

Chronique d'une "mort" différée : les conservateurs de musée face aux commissaires d'exposition dans l'art contemporain français

Laurent Jeanpierre, Séverine Sofio

► **To cite this version:**

Laurent Jeanpierre, Séverine Sofio. Chronique d'une "mort" différée : les conservateurs de musée face aux commissaires d'exposition dans l'art contemporain français. Poulard; Frédéric and Tobelem; Jean-Michel. Les conservateurs de musées : atouts et faiblesses d'une profession, La Documentation Française, pp.111-139, 2014, Musées-Mondes, 978-2-11-009814-6. hal-01508317

HAL Id: hal-01508317

<https://hal-univ-paris10.archives-ouvertes.fr/hal-01508317>

Submitted on 18 Jun 2020

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.

Chronique d'une « mort » différée. Les conservateurs de musée face aux commissaires d'exposition dans l'art contemporain français¹

Laurent JEANPIERRE

Séverine SOFIO

Le monde de l'art contemporain est marqué depuis plus d'une vingtaine d'années en France par l'émergence d'une nouvelle catégorie d'acteurs — commissaires d'exposition, ou curateurs, en français du Québec, ou bien *curators*, la dénomination de cette population faisant l'objet de débats et de controverses publiques à l'intérieur et à l'extérieur de l'activité² — dont les fonctions et les tâches semblent parfois recouvrir ou redoubler celles des conservateurs de musée. Ces commissaires d'exposition cohabitent ou travaillent régulièrement avec ces derniers au sein d'institutions muséales mais aussi dans les centres d'art ou les Fonds Régionaux d'Art Contemporain (FRAC) et dans d'autres lieux – privés ou publics – de l'art actuel. La distinction sémantique mais aussi statutaire entre le commissariat d'exposition et la conservation muséale est importante en France car l'accès au métier de conservateur y est soumis à un concours d'entrée sélectif qui a été réformé en 1991 : les anciens élèves de l'École du Louvre qui étaient traditionnellement les seuls candidats sont aujourd'hui en concurrence avec des nouveaux entrants aux parcours universitaires variés (Octobre, 1999, 2001 ; Benhamou et al., 2006 ; Poulard, 2010). Le phénomène d'expansion du commissariat d'exposition est souvent interprété comme un signe annonciateur de son institutionnalisation et d'une lente agonie de la profession des conservateurs de musée en France ou, du moins, de sa « dé-professionnalisation » (Heinich, Pollak, 1989). Dans les pays anglophones, en revanche, le terme de *curator* désigne indifféremment la fonction de dirigeant d'instances muséales ou de responsable d'un fonds artistique (public ou privé) et

¹ Texte en version preprint (oct. 2013) du chapitre paru in Frédéric Poulard et Jean-Michel Tobelem (dir.), *Les conservateurs de musées : atouts et faiblesses d'une profession*, Paris, La Documentation Française, 2014, pp.111-139.

² Nathalie Heinich s'est amusée à faire une liste partielle des titres qu'Harald Szeemann, un des pionniers de l'activité de commissaires d'exposition d'art contemporain, pourrait avoir pour le nouveau rôle qu'il inventait : « organisateur d'expositions indépendant », « collaborateur libre d'institutions culturelles publiques », « commissaires de manifestations d'art contemporain », « curator », « installateur d'œuvres » (Heinich, 1995 : 11-12). Dans l'entretien qu'elle a eu avec lui, la question du nom que se donne un commissaire est directement posée : « - *Quand vous devez indiquer votre profession, qu'est-ce que vous dites ?* – Au fond, je m'appelle : Agence pour le travail spirituel à l'étranger » (Ibid., p. 15).

l'activité d'organisateur et de promoteur d'expositions, que celle-ci soit exercée en qualité d'indépendant ou au sein d'une institution. L'adjectif *indépendant* ou *freelance* est parfois ajouté pour signaler que le spécialiste en question n'est pas rattaché de manière durable à une institution.

La différence d'appellation de l'activité de commissariat d'exposition selon les pays et selon l'organisation sociale des professions muséales autorise à penser qu'en France la tâche d'exposer des œuvres s'est détachée du métier de la conservation proprement dit et qu'un territoire d'activité nouveau s'est ouvert où peut émerger un nouveau rôle dans l'art contemporain, en particulier dans certains musées³. Pourtant, jusqu'à récemment, la population de ces commissaires d'exposition d'art contemporain est restée peu étudiée (pour des exceptions, voir Heinich, Pollak, 1989 ; Moulin, 1995, 1997 [1992] ; Jouvenet, 2001 ; Chartrain, 2003). Une enquête récente (voir encadré) permet de l'appréhender un peu mieux dans le cas français et de formuler des hypothèses sur les proximités, les différences et les interactions entre commissaires d'exposition et conservateurs de musée dans l'art contemporain. Lorsque l'on demande aux personnes se reconnaissant comme commissaires d'exposition — ce que l'on déduit du fait même qu'elles ont répondu à notre enquête — de définir d'un nom leur activité, on constate qu'il n'y a pour eux aucune confusion entre la dénomination de « commissaire d'exposition » et celle de « conservateur »⁴.

Enquête sur les commissaires d'exposition d'art contemporain en France

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. Les réponses à ces questions débouchent sur une caractérisation de la situation sociale des commissaires par rapport à d'autres groupes de protagonistes du monde de l'art mieux connus en sociologie, tels que les artistes plasticiens (Moulin, 1983 ; Liot, 2004), les critiques (François, Chartrain, 2008), les galeristes d'art contemporain (Benhamou, Moureau, Sagot-Duvaurox, 2001) ou les conservateurs. L'enquête se poursuit actuellement sous la forme d'une série d'entretiens avec des commissaires d'exposition en activité et des formateurs aux métiers de l'exposition en

³ La situation des conservateurs de musée est bien entendu très différente pour les arts dits « du passé » (antiques, médiévaux et modernes). Dans la suite du texte, sauf mention contraire, chaque fois que nous nous référerons aux « conservateurs » ou aux « commissaires d'exposition », il s'agira de conservateurs ou de commissaires d'exposition d'art contemporain.

⁴ Si l'activité de commissariat d'exposition entre en principe dans les prérogatives des conservateurs spécialisés en art contemporain qui travaillent dans des institutions muséales, seule une infime minorité – moins de 2 % – de conservateurs (ou, plus précisément, de personnes se définissant comme « conservateurs » de musée) ont répondu à notre questionnaire, alors que rien, dans notre invitation, ne les excluait a priori. Celles et ceux qui se sentent concernés par une enquête sur les commissaires d'exposition d'art contemporain ne se disent, autrement dit, presque jamais conservateurs de musée dans ce domaine : on a donc bien affaire à deux populations s'auto-définissant de manière distincte.

France, ainsi que d'une analyse secondaire des récits de vie ou des témoignages de commissaires étrangers, rassemblés depuis quelques années par des commissaires d'exposition contemporains (Obrist, 2008, entre autres ouvrages).

On peut estimer aujourd'hui à un peu plus de 800 — nombre d'individus ayant répondu, même partiellement, à notre questionnaire — les personnes s'identifiant ainsi au rôle de commissaire d'exposition d'art contemporain en France. Dans ce secteur, le nombre de conservateurs n'atteint pas, quant à lui, la centaine à l'échelle nationale — il était de soixante environ en 1995 (Octobre, 1999) — sur un corps spécifique de fonctionnaires qui, tous domaines confondus, compte à l'heure actuelle environ 800 personnes, dont 500 au niveau des collectivités territoriales (Benhamou et al., 2006). Face à cet important déséquilibre démographique entre conservateurs et commissaires d'art contemporain, comment peut-on se représenter l'articulation des rôles de chacune de ces populations et les relations actuelles qu'elles entretiennent ?

On est ici en face d'une question classique de sociologie des professions, des occupations ou des activités. Elle revient à analyser les formes spécifiques que prend la division du travail d'exposition d'art contemporain entre conservateurs et commissaires. Conduire une telle analyse exige cependant de renoncer au préalable au (faux) problème consistant à évaluer le caractère plus ou moins professionnalisé de l'activité des commissaires par rapport à l'activité des conservateurs. Les qualificatifs de « profession » ou de « professionnel » sont toujours des objets de controverses entre les individus et les groupes qui partagent un même territoire d'activité ou qui travaillent ensemble. S'il n'existe pas de barrières à l'entrée de l'activité de commissaire d'exposition d'art contemporain, celle-ci n'en est pas moins régie, comme le montre notre enquête, par des « droits d'entrée » spécifiques (Mauger (dir.), 2006) : n'est pas commissaire d'exposition qui veut (Jeanpierre, Sofio, 2009). Ici, nous confrontons par conséquent les résultats de notre enquête sur les commissaires d'exposition d'art contemporain avec les recherches, plus nombreuses, qui ont été menées sur les conservateurs de musée. À travers ces données, il s'agit d'appréhender l'activité de ces deux groupes et les représentations sociales qu'ils se font de celle-ci.

Dans la perspective d'« écologie » des professions inaugurée par Andrew Abbott, nous nous intéresserons à ce qu'il appelle l'« arrangement » provisoirement stabilisé existant aujourd'hui entre nos deux ensembles de protagonistes autour du territoire d'activité de l'exposition d'art contemporain (Abbott, 1988). L'enjeu d'une telle approche est d'éviter l'écueil de la sociologie interactionniste des professions et des métiers dont la force

⁵ Cette perspective de sociologie des professions a été introduite en France pour étudier les activités artistiques dans les années 1980 : voir Freidson, 1986b.

heuristique se déploie mieux dans la description des aspects plus « micro » des transformations internes des activités étudiées, plutôt que dans l'analyse des changements de configuration à plus vaste échelle, à l'instar de ceux qui nous intéressent ici. Mais il s'agit aussi de réfuter les récits « évolutionnistes », issus du fonctionnalisme ou de ses critiques, qui tendent à voir l'avenir des professions de manière linéaire en postulant soit un mouvement historique de professionnalisation soit, au contraire, un mouvement de contestation puis de déclin des professions confrontées à l'émergence de nouveaux métiers, comme ce serait le cas des conservateurs de musée face à la montée des commissaires⁶.

Il existe, en première analyse, deux manières principales de se représenter, en sociologie des professions, la stabilité des interactions entre des activités plus ou moins différenciées dans un même secteur de la vie sociale comme l'art contemporain : ou bien comme concurrence, ou bien comme coopération. Pour choisir entre ces deux options dans le cas qui nous occupe, il faudrait d'abord se demander si les commissaires d'exposition s'approprient des tâches détenues autrefois par les conservateurs de musée. Est-il possible d'imaginer qu'ils tendent peu à peu à se substituer à eux ? À moins, au contraire, que ces deux familles de protagonistes n'entretiennent une relation de complémentarité, que celle-ci soit comprise comme division technique du travail ou comme participant d'une action collective dont toute œuvre d'art serait le produit. Bien entendu, en réalité, concurrence et coopération, loin de s'opposer, peuvent être conjuguées à des degrés divers dans un même « arrangement » professionnel : ce ne sont pas des formes d'interactions exclusives l'une de l'autre. Il faudra donc également se demander à qui profite la répartition des tâches telle qu'elle existe entre nos deux populations.

Nous n'apporterons ici que quelques éléments de réponse à toutes ces questions délicates. Pour cela, on s'intéressera d'abord aux facteurs sociaux qui ont pu contribuer à l'émergence et au développement du nombre des commissaires d'exposition d'art contemporain en France. Ensuite, à partir d'une analyse des représentations que les deux types d'acteurs étudiés ici se font de leurs activités concrètes, nous appréhenderons les relations que ces commissaires de plus en plus nombreux entretiennent avec les conservateurs de musée spécialisés en art contemporain. Ces relations seront alors analysées à la lumière des propriétés sociales observées dans ces deux populations. On montrera que l'indépendance affirmée et revendiquée par les commissaires d'exposition est, en France, largement entravée.

⁶ Pour un exemple de cette dernière forme qui revient de manière récurrente dans la littérature, voir Freidson, 1986a. La position d'Heinich et Pollak sur la « dé-professionnalisation » prévisible des conservateurs de musée en est une expression.

Si le « marché » de l'exposition s'est en partie ouvert et libéralisé dans les musées et en dehors d'eux depuis une trentaine d'années, il n'est toutefois pas suffisamment important pour absorber le nombre d'individus qui se déclarent commissaires. En effet, les règles du jeu de ce « marché » ne sont pas fixées par les commissaires dont les revenus, le statut et la reconnaissance restent globalement inférieurs à ceux des conservateurs. Une telle situation d'attrait pour une nouvelle activité aux rétributions pourtant faibles n'est pas rare dans les mondes de l'art. Mais il faudra toutefois se demander quelles stratégies les commissaires mettent en place afin de redéfinir le partage des tâches et des bénéfices qui est aujourd'hui en place avec les conservateurs de musée.

L'essor du commissariat d'exposition d'art contemporain et ses raisons

Avant qu'un tel partage n'existe, il a fallu qu'émerge un espace pour l'activité de commissariat d'exposition dans l'art contemporain. Comme on va le voir, il y a une exception française dans ce développement, d'abord rendu possible par l'État. Une telle innovation n'a en effet été envisageable que dans le cadre de la reconnaissance politique plus grande de la création artistique contemporaine à partir du début des années 1980, à la faveur de l'alternance politique et d'un changement d'orientation dans l'action culturelle publique. Les évolutions des politiques nationales et locales dans les musées ont renforcé la croissance de la demande d'expositions depuis cette période. En face de celle-ci, une offre d'organisation d'exposition en art contemporain s'est peu à peu constituée, composée à la fois de conservateurs de musée spécialisés et de commissaires d'exposition majoritairement indépendants.

Naissance des commissaires d'exposition d'art contemporain

Dans le milieu international de l'art contemporain, on a pris l'habitude de dater l'émergence de la figure du commissaire d'exposition d'art contemporain à la fin des années 1960. Pourtant, si les commissaires ont été parmi les premiers à pouvoir organiser des expositions nationales et internationales en n'étant pas nécessairement salariés ou titulaires de postes dans des musées ou des centres d'art, l'exposition d'artistes vivants a évidemment une bien plus longue histoire. Depuis le XVII^e siècle, en effet, en France, ce type de tâche a été pris en charge successivement par des artistes (dans le cadre de l'Académie royale de peinture et de sculpture ou dans celui des académies provinciales) sous la tutelle, plus ou moins pesante, des administrateurs des beaux-arts : c'est par exemple le cas du Salon des artistes vivants (qui devient annuel dans les années 1830) dont l'existence structure le monde de l'art

durant l'essentiel du XIXe siècle (Whiteley, 1979 ; Chaudonneret, 1999 ; Sofio, 2009). A partir du dernier tiers du XIXe siècle et surtout tout au long du XXe siècle, l'organisation d'expositions individuelles ou collectives d'artistes contemporains est principalement assurée par des marchands d'art, des galeristes, des critiques, des collectionneurs (Moulin, 1967, 1995, 1997 [1992] ; White, 1991 [1965] ; Mainardi, 1993 ; Verlaine 2008). Les conservateurs de musée sont à l'origine de telles expositions, à partir de l'entre-deux-guerres, lorsque sont créées les premières institutions consacrées exclusivement à des collections et des expositions d'art moderne ou d'art « actuel », comme le Museum of Modern Art (MOMA) de New York, ou les ensembles d'œuvres modernes du Petit Palais dans l'enceinte du Palais de Tokyo à Paris. Enfin, à cette date, et jusqu'à aujourd'hui, nombreux sont encore les artistes qui organisent et mettent en scène eux-mêmes d'importantes expositions — que l'on songe seulement, parmi les noms les plus connus, à Marcel Duchamp dès les années 1930, au belge Marcel Broodthaers dans les années 1960 ou, plus récemment, au californien Mike Kelley.

Or, si l'organisation d'expositions a pu revenir à bien des acteurs du monde de l'art contemporain, on considère généralement que la figure du commissaire *stricto sensu* est née avec le Suisse Harald Szeemann (1933-2005) (Heinich, Pollak, 1989 ; Heinich, 1995). Après avoir organisé sa première exposition à Saint-Gall en 1957 et obtenu une thèse en histoire de l'art trois ans plus tard à l'Université de Berne, il a dirigé ensuite la *Kunsthalle* de la ville. Il est alors, à vingt-huit ans, le plus jeune directeur de musée du monde. En 1969 cependant, il demande une indépendance statutaire afin de se défaire de ses attaches institutionnelles pour exercer une activité de commissaire de manière autonome. En 1981, Szeemann est nommé comme *independent curator* au Musée de Zurich – de nouveau, un statut inédit. D'autres individus ont également joué un rôle important dans l'émergence de ce rôle de spécialiste de l'art contemporain chargé des expositions et de l'installation des œuvres : Pontus Hulten (1924-2006) à Stockholm puis Paris ; Walter Hopps (1932-2005) en Californie ; Seth Siegelaub (né en 1942) à Amsterdam, pour ne citer que quelques contemporains de Szeemann (Obrist, 2008).

Après cette période, l'essor de la fonction de commissaires d'exposition d'art contemporain correspond à la croissance continue du nombre d'artistes et son corollaire : la multiplication des expositions dans les musées, mais aussi, surtout, dans d'autres lieux (on y reviendra). En langage économique, on pourrait par conséquent dire que le commissariat d'exposition s'est développé pour répondre à une hausse de la demande d'activité... mais l'émergence du nouveau rôle de commissaire d'exposition n'est pas une simple réponse fonctionnelle à un nouveau besoin collectif. Pour que le nombre des commissaires augmente,

il a aussi fallu que soit reconnue par les autres protagonistes des mondes de l'art une spécialisation relative de certains individus à la fois autour des tâches de sélection et d'installation des œuvres d'artistes contemporains, et autour de celles liées au montage d'expositions d'autre part. Formellement, on peut donc se figurer les conditions d'apparition du rôle de commissaire comme le produit d'un double mouvement : d'une part, *l'ouverture d'un territoire d'activité inédit* dont la taille effective dépend à la fois du nombre d'expositions d'art vivant et du nombre de conservateurs de musée ou d'autres types d'acteurs du monde de l'art qui seraient en mesure de répondre à ces nouveaux besoins ; et d'autre part, *l'occupation de ce territoire* par un ensemble d'individus qui, pour la plupart, ont plus ou moins directement fait défection d'autres positions plus cristallisées du monde de l'art (conservateur, critique, galeriste, artiste, etc.) ou d'autres secteurs d'activité, et qui s'identifient désormais progressivement au nouveau rôle de commissaire (ou d'*independent curator*).

La place des conservateurs de musée dans la naissance puis le développement de l'activité de commissaires est donc loin d'être neutre. De leur nombre, de leur intérêt pour l'art contemporain et pour l'exposition comme pratique, de leur capacité à s'y consacrer dans les institutions muséales ou bien dans d'autres lieux d'exposition, de leur inclination éventuelle, enfin, à fuir leur position institutionnelle pour regagner les rangs du nouveau personnel de spécialistes de l'exposition — comme ce fut le cas pour de nombreux pionniers du métier — dépendent la croissance des effectifs de commissaires d'exposition et les relations que les deux groupes de protagonistes peuvent entretenir. Précisons ici certains de ces processus pour le cas français.

Facteurs d'émergence exogènes aux musées

Plusieurs facteurs, exogènes d'abord aux musées eux-mêmes, ont contribué à l'augmentation de la demande d'expositions d'art contemporain. Ces facteurs sont pour l'essentiel connus et méritent seulement d'être rappelés. À partir de 1982, les politiques culturelles au niveau national, puis régional et municipal, ont favorisé la création de lieux d'exposition d'art contemporain. C'est à cette date, en effet, qu'est créée la Délégation aux arts plastiques dotée d'un budget au moins doublé par rapport aux budgets antérieurs à 1981 consacrés aux arts plastiques (Moulin, 1997 [1992] : 100-102). « Une partie des mesures prises par la délégation [des arts plastiques du ministère de la Culture entre 1981 et 1986], en particulier celles concernant la décentralisation artistique, s'explique par le fait que le délégué [Claude Mollard] a eu l'idée de mettre en place, à côté des musées, volontiers considérés alors

comme incapables d'ouverture à l'art contemporain et de communication avec le public, un réseau de structures nouvelles auxquelles sera confiée la mise en œuvre de la nouvelle politique artistique. » (*Ibid.* : 104). La délégation crée ainsi, dès sa première année d'activité, vingt-deux postes de Conseillers aux arts plastiques en région dans les directions régionales des affaires culturelles et autant de Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) qui ne sont pas des musées mais des lieux de constitution de collections et de diffusion des œuvres par organisation d'expositions itinérantes. Confrontés à des difficultés face à cette dernière mission, plusieurs FRAC se dotent peu à peu d'un espace d'exposition : la moitié en ont un en 1991 (Four, 1993 : 116). À tous ces lieux d'art vivant, s'ajoute dès 1985 la subvention par l'État de plus de vingt centres d'art sur le territoire : quinze en régions, trois d'envergure nationale et trois de statut international (*Ibid.* : 121).

Toutes ces décisions renforcent un réseau d'animation qui s'était déjà développé dans la décennie précédente à travers des lieux d'art vivant soutenus parfois par les municipalités et pensés sur le modèle des espaces alternatifs américains ou bien sur celui des *Kunsthallen* suisses ou allemandes : le Centre d'arts plastiques contemporains de Bordeaux (1974), le Consortium de Dijon (1977), le Nouveau Musée de Villeurbanne (1979) ont été les premiers lieux en France à suivre ces modèles. Aujourd'hui, plus de cinquante centres d'art sont membres de l'association de développement des centres d'art (dca) créée en 1992 et il existe par ailleurs un peu plus d'une trentaine d'autres espaces d'exposition comparables sur le territoire national. Enfin, l'art contemporain s'expose aussi depuis l'après-1968 dans les maisons de la Culture, les centres d'action culturelles, les maisons des jeunes et de la Culture, les écoles d'art et les centres d'art municipaux qui, à des titres divers, abritent aussi des expositions itinérantes. Le nombre de lieux d'art ni marchands, ni muséaux qui montrent de l'art contemporain de manière permanente ou temporaire est donc allé croissant depuis quarante ans. Il faut également compter, dans ce nombre, les musées qui n'ont pas de collection d'art contemporain mais accueillent occasionnellement des expositions dans ce domaine. Par rapport à cet ensemble hétérogène d'espaces pour l'art contemporain, on compte, à titre comparatif, un peu plus de quarante musées en France qui disposent aujourd'hui d'une collection permanente dans ce secteur de la création plastique. Dans ce pays, l'art contemporain s'est donc exposé d'abord en dehors du territoire des institutions patrimoniales et loin de l'emprise des conservateurs. C'est la cause principale et spécifiquement nationale du développement de l'activité de commissaire d'exposition.

Artisan principal de cette politique publique de développement des lieux d'art contemporain lorsqu'elle a été initiée, Claude Mollard précisait en 1986, au terme de son

mandat de délégué aux arts plastiques, que « la France, dans le secteur des arts plastiques, a[vait] longtemps souffert de cette absence de professionnels de la diffusion et de la médiation. Des professionnels spécialisés mais aussi polyvalents. Il ne suffit pas, ajoutait-il, d'être un bon historien de l'art : il faut aussi savoir accrocher une exposition ; il ne suffit pas de savoir accrocher, il faut savoir rédiger un communiqué de presse. Il faut savoir convaincre les élus, appâter le public, choisir les artistes, s'informer... En bref, dans les régions plus que de personnels "scientifiques", nous manquions de personnels polyvalents », cité dans Four, 1993 : 106-107). L'essor des lieux d'art contemporain, subventionnés ou non par l'État, a donc entraîné l'émergence d'une population nouvelle de spécialistes de l'art contemporain qui n'avaient pas nécessairement fait d'études supérieures en histoire de l'art et dont le profil pouvait par conséquent être éloigné de celui de la plupart des conservateurs de musée. À l'échelle nationale, la politique de Mollard s'était en outre faite contre la Direction des Musées de France (DMF) jugée trop frileuse vis-à-vis de l'art contemporain⁷.

Plus récemment, d'autres facteurs ont pu aussi peser sur l'essor de ces positions de commissaires d'exposition. À côté des lieux et des postes plus ou moins durables qui ont ouvert suite à la croissance de l'investissement public dans l'art contemporain, des lieux privés (galeries d'entreprise, par exemple, comme l'Espace Elektra ou l'Espace Paul Ricard à Paris) et des événements artistiques temporaires, comme les Biennales municipales ou régionales d'art contemporain — à Lyon ou à Rennes, par exemple — se sont également multipliés au cours des dernières décennies, ouvrant ainsi un autre marché de l'exposition. La création de nouveaux espaces ou de postes institutionnels dans l'art contemporain a entraîné rapidement l'ouverture de formations spécialisées (au niveau DESS alors, Master 1 et 2 aujourd'hui) aux métiers de l'exposition d'art contemporain dans certaines Universités françaises (Rennes II en 1992, Paris IV en 2000, Paris X en 2003, Paris I en 2005) ainsi que des cursus spécifiques dans d'autres lieux. À Grenoble, l'École du Magasin a été fondée comme « programme de formation professionnel aux pratiques curatoriales » d'où sont sorties vingt promotions, composées chacune d'une poignée de commissaires. Développées notamment à cause de la hausse de la demande d'expositions, ces formations ont entraîné en retour une hausse de l'offre d'activité curatoriale sur le sol français. De plus, la

⁷ En 1982, cette dernière se plaignait d'ailleurs en retour de la trop forte rémunération des postes de conseillers artistiques régionaux qui venaient d'être créés car leurs titulaires n'avaient pas, selon elle, suivi une formation aussi sélective et méritocratique que celle des conservateurs. Du côté des institutions publiques, les inspecteurs de la création artistique de la délégation (plus nombreux à partir de 1982), les directeurs de FRAC, les conseillers artistiques régionaux, étaient aussi des personnalités de terrains qui connaissaient les milieux artistiques : anciens critiques d'art, responsables d'associations ou organisateurs d'expositions (Four, 1993 : 106). Au niveau municipal, départemental ou régional, l'action publique en faveur de l'art contemporain a promu aussi des personnels spécialisés qui n'étaient généralement pas issus du monde de la conservation.

mondialisation de l'art contemporain a rendu plus diffuse la figure du commissaire international (Moulin, 2000). Plusieurs commissaires indépendants étrangers comme Hans-Ulrich Obrist dans les années 1990 sont venus en France pour organiser des expositions temporaires ou pour diriger provisoirement un centre d'art – autant de circulations et de modèles qui ont pu avoir une fonction incitatrice et favoriser la demande d'emploi en tant que commissaire d'exposition.

Facteurs favorables dans les musées

Tous les facteurs de développement de l'activité d'exposition d'art contemporain et de l'ouverture des postes pour les organiser ne sont pas uniquement extérieurs aux musées et au monde des conservateurs. Les transformations endogènes de ces organisations ont également leur part dans la recrudescence du recours aux commissaires. D'abord, les musées ont un rôle dans l'inflation du nombre d'expositions d'art en général et d'art contemporain en particulier. Le nombre de musées a fortement augmenté dans le monde après la Seconde Guerre mondiale suivant à peu près le rythme de l'élévation du niveau scolaire des populations (Poulot, 2010 [2008]). L'effectif des départements et des musées d'art contemporain a été multiplié par quatre en France à partir des années 1980 (Moulin, 1997 [1992] : 63) ; le nombre de ces musées s'est à peu près stabilisé depuis la seconde édition de cet ouvrage) même si certains musées d'art contemporain existaient avant 1981 (à Grenoble, Saint-Étienne, Lyon, Nantes et Marseille, notamment). Ensuite, la politique d'acquisitions de l'art vivant qui s'est développée à partir de cette date en France a exercé une pression sur le nombre d'expositions organisées. Cet essor muséal de l'exposition de création contemporaine coïncide aussi avec une demande plus générale de montages d'événements — conférences, visites thématiques, musées « hors les murs », partenariats avec les entreprises, etc. — censés animer la vie culturelle locale et attirer de nouveaux publics. Dans la période récente, il faut d'ailleurs replacer cette demande dans le contexte de l'incitation des musées à s'autonomiser, notamment du point de vue financier, une incitation qui, à l'échelle nationale, prend place dans le cadre de la décentralisation et de la contestation que connaît la Réunion des Musées Nationaux. Ainsi, comme dans le cadre de la défiance du délégué aux arts plastiques envers la DMF en 1981-82, le déclin plus récent du soutien des pouvoirs publics aux musées s'est accompagné aussi, paradoxalement, d'une inflation des activités d'expositions (Poulard, 2010).

Malgré cette croissance, dans les musées, de la demande d'expositions en art contemporain, le nombre des conservateurs spécialisés dans ce domaine est resté

particulièrement faible en France. Aujourd'hui, quelle que soit par ailleurs leur spécialité, les postes de conservateurs titulaires partis en retraite ne sont pas renouvelés. On préfère généralement recruter à leur place des « attachés de conservation » (Poulard, 2007 ; 2010). Les activités des conservateurs ont par ailleurs été fortement transformées (*Ibid.*). La multiplication des tâches administratives et managériales, comme par exemple la responsabilité récente de recruter des médiateurs, a pu les conduire à se décharger des tâches lourdes, telles que l'organisation d'expositions temporaires, pour lesquelles ils disposent de peu de temps et se jugent eux-mêmes généralement mal formés (Poulard, 2007 ; Poulot, 1986 ; Tobelem, 2005)⁸. Ainsi, dans le classement des tâches auxquelles ils consacrent le plus de temps, seuls 8 % des conservateurs d'État placent au premier rang le montage d'expositions et 5 % la mise en place d'outils de médiation et de diffusion, alors qu'ils sont 40 % à classer en premier les activités liées à « l'encadrement, la gestion et le partenariat » : en particulier « gérer les ressources humaines » et « développer et entretenir des relations avec les tutelles et partenaires obligés » (Benhamou & al., 2006 : 62). Certes, les modes de catégorisation des tâches peuvent différer d'un professionnel à un autre, mais l'écart entre les temps qu'ils déclarent pour chacune de ces tâches est tel ici qu'il permet tout de même de corroborer l'idée d'une rareté relative du temps consacré aux expositions chez les conservateurs de musée.

Le monde de l'art contemporain ajoute ses pressions propres à ces tendances plus générales d'incitation à multiplier le nombre des expositions dans les musées. Travailler avec des œuvres récentes et des producteurs vivants fait de la mission du conservateur d'art contemporain une activité spécifique dans la conservation patrimoniale. Celui-ci n'est pas seulement chargé d'assurer la bonne conservation matérielle des fonds, d'enrichir et de documenter la collection dont il a la responsabilité : il a également un rôle de commanditaire et une fonction de certification de la valeur artistique plus importante que pour ses collègues travaillant sur des périodes plus anciennes. En témoigne par exemple le fait qu'il a une activité d'écriture plus importante que ses homologues des autres spécialités (Benhamou et al., 2006). La pratique de la critique d'art est certainement un moyen ici de donner plus de

⁸ Cette tendance est ancienne et peut-être structurale, comme le montre le témoignage de Szeemann : « Mais vous savez, dès que vous avez une institution, vous gérez ! Moi, je vois, mes collègues qui sont dans les institutions : des séances du matin au soir, l'administration devenant un but en soi, le jeu de pouvoir pour avoir accès aux collections... Surtout depuis que le musée est devenu un lieu assez incroyable, qui attire plus de personnes que le football, n'est-ce pas, c'est quelque chose qui a complètement changé ! » (Heinich, 1995 : 37). En France, notons que la loi du 5 janvier 2002 réaffirme quatre axes de travail pour les conservateurs : conserver, restaurer, étudier et enrichir les collections ; rendre les collections accessibles au public ; concevoir et mettre en place des actions d'éducation et de diffusion, dans le cadre de la démocratisation de l'accès à la culture ; contribuer aux progrès de la connaissance par la recherche (Poulard, 2010 ; Tobelem, 2005).

poids aux choix esthétiques pris au nom de l'institution (Octobre, 1999 : 377). Mais la nécessité de certifier des œuvres qui viennent d'être produites, ou bien des artistes émergents, et de réduire ainsi l'incertitude des acquisitions des musées, poussent aussi à multiplier les expositions temporaires ou collectives qui permettent d'éprouver des paris esthétiques.

La concurrence entre conservateurs de grands musées d'art contemporain en France et dans le monde est, en effet, de plus en plus structurée par leur capacité à anticiper la nouveauté de la création et à se poser en éclaireurs. Dans ce contexte, la maîtrise de l'information complète, ou remplace, le savoir érudit comme compétence privilégiée du métier, certains directeurs d'institutions ou conservateurs reconnus allant jusqu'à passer cinq mois de l'année sur le « terrain » des ateliers et des autres lieux d'art vivant de la planète (Moulin, 1997 [1992] : 66). Lorsque un investissement comparable vers l'innovation artistique est impossible, il faut alors confier ces tâches de prospection des pratiques contemporaines de l'art à d'autres individus spécialisés qui ont plus de mobilité et de temps libre, comme c'est le cas pour une partie des commissaires d'exposition. Les conservateurs d'art contemporain doivent, en outre, assurer la complémentarité des collections au niveau national en entretenant un équilibre difficile entre une stratégie de singularisation par la constitution de niches et une stratégie d'alignement sur des artistes plus consensuels. On attend d'eux aussi à la fois qu'ils investissent dans des productions de réputation internationale et qu'ils fassent vivre le tissu artistique local. Cette nécessité de répondre à des exigences antagoniques, celles des élus locaux et celles des pairs du monde de l'art, est ce qui rend le métier particulièrement délicat (Octobre 1999 : 378) et peut conduire à en externaliser la part de risques afin de ne pas porter seul la responsabilité des échecs éventuels.

En énumérant plusieurs des mécanismes qui, dans les musées et en dehors, ont pu contribuer à la création d'un espace d'activité pour d'autres spécialistes de l'art contemporain tournés vers l'organisation d'expositions, on devine que les relations entre conservateurs et commissaires sont susceptibles de revêtir plusieurs significations selon l'institution ou le contexte où elles existent. Mais avant d'évoquer ces variations, il est possible d'extraire quelques traits généraux de ces interactions à partir des représentations que les commissaires d'exposition se font de leur activité, telles que ces dernières apparaissent dans notre enquête.

Une division inégale du travail

Régulièrement amenées à travailler ensemble – les projets des trois quarts des commissaires d'exposition interrogés sont organisés au sein de lieux institutionnels (musées,

centres d'art, FRAC) dont une partie est dotée de conservateurs – les deux populations semblent cependant entretenir des relations de défiance, du moins du point de vue des commissaires d'exposition d'art contemporain. Un sur trois, parmi eux, estime que les conservateurs de musée lui font confiance, tandis que presque un sur deux perçoit soit de la méfiance (32 %) soit de l'indifférence (11 %) à son égard. Pour comprendre ce sentiment majoritaire, il faut d'abord revenir sur la manière dont conservateurs et commissaires conçoivent respectivement leur activité et leurs compétences. Il apparaît qu'une différenciation des rôles entre les deux groupes s'est mise en place mais qu'elle est loin d'être nettement définie à l'heure actuelle. À cela s'ajoute un rapport différent à la prise de risque et à l'incertitude structurelles qui caractérise les activités créatrices en général et le secteur de l'art contemporain en particulier (Menger, 2009). Cette différence se reflète avant tout dans les statuts et dans les rémunérations. Les interactions des conservateurs de musée et des commissaires d'exposition en France sont prises en réalité dans une structure asymétrique voire hiérarchique de relations au détriment du second groupe.

Une différenciation importante mais inachevée des rôles

La manière dont conservateurs et commissaires d'exposition conçoivent leurs compétences et identifient leur activité permet de comprendre comment ils s'investissent auprès des œuvres d'art et si les territoires qu'ils occupent se recouvrent ou se différencient. Du côté des conservateurs, il existe un sentiment constant, depuis quelques décennies, de ne pas être formé à l'art contemporain ni à l'activité d'exposition en tant que telle et aux nouvelles activités de promotion des collections qui se sont développées. Alors que plus des deux tiers des lauréats au concours de l'Institut National du Patrimoine (INP) en 2004, et presque la moitié en 2005, étaient issus de l'École du Louvre (Benhamou et al., 2006 : 18), la formation de cette institution est avant tout érudite et généraliste, la spécialisation dans un domaine de l'art et l'apprentissage dit « pratique » intervenant tard dans le cursus, essentiellement en quatrième année c'est-à-dire lors du deuxième cycle dit de « Muséographie ». Chez les autres lauréats du concours venus des cursus universitaires en histoire de l'art ou en histoire, la formation à la pratique du métier est souvent absente. Comme la création de la spécialité « art contemporain » au concours est récente, la grande majorité des conservateurs d'art contemporain qui sont aujourd'hui en poste n'en a pas bénéficié. De même, en raison de leur moyenne d'âge, ces derniers ont été formés à une époque où les formations universitaires en art contemporain étaient rares. Au milieu des années 1990 en France, 61 % des conservateurs d'art contemporain n'avaient jamais été

formés dans ce domaine, selon Sylvie Octobre. Le contexte du recrutement d'un grand nombre d'entre eux au cours des années 1980 avait même conduit à la titularisation d'individus qui exerçaient auparavant une autre profession : c'était alors le cas de 67 % d'entre eux (Octobre, 1999). Chez celles et ceux qui sont devenus commissaires d'exposition dans la dernière décennie, la faiblesse du traitement de l'art contemporain dans les formations françaises de conservateurs de musée est souvent mobilisée pour justifier le choix de carrière.

Une fois entrés à l'INP, les conservateurs se déclarent globalement mécontents de leur formation aux aspects les plus concrets de leur profession en dépit de l'instauration des stages obligatoires, ce qui était déjà le cas dans les années 1990 (Benhamou et al., 2006). Les élèves ayant intégré l'INP dans la spécialité « Musées » jugent par exemple insatisfaisante la formation offerte dans les domaines suivants : « gérer les ressources humaines » (5 % de satisfaits), « rechercher des mécénats (2,5 %), « développer des partenariats (8,9 %), « préparer et défendre un budget » (7,6 %) et « enrichir les fonds » (8,9 %), « monter des expositions » (8,9 %). Au contraire, pour « développer et entretenir des relations avec les tutelles » (24 %) et « conserver matériellement les fonds » (58,2 %) ainsi que, dans une moindre mesure, pour « faire des recherches sur les fonds » (12,7 %), « mettre en place des outils de médiation et de diffusion » (13,9 %) et « réaliser des publications » (16,5 %), la préparation offerte par l'INP est reconnue comme plus utile par ses bénéficiaires. Cependant, promotion après promotion, la plupart des enseignements mal notés par les anciens élèves sont de mieux en mieux évalués, 2001 étant une année charnière à partir de laquelle les enseignements semblent devenir globalement plus satisfaisants pour les nouveaux entrants. Malgré cette évolution, les conservateurs continuent, en nombre toujours plus grand, à se déclarer insuffisamment formés en matière de montage d'expositions. Si 19 % des conservateurs formés entre 1995 et 2000 s'estiment correctement formés dans ce domaine, ils sont moins de 2 % après 2001 (Benhamou et al., 2006). Même si ces résultats concernent les anciens élèves de l'INP toutes spécialités confondues, il reste que l'absence ressentie de formation à l'organisation d'expositions temporaires tend à préserver, ne serait-ce que par défaut, le territoire d'activité conquis au fil des ans en France par les commissaires.

9 Ce que confirme plusieurs entretiens, comme le montre l'exemple suivant : « Bah, parce qu'en fait, la muséologie, c'est des cours très généralistes qui sont plutôt tournés vers la conservation. Et moi, je m'intéressais tout de suite à l'art contemporain. (...) [Je voulais] plutôt développer une approche plus critique aussi parce que bon, la muséologie à l'école du patrimoine, c'est beaucoup, comment conserver les œuvres. Enfin, c'est vraiment très très formaté par rapport plutôt à des œuvres plus modernes et pas tellement par rapport à ce qui se fait de plus contemporain dans la création actuelle. C'étaient plutôt les enjeux aussi politiques, historiques, esthétiques qui m'intéressaient. Ça c'est pas des choses que j'allais pouvoir développer à l'école du patrimoine. » (Femme, 35-45 ans, commissaire en institution, province)

Parallèlement, les commissaires d'exposition d'art contemporain définissent les tâches cardinales de leur activité d'une manière bien différente de celles qui sont reconnues dans la conservation de musée. Dans notre enquête, la découverte, la prospection d'artistes et d'œuvres viennent ainsi en premier pour qualifier le commissariat, suivies de très près par l'accrochage et la mise en espace des œuvres puis par la médiation, la diffusion, la communication et enfin par le travail d'accompagnement des artistes. Cette hiérarchie correspond aussi à celle des tâches que les enquêtés déclarent avoir effectuées le plus lors de leur dernière exposition. Et lorsqu'on leur demande de choisir, dans une liste de vingt qualités possibles, les trois qui leur semblent correspondre le mieux aux atouts principaux du commissaire d'exposition, l'érudition et la culture théorique, traditionnellement caractéristique de la formation à la conservation en musée, viennent loin derrière le « jugement esthétique » ou les « capacités relationnelles ». Enfin, pour ces nouveaux spécialistes de l'art contemporain, les sources de légitimation de leur activité proviennent en priorité des artistes et du public. D'un côté, les commissaires se pensent souvent plus réceptifs aux nouveautés de l'art contemporain que ne le seraient les conservateurs. D'un autre côté, ils déclarent que le nombre de visiteurs des expositions organisées est un critère important de succès pour eux, ou bien qu'ils espèrent que leurs expositions suscitent des débats publics, et pas seulement au sein de la critique d'art. Les jeunes commissaires indépendants, souvent parisiens, parlent, dans les entretiens, d'une approche « plus impliquée (...), plus directe » avec les artistes et le public que celle qu'auraient les conservateurs de musée, ainsi que d'une activité de « production » et pas seulement de sélection des œuvres¹⁰.

Les témoignages des « pionniers » de l'activité recueillis depuis une vingtaine d'années confirment que les commissaires indépendants ont conçu dans un premier temps leur rôle à partir d'une différenciation nette d'avec les conservateurs de musée (Obrist, 2008). Certes, si par opposition à la construction et à l'enrichissement d'une collection, la pratique d'exposition est mise en avant pour définir le territoire d'activité spécifique du commissariat vis-à-vis de celui des conservateurs, tous les « pionniers » ne sont pas d'accord pour exclure de leurs tâches le travail scientifique de l'historien d'art et la constitution d'une collection qui, traditionnellement, définissaient les tâches centrales de ces derniers. Mais ils conçoivent la répartition des rôles entre commissaires et conservateurs à partir d'une division chronologique

¹⁰ « *Le travail de commissariat, dans ce cas là, consiste à vous positionner en producteur et vous faites intervenir plusieurs acteurs ?* - En quelque sorte. Ou alors on produit aussi... L'idée, c'est de mélanger en fait différentes formes. C'est d'être à la fois dans une forme de production, à la fois dans l'accompagnement d'un travail d'artistes qui nous avaient présenté leurs travaux en cours, et puis d'aller chercher des œuvres dont on avait connaissance. » (Femme, 35-45 ans, commissaire en institution, province)

de l'histoire de l'art : aux conservateurs de musée, les œuvres les plus anciennes ou les plus reconnues du contemporain ; aux commissaires d'exposition, les œuvres les plus récentes et les moins connues (*Ibid.*). Les jeunes commissaires actuels d'art contemporain entérinent d'ailleurs une telle partition. Au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (MAMVP) de la fin des années 1990, ils disaient souhaiter travailler sur « l'art en train de se faire », réservant aux conservateurs ce qu'ils appelaient « l'historique ». Ils concevaient aussi leur activité sur le modèle de la recherche expérimentale de laboratoire, la cellule consacrée à l'art contemporain du MAMVP s'intitulant par exemple « Animation-Recherche-Création » (Jouvenet, 2001). Et certains commissaires indépendants actuels parviennent à se faire reconnaître auprès de Pôle Emploi en qualité de conservateur en revendiquant une activité de « conservation préventive »¹¹.

Conservateurs et commissaires : statutaires polyvalents et précaires pluriactifs

Pourtant, cette différenciation des conceptions de l'activité entre conservateurs et commissaires n'empêche pas le franchissement des territoires et les recouvrements entre tâches effectuées par chacune des deux populations. Mais ces circulations sont plus fréquentes pour les conservateurs que pour les commissaires. Plusieurs d'entre eux, spécialisés dans l'art contemporain, n'opposent pas collection et exposition ou bien sortent du musée pour faire du commissariat hors de leurs murs habituels (Chartrain, 2003 : 92). Comme les « pionniers » du commissariat hier, ce type de conservateur en institution peut ainsi cumuler les profits d'ordinaire inconciliables de la stabilité de l'emploi au musée et de la prise de risque esthétique en dehors. Ils y sont même parfois indirectement incités par la répartition du travail dans leur institution de rattachement, certains grands musées français offrant en moyenne seulement une exposition tous les quinze ans à leurs conservateurs. Comme le déclare l'un d'entre eux, en effet :

« - Très souvent je fais des expositions à l'extérieur avec tout le problème de l'autorisation de cumul, très subtile et toujours très ambiguë mais si vous prenez l'exemple, ici nous sommes 29 conservateurs et je peux pratiquement mettre ma main au feu que les 29 ont déjà fait une exposition à l'extérieur [...] »

¹¹ « Donc de nouveau au chômage, de nouveau expliquer aux conseillers que je suis commissaire d'exposition, donc non je ne suis pas conservateur, non je ne suis pas agent, bref... Alors, je suis quand même tombé finalement sur un conseiller plutôt sympa... Et, bon finalement, juste pour information, il m'a mis en tant que conservateur parce que du coup c'est vrai que la... je pense la façon dont j'ai décrit mes fonctions était orientée aussi par le musée... où on était, enfin même si ce n'était pas moi, personnellement, en charge d'une collection, on était constamment, très souvent dans les réserves, à essayer de trouver... Donc c'est vrai que du coup j'ai parlé de conservation préventive, ce qui est quand même le cas aussi quand on organise une exposition et du coup il m'a dit, je pense que finalement ce serait mieux de vous mettre conservateur » (Homme, 35-45 ans, commissaire indépendant, Paris). Une telle revendication confirme l'analogie qu'il est possible de faire entre œuvre d'art contemporain et comportement à risque puisque les risques sont également abordés, dans d'autres sphères, par un travail de prévention.

pour une simple et bonne raison qu'on est passé de 40/50 expositions par an à 20/25 expositions avec deux grande expo par an. [...] ça veut dire, si on fait 29 divisé par 2, que l'on peut faire une grande expo tous les 15 ans. Sur une carrière de 30 ans... [sourire] donc soit ça vous fait chier de faire des expos, ce qui arrive, soit vous aimez ça, alors vous allez en faire autrement : soit au sein du système, alors vous allez tuer vos petits camarades en interne pour essayer d'avoir plus d'expositions, soit vous faites des expos à l'extérieur. [...] » (cité par Chartrain, 2003 : *Ibid.*)

Ce cas-limite du conservateur de musée en art contemporain qui devient commissaire d'exposition hors de son institution de rattachement permet de souligner les différences importantes existant entre les deux populations du point de vue de la stabilité de l'emploi et de la prise de risque. La pratique du commissariat d'exposition au sein d'une structure à laquelle on est attaché par un contrat de travail à durée indéterminée (CDI) n'est pas inexistante, mais elle est généralement associée aux générations les plus avancées : elle ne concerne que 10 à 15 % des tranches d'âge jusqu'à 46 ans, mais 65 à 75 % des tranches d'âge supérieures. Dans le cas français, l'entrée dans une structure institutionnelle est, pour les commissaires d'exposition, dépendante à la fois de leur capacité à se maintenir pendant plusieurs années dans l'activité mais aussi tributaire du fait d'être entré dans le « métier » entre la fin des années 1980 et le milieu des années 1990 alors que le besoin en commissaires d'art contemporain était relativement plus important que le nombre de candidats à cette activité. Pour les générations plus jeunes, en revanche, c'est la précarité qui domine, dans le rapport à l'emploi comme du point de vue des revenus. Seuls 14 % des commissaires qui ont répondu à notre enquête déclarent par exemple vivre uniquement de la pratique du commissariat. Plus de neuf commissaires d'exposition sur dix ont touché moins de 20 000 euros au cours de l'année précédant l'enquête pour cette activité, et le revenu annuel médian qui en est issu est inférieur à 500 euros. On comprend dès lors que près de trois quarts des enquêtés aient une autre activité dont ils tirent au moins la moitié de leurs revenus. Par ailleurs, seul un enquêté sur cinq déclare qu'il exerce en CDI et 17,5 % sous forme de contrats de travail temporaire, le bénévolat restant la norme dominante de l'emploi de commissaire d'exposition.

L'indépendance et la flexibilité du travail de commissaire, louées par des « pionniers » de l'activité comme Szeemann, ont donc, dans le contexte français actuel, une toute autre signification que celle qu'il lui conférait. Le commissaire, affirmait-il, est l'être le plus polyvalent de l'art, à la fois administrateur, amateur, critique, bibliothécaire, comptable, conservateur, diplomate, etc. Les commissaires français d'aujourd'hui confirment cette représentation de la pluriactivité. La notion d'*Aufstellungsmacher* inventée par Szeemann, dit par exemple l'un d'entre eux, « c'est de toute façon quelque chose qui est autodéfini, à travers une pratique (...) c'est l'opposé de la notion de 'poste', c'est en fait une réinvention

permanente, c'est un métier qui est lié à l'insécurité... [il ne s'agit] pas d'occuper des postes déjà existants, mais de les créer, de les inventer » (cité dans Jouvenet, 2001). Or l'enquête permet de montrer que l'indépendance des commissaires — à l'instar d'autres activités — recoupe deux figures pourtant bien distinctes : celle de l'entrepreneur en marge des institutions, et celle du précaire de longue durée. La première concerne une infime aristocratie du métier qui, en France, a généralement été reconnue par et dans les institutions publiques d'abord, même si elle exerce l'activité de manière libérale. Témoigne par exemple de cette ambiguïté le fait que 6 % des commissaires qui se déclarent indépendants sont aussi titulaires d'un CDI... Le second groupe d'indépendants, celui des précaires, est, lui, beaucoup plus important numériquement. En bref, si les conservateurs de musée connaissent aujourd'hui une polyvalence plus grande de leur activité à l'intérieur et parfois à l'extérieur de leurs institutions de rattachement, les commissaires d'exposition sont, quant à eux, le plus souvent contraints à une pluriactivité — que Szeemann appelle, quant à lui, « polyvalence » — se déployant sans attaches institutionnelles fixes¹². Comme les artistes et de nombreux autres participants occasionnels ou réguliers à l'activité et au fonctionnement des secteurs culturels, mais contrairement aux conservateurs de musée, les commissaires incarnent donc eux aussi dans leur grande majorité le paradigme du travailleur précaire et autonome inclus au coup par coup dans des organisations « par projets » (Boltanski, Chiapello, 1999 ; Menger, 2002 ; Castel, 2003).

Éloge de l'insécurité et incertitudes identitaires : effets idéologiques de la précarité des commissaires

Dans son enquête sur le commissariat de trois expositions au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (MAMVP) conduite à la fin des années 1990, Morgan Jouvenet a d'ailleurs confirmé que l'incertitude caractérise bien l'expérience des commissaires d'art contemporain. Ils disent par exemple qu'ils entretiennent avec les artistes un rapport marqué, selon eux, par la contingence et l'ouverture. Face aux risques à la fois économiques, politiques et esthétiques que comporte ce domaine de la création pour les institutions, le conservateur de musée serait quant à lui plutôt porté, à l'inverse, à appliquer un cahier des charges plus strict et à entretenir avec les artistes vivants un rapport moins ouvert, plus stabilisé et souvent plus hiérarchique. Les commissaires rencontrés semblent, pour leur part, apprécier l'imprévisibilité qui domine

¹² Dans leur étude sur la diversification des activités dans les mondes artistiques, M.-C. Bureau, M. Perrenoud et R. Shapiro (2009) clarifient la différence entre les notions de *polyvalence* (« exercice de plusieurs métiers au sein d'un même collectif de travail »), *polyactivité* (« cumul d'activités dans des champs d'activité distincts ») et *pluriactivité* (« exercice de plusieurs métiers dans un même champ d'activité »).

leur travail, au point de concevoir leur activité comme « une aventure », un « tâtonnement » nécessaire compte tenu de l'indétermination régnant autour de la valeur esthétique des productions artistiques les plus récentes et de la définition des conventions dominantes de l'art contemporain (Jouvenet, 2001). La précarité économique et statutaire de la majorité des commissaires d'exposition s'accompagne ainsi souvent d'un discours sur les vertus de l'incertitude et les bénéfices de l'indépendance. Ce discours peut à juste titre être conçu comme une véritable idéologie collective de la liberté, dissimulant ici, comme chez beaucoup d'autres créateurs contemporains et travailleurs des mondes de l'art, l'ensemble des contraintes et des dépendances — économique, institutionnelle, artistique — réelles et vécues, mais déniées, dans lesquelles l'activité est prise, justifiant ainsi, dans la même logique, l'évidente sous-rémunération dont elle fait l'objet (Chartrain, 2003 : 71-79).

Il y a cependant une autre face à ce retournement du stigmate de l'insécurité professionnelle et économique en éloge de l'indépendance. Il se trouve dans le sentiment d'incertitude identitaire des commissaires d'exposition d'art contemporain. « La raison d'être des commissaires, écrit ainsi le conservateur du MOMA Christophe Chérix, reste largement indéfinie » (Obirst, 2008 : 6). Certes, il y a une raison structurelle à cela, relativement indépendante de la situation spécifique, en France, des commissaires d'exposition d'art contemporain vis-à-vis des conservateurs de musée. C'est que le rôle des commissaires indépendants est par définition pris en tenaille entre les intérêts parfois divergents des différents acteurs du monde de l'art (artistes, conservateurs, administrateurs de musées privés ou publics, collectionneurs, galeries, etc.), à l'instar de ce qui a lieu pour les autres intermédiaires culturels (Lizé, Naudier, Roueff, 2011). Ainsi, en art contemporain, les commissaires d'exposition ont par conséquent été non seulement les assistants des artistes, en se mettant explicitement à leur service, mais aussi parfois les inventeurs, les coordinateurs, les scénographes des musées. Les « pionniers » du métier ont dit avoir cherché à servir les deux pôles également, mais pour Szeemann par exemple, cet équilibre est toujours resté fragile et incertain.

Une relation d'interdépendance hiérarchique

Si l'on se réfère à la structure du tissu institutionnel de l'art contemporain français et à la division du travail qui s'opère dans ce secteur, l'impression qui domine est celle d'une complémentarité entre commissaires et conservateurs. Mais cette complémentarité est asymétrique. La montée du nombre de commissaires n'a évidemment remis en cause ni la position ni le statut institutionnel des conservateurs de musée. La conservation reste le

monopole d'un groupe sursélectionné d'acteurs, quand bien même l'exposition n'est plus une activité monopolisée. Surtout, alors que les conservateurs ont accès à des activités de commissariat d'exposition plus ou moins régulières, les commissaires, même s'ils travaillent en institution, ne peuvent devenir conservateurs sans passer le concours d'accès à cette fonction. La stabilité de la position et des revenus des conservateurs permet en principe une prise de risque que ne peuvent pas avoir les commissaires dans un marché de l'exposition indépendante restreint¹³. Enfin, l'enquête que nous avons effectuée montre que le niveau d'activité des commissaires d'exposition précaires en France est en grande partie subordonné à des financements publics permettant de monter des projets, ce qui les place dans une situation d'inégalité structurelle par rapport aux conservateurs spécialisés qui travaillent dans des institutions dont les budgets, même s'ils baissent, demeurent garantis au contraire des sommes consacrées aux projets extra-institutionnels. Le commissaire d'exposition est donc au conservateur de musée l'équivalent du travailleur journalier par rapport au travailleur salarié.

En outre, bien que le commissariat d'exposition indépendant reste la norme pour une immense majorité des commissaires enquêtés (seuls 2 % déclarent n'avoir jamais monté de projet curatorial en indépendant), le fait d'être rattaché à une structure comme commissaire concerne 49 % de notre population. Ainsi, les commissaires d'exposition peuvent être embauchés par les conservateurs de musée, ce qui transforme la relation indirectement asymétrique du conservateur au commissaire en une relation directement hiérarchique. De plus, autant les commissaires d'exposition constituent une population éclatée entre divers profils, autant les conservateurs de musée spécialisés en art contemporain sont en petit nombre¹⁴, souvent issus de la même génération, et bénéficient, de leur côté, d'une interconnaissance particulièrement forte, entretenant l'image du monde de l'art comme « petit monde ». Enfin, la pluriactivité et la précarité actuelles de la majorité des commissaires d'exposition d'art contemporain en France ajoutent à la difficulté que ces derniers ont à se définir individuellement et collectivement, comme en témoignent d'ailleurs plusieurs entretiens¹⁵.

¹³ Cette restriction est néanmoins compensée, en pratiques, par le recours fréquent au bénévolat des commissaires. L'organisation d'exposition sur fonds propres, qui concerne plus de 40% d'entre eux (quel que soit leur statut, par ailleurs), permet en effet de jouir d'une certaine liberté dans l'exercice de l'activité curatoriale – liberté dont le prix reste une absence de rémunération pécuniaire et, parfois, symbolique (Jeanpierre, Sofio, 2009 : 15-16).

¹⁴ La moitié des musées territoriaux recensés en 2002 possède des collections polyvalentes, tandis que l'autre moitié est constituée de musées présentant une spécialisation en ethnologie ou sciences et techniques (22,5 %), en archéologie (11 %), en beaux-arts (7 %), en histoire (6,5 %) ou en art contemporain (3 %) (Source : Ministère de la Culture/DMF/DEP, 2002).

¹⁵ En voici un exemple (dans Chartrain, 2003 : 29) : « - *Comment vous parlez de votre activité ? De vos activités ?* - C'est très difficile ! Là j'ai travaillé pour la première fois de ma vie à faire un CV. Et j'ai juste mis

Compte tenu de ces éléments, comment qualifier l'arrangement entre conservateurs de musée et commissaires d'exposition autour dans l'art contemporain ? Sur la conservation des œuvres d'art contemporain, le monopole des conservateurs de musée est quasi-complet. Autour de l'exposition d'art contemporain, en revanche, l'arrangement passé en France entre conservateurs de musée et commissaires a d'abord ressemblé à une différenciation en fonction du type de client (c'est-à-dire l'un des six types d'arrangements, distingués par Andrew Abbott, autour d'un territoire d'activité donné – cf. Abbott, 1988 : 69-79), puis, avec l'augmentation brutale de la demande dans les années 1980, les conservateurs ont monopolisé les tâches dans les musées, et les commissaires dans les nouveaux lieux. Enfin, la demande continuant de croître et les frontières ayant changé, les commissaires ont été intégrés dans les musées à des fonctions d'assistance, de recherche, de médiation ou d'exécution¹⁶. Les commissaires indépendants exposent aussi, en général, des artistes moins reconnus que ceux qu'exposent les conservateurs de musée. Cette différenciation des tâches en fonction des clients joue, dans le modèle d'Abbott, un rôle interprofessionnel mais aussi intraprofessionnel. En effet, le sociologue américain a constaté qu'une source importante de différenciation interne des groupes en charges d'une activité était ce qu'il appelle la « régression professionnelle » : le fait que les personnes ayant le statut le plus élevé dans ce groupe soient portées vers les activités les plus pures, les plus « fondamentales », délaissant ainsi le « sale boulot » ou les tâches les plus ordinaires à de nouveaux venus, aux collègues de faible statut et aux paraprofessionnels (*Ibid.* : 118-121). Chez les conservateurs de musée, cette « régression professionnelle » peut se manifester par un surinvestissement des aspects

ce que j'avais fait. Je n'ose pas vraiment m'appeler curateur ou commissaire parce que je trouve pas ça tout à fait exactement ce que je fais. J'adore le mot d'être un passeur. Mais c'est un peu moche. Donc en ce moment je dis juste que je travaille de façon indépendante par rapport aux institutions. Parce que je suis commissaire (...) au X, c'est une exposition mais c'est pas faire sens au niveau de l'exposition c'est faire sens par rapport au lieu, je suis un peu différent... je suis plutôt producteur... En fait je suis entre commissaire et producteur. Enfin, c'est pas producteur comme au cinéma, hein. » (Femme, entre 35 et 45 ans, travaillant dans une institution).

¹⁶ Une telle délégation est décrite dans l'entretien suivant qui évoque les personnes qui ont occupé ces postes depuis les deux dernières décennies : « Voilà des gens, justement, qui savent qu'ils vont arriver dans les collectivités territoriales, les offices de tourisme, toutes les, les... organisations qui ont affaire à la culture, qui sont... Bon eux, ils vont peut-être faire les commissaires, souvent, justement. Et d'ailleurs, y'a des filles qui disent, justement, on a arrêté histoire de l'art, parce qu'on pourra jamais devenir conservateur. C'est trop compliqué, et surtout trop bouché. Tandis que si on devient troisième sous-fifre du conservateur, bah là, on fera des expos. On organisera des expos, etc... C'est ce qu'ils veulent faire. Un très très bon raisonnement. Donc voilà, c'est des gens, effectivement, qui vont être commissaires. Euh... Alors, ça c'est des gens qui vont pas être très bien payés et qui vont être vraiment les opérateurs de, de... C'est des techniciens quand même formés intellectuellement et qui vont être les opérateurs du politique... C'est-à-dire que c'est peut-être des gens qui ne sont... qui n'ont pas à faire un acte créateur. C'est des gens qui ont à faire un travail culturel, mais pas forcément créateur. » (Homme, 45-55 ans, artiste-commissaire, province)

scientifiques du métier, en particulier de la connaissance érudite ou technique des œuvres, et donc par un sous-investissement des relations aux artistes et aux publics. Dans ce cas, la répartition des tâches se rapproche d'une relation où les conservateurs exerceraient ce qu'Abbott entend comme un « contrôle intellectuel » sur les commissaires d'exposition, tout en partageant avec eux une partie de leur mandat.

Différences internes chez les commissaires d'exposition

Ainsi, en France, les relations entre conservateurs et commissaires sont asymétriques voire hiérarchiques à l'échelle des groupes pris dans leur ensemble et dans certaines configurations d'embauche. Elles dépendent aussi, toutefois, de la position des individus dans chacun des deux groupes. De ce point de vue, l'enquête a permis de circonscrire trois profils différenciés de commissaires d'exposition d'art contemporain (Jeanpierre, Sofio, 2009). Un premier groupe est représenté par des commissaires indépendants, plus souvent précaires, plus souvent d'origine francilienne et pratiquant leur activité également en région parisienne, plus jeunes, enfin, que la moyenne des praticiens du métier. Leur activité récente se répartit généralement entre expositions en institutions en nombre limité et expositions non institutionnelles en nombre limité également. Un second groupe rassemble des individus qui sont aussi des artistes, qui font moins d'exposition que les précédents, jusqu'à n'en faire parfois aucune pendant plusieurs années. Ils travaillent plus souvent en province et dans un cadre associatif. Un dernier groupe est composé de commissaires le plus souvent salariés ayant des revenus plus élevés, travaillant de manière stable en institution, et faisant beaucoup d'expositions à la fois indépendantes et institutionnelles. Une fois cette distinction faite, on constate que les commissaires indépendants sont ceux qui, pris globalement, ressentent le plus de méfiance de la part des conservateurs. Mais lorsqu'on croise l'impression que les commissaires ont de l'opinion que les conservateurs portent sur eux avec la durée de l'activité dans le commissariat, on s'aperçoit que ceux qui sont dans l'activité depuis plus longtemps sont aussi ceux qui sont les plus méfiants envers les conservateurs ou qui, en entretiens, disent leur regret de ne pas s'être orienté vers ce type de carrière¹⁷.

¹⁷ « C'est un terme un peu ambivalent, mais je pense qu'à un moment ou un autre aussi, on prend soin des œuvres qu'on expose que ce soit des œuvres historiques d'ailleurs ou... des œuvres contemporaines ou modernes, mais enfin idéalement, moi j'adorais faire une exposition, une sorte de grande exposition tu sais, Grand Palais, enfin à la Jean-Hubert Martin, avec des œuvres anciennes, ce genre de choses. - *Et conservateur c'est pas quelque chose qui t'attirait à priori ? Tu t'es tout de suite dirigé vers le commissariat ?* - Je me suis posé la question à un moment et... bah, en fait j'ai eu peur que ce soit trop restrictif, d'être en charge seulement d'une collection, d'un pan. Après, je pense que c'est bien parce que du coup, t'es très spécialiste sur un domaine particulier. En fait, quand je me suis dit, tiens, je vais peut-être passer le concours de conservateur, enfin, il est jamais trop tard, tu me diras, mais j'ai l'impression déjà d'être trop vieux. Je me suis rendu compte qu'on

Le paradoxe est que moins les commissaires d'expositions sont expérimentés, plus ils ont tendance à se sentir en confiance avec les conservateurs. Ce pourrait être un signe que la relation entre les deux groupes est de plus en plus tendue à mesure que son asymétrie objective est de plus en plus vécue et perçue. Cela étant dit, dans le cas français, cette différence de perception en fonction de l'ancienneté dans le métier recouvre surtout une différence entre régions d'exercice du commissariat. Les commissaires provinciaux, souvent plus âgés et plus exposés au poids des institutions muséales régionales et locales, sont plus clairement méfiants vis-à-vis des conservateurs, tandis que les commissaires travaillant habituellement à Paris et à l'étranger, qui sont aussi les plus jeunes et les plus précaires, se sentent d'autant plus en confiance qu'ils ont l'impression d'avoir plus de débouchés extra-institutionnels pour pratiquer leur exposition. Ainsi la conscience de la dépendance structurale des commissaires d'exposition envers les conservateurs de musée semble-t-elle corrélée à l'importance du marché local indépendant des expositions. Lorsque ce marché est relativement vaste, les deux rôles peuvent se compléter avec moins de tensions. Lorsque ce marché est restreint, l'asymétrie du rapport est ressentie plus nettement.

Si l'on admet que l'organisation des activités d'acquisition, de conservation et d'exposition des œuvres d'art contemporain conduit en France à produire une asymétrie et une inégalité, plus forte ici que dans d'autres pays, entre conservateurs de musée et commissaires d'exposition spécialisés en art contemporain, il faut maintenant vérifier si ces phénomènes sont corroborés par les écarts de positions sociales des individus des deux groupes.

Inégalité des ressources sociales

Le profil des conservateurs de musée et celui des commissaires d'exposition sont, aujourd'hui, bien distincts en France, et témoignent d'un recrutement social plus élitare chez les premiers que chez les derniers. Celui-ci se traduit par trois traits en particulier. Les origines sociales des conservateurs témoignent d'une dotation initiale en ressources économiques supérieure à celle des commissaires d'exposition. Le commissariat d'exposition est une activité plus féminisée que la conservation de musée, ce qui tend à montrer que

arrivait aussi à se constituer un réseau et à pouvoir travailler sans forcément avoir ce statut de conservateur oui... Moi, ce qui m'intéresse finalement le plus, c'est de monter des projets... Après je pense que j'évolue, parce que bon, du coup, étant donné mon parcours, j'ai beaucoup papillonné finalement depuis, presque, un peu plus dix ans que je travaille... Je veux dire d'un point de vue purement pratique et je dirais financier, voilà, j'ai pris des risques, j'ai dit non quand même deux fois à des CDI, euh, bon ... On va dire que c'était la vingtaine, j'étais peut-être un peu comme un jeune chien fou. Même si je suis pas non plus très expansif, mais, disons, que plus je vieilliss, effectivement, plus je me dis que j'aimerais peut-être avoir, bah, un salaire... régulier. » (Homme, 35-45 ans, commissaire indépendant, Paris).

l'activité est, à ce stade, moins reconnue socialement. Enfin, les origines géographiques des commissaires et des conservateurs sont opposées, les premiers étant plus souvent d'origine provinciale que les seconds.

Des origines sociales relativement modestes

Les enquêtes menées sur les conservateurs ont montré qu'il s'agit d'une population aux origines sociales favorisées par rapport à la moyenne de la population active. Environ deux tiers des conservateurs sont issus de familles bien dotées en capital économique et/ou scolaire (cadres supérieurs, professions libérales et intellectuelles) par rapport au reste de la population, tandis que ces origines sont celles de seulement 14 % de la population active (Benhamou et al, 2006). Les commissaires d'exposition d'art contemporain présentent des origines sociales relativement moins privilégiées que celles des conservateurs, quoique la proportion d'enfants de cadres supérieurs et de professions libérales (41 %) y soit toujours beaucoup plus importante qu'au sein de la population active. On note, en outre, 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 (familiale) d'une éthique de service public » (*Ibid.*) qui a pu jouer dans leur orientation, que l'héritage d'une position et d'un réseau social dans un secteur culturel, voire dans l'art contemporain — un milieu où l'on sait que l'interconnaissance est un facteur particulièrement puissant dans l'intégration, au double sens durkheimien d'assimilation par la sociabilité et d'incorporation des règles tacites de fonctionnement. En toute logique, puisqu'ils sont proportionnellement moins nombreux à être originaires des milieux privilégiés, la part de commissaires d'exposition issus des classes moyennes et populaires (environ 40 %) est deux fois plus importante que chez les conservateurs (environ 15 %), tout en restant largement moindre que dans la moyenne de la population active (plus de 75 %).

CSP	Population active*	Conservateurs de musée*	Commissaires d'exposition**
Chefs d'Entreprise, agriculteurs exploitants, artisans et commerçants indépendants	9%	11,4%	15,9%
Cadres supérieures et professions libérales + professions de l'information, des arts et du spectacle	14,2%	66,8%	41,6%
Instituteurs, professions	23,1%	7,4%	21,6%

intermédiaires de la santé et du travail social, techniciens, contremaîtres			
Employés et ouvriers	53,5%	8,3%	19,2%
Autres (sans profession, retraités, non réponses...)	0,2%	6,1%	1,7%

* source : Benhamou et al., 2006

** source : Jeanpierre, Sofio, 2009

Le commissariat d'exposition : une activité plus féminisée

Comme la plupart des professions du secteur culturel, l'activité de conservateur de musée et celle de commissaire d'exposition sont, aujourd'hui, particulièrement féminisées. On peut toutefois nuancer ce constat pour le domaine de l'art contemporain. En effet, si l'instauration, en 2001, d'un concours pour l'entrée dans l'activité de conservateurs a contribué à féminiser un peu plus ce corps de métier (60 % de femmes dans les promotions après 2001, d'après Benhamou et al. 2006) et si la spécialité « musées » continue à attirer une majorité de candidates (64 % de femmes dans cette spécialité en moyenne), la branche « art contemporain » reste néanmoins, chez les conservateurs, un bastion masculin (plus de 60 % d'hommes dans cette catégorie d'après Octobre, 1999). Cette prédominance des hommes est sans doute à mettre en rapport avec l'âge moyen des conservateurs, en particulier dans cette branche restreinte (en termes de nombre de postes, comme on l'a vu plus haut) où les recrutements, relativement rares aujourd'hui, ont été massifs au cours des années 1970-1980, à une époque où les femmes étaient minoritaires parmi les candidats à la profession de conservateur. Or, dans le commissariat d'exposition, qui est une activité elle-même relativement « jeune », les facteurs âge et sexe apparaissent aussi 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 (56 %).

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. Globalement, la jeunesse de la population des commissaires est un phénomène tout à fait frappant (surtout comparé à la situation des

conservateurs sur ce point), puisque moins d'un commissaire sur cinq actif aujourd'hui a plus de 50 ans, tandis que c'est le cas d'un conservateur sur trois (toutes spécialisations confondues).

Surreprésentation des provinciaux chez les commissaires

Le dernier élément de distinction notable entre les commissaires d'exposition et les conservateurs de musée est l'origine géographique. A la surreprésentation francilienne mise en évidence par les enquêtes sociologiques sur les conservateurs correspond au contraire 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 et en arts plastiques 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 indépendant. 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). Le cas des commissaires éclaire de manière tout à fait intéressante les conséquences du parisianisme accru de la formation des conservateurs depuis la fin des Trente Glorieuses avec l'importance croissante de l'école du Louvre puis de l'ENP/INP alors qu'auparavant, le système de la liste d'aptitude a permis de titulariser des professionnels aux origines géographiques plus variées¹⁸.

Prises ensemble, les différences de genre, d'origines sociales et géographiques observées entre commissaires et conservateurs tendent à confirmer l'idée que ces deux rôles sont non seulement distincts mais imbriqués dans des réseaux hiérarchisés où les conservateurs de musée ont un recrutement social, un statut et une reconnaissance supérieurs aux commissaires, au point d'être souvent en position de les faire travailler pour eux et de leur déléguer les tâches les plus risquées et les moins rétributrices de l'exposition et de l'intermédiation artistiques. Mais il existe aussi des différences entre commissaires et conservateurs qui doivent être interprétées non pas comme preuves supplémentaires du handicap social des premiers par rapport aux seconds mais comme d'éventuelles stratégies de contournement, voire de renversement, de la relation asymétrique que les deux groupes entretiennent en France.

¹⁸ Nous remercions Frédéric Poulard pour cette remarque.

Résistances des commissaires d'exposition ?

Inégalitaire dans ses positions et ses rétributions, la division du travail entre conservateurs de musée et commissaires d'exposition spécialisés en art contemporain n'est toutefois pas statique. Si la montée du nombre des individus qui pratiquent le commissariat n'a pas, jusqu'à présent, transformé la stabilité et la clôture relative de la profession de conservateur et s'il n'est pas prévu à l'heure actuelle d'ouvrir ou de supprimer le concours donnant accès à ce métier, il n'en reste pas moins que les commissaires d'exposition ne restent pas passifs par rapport au sort social qu'ils subissent. On constate, en effet, depuis quelques années, des mobilisations collectives pour une meilleure reconnaissance juridique, économique et sociale de leur activité, dont l'objectif est de contester leur position de dépendance relative vis-à-vis des conservateurs, et de constituer un territoire d'activité mieux reconnu et plus rémunérateur¹⁹.

En quête de niches : spécialisation interne à l'art contemporain et « managerialisation » des profils

Le premier trait pouvant être interprété comme manière de se distinguer des conservateurs tient à la spécialisation affichée des commissaires d'exposition interrogés à l'intérieur d'un domaine défini de l'art contemporain. Les commissaires âgés de 25 à 45 ans ont plus souvent tendance à se déclarer spécialistes d'un médium particulier, d'un groupe d'artistes ou d'un domaine spécifique du savoir. À l'inverse, ce penchant est moins apparent chez les conservateurs de musée, dans la mesure où leur fonction – la mise en valeur d'une collection d'œuvres parfois hétérogènes – oblige ces derniers à une certaine polyvalence en termes de domaine d'expertise. De même, les commissaires les plus stables géographiquement, bien souvent rattachés à une institution, sont aussi les plus enclins à se déclarer sans spécialité particulière. D'un côté, la spécialisation interne à l'art contemporain de certains commissaires représente une limitation de l'activité et peut être tout autant un facteur de précarité supplémentaire. D'un autre côté, elle peut aussi permettre, sous certaines conditions, de résister à la concurrence de pairs qui sont de plus en plus nombreux, et de se distinguer de l'orientation et de la formation plus généralistes des conservateurs. Elle permet d'offrir un service que ces derniers ne peuvent pas offrir sur le marché de l'exposition, au

¹⁹ L'association « Commissaires d'exposition associés » a été créée en septembre 2007 et a commandé l'enquête dont est issue cette recherche. Sur ces activités de mobilisation, consulter Jeanpierre, Mayaud, Sofio, 2013.

risque de ne pas trouver de débouchés ou d'interlocuteurs pour le faire valoir socialement et économiquement.

Ce désir de spécialisation des commissaires d'exposition est aussi relié à l'inflation régulière des diplômes au sein de cette population, à l'instar de ce qui se passe dans presque toutes les activités des mondes culturels français. Les commissaires d'exposition qui n'ont pas d'autres diplômes que le baccalauréat ont aujourd'hui plus de 46 ans en moyenne. En revanche, on ne compte que 6 % de commissaires ayant un diplôme inférieur à bac+4 dans la tranche d'âge 25-35 ans. En l'absence de concours d'entrée ou de condition explicite de diplôme afin d'obtenir le droit d'exercer l'activité de commissaire d'exposition d'art contemporain — ce qui n'est pas le cas chez les conservateurs de musée — cette augmentation du niveau de diplôme détenu est à la fois compréhensible et particulièrement spectaculaire. Ainsi, pour les commissaires d'art contemporain, quelles que soient leurs origines sociales, il est aujourd'hui absolument indispensable d'être diplômé. Très majoritairement issus de histoire de l'art (39 % des diplômés) ou des arts plastiques (40 %), les commissaires d'exposition s'orientent aussi vers de nouvelles formations professionnelles, tournées vers la gestion des événements culturels et les métiers de l'exposition. Parmi les détenteurs et détentrices d'un diplôme lié à l'art, ces formations récentes concernent même 11 % des 36-45 ans, 31 % des 25-35 ans et 60 % des moins de 25 ans. Il apparaît ainsi que la formation des commissaires d'exposition tend à devenir de plus en plus distincte de celle des conservateurs de musée, la part de l'histoire de l'art déclinant au fil des générations chez les premiers. Leur formation est alors tournée en priorité vers les dimensions organisationnelles, administratives et gestionnaires du montage d'expositions. À côté de la spécialisation dans un domaine précis de l'art contemporain, le déplacement croissant vers ces aspects managériaux du métier peut constituer une deuxième manière de résister à la précarisation croissante, à la concurrence interne de la part des autres commissaires et à la concurrence externe de la part des conservateurs²⁰.

²⁰ Il reviendra à des enquêtes ultérieures d'évaluer le succès de ces stratégies des commissaires d'exposition en art contemporain pour constituer un territoire d'activité relativement autonome de celui des conservateurs de musée spécialisés dans le domaine et pour résister à la précarisation croissante de leur activité.

En quête d'ailleurs : sortir par l'international

Autre singularité : entre les commissaires d'exposition nés à l'étranger résidant et/ou travaillant en France²¹, et ceux qui sont nés en France mais travaillent et/ou résident actuellement à l'étranger, en passant par ceux qui résident en France tout en travaillant à l'étranger ou l'inverse, plus d'un quart des répondants à notre enquête participent ou ont participé de l'internationalisation du monde de l'art contemporain. Ce phénomène affecte moins directement les conservateurs qui, attachés à la fonction publique, concentrent leurs activités sur le territoire français, même s'ils se rendent régulièrement l'étranger dans le cadre de leur activité. Il reste qu'au-delà de la norme d'ouverture à l'international qui prédomine aujourd'hui dans l'art contemporain, l'importance de l'internationalisation des trajectoires professionnelles chez les commissaires d'exposition peut être interprétée comme une stratégie de défection vis-à-vis du marché national français jugé trop fermé et insuffisamment rémunérateur économiquement et symboliquement.

Conscientes ou pas, ces stratégies de niches, comme celles qui visent à sortir hors des frontières nationales, restent néanmoins rares et fragiles à l'échelle de la population des commissaires exerçant aujourd'hui en France : peu de commissaires sont capables de persister dans la durée dans cette activité, ce qui est au fondement d'un important *turn-over*. Le manque de reconnaissance et le manque d'argent restent, en effet, les deux principaux motifs de cessation de la pratique (Jeanpierre, Sofio, 2009). Malgré ces abandons réguliers, le commissariat d'exposition d'art contemporain s'est tellement développé qu'il est, comme nous l'avons vu, exercé par une population environ huit fois plus nombreuse que celle des conservateurs d'art contemporain. Comme on l'a vu, néanmoins, à ce déséquilibre démographique correspond une inégalité importante entre ces deux groupes, en termes de types d'emplois occupés et de rémunération obtenue pour l'activité. Les commissaires d'exposition sont venus occuper une place laissée vacante par les conservateurs de musée, mais ils n'ont jusqu'à présent rien modifié de la position de ces derniers, qui demeurent peu nombreux, mais dont le statut n'est en rien menacé. Ce résultat vient nuancer fortement ce qu'avaient prévu quelques sociologues à la fin des années 1980, qui se fondaient alors sur la

²¹ C'est le cas de 15 % des commissaires, qu'ils soient Français ou non, ce qui est une proportion tout à fait considérable et témoigne de l'importance des dispositions à l'internationalisation procurées par une éducation transfrontalière.

tendance des politiques publiques de la culture à s'ouvrir aux marchés et à l'économie privée, dont la conséquence attendue était une dé-professionnalisation progressive dans les musées.

La comparaison entre conservateurs et commissaires montre aussi que la division du travail qui existe aujourd'hui dans l'art contemporain français autour de l'exposition est hiérarchique. Les inégalités de reconnaissance entre des statutaires ayant accès à la polyvalence et des précaires contraints à la pluriactivité correspondent par ailleurs à des inégalités de ressources initiales. Il y a là une leçon plus générale pour l'analyse des mondes de l'art. S'il est vrai qu'à l'échelle de la structure sociale dans son ensemble, les propriétés sociales initiales des individus ayant une même activité se ressemblent, une analyse plus fine, population par population, permet de distinguer des profils et d'expliquer par les attributs initiaux les phénomènes de stratification interne entre métiers.

L'étude de la place des conservateurs de musée face aux commissaires d'exposition dans l'art contemporain français livre aussi une autre leçon. Dans un contexte politique et social de flexibilisation du travail, l'activité d'exposition d'art contemporain s'est structurée en France sans passer par une libéralisation complète du marché. Mais les professionnels reconnus par l'Etat n'ont pas vu leur nombre croître à la hauteur de la demande dans le secteur de l'art contemporain. Dans ce secteur, comme dans d'autres secteurs des métiers intellectuels et culturels, la population active se divise par conséquent aujourd'hui en un noyau de statutaires peu nombreux, entouré d'un halo de précaires tournants, structurellement dépendants des premiers²². Les deux populations sont multipositionnées socialement, au sens où elle sont capables d'exercer leur activité à l'intérieur et à l'extérieur des institutions muséales et où elles exercent plusieurs autres activités que la conception et le montage d'exposition, comme la critique d'art par exemple. Il reste qu'entre les conservateurs et les commissaires, cette mobilité n'est pas comparable : condition de survie des seconds, elle représente un bénéfice induit de la position des premiers.

Parmi les commissaires d'exposition d'art contemporain, nous avons montré qu'il existait des différences sociales importantes qui mettent en cause l'existence même du groupe, dans la mesure où l'appellation de l'activité, tout comme les mobilisations collectives visant à lutter contre la précarité, font largement débat. Pour les uns, le commissariat se caractérise essentiellement par une indépendance vis-à-vis des institutions comme de tout groupement qui viserait à représenter les intérêts des spécialistes de l'activité. Pour les autres, l'indépendance est un étendard qu'il s'agit de brandir collectivement afin d'obtenir une

²² Selon Menger, on trouve une structure comparable chez les comédiens français (Menger, 1997).

libéralisation du marché de l'exposition et de briser — ou d'égaliser — les privilèges de la conservation de musée. Le paradoxe est que les commissaires indépendants de la première catégorie sont plus souvent salariés en institutions, là où les indépendants de la seconde catégorie sont parmi les plus précarisés. Sur des marchés comme celui de l'exposition, on peut donc constater la coexistence de deux régimes d'indépendance ou de flexibilité incommensurables : la première par choix, la seconde par défaut.

Laurent Jeanpierre

Université Paris 8 / LabTop (EA 2299)

Séverine Sofio

CNRS — CRESSPA-CSU (UMR 7217)

Références bibliographiques

ABBOTT, Andrew. 1988. *The System of Professions. An Essay in the Division of Expert Labor*, Chicago, Chicago University Press.

BECKER, Howard, 1986, « La distribution de l'art moderne », dans Raymonde Moulin (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, La Documentation Française, p. 433-445

BENHAMOU, Françoise, MOUREAU, Nathalie (avec la participation de LIOT Françoise), 2006, « Les “nouveaux conservateurs”. Enquête auprès des conservateurs formés par l'Institut national du patrimoine (promotions 1991 à 2003), *Notes de l'observatoire de l'emploi culturel*, 46, août.

BENHAMOU, Françoise, MOUREAU, Nathalie, SAGOT-DUVAUROUX, Dominique. 2001. *Les Galeries d'art contemporain en France. Portraits et enjeux dans un marché mondialisé*, Paris, La Documentation Française.

BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève. 1999. *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*, Paris Gallimard.

BUREAU, Marie-Christine, PERRENOUD Marc, SHAPIRO, Roberta (dir.), 2009, *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Lille, Presses du Septentrion.

CASTEL, Robert. 2003. *L'insécurité sociale. Qu'est-ce qu'être protégé ?*, Paris, Le Seuil.

CHAMPY, Florent. 2009. *La sociologie des professions*, Paris, Presses Universitaires de France.

CHARTRAIN, Valérie. 2003, *Les commissaires d'art contemporain indépendants : Symptômes d'une nouvelle configuration d'un monde ?*, Mémoire présenté pour le D.E.A. de sociologie de l'EHESS, sous la direction de Pierre-Michel Menger.

CHAUDONNERET, Marie-Claude, 1999, *L'Etat et les artistes De la restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion.

FOUR Pierre-Alain, 1993, « La compétence contre la démocratisation ? Création et re-création des Fonds régionaux d'art contemporain », *Politix*, vol. 6, n° 24, p. 95-114.

FRANCOIS, Pierre, CHARTRAIN, Valérie. 2008. *Économie de la critique d'art*, Délégation aux arts, ministère de la Culture.

FREIDSON, Eliot. 1986a. *Professional Powers. A Study of the Institutionalization of Formal Knowledge*, Chicago, Chicago University Press.

FREIDSON, Eliot. 1986b. « L'analyse sociologique des professions artistiques », *Revue française de sociologie*, vol. 27, 3, p. 431-443.

- HEINICH, Nathalie, POLLAK, Michael, 1989, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, XXXI, 1, pp. 29-49.
- HEINICH, Nathalie, 1995, *Harald Szeeman. Un cas singulier*, Paris, L'Échoppe.
- JEANPIERRE, Laurent, SOFIO, Séverine. 2009. *Les commissaires d'exposition d'art contemporain en France. Portrait social*, rapport d'enquête remis à l'association Commissaires d'exposition associés, Paris.
- JEANPIERRE, Laurent, MAYAUD, Isabelle, SOFIO, Séverine. 2013. « 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, pp. 79-89.
- JOUVENET, Morgan, 2001, « Le style du commissaire. Aperçus sur la construction des expositions d'art contemporain », *Sociétés et représentations*, 11, p. 325-348.
- LIOT, Françoise, 2004. *Le métier d'artiste. Les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*, Paris, L'Harmattan.
- LIZÉ, Wenceslas, NAUDIER, Delphine, ROUEFF, Olivier. 2011. *Intermédiaires du travail artistique. À la frontière de l'art et du commerce*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication.
- MAINARDI, Patricia, 1993, *The end of the Salon : art and the state in the early Third Republic*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MAUGER, Gérard (dir.). 2006. *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- MENGER, Pierre-Michel. 1997. *La Profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, La Documentation française.
- MENGER, Pierre-Michel. 2002. *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Le Seuil.
- MENGER, Pierre-Michel. 2009. *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard/Le Seuil.
- MICHAUD, Yves, 1989, *L'artiste et les commissaires, quatre essais non pas sur l'art contemporain, mais sur ceux qui s'en occupent*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon.
- MOULIN, Raymonde, 1967, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Minuit.
- MOULIN, Raymonde, 1983, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, 4-83, p. 388-403.
- MOULIN, Raymonde, 1985, *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion.
- MOULIN, Raymonde, 1997 [1992], *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion.

- MOULIN, Raymonde, 2000. *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelle technologies*, Paris, Flammarion.
- OBRIST, Hans-Ulrich (ed.), 2008, *A Brief History of Curating*, Zurich/Dijon, JRP/Ringier & Les Presses du Réel.
- OCTOBRE, Sylvie, 1999, « Profession, segments professionnels et identité : l'évolution des conservateurs de musée », *Revue française de sociologie*, vol. 40, n° 2, pp. 357-383.
- OCTOBRE, Sylvie, 2001, « Construction et conflits de la légitimité professionnelle : qualification et compétence des conservateurs de musée », *Sociologie du travail*, 43, pp. 91-109.
- POULARD, Frédéric. 2007. « Diriger les musées et administrer la Culture », *Sociétés contemporaines*, n°66, pp.61-78.
- POULARD, Frédéric. 2010, *Conservateurs de musées et politiques culturelles. L'impulsion territoriale*, Paris, La Documentation française.
- POULOT, Dominique, 1986, « Les mutations de la sociabilité dans les musées français et les stratégies des conservateurs, 1960-1980 », in Raymonde Moulin (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, La Documentation Française, pp. 95-109.
- POULOT, Dominique, 2010 [2008]. *Une histoire des musées en France, XVIIIe-XXe siècles*, Paris, La Découverte.
- SCHUBERT, Karsten, 2000. *The Curator's Egg. The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*, Londres, Ridinghouse.
- SOFIO, Séverine, 2009. *Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, Thèse de doctorat de sociologie, EHESS.
- TOBELEM, Jean-Michel. 2005. *Le nouvel âge des musées. Les institutions culturelles au défi de la gestion*, Paris, Armand Colin.
- UZEL, Jean-Philippe, 1998, « Le commissaire d'exposition : artiste ou commis ? » in *Pratiquer l'histoire de l'art*, Montréal, Université du Québec, p. 60-63.
- VERLAINE, Julie, 2008, *La tradition de l'avant-garde. Les galeries d'art contemporain à Paris, de la Libération à la fin des années 1960*, Thèse de doctorat d'histoire, Université Paris I Panthéon-Sorbonne.
- WHITE, Harrison et Cynthia, 1991, *La Carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion (1e éd. 1965).
- WHITELEY, Jon, 1979, « Exhibitions of contemporary painting in London and Paris 1760-1860 » in Haskell (ed.) *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Actes du congrès international d'histoire de l'art, Bologne, pp. 69-87