Types et degrés de la réalité curatoriale : une approche sociologique

Laurent Jeanpierre, Isabelle Mayaud, Séverine Sofio

▶ **To cite this version:**

Laurent Jeanpierre, Isabelle Mayaud, Séverine Sofio. Types et degrés de la réalité curatoriale : une approche sociologique. Commissaires d'Exposition Associés (C.E.A). Réalités du commissariat d'exposition, Editions Beaux-Arts de Paris, pp.13-33, 2015, 978-2-84056-442-3. hal-01508275

HAL Id: hal-01508275
https://hal.parisnanterre.fr/hal-01508275

Submitted on 21 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Citation : Laurent Jeanpierre, Isabelle Mayaud, avec la collab. de Séverine Sofio, « Types et degrés de la réalité curatoriale. Une approche sociologique », dans Commissaires d'exposition associés (sous la dir.), Réalités du commissariat d'exposition, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, 2015, p. 13-33

ISBN 978-2-84056-442-3 (br.)

Nous contacter : laurent.jeanpierre@univ-paris1.fr ; isabelmayaud@gmail.com ; severine.sofio@cnrs.fr

Types et degrés de la réalité curatoriale

Une approche sociologique

En matière de commissariat d'exposition comme sur d'autres sujets le premier ennemi du réalisme est certainement l'idéalisme. Dans la culture et les arts, cet idéalisme vis-à-vis du métier, du travail et de ses « réalités » matérielles, en particulier socio-économiques, domine les discours et prend des formes variées ; il constitue le soubassement principal, souvent inconscient, de l'activité dans ces univers, et de l'adhésion esthétique en général. Aimer l'art, participer à la culture n'est-ce pas aussi, implicitement, attribuer aux œuvres et aux créations un pouvoir propre et ineffable dont le modèle matriciel demeure l'influence des idées sur les êtres ? La conception romantique de la création, qui domine le sens commun, y compris celui des artistes, ne définit-t-elle pas aussi l'inspiration comme élément premier et principal du processus de production artistique, hors de toute considération pour les conditions concrètes de l'acte créatif ? Dans le commissariat d'exposition d'art contemporain aussi, cet idéalisme propre aux vocations culturelles peut prendre de nombreux visages. Il pourrait se traduire par une représentation de l'intérêt pour le métier comme le produit d'un « choix » libre, individuel, désintéressé, effectué comme dans un désert, en dehors de toutes contraintes externes, de tout facteur exogène, de toute détermination sociale. Il peut encore conduire à adopter une représentation enchantée de ce qu'est l'activité curatoriale, loin des expériences effectives vécues par les commissaires. Enfin, dans les arts et la culture, les postures idéalistes sont tellement communes qu'elles risquent même de limiter une partie des efforts de réflexivité que les commissaires développent au sujet de leur activité. Ces trois formes d'idéalisation vont être abordées ici.

Comme toute pratique relativement récente et en lutte pour faire valoir sa légitimité, le *curating* s'est engagé, depuis quelques années, dans une intense production réflexive dont témoigne à son tour cet ouvrage – l'un des premiers de ce type dans le domaine français. Les figures récurrentes d'une telle passion réflexive ont, elles aussi, déjà été répertoriées pour le cas plus général des collectifs – qu'il s'agisse d'un corps de métier, d'un groupe social ou d'une nation – cherchant à fonder leur autonomie relative et à accéder à une plus grande reconnaissance sociale. L'« invention d'une tradition » et l'historicisation de soi, d'un côté, la théorisation des pratiques, la constitution d'un discours de la méthode ou d'une philosophie à usage « indigène », d'un autre côté, en constituent deux piliers habituels, en particulier dans le cas d'activités visant à exister en tant que « professions » et à s'institutionnaliser[1]. Cela explique sans doute pourquoi se sont multipliées depuis quelques années les revues sur le commissariat, les témoignages de grands curateurs internationaux, les histoires des pratiques d'expositions, les *reenactements* de certaines grandes productions curatoriales, les débats sur la méthodologie de l'exposition ou de l'accrochage, ou encore des théories du *curating*, etc[2]. Or, la réalité des pratiques, souvent saisie seulement par le discours, semble le plus souvent effacée dans ce mouvement. C'est pourquoi nous proposons plutôt de partir des pratiques

[1] Pour une analyse sociologique générale des mécanismes de professionnalisation et d'institutionnalisation des activités, consulter, entre autres, Andrew Abbott, *The System of Professions. An Essay in the Division of Expert Labor*, Chicago, Chicago University Press, 1988 ; Eliot Freidson, *Professionnal Powers. A Study of the Institutionalization of Formal Knowledge*, Chicago, Chicago University Press, 1986 ; Eliot Freidson, « L'analyse sociologique des professions artistiques », *Revue française de sociologie*, vol. 27, 3, 1986, p. 431-443.

[2] Voir Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm, « Éditorial », *art press 2*, « Les expositions à l'ère de leur reproductibilité », 36, mars-avril 2015, p. 5.

pour éclairer les discours tenus plutôt que de partir des théories ordinaires ou autorisées pour connaître les pratiques.

Il reste qu'il n'y a pas *une* mais *plusieurs* « réalités » concrètes du commissariat, chacune dépendant du point de vue depuis lequel elle est aperçue. En reconnaissant ce fait, le but n'est pas pour autant de céder à une forme de perspectivisme qui s'arrêterait au constat qu'il existe une multiplicité des représentations du commissariat d'exposition. Pour comprendre la situation du *curating* contemporain, il ne suffit pas, en effet, de juxtaposer, additionner ou synthétiser la somme des idées exprimées ou collectées à son sujet. Nous proposons, au contraire, de désenclaver les différents regards portés sur lui – en ce que chacun d'entre eux, même particulier, peut croire à la fois qu'il est unique et vrai – et à analyser les relations – de convergence, de proximité, de distance, d'opposition – qu'ils entretiennent les uns par rapport aux autres. Cela demande aussi d'en réduire la diversité s'il est vrai que toute approche scientifique ne vise pas tant à reproduire le réel qu'à en simplifier la complexité. On pourrait qualifier de « sociologique » ce type de réalisme qui tend *à la fois* à *rendre compte* de certaines « réalités » vécues par les protagonistes d'une activité tout en essayant aussi de *rendre raison* des différences d'accès et de connaissance de ces « réalités » par ces mêmes protagonistes. Loin de se contenter de décrire ou d'expliquer les réalités sociales, ou socio-économiques, du commissariat d'exposition d'art contemporain – certes longtemps restées méconnues – cette forme particulière de réalisme entend donc aussi dire quelque chose des représentations du monde que se font les commissaires, en particulier celles qui concernent leur univers et leurs propres pratiques.

Pour aborder ces différentes dimensions, nous avons conduit depuis 2008, à l'invitation de l'association c-e-a (commissaires d'exposition associés), une enquête sociologique sur les commissaires d'exposition d'art contemporain en France, par questionnaires puis par entretiens approfondis[3]. Plutôt que de partir d'une définition préalable du commissariat, nous avons tenu compte du fait que cette dernière était elle-même un enjeu de luttes, ces conflits étant d'autant plus diviseurs qu'ils s'expriment dans le cadre d'une activité encore en cours de structuration et de cristallisation. Il n'existe par exemple pas d'accord, à l'heure actuelle, sur la désignation de soi qui conviendrait le mieux pour le métier. Alors que quatre répondants sur dix à notre enquête se disent « commissaires », près de la moitié se déclarent « curateurs », les autres se présentant avec une autre dénomination de leurs activités. L'enquête a témoigné plus largement de la diversité des pratiques effectives d'exposition de l'art contemporain et des différences entre les agents qui les conduisent.

Plutôt que de restituer ou de synthétiser tous ses apports[4], nous retiendrons ici trois dimensions de la réalité curatoriale française actuelle, dans l'art contemporain : (1) les

[3] L'enquête que nous avons réalisée en 2008-2009 sur les commissaires d'exposition d'art contemporain a été impulsée par l'association c-e-a (commissaires d'exposition associés), avec le soutien du département des artistes et des professions de la Délégation aux arts plastiques du Ministère de la culture et de la communication et le concours du Cipac (Fédération des professionnels de l'art contemporain). Celle-ci a d'abord pris la forme d'un questionnaire sur les conditions d'emploi et de rémunération des commissaires d'exposition d'art contemporain, questionnaire diffusé en ligne du 31 mai au 31 octobre 2008 et comprenant 91 questions. Un peu plus de 800 personnes ont rempli tout ou partie de notre questionnaire, 299 ayant répondu à l'intégralité des questions et 436 ayant au moins répondu aux questions traitant des parcours social et personnel. Ces dernières permettent d'établir un portrait sociodémographique des commissaires d'art contemporain. L'enquête s'est poursuivie jusqu'en 2012 sous la forme d'une vingtaine d'entretiens avec des commissaires d'exposition en activité et des formateurs aux métiers de l'exposition en France, d'une analyse historique sur l'émergence des pratiques d'exposition ainsi que d'une analyse secondaire de quelques récits de vie ou témoignages publiés par des commissaires étrangers.

[4] Parmi les autres contributions issues de cette enquête, on pourra consulter : Laurent Jeanpierre, Séverine Sofio, *Les commissaires d'exposition d'art contemporain en France. Portrait social*, rapport

origines sociales et les formations des commissaires d'exposition français en tant que ces variables permettent d'interroger la nature de la vocation curatoriale ; (2) les manières les plus pertinentes de différencier les commissaires d'exposition entre eux, révélatrices à la fois du poids des contraintes économiques sur l'activité et de la diversité des rapports à ces pressions ; (3) les représentations que se font les commissaires d'exposition de leur pratique et du monde de l'art, représentations qui témoignent du fait que la perception de la « réalité » curatoriale n'a rien d'uniforme et qu'elle dépend avant tout de la position occupée dans l'univers social et professionnel des commissaires.

La vocation de commissaire : un « choix » paradoxal ?

La croyance en la liberté individuelle, la vocation, constituent des domaines, volontiers abordés par l'analyse sociologique. Dans cette perspective, on peut par exemple se demander dans quelle mesure l'accès au métier de commissaire d'exposition est véritablement le produit d'un choix. La réponse ménagée par notre enquête à une telle interrogation se fait *a contrario*. L'activité apparaît, en effet, sélective socialement et scolairement. Cela signifie simplement qu'elle n'est pas accessible à tous. Elle ne peut donc être vécue sous la forme du choix que pour un nombre limité d'individus et à condition d'ignorer ces inégalités d'accès. L'augmentation importante du nombre de commissaires d'exposition, qui est le premier résultat de notre enquête que nous voulons souligner, ne change d'ailleurs en rien cette observation générale.

Une pratique en forte expansion

Plus de huit cent personnes ont en effet répondu à notre questionnaire en ligne et reconnu ainsi qu'elles considéraient exposer, pour d'autres qu'eux-mêmes, de l'art contemporain. Une première « leçon » de réalisme s'impose avec ce nombre, à peu près équivalent en France au nombre de conservateurs de musée, toutes disciplines confondues : le monde du commissariat n'est pas réductible aux quelques superstars nationales et internationales qui, depuis la déclaration d'indépendance d'Harald Szeemann se définissant comme *Ausstellungsmacher* en 1969, ont fait émerger la question d'une autonomie de la figure du commissaire dans l'art contemporain, personnalités qui occupent, jusqu'à aujourd'hui, l'essentiel des réflexions historiennes, théoriques ou « indigènes » sur la pratique curatoriale. Comme toute sphère spécialisée, le monde des commissaires d'exposition recrée en effet sans cesse un panthéon disputé. Il a aujourd'hui ses précurseurs, comme Harald Szeemann, Pontus Hulten, Lucy Lippard, Jean-Hubert Martin et de nombreux autres. Des artistes pourraient certainement s'y

---

d'enquête remis à l'association Commissaires d'exposition associés, Paris, septembre 2009, 29 p + xxi p (annexes) ; Laurent Jeanpierre, « Commissaires d'art contemporain. Portrait et paysage », *art press*, 364, février 2010, p. 49-54 ; Laurent Jeanpierre, Isabelle Mayaud, Séverine Sofio, « Représenter les commissaires d'exposition d'art contemporain en France : une intermédiation collective impossible ? », *Le Mouvement social*, « Intermédiaires culturels, territoires professionnels et mobilisations collectives dans les mondes de l'art », 243, avril-juin 2013, p. 79-89 ; Laurent Jeanpierre, « Les figures du "curateur" », *Le Journal des Arts*, 403, 13 décembre 2013-2 janvier 2014, p. 22-23 ; Laurent Jeanpierre, « Parcours d'obstacles du commissaire », *Le Journal des Arts*, 403, 13 décembre 2013-2 janvier 2014, p. 24 ; Laurent Jeanpierre, Isabelle Mayaud, « Un précariat fragmenté. Le commissariat d'exposition d'art contemporain en France », dans Silvia Contarini, Luca Marsi (dir.), *Précariat. Pour une critique de la société de la précarité*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014, p. 81-92 ; Laurent Jeanpierre, Séverine Sofio, « Chronique d'une "mort" différée. Les conservateurs de musée face aux commissaires d'exposition dans l'art contemporain français » dans Frédéric Poulard, Jean-Michel Tobelem, *Les conservateurs de musées. Atouts et faiblesses d'une profession*, Paris, La documentation française, coll. « Musées-Mondes », 2015, p. 111-139.

mêler qui, comme les constructivistes russes, Duchamp ou les surréalistes au siècle dernier, sont considérés par certains comme les précurseurs d'une pensée des formes de l'exposition. L'univers du commissariat d'exposition a aussi ses « stars » et ses promoteurs infatigables, reconnus pour leurs grandes réalisations et leur aura internationale, comme Hans-Ulrich Obrist ou Daniel Birnbaum, Hou Hanru ou Okwui Enwezor… Il produit en outre depuis la fin des années 1990 ses théoriciens spécifiques, comme Ute Meta Bauer ou Paul O'Neill, Jens Hoffmann ou Beatrice von Bismarck, etc. Il a enfin ses contempteurs célèbres, comme Daniel Buren, et ses partisans décomplexés, comme Éric Troncy. Quoi qu'il en soit, le regard des professionnels et des théoriciens de l'art actuel sur les commissaires se concentre sur une infime partie de ce qu'est l'activité curatoriale dans l'art contemporain. La première vertu du réalisme sociologique consiste donc à élargir ce regard.

Ensuite, l'essor du nombre de commissaires en France ne peut se comprendre qu'à partir de l'inflation soudaine de la demande d'expositions d'art contemporain à partir du milieu des années 1980, avec l'ouverture, sous le ministère Lang, des FRAC et des centres d'art, à quoi se sont ajoutés peu à peu des lieux indépendants développés par les diplômés d'écoles d'art ainsi que les biennales et les festivals[5]. À l'échelle internationale aussi, l'augmentation du nombre d'artistes et de la demande d'expositions est la cause principale du développement du *curating*[6]. Si l'on se fie aux données, même partielles, de la base *artfacts*, on recense par exemple plus de 280 000 expositions d'art ayant eu lieu dans le monde durant les années 2000, soit près de 540 événements par semaine en moyenne, ce nombre étant passé à 950 environ en 2012[7]. Malgré le biais inévitable de cette source – plus exhaustive pour le présent qu'elle ne l'est sur le passé – on peut affirmer qu'il n'y a jamais eu autant d'expositions publiques d'art contemporain que dans les deux dernières décennies, en particulier depuis dix ans : leur nombre en 2012 est en effet deux fois et demi celui de 2003. Si la situation française demeure particulière, c'est par le soutien public important au secteur et à cause de l'existence d'un corps restreint de conservateurs de musée – dont le concours d'accès est ouvert depuis 2001 spécifiquement à l'art contemporain – là où les *curators* des pays anglophones, par exemple, peuvent être, ou bien des personnes chargées de la mise en valeur de collections permanentes, ou bien des organisateurs d'expositions temporaires.

Une pratique sélective socialement

S'il n'existe donc pas, en France, de barrières réglementaires à l'entrée de l'activité de commissaire d'exposition d'art contemporain, comme c'est le cas pour les conservateurs – un fait qui explique aussi l'attrait important de l'activité – celle-ci n'en est pas moins régie, comme le montre notre enquête, par des « droits d'entrée » spécifiques[8]. Une manière d'aborder ces frontières invisibles et les conditions d'accès au métier de commissaire d'exposition en France consiste à mettre au jour quelques-uns des traits généraux de cette population en termes d'origines sociales.

---

[5] Pour un développement plus détaillé à ce sujet, cf. Laurent Jeanpierre, Séverine Sofio, « Chronique d'une "mort" différée. Les conservateurs de musée face aux commissaires d'exposition dans l'art contemporain français », *art. cit.*, p. 117-122.

[6] Laurent Jeanpierre, « Expositions. Une inflation galopante », *Le Journal des Arts*, 410, « Vingt ans qui ont transformé le monde de l'art », 28 mars-10 avril 2014, p. 25.

[7] *Ibid.* Source : artfacts. Les auteurs remercient Marek Claassen pour ses informations et ses données extraites de la base *artfacts*.

[8] Gérard Mauger (dir.), *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, Éditions de la MSH, 2006 ; Gérard Mauger (dir.), *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Bellecombes-en-Bauges, éditions du Croquant, coll. « Champ social », 2006.

Une population aux origines sociales relativement favorisées

Sous ce rapport, les commissaires d'exposition d'art contemporain apparaissent comme relativement privilégiés : la proportion d'enfants de cadres supérieurs et de professions libérales (42 %) y est beaucoup plus importante qu'au sein de la population active. On note aussi une forte proportion de professions artistiques parmi les commissaires issus de ces catégories socio-professionnelles puisque 40 % d'entre eux ont un père artiste ou architecte et 30 % une mère artiste ou architecte, ce qui constitue une spécificité remarquable. C'est donc moins la transmission d'une éthique de service public qui a pu jouer dans leur orientation que l'héritage partiel d'une position et d'un réseau social dans un secteur culturel, voire dans l'art contemporain.

Ce recrutement social globalement privilégié des commissaires d'exposition ne prendrait toutefois véritablement son sens qu'à être replacé dans une analyse sociologique plus large de la composition sociale des autres métiers des mondes de l'art[9]. On remarquerait alors, pour le cas français, que les commissaires sont moins dotés en ressources économiques ou culturelles héritées que ne le sont les conservateurs de musée tout en ayant des origines sociales et des titres scolaires en moyenne supérieures à celles des artistes plasticiens. Une analyse sociologique « réaliste » et complète du monde de l'art contemporain reste donc à faire, qui devrait restituer plus systématiquement que nous ne l'esquissons ici la hiérarchie sociale invisible qui structure les rapports professionnels entre les différentes classes de protagonistes impliqués dans ce monde[10].

Une population jeune et féminisée

Deux autres traits sociaux doivent en outre être soulignés concernant les commissaires d'exposition, qui corroborent en grande partie leur position actuellement subordonnée dans le système français des activités des mondes de l'art contemporain. Plus de deux tiers des commissaires d'exposition a moins de 45 ans. Les effectifs aux extrêmes des échelles de l'âge (moins de 25 ans et plus de 66 ans) sont très réduits. Par ailleurs, les femmes représentent 56 % des commissaires d'exposition d'art contemporain. L'activité est donc plus féminisée que l'activité artistique.

Dans le commissariat d'exposition, les facteurs « âge » et « sexe » apparaissent par ailleurs corrélés : parmi les commissaires actifs aujourd'hui, c'est dans les générations les plus jeunes que l'on trouve la plus grande proportion de femmes, et ce pour une activité qui, toutes générations confondues, s'avère majoritairement pratiquée par des femmes. Près de la moitié des femmes commissaires d'exposition ont moins de 35 ans. Le taux de féminisation du commissariat d'exposition d'art contemporain décroît en deux temps : après 35 ans (leur nombre baisse de moitié) et surtout après 55 ans (les femmes commissaires de plus de 56 ans ne constituent plus que 6 % de la population des enquêtées, soit deux fois moins que les hommes pour la même génération). En revanche, les hommes commissaires d'exposition se répartissent plus régulièrement entre les différentes tranches d'âge et le passage des 35 ans, qui constitue une rupture décisive pour les femmes commissaires, ne semble rien changer pour la population masculine.

[9] Pour une présentation plus générale de cette idée dans le cadre de l'étude des secteurs culturels et d'autres métiers d'intermédiaires en leur sein, voir Laurent Jeanpierre, Olivier Roueff, « Introduction », *La culture et ses intermédiaires. Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, p. i-xxxiv.

[10] Pour une application de cette idée aux relations entre conservateurs de musée et commissaires d'exposition, voir Laurent Jeanpierre, Séverine Sofio, « Chronique d'une "mort" différée. Les conservateurs de musée face aux commissaires d'exposition dans l'art contemporain français », *art. cit.*, p. 133-135.

Poids notable de l'ancrage provincial et international

Un autre trait permettant de différencier le monde des commissaires de celui des autres activités de l'art contemporain est apparu dans l'enquête. Alors qu'on constate une surreprésentation des Franciliens dans la plupart des activités artistiques, on constate qu'il y a une nette majorité de provinciaux de naissance parmi les commissaires d'exposition (71 % de la population totale). Plus significatif encore d'un fort ancrage local : les deux tiers de ces commissaires nés en province y sont restés (ou revenus) travailler en dépit de la très forte centralisation parisienne des formations en l'histoire de l'art ainsi que de toutes les activités artistiques et culturelles. La capitale apparaît néanmoins comme une sorte de point de passage obligé dans la carrière d'une partie de la population des commissaires d'exposition, qui y font leurs « premières armes », souvent comme indépendants.

Notons, en outre, qu'un commissaire sur cinq déclare travailler principalement à l'étranger (tout en résidant en région parisienne pour la moitié d'entre eux), et qu'un nombre relativement important de commissaires sont nés à l'étranger (plus de 15 % de la population totale) dont près de la moitié sont de nationalité française. Par ailleurs, près d'un enquêté sur dix (quel que soit son lieu de naissance) réside aujourd'hui à l'étranger. Entre les commissaires d'exposition, qu'ils soient Français ou non, nés à l'étranger mais résidant et/ou travaillant en France, et ceux qui sont nés en France mais travaillent et/ou résident actuellement à l'étranger, en passant par ceux qui résident en France mais travaillent à l'étranger ou l'inverse, c'est donc plus d'un quart des répondants à notre enquête qui ont été, ou sont directement concernés par l'internationalisation du monde de l'art contemporain.

Une pratique de plus en plus sélective scolairement

Plus tangible que les origines et les caractéristiques sociales ou géographiques, la principale barrière à l'entrée du métier de commissaire est représentée par les diplômes. Ainsi, 80 % des enquêtés sont titulaires d'un diplôme de niveau au moins bac+4 (dont presque un sur cinq titulaire d'un doctorat) et ce alors même que le commissariat d'exposition n'est pas une activité dont l'accès est officiellement conditionné par la réussite à un concours ou l'obtention d'un diplôme précis. Cette tendance à l'accumulation de titres scolaires se renforce d'ailleurs pour les générations les plus jeunes. Il n'y a, ainsi, plus que 6 % de commissaires ayant un diplôme inférieur à bac+4 dans la tranche d'âge 25-35 ans. À l'inverse, les commissaires non-bacheliers, ou sans autre diplôme que le bac, ont tous aujourd'hui plus de 46 ans. S'il semblait possible d'« entrer » dans l'activité de commissaire d'exposition sans diplôme dans les années 1960-70, ce n'est plus le cas aujourd'hui (seuls 0,6 % des commissaires de la génération 25-35 ans ont seulement le bac, aujourd'hui).

Lorsqu'on s'intéresse aux formations suivies par les enquêtés, on s'aperçoit que les disciplines liées à l'art sont, de loin, et sans surprise, les plus étudiées par les commissaires d'exposition. Près de 80 % des enquêtés ont, en effet, suivi une formation dans l'un des trois domaines suivants : histoire de l'art, arts plastiques ou gestion culturelle (entendue ici au sens large, i.e. les formations professionnalisantes liées aux métiers de l'exposition ou de la conservation et à la gestion des entreprises culturelles) et ce quel que soit le bac obtenu. En introduisant la variable générationnelle, il est possible de voir comment l'activité de commissaire d'exposition est de plus en plus pratiquée par des personnes formées et spécialisées en art. Les sciences sociales ou la philosophie, par exemple, qui étaient auparavant des filières où se recrutait une petite partie des commissaires d'exposition, représentent désormais une portion congrue (4 %) des filières suivies. Parmi les diplômes issus des disciplines « artistiques », dominent les diplômes d'arts plastiques (40,3 % des diplômés) juste devant ceux d'histoire de l'art (38,7 % des diplômés). Cela montre – nous y

reviendrons – l'importance des cursus d'artistes dans la population actuelle des commissaires d'exposition d'art contemporain. L'auto-désignation fréquente, dans l'enquête, comme « artiste », plutôt que « commissaire » ou « curateur », trouve certainement sa cause dans cette répartition des diplômes détenus.

Envisagé au prisme de mailles sociologiques larges comme les origines, l'âge, le sexe ou les diplômes, le commissariat d'exposition d'art contemporain apparaît donc comme un univers social plutôt homogène puisqu'il rassemble majoritairement des individus issus de classes sociales relativement privilégiées qui ont toutefois investi scolairement des disciplines avant tout artistiques ou culturelles et qui, malgré des études souvent longues, se retrouvent, au sein du système actuel des métiers de l'art contemporain dans des positions professionnelles qui demeurent relativement marginalisées, voire subordonnées, ou dans des lieux décentrés, quoique valorisés, en province et à l'étranger[11]. En outre, les statuts, les revenus et les conditions socio-économiques majoritairement « précaires »[12] dans lesquelles l'activité s'exerce à l'heure actuelle en France dominent très largement. Ces données générales contrastent singulièrement avec l'image enchantée et idéaliste d'un métier où règnerait d'emblée l'accomplissement de soi. Elles renforcent même le constat d'une fragilité de la condition des commissaires d'exposition prise dans son ensemble. Mentionnons seulement que le revenu annuel médian issu de l'activité de commissariat est inférieur à 500 euros annuels et que seules 7 % des personnes interrogées touchent plus de 20 000 euros par an en étant commissaire. Les commissaires sont par ailleurs très majoritairement pluriactifs dans le monde de l'art contemporain, 75 % obtenant au moins la moitié de leurs revenus d'une autre activité dans ce secteur. Enfin, un commissaire sur deux exerce dans une structure, qui peut être associative, et un cinquième seulement bénéficie d'un CDI.

Profils d'activité et rapports à la « précarité »

Si l'activité de commissariat d'exposition d'art contemporain en France doit donc être qualifiée de « précaire », il faut constater, dans le même mouvement, que les rapports à cette précarité de l'emploi et des revenus au sein du groupe sont très variables, ne serait-ce que parce qu'une partie des commissaires sont salariés avec des contrats de travail à durée indéterminée. Du point de vue des structures ou des parcours d'activité, le groupe des commissaires apparaît donc à la fois comme hétérogène et stratifié. À travers une analyse des correspondances multiples visant à mettre au jour les variables qui rapprochent ou différencient le plus les commissaires entre eux, l'enquête a ainsi permis de circonscrire trois profils-types bien distincts de commissaires d'exposition d'art contemporain[13]. Plus que les

[11] Pour une explication de ce type d'orientation et de trajectoire paradoxales au regard d'une sociologie de l'intérêt, voir Vincent Dubois, *La culture comme vocation*, Paris, Raisons d'agir, coll. « Cours et Travaux », 2013, qui propose une analyse des étudiants qui se destinent à l'administration culturelle.

[12] Dans la langue française, le terme de « précarité » recouvre une diversité de significations. La « précarité » est généralement définie aussi bien comme une faiblesse des revenus qu'une discontinuité d'emploi ainsi que comme une exposition à des risques variés ou bien comme une difficulté à se projeter dans l'avenir, une expérience de l'incertitude économique ou professionnelle. Pour plus de précisions au sujet des rapports à la précarité chez les commissaires d'exposition, voir Laurent Jeanpierre, Isabelle Mayaud, « Un précariat fragmenté. Le commissariat d'exposition d'art contemporain en France », *art cit.*

[13] Pour une présentation générale de cette technique, voir par exemple Philippe Cibois, *L'analyse factorielle*, Paris, PUF, coll. « Que-sais je ? », 5ème édition, 2000. La typologie qui résulte d'une telle technique d'enquête quantitative issue de l'administration d'un questionnaire diffère des typologies arbitraires ou intuitives imposées sur une réalité observée par d'autres moyens, pas toujours définis. Le type d'analyse mobilisé ici consiste à réduire le nombre des variables permettant de définir une personne

origines sociales ou les formations, les variables les plus clivantes pour comprendre les différences entre commissaires d'expositions d'art contemporain en France sont l'appartenance générationnelle, le statut actuel (commissaire indépendant ou « en structure »), le niveau de revenus et la forme de l'expérience professionnelle accumulée (c'est-à-dire l'intensité de l'activité en « indépendant » d'une part et en institution d'autre part). Les trois profils qui apparaissent à travers l'analyse statistique divisent par ailleurs la population enquêtée en ensembles à peu près numériquement équivalents. Après les avoir présentés, nous aborderons brièvement les différences de leur rapport respectif à la « précarité » structurelle du métier afin de montrer la pertinence analytique de cette représentation du métier en trois sous-groupes distincts.

Profils, rapport à l'emploi, niveau de rétribution

Le premier groupe comprend des commissaires plus souvent salariés en structure, plus rétribués que la moyenne et majoritairement actifs en province ou à l'étranger. Ce sont principalement des hommes, généralement plus âgés que le reste de la population enquêtée et parmi lesquels se recrute la seule fraction économiquement stable du métier qui est aussi celle qui est beaucoup moins pluriactive. Les commissaires exerçant exclusivement en institution appartiennent à cette seule catégorie. L'entrée dans le métier de ces personnes s'est généralement faite un peu par hasard, au fil, par exemple, d'un « cheminement amical[14] », comme le dit l'un d'entre eux qui prendra sa retraite dans deux ans. Les compétences professionnelles ont été acquises sur le tas, à mesure que les expériences s'enchaînaient. Ces trajectoires ne sont pas forcément linéaires, mais les périodes de chômage et d'incertitudes y ont été peu fréquentes ; les parcours sont variés et les périodes d'emploi quasiment continues.

Le second profil correspond à celui des commissaires dits « indépendants ». Ils représentent le seul groupe paritaire en termes de genre. Les individus qui en font partie sont majoritairement trentenaires et parisiens même si certains travaillent parfois ponctuellement en province ou à l'étranger. Plus diplômés – un grand nombre d'entre eux ayant fait plus de cinq ans d'études après le lycée – ils ont souvent un statut de travailleurs indépendants. Peu d'entre eux persistent dans cette situation professionnelle au-delà de l'âge de quarante ans, mais *ceux* – car ce sont majoritairement les hommes – qui continuent à pratiquer le commissariat d'exposition d'art contemporain entrent alors souvent dans le premier groupe que nous avons identifié, par exemple en étant recrutés comme commissaire salarié ou directeur dans un centre d'art. Ces commissaires dits « indépendants » sont rémunérés, mais la part de leur revenu annuel imputable au commissariat reste réduite : environ mille euros ou moins. Issus le plus souvent de la frange supérieure des classes moyennes, ces professionnels ont fait des études longues, par exemple des doubles cursus, et ils ont connus des périodes de chômage nombreuses. Leur entrée dans la vie active est difficile et différée. Les contrats de courte durée se succèdent et une stabilisation relative n'intervient que très exceptionnellement avant l'âge de 35 ans. Enfin, à l'échelle française, la plupart de ces trentenaires sont proches ou se connaissent et se trouvent tour à tour en situation de concurrence ou de coopération.

---

ayant répondu à notre enquête en retenant seulement les deux dimensions permettant de maximiser la distance entre individus et de définir ainsi différentes régions de ce qu'il est alors possible d'appeler un espace social, ici l'espace social du commissariat d'exposition d'art contemporain en France. Le système des *relations* entre les différentes régions ou les différents groupes de cet espace – ici entre les trois types de commissaires identifiés – importe plus que la typologie des groupes elle-même, opération où pointe toujours le risque du substantialisme et de l'essentialisme.

[14] Commissaire institutionnel, homme, né en 1948 en province, résidant en province, père dans la PCS « artisan, commerçant, chef d'entreprise ».

Les « artistes-commissaires », dont l'enquête a montré à quel point ils sont nombreux, constituent un troisième profil nettement différent des deux autres types mis au jour. Ces commissaires d'exposition sont très souvent bénévoles, puisque, en dépit d'une activité relativement intense, la contribution de leur activité d'organisateur et de concepteur d'expositions à leur revenu annuel est presque toujours nulle. Ils travaillent peu ou pas en institution : l'essentiel de leur activité se fait comme indépendant ou dans un cadre associatif. Et cette catégorie regroupe avant tout des commissaires d'exposition plus souvent proches de la quarantaine et un peu moins diplômés (niveau égal ou inférieur à bac+3) que le reste de la population enquêtée.

Pour bien saisir le sens de cette tripartition, il faut toutefois se la représenter comme non statique. Si l'on prend en compte l'âge et le parcours des populations concernées, le commissariat d'exposition que nous avons qualifié d'institutionnel apparaît par exemple comme un destin probable pour une partie des commissaires dit « indépendants ». Il est ainsi rare de devenir commissaire institutionnel directement, lorsqu'on n'a pas été « indépendant » auparavant. Une partie des « indépendants » que nous avons interrogés en 2008 sont donc certainement devenus des commissaires d'exposition en institution et ils ont aujourd'hui été remplacés par une nouvelle vague d'« indépendants ». De même, l'étanchéité n'est-elle pas totale, même si elle est plus forte, entre le pôle des artistes commissaires et celui des commissaires dits « indépendants ». L'analyse que nous avons conduite permet de se représenter un espace du commissariat à un moment donné. Mais la mobilité à l'intérieur de cet espace, sans être également fluide en tout point, n'est pas impossible. La variable générationnelle étant particulièrement discriminante pour saisir l'hétérogénéité interne du commissariat d'exposition d'art contemporain en France, les trois pôles que nous avons identifiés peuvent aussi être vus comme trois degrés d'intégration, qui sont aussi trois étapes, quoique pas toujours franchissables, dans le métier.

Une « précarité » inégalement partagée

Bien entendu, les deux derniers sous-groupes identifiés, celui des « indépendants » et celui des artistes-commissaires, sont les plus directement confrontés à la « précarité ». En effet, si celle-ci caractérise globalement le métier, elle n'est pas vécue de la même manière suivant que l'on se situe dans l'une ou dans l'autre des fractions de l'espace social du commissariat d'exposition d'art contemporain. Les « artistes-commissaires » tendent à exprimer, par exemple, un sentiment d'illégitimité, plus accusé encore chez les femmes, et qui peut être interprété comme une forme aiguë du sentiment de précarité. Voici, par exemple, ce que nous dit une commissaire femme de province de 34 ans : « Je me suis dit mince, j'me suis trompée en répondant au questionnaire »[15]. Une autre, d'une dizaine d'année son aînée, attend la fin de l'entretien pour suggérer qu'elle se sent en situation d'imposture : « Je suis en jachère, je suis un commissaire en jachère (…) J'avais presque envie de téléphoner y a quinze jours en me disant : "mais qu'est-ce que je vais lui dire ? Quand elle va se rendre compte que je suis, que je fais pas vraiment ça, je me sentais pas vraiment légitime à parler". »[16] Quant aux commissaires « indépendants », plus souvent installés à Paris, ils décrivent une activité intermittente, sans le filet qui existe dans les secteurs du spectacle. Ils témoignent aussi d'une souffrance au travail qui n'est pas tant celle d'un *défaut* que celle d'un *excès* d'activité, qui n'est pas sans lien avec la multiplication des tâches nécessaire à la simple possibilité

[15] Artiste-commissaire, femme, née en 1977 en province, résidant en province, père dans la PCS « Professions intermédiaires ».

[16] Commissaire indépendante, femme, née en 1966 en province, résidant en province, père dans la PCS « Employés ».

d'exercer le commissariat d'exposition. Les entretiens témoignent aussi que la situation de ce type de commissaires d'exposition précaires va souvent de pair avec un rapport à l'avenir hypothétique.

L'« indépendance » des commissaires d'exposition d'art contemporain recoupe en réalité deux figures bien distinctes : celle du commissaire à la fois institutionnel et micro-entrepreneur d'expositions et celle du précaire de plus ou moins longue durée. La première de ces deux positions concerne une infime fraction privilégiée du métier qui, en France, a généralement été reconnue par et dans les institutions publiques d'abord, même si elle exerce aussi l'activité de manière libérale sur le marché des « indépendants ». Témoigne par exemple de cette ambiguïté le fait en apparence paradoxal que 6 % des commissaires d'exposition d'art contemporain qui se déclarent « indépendants » sont aussi titulaires d'un CDI. Les commissaires exerçant en structure ont deux fois plus de chances d'avoir des revenus annuels issus du commissariat supérieurs à 10 000 euros par an et presque six fois plus de chances d'avoir obtenu plus de 20 000 euros pour le commissariat l'année passée : 32 des 36 enquêtés ayant reçu cette somme sont « en structure » à l'heure actuelle. Cette population cumule par conséquent tous les bénéfices. Le second groupe d'« indépendants », qui pourrait être qualifié avec plus de précision de « précaire », est, quant à lui, beaucoup plus important numériquement.

Les rapports *subjectifs* à l'indépendance de l'activité (plus qu'au statut de travailleur indépendant en tant qu'il est distinct de celui de salarié) comme à l'expérience de la précarité ne sont donc pas identiques pour tous. Ils dépendent avant tout de la proximité à l'un des trois-profils que nous avons identifiés et de ce que nous appelons la position sociale (*objective*) de chacun dans l'espace social et professionnel du commissariat tel que nous l'avons construit et représenté[17]. Parmi les nombreuses illustrations de ce résultat figurent aussi plusieurs témoignages de commissaires « indépendants » sur leur manque de ressources, non plus dans leur vie quotidienne, mais dans l'exercice même de leur activité. L'un deux nous explique que « pour faire des commandes », il faut « se tenir informé », acquérir de « la documentation » ainsi que des « contacts avec des collectionneurs, des scientifiques ». Tout cela « coûte vachement d'argent » et distingue très clairement l'activité du commissaire indépendant de celle du commissaire en institution : « c'est un gouffre (…), poursuit le même enquêté, c'est une bataille de l'information en fait entre les indépendants et ceux qui sont salariés, et ceux qui sont en institution »[18]. Un autre commissaire indépendant rapporte que lorsqu'il travaillait en institution, il pouvait « exploser le budget » et avoir « carte blanche » avec un artiste. Si cette situation demeure certainement rare, il n'empêche, conclut-il, que « la relation avec l'artiste est variable aussi selon que tu travailles de façon indépendante ou en institution »[19]. À suivre ces récits, on devine que ce ne sont donc pas seulement les conditions matérielles de la vie hors métier qui varient d'un profil-type de commissaire à l'autre mais aussi celles du métier lui-même et, avec elles, les manières de le pratiquer jusque dans la conduite du projet d'exposition, y compris dans des aspects qui relèvent en principe de l'esthétique ou du jugement de goût.

[17] Notre approche est directement inspirée par Pierre Bourdieu, en particulier par : Pierre Bourdieu, Monique de Saint-Martin, « Le patronat », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 20-21, mars 1978, p. 3-8 ; Pierre Bourdieu, « Espace social et genèse des "classes" », *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001, p. 293-323.

[18] Commissaire indépendant, homme, né en 1977 en province, résidant en région parisienne, père dans la PCS « Employés ».

[19] Commissaire indépendant, homme, né en 1978 en région parisienne, résidant en région parisienne, père dans la PCS « Cadres et professions intellectuelles supérieures ».

Des représentations variables de la « réalité » curatoriale

Dans ce contexte, les représentations de « la réalité » du monde de l'art et de l'activité de commissariat d'exposition d'art contemporain n'ont, elles non plus, bien entendu, rien d'uniforme. Elles varient aussi en fonction de la position des individus interrogés dans l'espace social du commissariat d'exposition que nous avons construit, suivant la proximité, à un moment donné, à l'un ou l'autre des trois profils de commissaires d'exposition identifiés. Les « réalités » du commissariat sont donc multiples – quoique en nombre limité – à la fois objectivement mais aussi subjectivement. Pour illustrer cette proposition générale, on a choisi de retenir trois thèmes qui sont ressortis dans les réponses au questionnaire et les entretiens : le rapport aux idées (théories, savoirs) des commissaires ; leur conception de la bonne exposition ; leur vision du fonctionnement du monde de l'art.

Un rapport variable du métier à la théorie et aux savoirs

Un premier ensemble de différences dans l'appréciation des « réalités » du commissariat est apparu dans notre enquête autour de la définition des tâches effectives du commissariat, du moins telles qu'elles sont rapportées par les personnes interrogées.

Centralité de l'activité de conception

Les personnes qui étaient concernées par cette question répondent toutes, sans exception, qu'elles sont à l'origine de la conception de l'exposition et de la sélection de ses artistes. La totalité d'entre elles ou presque (97 %) déclare aussi avoir accroché et installé les œuvres. Huit commissaires sur dix ont par ailleurs pris en charge la communication autour de l'exposition et presque autant ont publié à son sujet de diverses manières, allant du catalogue au texte de présentation à destination des publics éventuels. La médiation, par exemple les visites pour le public, concerne par contre la pratique récente de moins d'un commissaire sur deux. Quant aux aspects économiques, ils n'ont pas été ignorés, en ce qui concerne le budget, par près de sept commissaires d'exposition sur dix lors de leur dernière exposition. La recherche des financements est en revanche prise en charge par un effectif moindre, représentant un commissaire sur deux environ.

Les représentations plus générales que se forgent les commissaires de leur activité convergent avec ce compte rendu des travaux qui ont été réalisés *de facto* lors de leur dernière exposition. Le commissariat, dans l'art contemporain, est en effet envisagé d'abord comme une activité de recherche et de prospection. L'accrochage et la mise en espace viennent ensuite comme les autres activités définissant le métier tandis que la communication, la médiation et l'accompagnement des artistes se situent en troisième et quatrième position parmi les tâches qui permettent d'appréhender le métier. Sans s'imaginer qu'ils sont des créateurs comme sont les plasticiens (ce qui n'est le cas qu'une fois sur dix), même lorsqu'ils sont également artistes, les commissaires d'exposition se représentent avant tout leur métier comme un travail intellectuel et relationnel qui n'est que secondairement plastique. Une analyse plus qualitative, tenant compte de la diversité des profils de commissaires d'exposition, invite cependant à nuancer cette image globale et laisse apparaître un paradoxe – dont nous montrerons qu'il n'est qu'apparent – quant aux rapports entretenus à l'intellectualité de l'activité.

Rôles variables de la théorie et des savoirs

En effet, c'est le plus souvent parmi les commissaires d'exposition les plus diplômés, en particulier chez ceux qui sont « indépendants », que l'on peut entendre un discours sur la centralité des aspects *non théoriques* du métier. Voici par exemple ce que nous dit un jeune

commissaire d'une trentaine d'années exerçant à Paris et en passe d'entrer comme professionnel titulaire dans une grande institution locale (et nationale) d'art contemporain : « [Ê]tre curator, dit-il, c'est quand même *faire*, avoir une relation *physique* à l'œuvre dans l'espace à un moment donné (…). [Q]uand tu conçois un projet sur le papier, c'est pas du tout la même chose en réalité, en fait. Quand t'es dans l'espace, par rapport aux projections que tu as pu faire, la *réalité* est complètement différente »[20]. Plusieurs de ses pairs, elles ou eux aussi commissaires « indépendants » ayant environ le même âge, insistent également sur les compétences de « gestion de projets » voire de « gestion de production » d'œuvres, qui seraient de plus en plus souvent au cœur du métier. Sur le plan du rapport aux œuvres et aux artistes, l'intellectualité est aussi partiellement dévaluée. Une jeune commissaire indépendante qui travaille depuis peu en institution en province explique aussi que les textes des commissaires risquent parfois de conduire à une « instrumentalisation des œuvres » : elle privilégie, pour sa part, l'intensité relationnelle et la confiance avec les artistes : deux objectifs centraux du métier, selon elle[21]. Plus que les compétences théoriques, ce sont d'ailleurs bien souvent ces compétences relationnelles qui sont mises au centre du métier par plusieurs commissaires « indépendants » interviewés.

À l'inverse, chez les artistes-commissaires, le commissariat d'exposition est plus souvent défini comme une activité intellectuelle. Car s'il n'était pas défini ainsi, explique en substance un interviewé, il ne servirait à rien ou presque et il risquerait bel et bien de se transformer en activité parasitaire. Le métier se réduirait alors à une simple « opération technique », suggère l'un de nos enquêtés, qui pourrait être prise en charge par d'autres, à commencer par les artistes eux-mêmes ou bien par d'autres techniciens de l'exposition comme les régisseurs ? Selon cet interlocuteur, pour que le métier de commissaire soit légitime, il faut par conséquent qu'il se rapproche de celui de critique jusqu'à se confondre avec lui[22].

Le rapport, exposé en entretiens, à l'activité d'accrochage témoigne également de cette valorisation de la pratique, en opposition à la théorie, parmi les fractions les plus diplômées du commissariat. Outre la sélection des œuvres et leur mise en relation mentale, leur disposition dans l'espace est considérée comme un des axes centraux du métier. Chez les commissaires qui travaillent de manière statutaire en institutions et, plus encore, chez les conservateurs de musée, cet acte d'accrochage apparaît toutefois moins décisif, même si on reconnaît que sa place va croissant : il reste subordonné imaginairement à l'activité scientifique, c'est-à-dire intellectuelle, de constitution des collectifs d'objets ou d'œuvres qui offrent sa matrice à toute exposition. Il arrive aussi d'entendre des commissaires parmi les plus âgés ou les plus proches des institutions s'interroger sur le caractère de plus en plus formalisé et académique des procédures d'exposition et d'accrochage qui, dans le métier, tendraient à écraser l'originalité, la vision ou le jugement, c'est-à-dire la subjectivité[23].

L'apparente dévaluation, dans les entretiens avec les commissaires indépendants, de la fonction théorique du commissaire d'exposition doit cependant être mise en relation avec la valorisation parallèle d'un ensemble de savoirs spécifiques qui permettent de justifier l'existence du métier et son autonomie relative par rapport aux métiers d'artiste (mais aussi de régisseur) et de conservateur. Ainsi, les commissaires indépendants insistent-ils plus souvent que ceux des deux autres groupes sur l'importance de la formation comme préalable à

[20] *Idem*. Tous les termes sont soulignés par nous.
[21] Commissaire indépendante, femme, née en 1976 en région parisienne, résidant en province, père dans la PCS « Cadres et professions intellectuelles supérieures ».
[22] Artiste-commissaire, homme, né en province en 1960, résidant en province, père dans la PCS « Artisans, commerçants, chefs d'entreprise ».
[23] Commissaire institutionnel, homme, né en 1948 en province, résidant en province, père dans la PCS « artisan, commerçant, chef d'entreprise ».

l'exercice du métier. Plusieurs d'entre eux mettent aussi en avant le travail important de documentation, de lecture des revues spécialisées et des catalogues qui, selon eux, doit être effectué en amont de tout projet d'exposition[24]. Ces activités peuvent être considérées comme homologues aux travaux scientifiques des conservateurs de musée. À l'inverse de ce discours de légitimation de l'activité par des compétences spécifiques et, en définitive, par des savoirs, les artistes-commissaires ont plus souvent tendance à considérer l'exposition comme une activité qui ne peut faire l'objet d'un apprentissage formalisé ou qui ne peut être acquise que « sur le tas », au fil des expériences successives de scénographies et d'accrochages[25].

Si les commissaires « indépendants » sont ambivalents par rapport à la dimension intellectuelle de leur pratique, c'est que ce que nous appelons leur *territoire d'activité* est borné, d'un côté, par les conservateurs de musée, qui tendent traditionnellement à légitimer leurs pratiques par leur compétence scientifique et, de l'autre côté, par les artistes ou les techniciens de l'exposition, qui s'autorisent le plus souvent de leurs compétences plastiques ou techniques. Entre ces deux séries de représentations de soi et de revendications professionnelles, il ne reste qu'une voie étroite pour celles et ceux qui pensent le commissariat comme l'essentiel de leur identité et de leur activité. Trop d'affirmation théorique de leur part risquerait de nuire à l'autonomie relative des artistes mais aussi d'instaurer une concurrence avec les certifications acquises par les conservateurs. Inversement, une trop grande mise en avant de compétences plastiques mettrait les commissaires indépendants en situation d'empiéter sur les savoir-faire affichés par les artistes (ou les techniciens de l'exposition) tout en délaissant le champ de la pensée de l'art aux conservateurs ou à des théoriciens et critiques hors-sol, coupés de la relation directe aux artistes et surtout aux expositions. Entre ces deux écueils, il ne reste plus qu'à revendiquer une *compétence hybride* : un *savoir non-théorique*, autrement dit une connaissance pratique qui ne soit ni strictement scientifique, ni exclusivement plastique.

En conservant à l'esprit cet inconfort structural des commissaires « indépendants » dans le contexte français, il est aussi possible de mieux comprendre tout un ensemble d'autres prises de position. Il n'est plus contradictoire, par exemple, de mentionner, comme l'ont fait de nombreux répondants à notre questionnaire, le travail de conception comme tâche primordiale effectuée lors de la dernière exposition réalisée, et de signaler dans le même temps que les compétences relationnelles sont parmi les qualités qui définissent le mieux le métier de commissaire. De même, la distinction, proposée à quelques reprises par nos interlocuteurs « indépendants », entre les expositions dont l'impulsion vient d'un ou de plusieurs artistes et celles qui émanent d'une problématique du commissaire lui-même, prend un autre relief lorsqu'on la replace dans le cadre de cette hybridité de l'identité curatoriale « indépendante » en France. On comprend mieux enfin l'attrait différencié des commissaires « indépendants », saisi dans les entretiens ou les argumentaires d'expositions, pour certaines disciplines universitaires et la place éminente que tiennent au sein de celles-ci la philosophie ou les lettres et, plus largement, tout ce qui peut être assimilé à de la « théorie », et surtout opposé à l'histoire de l'art, qui est le mode de formation presque exclusif des conservateurs de musée et des commissaires les plus institutionnalisés, qu'ils soient les plus prestigieux ou les plus anciens dans la carrière.

[24] Commissaire indépendant, homme, né en 1977 en province, résidant en région parisienne, père dans la PCS « Employés ».

[25] Artiste-commissaire, homme, né en 1976 en région parisienne, résidant en province, père dans la PCS « Artisans, commerçants, chefs d'entreprise ».

Du bon curateur et de la bonne exposition

Lorsqu'on demande ensuite quelles sont les « trois principales qualités du commissaire d'exposition », on peut alors avoir l'impression que les « indépendants » expriment en réalité de manière exacerbée ce que l'ensemble des commissaires, pris globalement, peut avoir à l'esprit. Après le « jugement esthétique », qui est la qualité première mise en avant par un tiers des répondants, viennent en effet les qualités humaines et l'aptitude à travailler en équipe. Sont mises en avant seulement ensuite les qualités intellectuelles : « l'érudition » précède ici la capacité d'« écriture » ou « l'éloquence ». Mais il faut surtout remarquer le caractère peu fréquent (10 % des répondants environ) de la mention de l'originalité comme qualité requise pour être un bon commissaire. La représentation que les commissaires d'exposition d'art contemporain ont d'eux-mêmes et de leur activité semble donc se distinguer fortement de celles qui dominent les activités créatrices, en particulier celle des artistes, pour qui l'idéal de singularité est l'une des valeurs les plus hautes et des croyances les plus ancrées[26].

Une faible revendication d'originalité et d'autorat

Le « travail d'auteur » n'est ainsi mentionné que par près de quatre répondants sur dix pour définir l'activité personnelle. Il n'est pas opportun de revenir ici sur le débat public – qui est important en France – autour du statut d'auteur que les commissaires d'exposition d'art contemporain entendent ou pas revendiquer. Les prises de positions individuelles sont, comme on sait, très variables à ce sujet. Tendanciellement plus prononcée chez les commissaires d'exposition les plus reconnus ou les plus proches des institutions d'art, la réclamation du droit d'auteur est presque totalement absente chez les artistes-commissaires. Entre ces deux pôles, tout un dégradé d'opinions nuancées existe, en particulier chez les « indépendants ».

Le rapport à l'exposition comprise comme une création collective varie lui aussi en fonction de l'appartenance à l'un ou l'autre des profils de commissaires que nous avons identifiés. Cette dimension est plus souvent déniée et surtout critiquée chez les commissaires d'exposition les plus proches des institutions. Ce sont eux qui nourrissent le plus les rangs de la minorité de nos répondants qui déclare concevoir l'activité comme individuelle plutôt que collective. Une commissaire dans un grand musée de province nous dit ainsi qu'elle préfèrerait être seule aux commandes des expositions. La pratique muséale, poursuit-elle, s'accompagne de trop de compromis et de pesanteurs liées avant tout aux processus collectifs de décision[27]. Les « indépendants » envisagent quant à eux le collectif de manière différente. L'un d'entre eux, en passe d'être titularisé, explique par exemple, qu'il peut être utile de former des collectifs de commissaires pour se faire sélectionner en tant qu'indépendants dans des institutions. Une telle stratégie permet en particulier, dit-il, d'accroître sa légitimité à affirmer que l'on « représente » la création artistique contemporaine, notamment la jeune création[28]. Cette mise en scène instrumentale du caractère collectif de l'activité curatoriale n'est, bien entendu, pas portée par tous les commissaires « indépendants ». Mais on peut faire l'hypothèse suivante : l'attribution de l'activité curatoriale à une entité collective tend à décliner lorsqu'on se rapproche du pôle le plus institutionnel du métier.

[26] Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.
[27] Commissaire institutionnel, femme, née en 1953 en province, résidant en province, père dans la PCS « Artisans, commerçants, chefs d'entreprise ».
[28] Commissaire indépendant, homme, né en 1978 en région parisienne, résidant en région parisienne, père dans la PCS « Cadres et professions intellectuelles supérieures ».

L'exposition réussie

Si l'originalité et la proximité à la fonction-auteur ne sont pas des critères d'accomplissement de soi pour tous les commissaires d'exposition d'art contemporain, comment ces derniers définissent-ils une exposition réussie ? Globalement, les critères de succès sont le fait de susciter des débats (56,8 %), le nombre de visiteurs à l'exposition (45,3 %) et la capacité à ouvrir des opportunités professionnelles ultérieures pour les commissaires eux-mêmes (34 %). Le caractère à la fois public et controversé de toute exposition d'art est assumé par plus d'un commissaire sur deux et cette propriété générique fournit même un critère plus important que la seule mesure de la fréquentation. Si la « satisfaction personnelle » vient au dernier rang des critères proposés pour évaluer la réussite d'une exposition (1,8 % des réponses), le désintéressement apparent affiché par les commissaires d'exposition ne saurait être total. En tant qu'elle est la manifestation la plus tangible de l'appartenance au métier, l'exposition est parallèlement considérée comme un élément de la carrière, un levier indispensable pour avoir la possibilité de la poursuivre l'activité. Quant à la « satisfaction de l'artiste », elle n'est guère plus importante (2,7 % de réponses) que celle du commissaire pour qualifier une bonne exposition.

Lorsqu'on s'intéresse, en entretiens, aux conceptions individuelles de ce qui fait une exposition réussie, d'autres réponses apparaissent qui s'expliquent à nouveau en fonction de la position de l'interlocuteur dans l'espace social du métier. Ainsi la relation entre commissaire et artiste est-elle, sans surprise, plus importante pour les artistes-commissaires qu'elle ne semble l'être pour les autres sous-groupes du commissariat français d'exposition d'art contemporain. L'un d'entre eux nous dit qu'il en fait même un critère central d'une exposition réussie, à quoi il ajoute le fait que l'exposition doit tenir, qu'elle ne doit pas « se casser la figure »[29]. Faut-il entendre par-là qu'elle a un certain degré de cohérence esthétique, qu'elle ne donne pas l'impression d'une juxtaposition dénuée de sens, informe ou désagréable à regarder ? L'absence de grande précision dans la définition des critères n'empêche pas de distinguer assez nettement cette image de la bonne exposition de celle que met en avant un autre de nos interlocuteurs, plus proche du pôle des commissaires indépendants. Pour ce dernier, une exposition est réussie dès lors qu'elle parvient à l'un ou l'autre des trois objectifs suivants : poser une problématique ; être vu et reconnu par ses pairs ; faire entrer des œuvres dans le patrimoine[30]. Ici encore, la diversité de ces visées permet de distinguer les valeurs portées par un commissaire proche du pôle indépendant du métier de celles qu'affiche un individu plus proche de son pôle institutionnel. L'un d'entre eux nous dit en effet qu'une bonne exposition doit d'abord être définie comme « belle » puis, se reprenant, comme « belle, intéressante, intelligente, sensible, esthétique, drôle »[31]. Comme d'autres extraits d'entretiens le montreraient, chez les commissaires d'exposition d'art contemporain, semblent exister trois systèmes de valeurs différents pour juger les expositions qui tendent à correspondre aux trois profils que nous avons identifiés.

<u>Une propension différenciée à la critique du monde de l'art</u>

Comment ces commissaires français évaluent-ils dès lors leur propre fonction dans le monde de l'art contemporain actuel ? Un commissaire d'exposition proche du pôle des

[29] Artiste-commissaire, homme, né en 1976 en région parisienne, résidant en province, père dans la PCS « Artisans, commerçants, chefs d'entreprise ».
[30] Commissaire indépendante, femme, née en 1976 en région parisienne, résidant en province, père dans la PCS « Cadres et professions intellectuelles supérieures ».
[31] Commissaire institutionnel, femme, née en 1953 en province, résidant en province, père dans la PCS « Artisans, commerçants, chefs d'entreprise ».

« indépendants » craint à ce sujet de servir de « caution au marché de l'art ». Ce constat désabusé ne remet pas cependant en cause sa vocation, son métier, ni sa conception de la validité et de la singularité de l'acte curatorial. Il pense que même si les commissaires servent à leur insu la valorisation voire la surévaluation économique des œuvres, leur action est indispensable au fonctionnement du monde de l'art et qu'elle doit donc être poursuivie. Il est cependant possible, et sans doute nécessaire, de travailler à gagner en autonomie vis-à-vis des contraintes marchandes, en particulier dans le choix des artistes ou dans celui des lieux d'exposition[32]. À partir d'un constat initial comparable, d'autres conclusions sont dressées chez un artiste-commissaire. Ici, la critique du milieu de l'art ne s'appuie pas sur l'opposition entre un commissariat d'exposition supposé désintéressé et la figure d'un marché qui serait gouverné par l'intérêt. Elle envisage l'ensemble des activités du monde de l'art comme faisant système et produisant un vaste « simulacre » dont témoignerait l'éloignement des commissaires et des autres intermédiaires du monde de l'art vis-à-vis des « pratiques artistiques » les plus actuelles[33]. L'un de nos enquêtés, lui-même commissaire et artiste, va même jusqu'à dénoncer la fonction « policière », c'est-à-dire répressive vis-à-vis de la création, des autres curateurs, en particulier de ceux, majoritaires, qui ne sont pas artistes[34]. Ainsi, si les représentations critiques du fonctionnement du monde de l'art sont partagées chez de nombreux commissaires d'exposition, elles prennent des formes différentes selon les positions que ceux-ci occupent vis-à-vis des trois pôles que nous avons définis.

On pourrait certainement ajouter de nombreux autres thèmes à l'étude des représentations différenciées portées par les commissaires d'exposition d'art contemporain français en fonction de leur proximité à l'un ou l'autre des sous-groupes du métier. L'essentiel tient ici à l'observation qu'il n'y a pas une et une seule « réalité » perçue au sein du commissariat d'exposition. Pour autant, les points de vue sur le métier, ses différentes dimensions et son environnement, ne sont pas non plus en nombre indéfini. Nous avons montré qu'ils pouvaient être rapportés à un spectre limité, composé de trois types essentiels au sein desquels existent d'autres variations de représentation du réel de l'art, mais qui sont moins accusées. L'analyse, esquissée ici, des rapports différenciés de ces trois groupes à l'intellectualité du travail, à l'originalité comme valeur et à la critique du monde de l'art pourrait permettre aussi de dessiner comme une échelle des propensions à l'idéalisme quant au métier de commissaire (voir tableau 1)[35]. Les prises de position professionnelles les plus adossées aux savoirs et à la théorie, qui valorisent par ailleurs le caractère avant tout individuel de la pratique curatoriale,

[32] Commissaire indépendant, homme, né en 1978 en région parisienne, résidant en région parisienne, père dans la PCS « Cadres et professions intellectuelles supérieures ».

[33] Artiste-commissaire, homme, né en province en 1960, résidant en province, père dans la PCS « Artisans, commerçants, chefs d'entreprise ».

[34] *Idem*

[35] Tableau 1 – Variations de la propension à épouser certaines représentations de l'activité curatoriale en fonction de la proximité aux trois principaux pôles de cette activité

	Pôle artistique	**Pôle « indépendant »**	**Pôle institutionnel**
Affirmation de la dimension intellectuelle du métier	Faible	Médiane	Forte
Valorisation de l'originalité comme qualité	Faible	Médiane	Forte
Valorisation de la dimension collective	Forte	Médiane	Faible
Critique du monde de l'art	Externe	Interne	Limitée

et qui sont aussi les moins traversées par une réflexivité critique sur la fonction du commissariat dans le monde actuel de l'art contemporain y paraîtraient alors plus probables au pôle le plus institutionnalisé du métier.

*

Il y a donc de nombreuses manières d'être réaliste vis-à-vis du commissariat d'exposition d'art contemporain. En mettant en œuvre depuis plusieurs années une enquête sociologique, à base de questionnaire et d'entretiens, sur les commissaires français, nous avons soumis l'activité à une forme particulière d'épreuve de réalité. Trois de ses traits ont été retenus ici, qui renvoient à trois idéalisations traversant le métier de commissaire (comme de nombreux autres métiers de la création) : la croyance dans la vocation ; l'identification exclusive de l'activité à une profession ; l'appel inconditionnel à la réflexivité collective, autrement dit au réalisme. À ces trois formes subtiles d'idéalisme, nous avons été conduits à opposer les « réalités » de la sélection, de la précarité et des limites de l'autoréflexion. Mais nous avons aussi ajouté que ces « réalités », observées par le sociologue, ne sont en rien uniformes. Elles sont vécues et perçues différemment dans l'univers du commissariat et leur degré d'intensité dépend avant tout de la proximité des individus à l'un des trois profils de commissaires que nous avons dégagés de notre enquête : *curator* indépendant ; artiste-commissaire ; commissaire institutionnel[36]. De même, les représentations du monde du commissariat, tout comme l'acceptation du regard réaliste, sociologique ou pas, porté sur lui, sont au fond susceptibles de varier en fonction de la position de chaque curateur dans l'espace social du commissariat.

On reproche souvent au point de vue sociologique, en particulier à la sociologie dite critique, d'opposer voire d'imposer son objectivité supposée aux subjectivités des acteurs et la science aux croyances. Tout en se réclamant ici de cette approche de la discipline, nous avons essayé de contribuer à une visée toute différente de celle qui lui est prêtée, en montrant d'abord en quoi les protagonistes étudiés ont de bonnes raisons de croire ce qu'ils croient. Ce que nous avons appelé réalisme sociologique apparaît alors comme un point de vue parmi d'autres portés sur la réalité étudiée, qui a notamment pour contrainte d'analyser aussi les limites mêmes de son acceptation. On a aussi reproché à ce point de vue d'être trop pessimiste et de promouvoir une vision désenchantée de la réalité. Certains des faits rapportés ici quant aux conditions socioéconomiques d'exercice du commissariat d'exposition d'art contemporain sont incontestablement sombres. Cela rend-il nécessaire de rappeler que le discours qui les porte n'en est pas *a priori* solidaire, qu'il n'entend délibérément pas dire comment la réalité *devrait être* et qu'au « pessimisme » éventuel « de la raison » (sociologique) – si l'on suit la célèbre formule de Gramsci – il revient à chacune et à chacun d'associer, ou pas, « l'optimisme de la volonté » (politique) ?

[36] On rejoint ici une observation de méthode plus générale au sujet des raisonnements sociologiques recourant, comme nous l'avons fait, aux analyses des correspondances multiples (ACM) pour appréhender ce que Pierre Bourdieu appelle un « espace social » ou un « champ » d'activité : « Les résultats des ACM, leurs graphiques, ne sauraient être réifiés. (…) [L]'ACM est une opération d'objectivation que ne peut être ignorée comme telle. Elle fait apparaître des relations entre les agents étudiés, mais au prix d'un travail de construction savante auxquels ces derniers ne peuvent pas procéder. Ce qu'elle conduit à appréhender comme des positions sont, pour les agents sociaux, des points de vue, avec les perspectives spécifiques et partielles qui les accompagnent, à partir desquels ils perçoivent l'univers social. (…) Les espaces sociaux imposent leur logiques aux agents sociaux mais n'existeraient pas sans eux (de même que l'espace physique n'existe que par les "objets" qui y ont du poids et ont ainsi le pouvoir de le déformer) (…). » Dans Julien Duval, « L'analyse des correspondances et la construction des champs », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 200, p. 119.

Dans l'état actuel de l'histoire de leur activité, les commissaires d'exposition d'art contemporain ne sauraient souffrir de trop de réalisme. Il reste en effet de nombreuses dimensions de leurs pratiques et de leurs conditions à éclairer. Notre enquête est sans doute la première tentative de produire un discours sociologique à une échelle nationale sur le monde curatorial actuel. Des initiatives semblables mériteraient d'être conduites à l'étranger à des fins de comparaison internationale. Un élargissement des thématiques d'enquête à travers, par exemple, une analyse au plus près du travail curatorial, des relations aux artistes et des choix esthétiques, doit également être envisagé. Dans la somme des discours théoriques et historiques actuels sur le *curating* – dont beaucoup servent avant tout des intérêts d'autolégitimation individuels ou collectifs – une place plus grande pourrait alors être réservée, comme c'est le cas dans ce volume, aux approches sociologiques et à leur fonction de distanciation critique vis-à-vis de l'idéalisme diffus qui entrave, plus qu'il ne la sert, la lutte pour la reconnaissance engagée aujourd'hui par les *curators*.

Laurent Jeanpierre

Isabelle Mayaud

(avec la collaboration de Séverine Sofio)