manière dont il les donne à voir, promulguant l'exposition au rang de pratique artistique.

Il y avait des moments d'exaspération quand nous avions le sentiment qu'Andy Warhol exposait moins les œuvres d'art que le "stockage" même, qu'une série d'étiquettes pouvait signifier tout autant à ses yeux que les tableaux auxquels elle se référerait. Et c'était peut-être le cas, car dans sa vision, toute chose fait partie d'un tout et nous savions que ce qui était exposé, c'était Andy Warhol (Putnam 2002 :18).

Cette citation résume à elle seule les caractéristiques qui font aujourd'hui le succès et la complexité du commissariat d'artiste<sup>11</sup>. Il paraît évident que toute manifestation porte la signature de la personne qui en est à l'origine. Admettre l'importance d'un décideur, qu'il soit artiste, commissaire ou autre, revient à accepter que sa « marque » apparaisse dans les différents procédés de production d'une exposition. Selon les circonstances, nous l'avons vu, la présence de cette marque est plus ou moins bienvenue. Elle n'en souligne pas moins, comme le rappelait Yves Michaud, l'impossible neutralité de l'exposition<sup>12</sup> (1999 : 9).

### 2.1.3 Des artistes qui exposent leurs pairs

Plus que quiconque, l'artiste est l'observateur privilégié de son propre milieu. Il est rare aujourd'hui de ne pas citer d'artistes contemporains, reconnus sur la scène internationale, qui n'ont pas endossé le rôle de commissaire. L'artiste, en exposant ses pairs dans le cadre institutionnel, opère une sélection périlleuse et audacieuse, auquel l'artiste-commissaire fait face à des responsabilités curatoriales. Les créateurs qui connaissent une certaine renommée sont parfois tentés par l'expérience de l'exposition qui constitue un moyen efficace de favoriser la reconnaissance de leurs

---

<sup>11</sup> Si l'originalité de *Raid the Icebox* sera attribuée, par le public autant que par les professionnels du musée, au fait qu'elle consiste avant tout en une projection de l'univers de l'artiste, il semble que cette spécificité soit aujourd'hui considérée comme une caractéristique inhérente au commissariat d'artiste.

<sup>12</sup> « D'un autre côté, j'étais déjà très conscient que toute exposition constitue un cas de manipulation et de mise en scène du seul fait des choix qu'elle impose, de ses options et partialités et des contraintes auxquelles les organisateurs sont soumis (quiconque a organisé une exposition, aussi simple soit-elle, sait que tout n'est pas disponible ni mobilisable et que l'on doit faire avec ce que l'on connaît, ce que l'on a ou peut obtenir) » (Michaud 1999).

pairs. Contrairement aux curateurs qui peuvent avoir une conception formelle et théorique de l'histoire de l'art, les artistes qui exposent leurs pairs mettent en place une méthodologie définie de la sélection des œuvres et de la scénographie. C'est le cas par exemple avec Daniel Buren, dont la position virulente à l'encontre de certaines pratiques curatoriales renforce l'ambivalence de son activité d'organisateur d'exposition, affirmant qu'il s'agit de la principale raison qui justifie sa participation à de telles manifestations. Son ouvrage, le plus célèbre, *Les Écrits* (1991) rassemblent différents textes et réflexions issus de ses expériences et de son rapport aux institutions. Le caractère réflexif de ces écrits manifeste l'engagement de l'artiste envers une pensée critique qui présente Buren comme un théoricien attentif à son propre milieu. Par le biais de ces revendications, c'est toute une pensée éthique de l'institution muséale et de la sphère de l'art qui émerge. Il lui est arrivé à plusieurs reprises d'être invité par les institutions à intervenir en tant que commissaire le temps d'une exposition temporaire. Il est également sollicité par certains artistes compte tenu de sa connaissance des modalités pratiques de l'exposition, comme en témoigne sa participation, en tant que commissaire, à l'exposition personnelle de Sophie Calle au pavillon français de la Biennale de Venise en 2007. L'artiste va au-delà des conventions, remettant en question le système institutionnel des expositions. Dans une interview parue en 2007 dans le journal français Libération, il est interrogé sur sa volonté d'être présent sur ces deux pôles. Sans nier la complexité de sa situation à cet égard, il considère néanmoins l'organisation d'expositions comme une activité occasionnelle qui ne doit en aucun cas empiéter sur son activité principale. Il est intéressant de constater que Daniel Buren ne désigne pas toujours son rôle par le terme de commissaire d'exposition, porteur d'un sens très fort, lui préférant celui de complice, de conseiller ou, pour le cas de la Biennale de Venise, de scénographe. Ce phénomène rend plus visibles les rapports d'influence et de proximité qui lient les plasticiens entre eux. Pour autant, devrions-nous en déduire que l'artiste est le mieux placé pour exposer ses congénères ? Les expositions "curatées" par des artistes garantissent-elles le respect des œuvres et résolvent-elles le problème de leur

exploitation par les commissaires, cette tendance que Paul Ardenne (2003 : 2) observe, avec force critiques, depuis les années Szeemann ? Rien ne permet de le certifier. Si, sur plusieurs aspects, l'intervention d'un artiste lors de manifestations qui donnent à voir les œuvres de ses pairs peut être justifiée, elle ne saurait pour autant être considérée comme une nécessité. Les nombreux artistes qui organisent ponctuellement des expositions de manière autonome ne se revendiquent pas nécessairement commissaires, et ceux qui prennent part à des projets curatoriaux ne se voient pas pour autant accorder le rôle de commissaire.

Autre génération, autre regard. L'artiste plasticien Mathieu Mercier revendique pleinement son statut d'artiste-commissaire, une double activité<sup>13</sup> qui lui vaut d'être régulièrement convié à jouer le rôle de sélectionneur et d'organisateur au sein des espaces dédiés à l'art contemporain. L'artiste justifie son intérêt pour le commissariat d'exposition de manière totalement décontractée : « Personnellement, je préfère assurer le commissariat moi-même, et ça m'intéresse de le faire aussi pour les autres : ça n'est pas vraiment du commissariat, mais plutôt de l'analyse de contexte, et une mise en espace. Mais je ne suis pas historien, j'apporte plutôt un regard sur les œuvres » (Lesauvage 2012). L'artiste distingue ainsi sa pratique de celle, institutionnalisée et codifiée, de commissaire d'exposition, en revendiquant davantage des compétences techniques et artistiques qui légitiment ses interventions. Les manifestations créées dans cette optique impliquent des enjeux différents des projets formulés indépendamment par des artistes, mais les caractéristiques pratiques qui les composent sont du même ordre. Nous ne pouvons pas affirmer avec certitude qu'un artiste sait mieux que quiconque comment exposer, valoriser, analyser le travail d'un autre artiste. Mais dans la majorité des cas, la conception d'une exposition par un artiste donne lieu à des rendus détenant un supplément artistique comme peut en témoigner l'exposition intitulée : « Merci Raymond par Bertrand Lavier » à la

---

<sup>13</sup> Mathieu Mercier a été invité à organiser la onzième édition du prix de la Fondation Ricard en 2007, puis une exposition personnelle en 2012.

Monnaie de Paris, mettant en lumière la relation amicale et artistique que l'artiste français Bertrand Lavier a entretenue pendant des années avec Raymond Hains. La double casquette que porte l'artiste ici permet de mettre en lumière leurs complicités, il n'est pas question d'hommage, mais de compagnonnage. Tel est le parti pris de l'exposition qui joue avec cette relation empathique.

Ainsi, l'exposition temporaire est devenue un acte majeur de l'existence de l'œuvre. Elle est appréhendée comme un médium d'expression direct et un vecteur de visibilité qui permet d'exploiter leur plein potentiel. Elle est, en outre, à l'origine du déplacement d'un nombre toujours plus important de visiteurs au sein des musées et des structures dédiées à l'art actuel. Si de nombreux débats ont contribué à dénoncer les abus que subissent les artistes, ils ont également permis de démontrer que toute exposition implique qu'un acteur prenne des décisions qui modifient nécessairement le résultat final (Lemieux 2014)<sup>14</sup>. L'exposition constitue donc, il est certain, un atout et « un intérêt bien compris ». Ces invitations sont un échange de bons procédés pour les deux parties concernées : l'institution et l'artiste (Glicenstein 2018 : 66).

## **2.2 Du geste curatorial au geste artistique : l'exposition comme œuvre d'art**

### **2.2.1 Une programmation qui répond à des nouvelles missions, les systèmes hiérarchiques contestés par les artistes**

Dans les années 1960-1970, un certain nombre d'artistes ont profité du mouvement général qui promouvait l'entrée de la création contemporaine dans les programmes des musées. En proposant des projets qui exploraient les missions et le rôle des institutions muséales, ils ont cherché à rendre visibles les jeux de pouvoir qui opèrent

---

<sup>14</sup> L'étude révélée par Ariane Lemieux fait état du taux de fréquentation en hausse pour la majorité des grands musées parisiens au cours des dix dernières années, une augmentation qui est largement due aux expositions temporaires organisées par ces établissements.

au sein de la sphère artistique ainsi que les mécanismes d'évaluation et d'attribution auxquels les œuvres sont soumises. Leurs créations deviennent alors le médium par lequel leurs réflexions sont communiquées au public. Ces projets, qui s'approprient et modifient le langage muséal, occasionnent de nouveaux dispositifs qui ont le potentiel de questionner et de se réappropriier le musée en tant que dépositaire d'un savoir et d'un patrimoine (Putnam 2002). Les musées que nous avons évoqués jusqu'à présent ont accepté de se soumettre à cette évaluation dans la mesure où elle impulsait de nouvelles formes de pensée qui accompagnaient la mutation que subissaient les institutions culturelles à partir des années 1970. Cette récupération des principes muséographiques par les artistes découle d'un climat propice, à partir des années 1960, à la réévaluation des valeurs portées par les musées. Ce phénomène s'inscrit dans une phase plus étendue de remise en cause des valeurs muséales qui s'était amorcée au début du XXe siècle avec les mouvements d'avant-garde, devenant plus important à partir des années 1970 avec l'épanouissement du marché de l'art contemporain (*Ibid.*) Comme le souligne Julie Bawin, « les musées ont beau être nombreux à recourir à la formule de la carte blanche dans la programmation de leurs expositions, aucun ne peut prétendre donner les pleins pouvoirs au commissaire ou à l'artiste invité (Bawin 2018 : 111).

De manière paradoxale, le musée est critiqué par le biais d'un mode opératoire qui tout en dénonçant le fonctionnement et le pouvoir de ce dernier vis-à-vis des œuvres laisse également transparaître la relation d'intérêt qui lie l'artiste et l'institution en stimulant la création d'installations produites dans et pour lui<sup>15</sup>. Ces changements au sein des institutions muséales et des autres espaces de diffusion de l'art par le biais de la programmation et de l'évènementiel ont également favorisé l'intégration de l'art vivant et de la performance. Comme le souligne Claire Bishop,

---

<sup>15</sup> Daniel Buren, dans son essai intitulé *Fonction du musée*, considère ce dernier comme un « refuge », le lieu où l'œuvre trouve « son cadre », à la fois « à l'abri des risques » mais aussi « à l'abri de tout questionnement » (Buren 1991 : 163).

le tournant performatif des musées s'est implanté dans les années 2000 (Bishop 2014 : 62)<sup>16</sup>, « installant une rupture dans l'exposition qui par essence est continue et statique ». L'auteure Mélanie Boucher distingue deux types de performance susceptibles d'être exposés : le *reenactment*<sup>17</sup> et « le tableau vivant de l'art contemporain », deux pratiques émergentes qui ont eu un impact favorable à l'émergence de la carte blanche (2015).

### 2.2.2 L'exposition, médium d'expression privilégié de l'art contemporain

L'exposition temporaire en art contemporain est devenue une activité spécifique, développée en parallèle ou en priorité par la majorité des institutions culturelles. Comme le souligne Marilou Labonté, « Les années 1980 sont considérées comme le triomphe des grandes expositions, aussi surnommées blockbusters, et la présence des artistes dans les collections augmente de façon considérable » (2018 : 273). Perçue tour à tour comme une pratique à part entière, axe programmatique ou médium d'expression, l'exposition est constamment réévaluée et réadaptée par des acteurs toujours plus nombreux et polyvalents. Jérôme Glicenstein distingue deux catégories d'expositions qui s'inscrivent dans une démarche esthétique et créative de monstration des œuvres (2009). Le premier cas<sup>18</sup> concerne les expositions entraînant une indistinction entre l'œuvre et le site qu'elle occupe, entre l'exposition et les objets qu'elle accueille. Lorsque l'œuvre est indissociable de sa scénographie et que l'exposition acquiert le statut d'œuvre d'art, il s'agit généralement d'une démarche

---

<sup>16</sup> Claire Bishop a analysé des cas d'expositions au MoMA, au Whitney Museum et à la Tate Modern.

<sup>17</sup> Mélanie Boucher cite l'exemple de la performance de Marina Abramovic, *Seven Easy Pieces* au Solomon R. Guggenheim de New York en 2005, consistant à reproduire des performances historiques de Bruce Nauman, Gina Pane ou encore de Joseph Beuys. L'auteure souligne que « Le travail demandé afin de revisiter les œuvres d'autrui s'apparente ici à celui du commissaire dans la réalisation d'une exposition (entretiens avec les artistes et les ayants droits, obtention des droits de reproductions ... » (2015 : 76).

<sup>18</sup> Les expositions qui relèvent du premier cas de figure sont, quant à elles, de plus en plus nombreuses, elles donnent lieu à des projets scénographiques qui sont désormais perçus comme partie intégrante de la pratique de certains artistes.

revendiquée par son auteur, car l'exposition a nécessairement été pensée de manière à formuler une proposition globale. Le deuxième cas concerne les manifestations qui recourent à la scénographie dans le but d'ajuster les conditions de rassemblement et d'agencement des œuvres. Cette dernière approche rejoint l'exercice des cartes blanches invitant des artistes à produire leur propre accrochage des collections dans un établissement. Leur intervention est de l'ordre de l'assemblage d'éléments distincts que la scénographie contribue à mettre en lien. Jean Davallon affirme que l'exposition peut être considérée comme un média au sens de dispositif véhiculant un message. En tant qu'outil dont la finalité consiste à transmettre un savoir à une audience, le fait de concevoir une exposition se présente comme un acte social, un « objet de langage » (2003). Si ce point paraît évident, il faut néanmoins distinguer ce fonctionnement de celui d'autres médias comme la télévision ou les journaux du fait que l'acte de communication ne requiert pas, en premier lieu, le recours au langage, mais plutôt un agencement d'éléments dans un espace social réel. De cette mise en espace dépend l'expérience vécue par le spectateur. Ainsi l'exposition, avant d'être un outil de transmission de savoir est présentée comme un dispositif dont la signification tient essentiellement dans la relation entre les œuvres et l'espace spécifique dans lequel elles s'inscrivent (Davallon 2000 : 237).

L'exposition est désormais un champ d'études spécifique dont le seul critère invariable est la présence d'artistes et d'œuvres (Mangion 2007 : 154). Si elle constitue le principal mode de présentation des œuvres de la plupart des structures sans collection telles que le Palais de Tokyo, il s'agit à l'évidence d'une formule que les musées exploitent activement afin de valoriser la richesse et la diversité de leurs fonds. L'exposition peut être considérée aujourd'hui comme l'un des médiums principaux de l'art contemporain : « ... elle constitue son principal intermédiaire de communication, le corps et la voix desquels émerge un sens doté d'une certaine autorité » (Fergusson 1998 : 176). D'autre part, l'exposition est davantage perçue comme un médium d'investigation qui rend compte d'une conception de l'œuvre

d'art en tant qu'expérience. Harald Szeemann lui-même avançait déjà cette idée lorsqu'il écrivait en 1996 : « Ma vie est au service d'un médium, et ce médium n'est pas l'image qui est elle-même réalité, mais l'exposition qui présente la réalité » (1996 : 10). L'exposition est ainsi montrée comme le dispositif de présentation le plus apte à révéler les multiples sens de lectures d'une œuvre. Cependant, cette citation semble impliquer l'idée d'une subordination des œuvres au procédé de monstration conçu par le commissaire, déplaçant la source de l'appréciation esthétique à la situation dans laquelle les objets d'art sont placés. Cette théorie a valu au commissaire d'exposition de faire l'objet d'un grand nombre de critiques, dans le sens où elle attribue le succès et la paternité d'une manifestation artistique davantage à celui qui en a organisé le déroulement qu'aux artistes exposés. Elle confirme également le caractère événementiel de l'exposition qui est devenue, en l'espace de quelques décennies, une pratique qui peut grandement contribuer à la renommée de ses organisateurs. Comme le souligne Geneviève Chevalier, un « bon nombre d'artistes ne se contentaient plus d'installer des œuvres dans des lieux génériques, mais prenaient en considération l'espace d'exposition intérieur et extérieur, envisageant même le contexte élargi de l'exposition » (2015). Pour autant, il peut arriver que certains projets brouillent les pistes et encouragent un questionnement sur leur nature. Les installations font notamment partie de ces projets protéiformes qui englobent objets et espace et qui, lorsqu'elles sont produites *in situ*, se juxtaposent ou sont indissociables de leur scénographie (Glicenstein 2009 : 61-63).

Installation, exposition-œuvre, scénographie plasticienne, ce dispositif présente des caractéristiques qui renvoient à plusieurs concepts établis dont il souligne les limites et la nécessité de nouveaux termes capables d'en appréhender la complexité. Ces différentes pratiques constituent autant de processus par lesquels l'artiste parvient à imposer sa propre conception de l'exposition. L'exposition en tant que médium artistique est le résultat d'une approche spécifique, où les idées et les intentions des artistes et des commissaires ont la possibilité de s'incarner et de créer, lieux

privilegiés permettant la rencontre de personnes, d'œuvres, d'enjeux et de débats publics (Chevalier 2015).

### 2.2.3 Des institutions culturelles en pleine mutation

Les nombreux changements évoqués jusqu'à présent ont ainsi été portés autant par les projets d'artistes souhaitant engager un dialogue avec l'institution muséale que par les nouveaux programmes qui se développent peu à peu. Ces remaniements doivent être analysés au regard des mutations qui touchent alors toute la sphère culturelle, et qui remettent en question la place du musée dans la société. Au cours des années 1980, la « nouvelle muséologie » (Desvallées 1992) apporte un cadre légitime aux nombreuses transformations qui ont vu le jour au cours des décennies précédentes<sup>19</sup>. Ses fondements vont se matérialiser de deux manières : la réévaluation des techniques de présentation des œuvres et le développement d'un nouveau rapport privilégié au public<sup>20</sup>. De plus en plus, les établissements proposant des cartes blanches de manière régulière réservent des espaces neutres et modulables pour ces interventions. Ces espaces ne sont pas sans rappeler le caractère atemporel et dépouillé hérité de la tradition moderniste que le critique d'art Brian O'Doherty avait défini et théorisé sous le fameux concept de *white cube* (1976). Si la neutralité de ces espaces fut à l'origine privilégiée en opposition aux muséographies du XIXe siècle, surchargée de références historiques, le dépouillement du *white cube* n'est pas sans poser de nouveaux problèmes aux artistes qui sont invités à y concevoir une proposition plastique originale. Des nombreux changements structurels au sein des musées notamment concernant les méthodes de présentations des œuvres seront perçus

---

<sup>19</sup> André Desvallées demeure l'une des figures phares de ce mouvement.

<sup>20</sup> L'apparition dans les années 1960-1970 d'écrits sociologiques sur la question du public, notamment ceux de Bourdieu et de Darbel ont contribué à souligner l'importance de démocratiser l'accès au musée afin de s'éloigner du modèle muséal traditionnel trop souvent réservé à une élite culturelle. (Bourdieu & Darbel 1966).

comme l'un des axes qui nécessitent d'être révisé. Ces changements n'entraveront pas la croissance exceptionnelle que connaîtront les musées à partir de la seconde moitié du XXe siècle. Ce phénomène entraînera en outre une grande variété en termes de collections et de statuts des établissements créés.

L'ère postmoderne qui s'amorce à la fin des années 1970 voit se concrétiser de nombreuses réformes des politiques muséales englobant plus largement les différentes missions que les institutions doivent désormais intégrer. De manière toujours temporaire, mais ponctuelle, ces projets vont impliquer de plus en plus les artistes contemporains dans les musées, en les invitant à « dépolvériser » les collections et à proposer de nouvelles pistes de réflexion. L'expansion des pratiques curatoriales à partir de la fin des années 1980 a conduit à repenser le rôle du musée. En 2003, le Musée du Louvre se présentait, de l'aveu même de ses principaux responsables, comme « une institution en profonde mutation depuis plusieurs années » (Bernadac 2004 : 4). Cette transformation générale mènera les institutions à modifier leurs programmes et à développer de nouveaux projets favorables à une rencontre d'intérêt mutuel entre les établissements et les artistes. En parallèle, les nouvelles institutions destinées à la valorisation de l'art contemporain vont adopter ces lignes de conduite en s'inscrivant dans une démarche de fidélisation des publics qui va en grande partie reposer sur une programmation sans cesse renouvelée.

L'art contemporain, nous l'avons vu, a dans un premier temps été introduit dans les établissements possédant une collection d'art ancien ou d'art moderne dans le but d'y apporter un certain dynamisme. Appréhender les expositions d'artistes au regard de leur prise en considération du public permet de comprendre l'exposition comme une forme de distribution des œuvres qui n'est jamais figée et dont l'effet dépend en majorité de l'échange qui a lieu.

## CHAPITRE III

### LE COMMISSARIAT D'EXPOSITION REVISITÉ PAR LE BIAIS DES CARTES BLANCHES

#### 3.1 L'artiste au cœur du processus d'exposition

##### 3.1.1 Les critères généraux des cartes blanches

Selon le groupe de recherche et réflexion en muséologie *Collection et impératif événementiel* (CIÉCO), la « carte blanche est destinée à mettre en chantier, au sein du musée, un projet reposant sur une prémisses déterminée par l'institution, mais dont les paramètres sont pour l'essentiel établis par l'artiste »<sup>21</sup>. Comme le souligne Julie Bawin (2018 : 111) « Dans son usage courant, l'expression *donner carte blanche* induit l'idée de conférer à autrui les pleins pouvoirs et de l'autoriser à en user à sa guise ». Dans la sphère artistique, la carte blanche manifeste la volonté d'une institution d'impliquer un acteur extérieur à son équipe dans l'objectif d'élaborer un événement au sein de l'établissement. Cette manifestation peut prendre de multiples formes comme des expositions, des rencontres, des colloques, des représentations, etc. (Bawin 2014 : 184). Elle s'est davantage développée dans les plus grandes institutions culturelles telles que le MoMA, Le Louvre, le Musée d'Orsay, le British Museum, le National Gallery et plus tardivement au Canada et au Québec. Comme le soulignent les deux auteures québécoises Mélanie Boucher et Geneviève Chevalier, « La carte blanche a été popularisée dans les années 1990, par exemple en Angleterre, aux États-Unis puis en France où elle s'est aujourd'hui banalisée, elle s'est taillée

---

<sup>21</sup> Le groupe de recherche et réflexion CIÉCO : Collections et impératif événementiel/The Convulsive Collections est dirigé par Johanne Lamoureux (Université de Montréal) et qui est composé des chercheuses Marie Fraser (Université du Québec à Montréal), ainsi que Mélanie Boucher (Université du Québec en Outaouais).

plus tard une place chez nous » (2018 : 21). L'auteure Julie Bawin parle en effet d'une « apogée » en ce qui concerne la montée du phénomène des cartes blanches au sein des musées français et plus particulièrement parisiens (2009 :16). Comme le souligne Ariane Lemieux, les interventions des artistes sont accueillies favorablement par le public et les professionnels des musées « ... certains y ont vu [toutefois] une soumission [...] à la loi du divertissement et donc une atteinte à la fonction de conservatoire » (2014).

Les années 1990 sont marquées par une grande période de redéfinition des axes d'intervention des institutions, ces modifications affectant autant les grands établissements tels que le Louvre que les musées de province. Outre les nombreuses raisons qui expliquent ces bouleversements, sera plus généralement mis en cause, comme le mentionne Yves Michaud, l'essor d'un « nouveau régime de production et de consommation culturelles et des loisirs » (1989 : 77) basé sur la multiplication et la diversification des tâches menées par les entreprises culturelles. Les cartes blanches sont le fruit de cette « phase du spectacle » (Mairesse 2002 : 215), multipliant les invitations lancées par les institutions aux artistes, témoin d'une modernisation et d'une prise de conscience des institutions culturelles à intégrer toute une génération d'artistes qui « s'emploie à ironiser, à déconstruire ou à objectiver les logiques idéologiques et taxinomiques du musée » (Bawin 2011). Dans ce contexte, la sphère artistique voit se développer un nouveau champ de recherche qui réévalue les modalités d'exposition de l'art ancien et de l'art moderne au regard des pratiques artistiques contemporaines. Les artistes font alors l'expérience du commissariat d'exposition au sein de l'institution en s'appropriant des fonctions assignées aux curateurs, instaurant un « imaginaire institutionnel » (Bénichou 2013). En effet, l'institution muséale offre la possibilité aux artistes d'avoir un total accès aux collections et une liberté même sur l'accrochage des œuvres et de la thématique dans le cadre des expositions temporaires (Bernier 2002 : 29). Parmi ces nouveaux « faiseurs d'expositions », nous retrouvons aujourd'hui une liste complète de

participants qui n'étaient auparavant pas nécessairement des professionnels des musées (Heinich & Pollak 1989 : 29) tels que des philosophes, des musiciens, des critiques d'art, des cinéastes, des metteurs en scène, des acteurs, etc. La généralisation des cartes blanches dans les musées s'est également accompagnée d'une ouverture à ces autres disciplines artistiques. Comme ce fut le cas au MoMA ou, plus tard, au Louvre et au Palais de Tokyo par le biais de la performance avec l'artiste Tino Sehgal<sup>22</sup>. Si les cartes blanches représentent incontestablement une opportunité certaine pour les artistes de faire reconnaître leurs compétences en matière de commissariat d'exposition, elles peuvent aussi les contraindre à accepter que leur travail soit présenté comme une parenthèse ludique, puisqu'ils ne sont pas tenus de respecter la structure habituelle des expositions déterminée par des objectifs pédagogiques et patrimoniaux (Bernier 2002 : 34).

Marilie Labonté dresse dans la revue *Muséologie* volume 9 n°2, « une typologie des cartes blanches aux artistes (2018 : 275) dans le cadre d'une manifestation au sein d'une institution. La première est l'intervention ponctuelle ou éphémère que l'auteure définit comme la plus courante des cartes blanches et qui peut prendre « la forme d'une ou de plusieurs œuvres, d'une exposition, d'une performance ou encore combiner ces formes » (*Ibid.* 276). La seconde est l'exposition temporaire, qu'elle définit comme « l'intégration de l'artiste vivant dans le mécanisme de l'exposition et la mise en valeur des collections » (*Ibid.*276). La troisième est le programme qui est caractérisé selon l'auteure comme « lié à la mise en valeur même de la mission et de la collection d'un musée. Le quatrième exemple est la résidence définie comme « un cas unique ou peu commun dans les musées » (*Ibid.* 277) où l'artiste réalise avec l'autorisation de l'institution une résidence dans les collections. L'auteure y mentionne que cette typologie est très populaire au Québec, notamment avec le

---

<sup>22</sup> L'exposition conçue par Tino Sehgal du 12 octobre au 18 décembre 2016, s'est articulée autour des échanges humains et de la performance impliquant les visiteurs tout en « défiant les préceptes conventionnels de l'exposition en se focalisant sur les interactions sociales plutôt que sur les objets inanimés » (Palais de Tokyo).

programme intitulé Artiste en résidence mis en place en 2012 au Musée McCord ou encore en 2016 au Musée des Beaux-Arts de Montréal. Ainsi cette cinquième et dernière typologie est le redéploiement, « intrinsèquement lié au musée et à sa mission patrimoniale et pédagogique » (*Ibid.* 277).

Les cartes blanches se distinguent des autres événements mis en place par les institutions muséales selon certaines conditions invariables qui font aussi toute leur spécificité. Ainsi, l'invitation est toujours temporaire, elle est souvent limitée à un espace, une salle ou un lieu, ou encore rattachée à un département (comme ce fut le cas au MoMA et au Louvre). Elle inclut ou non la possibilité de solliciter d'autres acteurs du même champ ou de pratiques périphériques, comme ce fut le cas récemment avec l'invitation de Sophie Calle à l'artiste Serena Carone au Musée de la Chasse et de la Nature à Paris en 2018. Le caractère temporaire de la manifestation est essentiel, il contribue à la mise en valeur de son statut exceptionnel et a aussi pour avantage de garantir une fréquentation toujours renouvelée. À l'instar des expositions temporaires, les cartes blanches favorisent la venue d'un public plus varié dans un laps de temps plus ou moins court, mais toujours limité (Gokalp 2015 : 90). Les manifestations qui seront considérées comme un succès, tant du point de vue de l'adhésion du public que de son bon déroulement tout au long de la phase de préparation, entraîneront également, et c'est bien ce que l'accroissement constant des cartes blanches confirme, la multiplication de ce type de collaboration. En faisant appel à un artiste pour réactualiser leurs collections ou pour promouvoir l'ensemble de l'institution, les musées démontrent un esprit d'ouverture et une capacité d'adaptation aux nouvelles pratiques expositives (Bawin 2011).

Les programmes cartes blanches au sein des institutions culturelles ont accompagné, mais également contribué à la reconnaissance de la figure de l'artiste-commissaire. Comme le soulignait Julie Bawin, ces programmes découlent autant d'un phénomène de récupération des stratégies d'auto-représentation des artistes par les institutions

que de l'évolution du statut de l'artiste au sein de la sphère artistique. Ces programmes sont le fruit d'une modernisation et d'une prise de conscience des institutions à intégrer à partir des années 1960, toute une génération d'artistes qui « s'emploie à ironiser, à déconstruire ou à objectiver les logiques idéologiques et taxinomiques du musée » (*Ibid*).

Plusieurs auteurs émettent des critiques vis-à-vis des cartes blanches, soulignant que derrière ces programmes se cache une vérité, ou la notion de liberté n'est pas toujours entière de la part de l'artiste. Il ne s'agit plus de créer des œuvres d'art, mais de suggérer des attitudes de concevoir des agencements en prenant des risques, d'enclencher des processus. Selon Paul Ardenne, les cartes blanches résulteraient d'une « crise du commissariat » (2003 : 3), alors qu'une des réponses de la part des institutions muséales va consister à demander à des artistes et non plus à des commissaires patentés de concevoir des expositions « Une exposition d'artiste n'a de cure des thématiques, mais livre au contraire une image cérébrale et incarnée de l'art : la forme matérialisée d'un récit intime » (*Ibid.4*). À l'époque où les cartes blanches étaient déjà utilisées de manière ponctuelle par les musées, Marie-Laure Bernadac signalait déjà le danger d'une systématisation de ces opérations. L'auteure soulignait la complexité des rapports entre les artistes contemporains et les autorités muséales et la nécessité de trouver un moyen de concilier les intérêts de chacun (2004). La commissaire d'exposition anticipait déjà le danger d'une récupération de l'art contemporain au profit des ressources patrimoniales, une crainte qui n'est pas nouvelle et qui fut également partagée par des artistes dont Daniel Buren s'était fait le porte-parole dans le cadre de la Documenta V en 1972.

Après avoir retracé la définition et les critères généraux des cartes blanches, nous pouvons nous demander en quoi consistent ces différents programmes et cycles de cartes blanches ? Quel est l'intérêt tant du côté de l'institution que du côté des artistes à proposer des expositions de ce format ? C'est à ces différentes questions que nous

allons tenter de répondre en nous intéressant à trois cartes blanches en France et aux États-Unis.

### 3.1.2 Le programme *Artist's Choice* au MoMA à New York

En 1989, un cycle d'expositions intitulé *Artist's Choice* était créé par le directeur en chef du Département de Peinture et de Sculpture du Musée d'Art Moderne de New York, Kirk Varnedoe, il est perçu comme un des premiers programmes d'expositions à « donner carte blanche à un artiste pour qu'il sélectionne des œuvres et les agences de manière à porter un regard nouveau sur les collections » (Bawin 2014: 15). L'objectif de ce projet était simple : donner une carte blanche aux artistes, afin qu'ils apportent une nouvelle vision de la collection du musée. Kirk Varnedoe, conservateur en chef du département de peinture et de sculpture séduit par ce programme, entendait adapter ce principe au Musée d'Art Moderne de New York afin de privilégier le savoir et la créativité des artistes qui pouvaient ainsi concevoir de nouvelles façons d'appréhender les œuvres et l'espace. Il expliquait ce choix ainsi : « [...] je voudrais vraiment que le public découvre la collection à travers la vision des personnes pour qui elle a le plus de signification » (Zane 2001). Invité à revenir sur ce projet, l'historien se souvient avoir envisagé *Artist's Choice* comme un dispositif qui pouvait également permettre de renouveler la programmation et la façon de présenter la collection au public : « Ça fonctionnera parce que cela va montrer comment la collection est utilisée ; comment elle continue de générer des idées; et cela va chambouler les choses d'une manière qui n'est pas envisageable dans le contexte normal et historique » (Id.). De son aveu, les missions d'enrichissement de la collection et de conservation imposées par le statut du MoMA apparaissent comme un frein au renouvellement et à la dynamique de sa programmation, la réactualisation des œuvres entreposées ou exposées s'imposait alors comme une nécessité. Le projet mené par Kirk Varnedoe se concrétisera d'abord, faute de place, dans une galerie du

troisième étage qui était précédemment occupé par la collection. Scott Burton<sup>23</sup> sera le premier artiste à intervenir dans le cadre du programme et le seul à avoir emprunté des œuvres d'autres collections. Intitulée *Burton on Brancusi*, (Annexe A) cette exposition prenait la forme d'une relecture qui avait fait l'objet de plusieurs critiques dans la presse de l'époque. Pour cette première occurrence du cycle d'expositions en 1989, l'artiste Scott Burton choisira d'explorer les œuvres de l'artiste roumain en les confrontant à ses propres productions<sup>24</sup>. Entre 1990 et 2013, dix autres artistes seront invités à tenter l'expérience<sup>25</sup>. Au tournant des années 2000, le programme évolue en invitant des professionnels issus de champs périphériques et dont l'intérêt se porte principalement sur la création contemporaine.

En 2013, l'artiste américaine Trisha Donnelly<sup>26</sup> (voir Annexe A) devenait la dixième artiste à participer au programme *Artist's Choice* entourée de Laura Hoptman, conservatrice au Département de Peinture et Sculpture. Au terme de son expérience collaborative avec l'artiste, Laura Hoptman avait livré ses réflexions dans un texte intitulé *A curator observing an Artist being a Curator* (2012). Publié sur le site du MoMA, ce texte formule de manière très intéressante les réflexions de la

---

<sup>23</sup> Scott Burton est un sculpteur et artiste performeur américain connu pour ses sculptures de meubles en granit et bronze.

<sup>24</sup> L'exposition donnait à voir, entre autres deux des bases de Brancusi, exposées telles quelles, révélant l'intérêt de l'artiste pour la fonction ambivalente des socles et une approche des sculptures étendue au design mobilier. Ce parti pris modifiait ainsi la nature des œuvres originales. Le document de médiation édité à l'époque par le musée présentait l'évènement comme une présentation des œuvres de Brancusi par le biais d'une exposition conçue par Scott Burton (Zane 2001).

<sup>25</sup> Chuck Close (1991), John Baldessari (1994), Elizabeth Murray (1995), Mona Hatoum (2004), Stephen Sondheim (2005), Herzog & de Meuron (2006), Vik Muniz (2009), Mark Bradford and Christopher Bedford (2010) et Trisha Donnelly (2012-2013).

<sup>26</sup> Figure de l'art conceptuel et performeuse reconnue pour son approche poétique, l'artiste américaine utilise des médiums variés tels que le dessin, la photographie, la vidéo, les productions sonores et visuelles. Ses travaux manifestent généralement une volonté de renouveler la manière dont les œuvres d'art sont perçues et classées.

conservatrice au regard des libertés prises par l'artiste en matière de sélection et d'exposition des œuvres ainsi que de questionnement sur sa pratique de curatrice.

« 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 de l'exposition *Artist's Choice* brillent comme des objets uniques et beaux en tant que tels. Regarder Trisha 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 ». (Hoptman 2012).

Cette dernière montre combien cette démarche de l'artiste était alors nouvelle et propice à la réévaluation des missions confiées aux commissaires d'exposition. En soulignant les différences qui résident entre curateurs et artistes-commissaires dans leurs façons d'appréhender les œuvres et de concevoir leurs mises en espace, Laura Hoptman dresse un constat qui paraît légitime au regard des débats que suscite la profession de commissaire. L'accrochage anachronique a conduit Laura Hoptman à percevoir le travail de l'artiste-commissaire comme un projet mené de manière plus intuitive que ne le serait une exposition conçue par un commissaire. Le discours de Laura Hoptman rend bien compte de la distinction qui s'établit entre les missions du curateur institutionnel et celles attribuées temporairement à l'artiste intervenant.

Nous comprenons ainsi que le programme *Artist's Choice* encourage l'artiste à puiser dans son univers personnel afin de produire un projet original et stimulant d'un point de vue sensitif, et dont le résultat diffère d'un projet qui serait mené par un commissaire d'exposition traditionnel. À l'évidence, le choix des artistes intervenants au MoMA ne s'est pas fait au hasard : chacun possède dans sa pratique une approche particulière de l'exposition. Dans le cas du programme *Artist's Choice*, l'intervention de l'artiste se concentre sur deux axes principaux : la sélection des œuvres et leur agencement dans les galeries mises à leur disposition.

### 3.1.3 Le programme *Contrepoint* au Louvre à Paris

Par son histoire et sa fonction, le Musée du Louvre se positionne aujourd'hui comme le plus grand musée du monde en termes de collection et de fréquentation. À partir des années 2000, un certain nombre de décisions ont été prises en faveur de son ouverture à de nouvelles formes de créations, que ce soit dans le champ des arts visuels ou du spectacle vivant. Ces initiatives n'ont eu d'autre objectif que celui de proposer une programmation à même de séduire un public toujours plus nombreux et diversifié. La création de la Direction des Publics, en 2002 en France, témoigne de la redéfinition des axes d'intervention du musée au regard de cette nouvelle « stratégie de conquête des publics » (Lemieux 2014). En effet, Henri Loyrette, nommé à la tête de l'établissement en 2001, se présente comme l'un des acteurs majeurs de cette phase de renouvellement. Il dédiera notamment une partie de la programmation à l'exposition d'œuvres contemporaines au sein des espaces réservés à la collection. Il s'agit du cycle d'exposition *Contrepoint*<sup>27</sup>, inaugurée en 2005 sous la direction de la conservatrice Marie-Laure Bernadac, qui se présente comme une exposition collective annuelle faisant interagir les œuvres d'artistes contemporains avec les œuvres classiques et les espaces d'exposition du musée<sup>28</sup>. L'introduction d'œuvres contemporaines au Louvre, par le biais des cartes blanches est en grande partie liée aux directives qui exigent une fréquentation plus importante des musées pour faire entrer la création vivante dans une institution en profonde mutation. Les enjeux de cycle d'exposition visaient en premier lieu la valorisation de la collection et la promotion d'une image dynamique et ouverte. Il n'en est pas moins certain que les artistes invités ont su tirer profit de cette collaboration en présentant des projets qui ont contribué à établir ou à leur garantir une solide réputation. Ce fut particulièrement

---

<sup>27</sup> On ne parle pas encore à proprement parler de carte blanche, bien que tous les critères soient réunis. La première édition présentée du 12 novembre 2004 au 9 février 2005 inclura entre autres Jean-Michel Alberola, Christian Boltanski, Xavier Veilhan, Cameron Jamie, Gary Hill, Susan Hefuna, Ange Leccia, Jean-Michel Othoniel garantissant une grande diversité dans les médiums utilisés.

le cas de l'artiste Jan Fabre en 2008. Ouverte au public du 11 avril au 7 juillet 2008, l'exposition intitulée *Jan Fabre au Louvre - L'Ange de la métamorphose* est considéré comme la première carte blanche, (Annexe B) ainsi que la toute première fois qu'un artiste vivant est invité à investir seul les lieux du musée en proposant dans les collections permanentes des peintures des Écoles du Nord, une trentaine d'œuvres. En intégrant les espaces consacrés aux peintures, l'artiste a eu l'opportunité d'approcher de près les plus grands chefs d'œuvre de la peinture flamande<sup>29</sup>. L'exposition confirmera le talent de l'artiste pour la mise en scène au gré d'un parcours qui plongeait le visiteur dans une atmosphère empreinte de mysticisme (Huvenne 2008 : 15)<sup>30</sup>. En faisant intervenir un acteur phare de la sphère artistique, connu pour ses partis pris provocants autant que pour son ingéniosité, le programme élaboré au Louvre dévoile une stratégie imparable. Il n'a pas manqué de souligner la reconnaissance institutionnelle de l'exposition, puisque le titre de commissaire ne fut pas octroyé à l'artiste sur l'ensemble des documents de communication, mais à la Marie-Laure Bernadac, conservatrice générale du patrimoine chargée de l'art contemporain au Louvre. Le propos de Marie-Laure Bernadac illustre la nécessité de trouver un équilibre afin que cette « politique du chiffre »<sup>31</sup> ne fasse pas oublier la valeur des œuvres contemporaines présentées temporairement. Le changement de direction en 2013 mit fin au programme d'expositions *Contrepoint*, jugeant de la part de Jean-Luc Martinez que « ... nous avons fait le tour de ces propositions » (Boyer

---

<sup>29</sup> Cette expérience n'était pas inédite pour l'artiste, il avait déjà été sollicité pour une exposition semblable au Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers en 2006.

<sup>30</sup> Au Louvre, Jan Fabre a dispersé ses œuvres dans les salles jouant sur la diversité des médiums. Le parcours est rythmé par les différentes thématiques auxquelles renvoient les œuvres de la collection : la mort, la résurrection, la vanité, l'argent, etc. En dehors du dialogue qui s'établit entre les œuvres c'est surtout la démarche scénographique de l'artiste qui introduit un véritable dynamisme au sein des espaces d'exposition (Huvenne 2008 : 15).

<sup>31</sup> La conservatrice se réfère à Jean-Michel Tobelem, qui a nommé ce phénomène le « marketing des musées » dans son ouvrage, *Marketing et Musées* (1997). Afin que le Louvre par le biais d'une communication efficace, se voie dans l'obligation de mettre en place des nouveaux partenariats avec des sponsors.

2013)<sup>32</sup>. Grâce à son programme de carte blanche ainsi que ses axes d'intervention d'insérer l'art contemporain dans ses collections permanentes, le Louvre transforme ses espaces en « aire de jeu, un lieu d'expérimentation et en champ de manœuvre »<sup>33</sup> (Damisch 2000 : 86).

### 3.1.4 Palais de Tokyo : l'institution-laboratoire

La politique du Palais de Tokyo engage, dès son inauguration en 2002, un nouveau terrain de réflexion qui envisage l'intervention de l'artiste dans une dimension plus étendue, dépassant le simple dialogue avec une collection existante. En tant que centre d'art, les actions qui y sont menées s'inscrivent à la fois en faveur de la diffusion de l'art actuel auprès du public qu'en faveur de l'accompagnement des artistes, reconnus ou émergents, dans des projets de création et d'exposition. Le fonctionnement du Palais de Tokyo respecte donc les missions inhérentes aux centres d'art, mais il s'en distingue aussi par sa programmation (Bawin 2014 : 234). Le fonctionnement instauré par les premiers directeurs de l'établissement, Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud envisage les expositions non pas comme des manifestations isolées, mais comme des événements reliés par un fil conducteur et une thématique centrale. Cette démarche sera également conservée pour le système de cartes blanches qui sera mis en place dès l'entrée en fonction de Marc-Olivier Wahler, en 2006<sup>34</sup>. Ce dernier justifiait alors sa démarche par une volonté de « remettre l'artiste au centre des processus décisionnels » (Wahler 2006 : 29) et ainsi encourager une forme de

---

<sup>32</sup> Les expositions déjà programmées de Mark Lewis (9 octobre 2014 au 31 août 2015) et de Claude Lévêque (19 octobre 2015 au 25 janvier 2016) ont été maintenues.

<sup>33</sup> C'est ainsi qu'Hubert Damisch a défini sa propre intervention au Boijmans Van Beuningen.

<sup>34</sup> Le mandat de Marc-Olivier Wahler, s'est étendu de 2006 à 2011. Il fut remplacé par Jean de Loisy. L'intérêt de Wahler pour les cartes blanches provient de l'exposition conçue par Mike Kelley en 1993, *The Uncanny à Arnhem aux Pays-Bas*. Lors de cette exposition, il affirma « qu'aucun commissaire d'exposition ne prendrait de tels risques » (Bailly 2006). Les œuvres issues de la collection de Mike Kelley livraient quelques brides de la vie de l'artiste où aucun fil conducteur et aucune thématique ou esthétique n'étaient affirmés.

projection de l'univers de l'artiste. Bénéficiant d'un espace d'exposition très vaste, le Palais de Tokyo offre un potentiel d'action inédit. Ces modalités exceptionnelles de présentation des œuvres justifient les craintes de certains auteurs quant au risque d'une perte de l'expérience didactique et historique vers une idéologie de la consommation culturelle, vers un régime de l'événementiel. Le modèle de la carte blanche qui y est instauré depuis 2006 y prend une forme bien différente de celle proposée par les premières institutions que nous avons mentionnées précédemment, du fait de la nature spécifique de ses missions. Au sein des organismes qui ne possèdent pas de collection, le rôle de l'artiste intervenant est nécessairement amené à évoluer vers des propositions d'expositions qui concernent davantage la sélection et le dialogue des œuvres entre elles tout comme leur rapport à l'espace dans lequel elles sont intégrées temporairement.

Le caractère particulier et inédit des cartes blanches organisées au Palais de Tokyo provient du fait qu'il excède le simple exercice d'expositions d'œuvres. Il implique l'intervention d'un artiste bien en amont, lequel se voit confier le défi de formuler un programme complet, articulé en plusieurs chapitres. Au terme de chaque saison, un artiste contemporain est ainsi invité à concevoir la programmation du Palais de Tokyo, ce qui implique, en dehors de l'organisation d'expositions, celle de conférences, des rencontres, des projections, etc. Par le biais des expositions qui se succèdent tout au long de la saison, qui se répondent et dialoguent entre elles, ce modèle a permis de faire émerger des idées et susciter des réflexions. Pour Marc-Olivier Wahler, c'est par cette démarche que le Palais de Tokyo se distingue du fonctionnement qui est habituellement privilégié par les autres sites dédiés à la création contemporaine :

Il ne s'agit pas seulement de lui [l'artiste] demander de concevoir une exposition (comme cela est de plus en plus la tendance dans les centres d'art), mais bien de concocter un véritable programme, où sa vision, ses obsessions trouvent un cadre propice et une temporalité adéquate pour développer un univers unique et surprenant (Kihm 2006 : 30).

Les différents projets conçus par l'artiste invité deviennent dès lors le vecteur d'une identité forte revendiquée par l'établissement. Le temps de son invitation, l'artiste se transforme en programmeur d'événement tandis que les acteurs de l'institution s'engagent dans une démarche d'accompagnement qui lui permet de mener ses propres recherches. Si le musée, dans le sens traditionnel du terme, est le lieu qui « produit de la connaissance, par la mise en ordre et la classification [...] » (Michaud 1989 : 76), le fait que le Palais de Tokyo soit présenté comme l'« anti-musée par excellence » est particulièrement intéressant. Cette position est illustrée par le fait que sa programmation se place davantage du côté de la production d'expériences et de l'expérimentation. Les missions qui sont en temps normal assignées au commissaire d'exposition sont volontairement déléguées à un protagoniste extérieur choisi pour sa capacité à proposer de nouvelles pistes de lecture des œuvres.

L'artiste suisse Ugo Rondinone fut le premier à être sollicité pour participer à une carte blanche au Palais de Tokyo entre 2007 et 2008. L'exposition qu'il a conçue à cette occasion, *The Third Mind*, rencontrera un vif succès. Désormais reconnu comme un artiste-commissaire hors pair, il sera invité de nouveau au Palais de Tokyo en 2015 où il produira en intégralité la rétrospective dédiée à son ami artiste John Giorno. L'actuel président du Palais de Tokyo, Jean de Loisy, a conservé l'idée des cartes blanches, mais ces dernières reprennent le concept habituel qui vise à proposer à un plasticien de produire une exposition temporaire, et non plus une programmation complète. Les cartes blanches n'ont plus pour objectif de valoriser une collection (Labonté 2018 : 274), elles vont présenter un caractère expérimental. En outre, les formats de ces expositions seront en grande partie déterminés par les caractéristiques architecturales des bâtiments et des espaces qui les accueillent, deux paramètres qui parallèlement à la réévaluation des missions et du fonctionnement des institutions connaissent de nombreux changements.

Un autre projet d'expérimentation intéressant à souligner de la part de l'institution est le festival curatorial *Nouvelles Vagues* organisé en 2013 par le Palais de Tokyo. L'exposition s'est déroulée du 21 juin au 8 septembre 2013, elle était composée de 53 expositions, dont 21 expositions au Palais de Tokyo et 32 dans des galeries d'art à Paris. Un concours international avait été lancé en amont au sein du milieu de l'art afin de sélectionner les commissaires pour le projet. Cette manifestation invitait vingt-et-un curateurs internationaux à organiser des expositions dans une trentaine de galeries et de lieux d'art à Paris. La diversité des propositions dévoilait la multiplicité d'approches que peuvent adopter les commissaires, des expositions monographiques aux projets collectifs en passant par des manifestations thématiques. Avec ce festival carte blanche, l'institution prenait un nouveau tournant, celui de la performance au sein des ces espaces engendrant le fait que les expositions deviennent de plus en plus un médium de la mise en action événementielle et communicationnelle appelée « enactment » (Basu & MacDonald, 2007).

### **3.2 Événementialisation de la notion de carte blanche, processus de massification et consommation de la culture**

Durant ces cinq dernières années, nous assistons à une massification et une consommation de la culture, dont les entreprises privées sont les principaux acteurs. Comme le souligne Jérôme Glicenstein, « la carte blanche participe à cette tendance : elle permet de produire un événement et de s'en servir comme instrument de communication (2018 : 58). C'est notamment le cas avec la chaîne Rosewood Hotels & Resorts qui a invité le galeriste français Emmanuel Perrotin à rejoindre son programme « Rosewood curator 2018 », pour le compte de l'Hôtel de Crillon à Paris. Emmanuel Perrotin a investi l'une des suites signatures, « *Ateliers d'Artistes* » mettant en avant les artistes que sa galerie représente au premier plan (Sophie Calle, Takashi Murakami et Xavier Veilhan). Pour ce nouveau format de carte blanche, la

dimension événementielle est à son plus haut niveau et l'importance de la tâche qui est confiée au galeriste est à la hauteur du prestige qu'elle confère. Il est évident que ces missions curatoriales de carte blanche au sein d'entreprises privées comme celle-ci sont confiées à des acteurs qui bénéficient déjà d'une reconnaissance importante au sein de la sphère officielle. Ces nouveaux acteurs participent alors à la popularisation et au succès public de la manifestation artistique. L'utilisation de plus en plus courante du terme de directeur artistique sans distinction avec celui de commissaire d'exposition témoigne du large éventail de connaissances nécessaires et rappelle une fois de plus l'élasticité des terminologies engagées dans le champ professionnel de l'art. Cet exemple illustre les propos de Serge Chaumier, affirmant que l'espace d'exposition se trouve aujourd'hui surdéterminé par deux logiques : celle de la communication et de la « scénarisation », confrontée à de nouvelles formes de représentation, qui peut se ramener à l'idée de mise en scène ou de mise en spectacle (2005). En effet, l'exposition porte une double casquette, celle d'être un événement et une entreprise de communication, qui permet de surexposer l'institution même, rendue publique par « l'agent expositoire »<sup>35</sup> (Bal 2007). Comme le souligne Anne-Marie Ninacs (2005), « L'honnêteté intellectuelle et l'objectivité dans la présentation des objets sont le devoir de tout professionnel. L'origine établie de l'objet ou son attribution doivent refléter la recherche approfondie et honnête du conservateur... ». L'exposition carte blanche devient un événement culturel en soi, tandis que les expositions permanentes tendent elles-mêmes à faire l'objet de réorganisation (Chevalier 2016). Misant particulièrement sur la cote de popularité de l'artiste ou de la personnalité invitée, l'institution muséale et les entreprises banalisent la formule, mettant en avant le temps de la durée de l'exposition un besoin d'attention médiatique poussée à son plus fort niveau. Le commissariat tel qu'il est exercé au sein des institutions muséales n'implique pas les mêmes enjeux lorsqu'il est pratiqué de manière indépendante dans d'autres lieux. Les projets qui en résultent sont donc

---

<sup>35</sup> La notion « agent expositoire » considère le commissaire d'exposition comme un agent qui opère et génère un ensemble de données parasites (Bal 2007).

nécessairement de nature différente. Cette dernière catégorie est difficilement quantifiable, elle évolue sans cesse et les conditions dans lesquelles elle intervient pourraient faire, et fera certainement par la suite l'objet d'études plus approfondies. Ce constat signale des différences structurelles qui ne sont pas seulement limitées à la présentation des œuvres, mais qui régulent toutes les activités rythmant le paysage artistique contemporain.

Aujourd'hui, l'exposition n'est plus seulement considérée comme un dispositif permettant de donner à voir les œuvres dans des salles d'expositions, l'exposition, est confronté aux multiples enjeux de l'ère postmoderne qui soumet tous les systèmes existants à la logique de la consommation. La place de l'art dans la société actuelle est profondément liée au domaine plus large de la culture et du tourisme, autant de domaines administrés par les autorités publiques. Si, comme le conçoit Jérôme Glicenstein, « ce ne sont pas les œuvres d'art, mais leur présentation qui fait émerger une pensée sur l'art – ou sur le monde – au sein d'une situation donnée » (2009), il semble que la qualité de certains formats d'exposition proposés depuis peu soit évaluée selon le degré de responsabilité qui est accordé aux visiteurs face aux œuvres. Par le biais de l'aménagement de l'espace d'exposition, mais aussi par l'agencement des objets, le public a la possibilité de s'emparer du contexte de réception des œuvres pour se l'approprier. Une grande majorité des artistes qui ont participé aux premières versions des programmes de carte blanche considéraient déjà le public comme son destinataire principal et donc comme un paramètre essentiel qui doit être pris en compte dans la présentation des œuvres. Dans cette perspective, le rapport physique des visiteurs à l'espace et la manière dont ils se positionnent par rapport à l'environnement immédiat est l'un des vecteurs par lequel l'expérience mentale advient, comme le souligne Mathieu Mercier : « La création d'une exposition suppose d'anticiper les rapports physiques, donc mentaux, du spectateur aux œuvres » (Mercier 2012).

## CONCLUSION

Ce travail dirigé cherchait à démontrer que la figure de l'artiste-commissaire est devenue au XXI<sup>e</sup> siècle un acteur majeur du monde de l'art et qu'elle a ainsi contribué à l'émergence des expositions, des programmes, des cycles cartes blanches en France et à l'étranger.

Loin d'être une activité aux formes définies, les expositions d'artistes se distinguent les unes des autres par les démarches que chacun d'eux privilégie autant que par l'importance plus ou moins grande que les institutions culturelles accordent à ces projets. Les structures qui ont initié ces projets ont manifesté une véritable volonté d'impliquer les artistes dans la valorisation des chefs-d'œuvre que renferment leurs collections. Le rôle qui est confié aux artistes-commissaires est défini relativement aux fonctions de conservation et de valorisation des œuvres qu'exercent les musées. L'évolution progressive qu'ont connue les institutions muséales a permis, entre autres, de voir émerger de nouveaux programmes et de nouvelles structures plus enclines à impliquer les artistes contemporains, valorisant la singularité de leurs propositions. Les cartes blanches qui n'ont plus pour objectif de valoriser une collection permanente vont donc être de nature tout à fait différente et présenter de plus en plus un caractère expérimental. En outre, les formats de ces expositions seront en grande partie déterminés par les caractéristiques architecturales des bâtiments et des espaces qui les accueillent, deux paramètres qui, parallèlement à la réévaluation des missions et du fonctionnement des institutions, connaissent de nombreux succès. Le caractère temporaire des cartes blanches ainsi que l'approche singulière des artistes intervenants contribuent à distinguer les expositions produites de celles qui sont régulièrement organisées par les commissaires rattachés à une institution. En l'espace de quarante ans, les cartes blanches ont considérablement évolué et nous assistons aujourd'hui à un phénomène muséal bien différent des modèles précurseurs.

qui se fonde en grande partie sur la venue des plasticiens et leur capacité à proposer des projets inédits et originaux au sein des collections. Ils ont permis de donner davantage de poids aux revendications des artistes et, de cette manière, de faire évoluer le modèle muséal vers celui que nous connaissons aujourd'hui. Le succès du concept de carte blanche ne laisse plus de doute, l'expression s'est par ailleurs généralisée et est désormais utilisée dans la sphère artistique internationale en gardant son appellation française d'origine. De manière concomitante, en acceptant d'inscrire leurs œuvres ou d'intervenir dans l'espace symbolique des musées puis des centres d'art, les artistes-commissaires ont participé à l'évolution du système artistique tout en réévaluant les pratiques d'expositions se rapportant à l'art actuel. La place de l'artiste dans la société est donc tributaire de l'évolution du système économique de l'art et crée des écarts conséquents entre les artistes reconnus et ceux qui exercent ces activités de manière occasionnelle ou indépendante.

L'époque actuelle reconnaît la multiplicité des tâches auxquelles les artistes peuvent se consacrer, en priorité ou de manière parallèle, et dont le commissariat n'est que l'une des facettes. L'artiste-commissaire apparaît en effet comme l'une des ramifications de cette représentation de l'artiste polyvalent qui prend forme et se construit en grande partie par le biais des événements les plus médiatisés. Au sein de ces établissements, ces deux acteurs agissent sur des axes bien spécifiques qui sont amenés à converger vers un projet commun. L'exposition est désormais un champ d'études spécifique dont le seul critère invariable est la présence d'artistes et d'œuvres au sein d'un espace commun (Mangion 2007 : 154). Comme le souligne Jérôme Glicenstein, dans l'article 1 de la revue *Muséologie*, « Désormais, les interventions artistiques sont plutôt intégrées au sein d'une programmation plus large qui comprend également des questions de conservation, d'accueil du visiteur, de médiation, de communication, etc. » (2018 : 57). Nous pouvons alors nous demander quel est l'avenir des cartes blanches ? Peut-on pour autant conclure que la légitimation du statut d'artiste-commissaire passe nécessairement par une

collaboration menée avec les institutions ? Nous observons aujourd'hui de plus en plus d'institutions faisant appel à des artistes dans le cadre d'une manifestation ou exposition carte blanche se contentant seulement de créer un « événement dans un cadre relativement restreint » (*Ibid.*58).

Il est certain que la pérennité du commissariat d'exposition dépendra de la capacité de ces acteurs à évoluer dans un contexte qui réévalue en permanence sa place et ses missions. L'institutionnalisation des artistes en scénographes et en organisateurs d'événements depuis les années 1990 change la donne, néanmoins, nous ignorons encore l'impact qu'elle aura à long terme sur les pratiques d'exposition. Si l'on se fie au jugement de Claire Moeder (2011), ce phénomène est susceptible de créer des situations bénéfiques tout autant que des conflits d'intérêts. Il conviendrait alors de demeurer attentif à ce que le caractère de ces pratiques ne fasse pas oublier la nature de l'art et que cette faculté inhérente aux œuvres puisse se déployer par le mécanisme qui régit sa présentation et dont les commissaires d'expositions et les artistes-commissaires en sont les principaux garants.

Il est probable que, dans les décennies à venir, les institutions culturelles développeront des stratégies encore plus inventives pour servir cet objectif tout en permettant de renouveler le regard sur les collections. Quant à savoir si les artistes conserveront la place privilégiée qu'ils occupent au sein de ces projets cartes blanches, rien ne permet de l'affirmer, car le discours d'une majorité d'entre eux laisse transparaître un profond attachement aux valeurs qui fondent la profession qui est la leur. Si le commissariat d'exposition a fait l'objet, ces quarante dernières années, d'une attention particulière, il semble qu'un nouveau chapitre de ce phénomène soit en train de s'écrire, dont l'artiste-commissaire est le nouveau protagoniste.

ANNEXE A  
ARTIST'S CHOICE



Museum of Modern Art, New York, Artist's Choice - *Burton and Brancusi* - MoMA New York, 4 avril au 4 juillet 1989. Vue de l'exposition. © The New York Times Company



Museum of Modern Art, New York, Artist's Choice - *Burton and Brancusi* - MoMA New York, 4 avril au 4 juillet 1989. Vue de l'exposition. © The New York Times Company



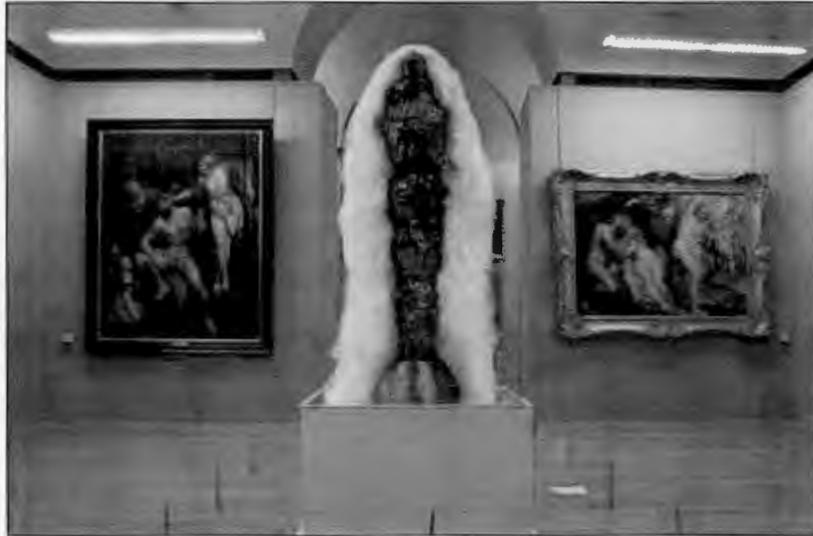
Vue de l'exposition avec les diagrammes de puces électroniques et la chaise roulante de l'artiste Rainer Kuschall. Galerie 22, *Artist's Choice: Trisha Donnelly* © MoMA



Vue de l'exposition. Galerie 11. Au premier plan l'oeuvre *Anfibio Convertible Couch* (1971) de l'artiste Alessandro Becchi © Suzanne DeChillo/The New York Times

ANNEXE B

PROGRAMME CONTREPOINT AU LOUVRE



Jan Fabre, *Aura-t-il toujours les pieds joints ?* (1997), sculpture, Courtesy Musée du Louvre.  
© Adagp, 2008. Collection S.M.AK. © Antoine Mongodin



Jan Fabre, *Autoportrait en plus grand ver du monde* (2008), sculpture en granit et ver de terre en silicone. Salle Rubens au Louvre © Isabelle Lassalle

## BIBLIOGRAPHIE

Ardenne, P. (2011, été). « Commissariat d'exposition : une fonction aussi évolutive qu'ambiguë ». Dans *Be nice to your curator ?* Montréal : Esse arts + opinions, no 72 : 12.

----- (2003). « De l'exposition (de l'art) à la surexposition (du commissaire) », Paris : L'Art même, no 21 : 2-9.

Babin, S. (2011, été). « Le pouvoir du commissaire ». Dans *Be nice to your curator ? Édito*, Montréal : Esse art + opinions, no 72 : 2.

Bailly, B. (2006, septembre). Entretien avec Marc-Olivier Wahler, directeur du Palais de Tokyo : mon programme va du yodle autrichien à la physique quantique. *Le Monde*. Récupéré de <http://abonnes.lemonde.fr>

Bal, M. (2007). « Le public n'existe pas ». Dans *L'art contemporain et son exposition*. Patrimoines et Sociétés. Paris : L'Harmattan : 9-33.

Basu, P & Macdonald, S. (2007). « Introduction: Experiments in Exhibition, Ethnography, Art, and Science ». Malden Blackwell : 9-21.

Bawin, J. (2018). Des cartes blanches dans les musées d'ethnographie et les musées d'histoire du judaïsme. Les cas du Musée Royal de l'Afrique central à Tervuren et du Musée Juif de Belgique. *Muséologies*, 9(2), 111. <https://doi.org/10.7202/1052670ar>

----- (2014). *L'artiste commissaire, entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*. Paris : Editions des archives contemporaines : 234-236.

----- (2011). *L'artiste scénographe ou comment réinventer l'écriture des expositions*. Bruxelles : Le Cri : 55.

----- (2009). L'œuvre-collection. Propos d'artistes sur la collection. [Catalogue d'exposition]. Liège : Editions Yellow Now, Les Brasseurs et l'Annexe : 16.

Bénichou, A. (2013). *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes*. Paris : L'Harmattan.

Bernadac, M-L. (octobre, 2004). Contrepoint, l'art contemporain au Louvre ». Dans *Le Louvre en contrepoint*. Connaissances des Arts Hors Série : 4-7.

Bernier, C. (2002). *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution*. Paris : L'Harmattan,

29-34.

Bishop, C. (2014, décembre). The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and Whitney. *Cambridge University Press : Dance in Museum*, 46(3), 62. <https://doi.org/10.1017/S0149767714000497>

von BISMARCK, B. (2013). « Harald Szeemann et l'art de l'exposition », *Perspective* n°1 : 176.

Boucher, M. & Chevalier, G. (2018). Introduction / Introduction. *Muséologies*, 9(2), 13-50. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.7202/1052659ar>

Boucher, M. (2015). L'exposition de la performance, entre *reenactment* et tableau vivant : les cas de Marina Abramovic ainsi que d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus. *Muséologies*, 8(1), 73-89. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.7202/1034611ar>

Bourdieu, P. & Darbel, A. (1966). L'amour de l'art. Les musées d'art européen et leur public. Paris : Les Éditions de Minuit/ Le sens commun.

Boyer, G. (2013, décembre). « Jean-Luc Martinez : Priorité aux collections permanentes du Louvre ! ». *Connaissance des arts*. Récupéré le 21 novembre 2018 <https://www.connaissancedesarts.com/peinture-et-sculpture/jean-luc-martinez-priorite-aux-collections-permanentes-du-louvre-112342/>>

Buren, D. (2013). Exposition d'une exposition. Dans *le catalogue de la Documenta V* (1972), extrait cité d'après *Les Écrits : 1965-1990*, (1). Paris : Coédition Flammarion / Centre national des arts plastiques : 361-365.

----- (1991). *Les Écrits (1965-1990), Tome I : 1965-1976*. Bordeaux : CAPC Musée d'art contemporain.

Chaillou, T. (2012, décembre). Entretien avec Mathieu Mercier. Récupéré le 13 décembre 2018 <https://slash-paris.com/articles/entretien-mathieu-mercier-interview-timothee-chaillou>

Chevalier, G. (2016). « Raid the Icebox 1, with Andy Warhol » et critique institutionnelle : les origines de la carte blanche ». Récupéré le 23 septembre 2018 <http://marges.revues.org/1122>

----- (2015-avril). *La pratique du commissariat situé : l'exposition comme dispositif générateur de débats publics*. (Thèse de doctorat). Études et pratiques des arts. Université du Québec à Montréal. Récupéré le 3 octobre 2018 de

<https://archipel.uqam.ca/7410/1/D2862.pdf>

Davallon, J. (2000). Une situation de médiation dans l'espace public. Le musée, entre exposition et patrimoine. [Chapitre de livre]. Dans *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan Communication.

\_\_\_\_\_ (2003). « L'exposition : un fonctionnement médiatique ». INA : Bry-sur-Marne. Récupéré le 12 octobre 2018 de <http://hdl.handle.net/2042/23275>

Damisch, H. (2000). *L'amour m'expose : le projet « Moves »*. Bruxelles : Yves Gevaert : 86.

Derieux, F. (dir.). (2007). *Harald Szeemann. Méthodologie individuelle*. Zurich : JPR/Ringier & Grenoble : Le Magasin : 15.

Desmet, N. (2011, été). Valorisations institutionnelles et nouvelles pratiques curatoriales. Dans *Be nice to your curator ?* Montréal : Esse art+opinions ,no 72 : 33-38.

Detterer, G. & Nannucci, M. (2012). *Artist-run Spaces: Espaces et centres d'art gérés par des artistes dans les années 1960-70*. Paris : Les Presses du réel.

During, E. (2011). Qu'est-ce que le curating ? Dans *During, E., Gonzalez-Foerster, D., Grau, D. et Obrist H.U.* Paris : Manuella Editions : 20

Desvallées, A. (1991). *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*. Presses Universitaires de Lyon.

Fergusson, B.W. (1998). Exhibition Rhetorics : Material Speech and Utter. Dans *Thinking About Exhibition*. New York : Routledge : 176

Glicenstein, J. (2018). Adhérer ou résister: la relation ambivalente des artistes aux musées. *Muséologies*, 9(2), 55-58. <https://doi.org/10.7202/1052670ar>

----- (2017, 8 novembre). *Peut-on parler de genres et de styles pour le commissariat d'exposition ?* Communication présentée à la Galerie de l'UQAM, Montréal.

----- (2015). *L'invention du curateur: mutation dans l'art contemporain*. Paris : Presses Universitaires de France PUF : 123.

----- (2009). L'art : une histoire d'exposition. Paris : Presses Universitaire de France : 61-63, 237.

Gokalp, S. (2015). Réalités du commissariat d'exposition. Sous la direction de C-E-A (Commissaires d'exposition associés). Paris : Editions des Beaux-Arts Centre National des Arts Plastiques : 90.

Goodman, N. (2009). L'art en théorie et en action. Paris : Folio Essais.

Grau, D. (2010, août et septembre). « Curating is now! » Dans *À quoi pense l'art contemporain ?*, Paris : Critique, Les Éditions de minuit, no 759-760.

----- (2000). Etre écrivain. Création et identité. Paris : Éditions la Découverte.

Heinich, N et Pollak, M. (1989). Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière. Dans *Sociologie du travail*, 31(1), Paris : Dunod : 29-49.

Hoptman, L. (2012, novembre). A curator observing an Artist being a Curator. Dans *Inside/out*. Récupéré le 18 juin 2018 [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/11/08/a-curator-observing-an-artist-being-a-curator/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/11/08/a-curator-observing-an-artist-being-a-curator/)

Huvenne. P. 2008. Cher Fabre. Dans *Jan Fabre au Louvre*, l'ange de la métamorphose. Paris : Musée du Louvre : 15.

Jouvenet, M. (2001). « Le style du commissaire. Aperçus sur la construction des expositions d'art contemporain ». *Éditions de la Sorbonne. Sociétés & Représentations* 11(1), 325-48. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2001-1-page-325.htm>

Kihm, C. (2006, janvier). Palais de Tokyo : l'artiste au centre. Interview de Marc-Olivier Wahler. *Art Press* 319(1), 29-32.

Kotik C. (1990, septembre). *The Brooklyn Museum Collection : The Play of the Unmentionable (Joseph Kosuth)*. New York : Brooklyn Museum. Récupéré le 8 octobre 2018 <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/819>

Labonté, M. (2018). L'artiste dans les collections : étude d'un phénomène muséal nouveau. *Muséologies*, 9(2), 269-279. <https://doi.org/10.7202/1052670ar>

Lahuerta, C. (2010, octobre). La scénographie d'exposition : l'espace de l'art entre mise en scène et mise en œuvre. *Figures de l'art, L'Oeuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie*, (Pau), 18 : 13. Récupéré le 23 septembre 2018 <http://journals.openedition.org/marges/411> ; DOI : 10.4000/marges.411

Lemieux, A. (2014, 16 janvier). Les collections permanentes du Louvre et l'exposition de l'art contemporain. *CeROArt*. Récupéré de <http://ceroart.revues.org/3794>

Lesauvage, M. (2012, 14 décembre). Mathieu Mercier : Être artiste, c'est plus un état qu'une activité. *Beaux-arts & Exponaute*. Récupéré de [www.exponaute.com/magazine/2012/12/14/mathieu-mercier-etre-artiste-cest-un-etat-plus-quune-activite/](http://www.exponaute.com/magazine/2012/12/14/mathieu-mercier-etre-artiste-cest-un-etat-plus-quune-activite/)

Mangion, E. (2007). La production de l'exposition ? Dans *Caillet, E & Perret, C, L'art contemporain et son exposition (2)*. Paris : L'Harmattan : 154.

Mairesse, F. (2002). Le musée, temple spectaculaire : Une histoire du projet muséal, Presses Universitaires de Lyon : Collection Muséologies : 215.

Mainardi, P. (1991). « Courbet's Exhibitionism ». *Gazette des Beaux-Arts*, tome CXVIII : 253-263.

Moeder, C. (2011, 15 avril). Ugo Rondinone et l'actualité de l'artiste-commissaire. *Marges. Revue d'art contemporain : expositions sans artiste(s) (11)* Récupéré le 14 septembre 2018 <http://journals.openedition.org/marges/395>

Michaud, Y. (1989). « L'art contemporain et le musée : un bilan ». Dans *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, L'art contemporain et le musée*, Hors série. Paris : Centre Georges Pompidou : 76-77.

----- (1999). Commissaires sans artiste ou artistes-commissaires. *ETC*, (45) : 9-10. Récupéré d'Érudit <http://id.erudit.org/iderudit/35451ac>

Ninacs, A.-M. (2005, juillet). Towards more ethical curatorial practices. Dans *Unspoken assumptions : Visual art curators in context*. Thinking through curating. Actes du colloque, Banff Centre, Alberta. Récupéré le 23 septembre 2018 <http://curatorsincontext.ca/transcripts/ninacs.pdf>

----- (2011b). *A Brief History of Curating*. Dijon : Les presses du réel et Zurich : JPR/Ringier : 180-181.

----- (2015). Courbet, Manet et Whistler. Dans *Les voies du curating*.

Manuella Editions : 45-47.

O'Doherty, B. (1976). Le contexte comme contenu. Dans *B.O'Doherty (2008), White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*. Paris : La Maison rouge et Zurich : JRP/Ringier : 93-108.

O' Neill, P. (2012). « Curating as a médium of artistic practice : The convergence of art and curatorial practice since the 1990s ». Dans *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge, Mass. : the MIT Press : 14, 108.

Putnam, J. (2002). « Confessions of Museum Director ». Dans *Le musée à l'oeuvre : le musée comme médium de l'art contemporain*. Paris : Thames & Hudson : 18.

Szeemann, H. (1996). « Écrire les expositions ». Dans *La lettre Volée*. Collection Le couloir parallèle : 10.

Wade, G. (2000a). *Curating in the 21st Century*. Walsall / Wolverhampton: The New Art Gallery 1 Université de Wolverhampton.

----- (2000b). *Artiste+curator* = Londres : A.N. Magazine : 16-19.

White, C & H. (1991). *La carrière des peintres au XIXe siècle : du système académique au marché des Impressionnistes*. Paris : Flammarion : 275.

Zane, S. (2001). *Entretien avec Kirk Varnedoe le 28 novembre 2001 - MoMA Archives – Oral History Program*. Récupéré le 18 juin 2018  
[www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/archives/transcript\\_varnedoe.pdf](http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/archives/transcript_varnedoe.pdf)

Zutter, J. (1999). *Courbet : artiste et promoteur de son œuvre*. Paris : Flammarion : 13.

Ministère de la Culture. (2018). *Dico des musées*. Récupéré de  
<http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Musees/Ressources/Dico-des-musees>

Tate ; Ressources en ligne. (s.d.). *Glossaire*. Récupéré de  
[www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/artist-curators](http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/artist-curators)