

Dossier | Le commissaire d'exposition, entre auteur et interprète

 esse.ca/fr/le-commissaire-d-exposition-entre-auteur-et-interprete

Le commissaire d'exposition, entre auteur et interprète

Par Jérôme Glicenstein

« Les plus francs ou les plus insolents m'avoueront que tout se passe comme si leur préférence allait [...] aux petits films de série B, où la banalité convenue du scénario laisse davantage de place à l'apport personnel de l'auteur (1). »

Exposition d'une exposition

Alors que de plus en plus d'artistes font mine de remettre en cause le statut traditionnel de l'auteur tout puissant en s'effaçant derrière un anonymat de circonstance, il semblerait que la question se pose en des termes exactement inverses pour ce qui est des commissaires d'exposition. Sans même parler de signature, la part du commissaire d'exposition dans la mise en valeur des œuvres, son éventuel statut d'auteur, ses prétentions créatives semblent en préoccuper plus d'un. De nombreux acteurs du monde de l'art – et en premier lieu les artistes – se plaignent de leur importance trop grande, disent-ils, au détriment des œuvres elles-mêmes. La mise en cause de l'importance des commissaires d'exposition dans l'établissement des valeurs artistiques n'est pas récente. Il est généralement convenu que cette contestation remonte au début des années 1970. L'un des textes fondateurs en la matière est « Exposition d'une exposition », contribution de Daniel Buren au catalogue de la Documenta 5 (1972). Dans ce texte, Buren expliquait notamment que « les œuvres présentées sont les touches de couleurs – soigneusement choisies – du tableau que compose chaque section (salle) dans son ensemble ». Selon lui, l'œuvre qui auparavant se révélait grâce au musée n'était plus qu'un « gadget décoratif » servant à « la survivance du Musée en tant que tableau, tableau dont l'auteur ne serait autre que l'organisateur de l'exposition lui-même (2) ». Il est vrai que l'exposition à laquelle il faisait référence – exposition complexe organisée par Harald Szeemann – avait de quoi poser question aux artistes (3). Non seulement, comme cela avait été relevé par Buren, l'organisateur avait « plié » les œuvres à son projet de typologie des images, mais en outre aux côtés des œuvres d'art « au sens traditionnel » avaient été rassemblés toutes sortes d'objets ne relevant pas a priori du champ de l'art (objets kitsch, imagerie publicitaire, pornographique ou politique).

Auteur ou interprète ?

En 2003, à l'occasion d'une enquête menée par le site d'informations artistiques e-flux, Daniel Buren revient sur ses propos du catalogue de la Documenta 5 (4). La question posée concernait cette fois le fait que la prochaine Documenta soit (ou non) organisée par un artiste. À cette question, Buren commence par répondre en citant son texte de 1972 et en remarquant que l'évolution de la scène de l'art des dernières années n'a fait que confirmer

le constat qu'il avait dressé 30 ans plus tôt. Au point, nous dit-il, où désormais Harald Szeemann ne feint même plus d'être au service des artistes, mais « revendique » le fait d'être considéré comme un auteur d'exposition à part entière, de peur d'être « dépassé » par d'autres et d'apparaître comme un « gentil organisateur du passé ». Aujourd'hui, nous dit Buren, l'importance prise par les commissaires est telle que nous ne sommes pas loin de voir s'organiser des expositions « sans aucun artiste ». Pourtant, reconnaît-il, « je ne peux envisager une seule seconde une exposition de groupe sans organisateur [...] L'organisateur existe et doit continuer à exister. Je ne mets pas en cause leur existence, mais leur façon d'exister ».

Afin de développer cette idée, il différencie alors les « organisateurs-auteurs » d'autres organisateurs qui seraient des « interprètes » ; les seconds se contentant de « jouer » une œuvre sans prétendre la modifier, comme le font les musiciens lors d'un concert. Éventuellement, selon Buren, une exposition pourrait même être organisée par un artiste qui continuerait à faire son travail d'artiste, quoique d'une autre manière. Il n'y aurait d'ailleurs là rien d'anormal, au sens où cela rejoindrait ce qui se passe dans les autres domaines culturels : les écrivains dirigent des maisons d'édition, les musiciens, des salles de concert et les metteurs en scène et acteurs, des théâtres. En outre, cela permettrait de résoudre une ambiguïté récurrente chez les organisateurs d'exposition, qui tient à l'indécision quant au statut de leur travail, puisque, bien souvent, ils en viennent à considérer à tort l'exposition qu'ils organisent, si ce n'est comme leur « œuvre », du moins comme leur propriété exclusive. Et Buren, de donner en exemple les défauts rencontrés selon lui lors des dernières Documenta, du fait justement de revendications extra-artistiques de la part des organisateurs (Hoet, David, Enwezor). Il en conclut que « s'il est indispensable que chaque organisateur joue un rôle créatif, lorsqu'il exerce sa profession (qu'ils soient artistes eux-mêmes ou commissaires), il est moins évident que le résultat de cette créativité, l'exposition produite, [soit] une œuvre en elle-même ». Car, dans ce cas, « qu'en est-il des travaux qui la composent ? ».

Tout au long de son texte, Buren s'en prend nommément à un commissaire d'exposition : Éric Troncy, dont l'exposition qu'il a « signé » (le mot est de Buren) en Avignon, Coollustre, est exemplaire à ses yeux des abus dont se rendent coupables les organisateurs vis-à-vis des artistes (5).

Le commissaire en tant qu'auteur

Les textes publiés par Éric Troncy pourraient assez facilement être lus comme une réponse à ce qui précède. Au fond, Troncy n'est pas très éloigné de Buren lorsqu'il se prononce contre « l'instrumentalisation des œuvres (6) » pratiquée lors de certaines expositions, notamment les expositions thématiques, qui selon lui se contentent d'utiliser les œuvres comme illustrations d'un propos préalable du commissaire. Cependant, à l'inverse de Buren, il considère qu'une exposition se compose d'œuvres et non d'artistes (7). Si le commissaire choisit effectivement des artistes, son but n'est pas pour autant de présenter une suite de «

monographies », mais de produire une forme de spectacle ; ce que Troncy compare à un film, à un concert ou à une émission de télévision (8). Ce qui compte, ce sont les relations entre les œuvres, leurs juxtapositions, la construction d'une salle d'exposition « de façon à ce [qu'elle] fasse image (9) ». C'est ici que l'opposition avec la conception de Buren est la plus nette, puisque pour Troncy, l'interprète n'est pas celui qui organise l'exposition, mais celui qui la visite ; l'exposition étant comme un film dont le spectateur serait le monteur (10). Troncy propose ainsi une définition implicite de l'auteur d'exposition : s'il ne s'agit pas de quelqu'un qui propose des expositions thématiques ou monographiques, il ne cherche pas davantage à présenter l'actualité de l'art ou même des œuvres particulièrement remarquables, mais à « créer un moment qui les dépasse », à « créer un moment exceptionnel – du moins pour soi (11) ».

Ce qui est frappant dans cette posture, c'est de voir combien l'exposition, telle qu'elle est envisagée « en tant qu'œuvre », renoue au fond avec des conceptions assez traditionnelles de l'œuvre d'art et du rôle de l'artiste. En particulier, lorsqu'il est fait appel au caractère foncièrement « désintéressé » des expositions : événements qui ne répondraient à aucune commande, aucune nécessité institutionnelle ; le désir de les réaliser en étant la seule raison d'être : « un désir comme un texte achevé qu'on chercherait ensuite à publier (12) ». L'auteur d'exposition serait en somme comme un artiste qui travaillerait dans l'intimité de son atelier et qui produirait des œuvres, sans se soucier de leur destination ultérieure.

Cette conception, qui semble assez en décalage avec la plupart des pratiques artistiques contemporaines, l'est d'autant plus dans le contexte des expositions, dont la fonction principale est tout de même de s'adresser à un public (quel qu'il soit). Un commissaire peut-il produire des expositions dans le seul but de se faire plaisir ? C'est ce que semble croire Troncy. À propos de *Weather Everything*, il écrit : « [...] c'est la moindre des choses que je puisse faire de signer cette exposition. Cela signifie également y injecter ma propre culture, mon approche personnelle de la vie, mon expérience personnelle de la vie, ma façon de regarder le monde. Il ne s'agit pas de moi au bout du compte, mais de conduire le spectateur à travers un certain nombre d'humeurs, de sentiments, de regards, de l'inviter à ressentir ceci ou cela, à penser à ceci ou cela. C'est un peu comme un film, mais pas un film à propos du réalisateur – même si, à l'évidence, la personnalité de l'auteur est là, comme dans toute création (13) ».

Le display contre l'exposition

Il semblerait qu'il y ait une certaine confusion, à la fois dans les propos de Buren et dans ceux de Troncy, quant à la notion d'exposition. À travers les propos de ce dernier, ce qui semble visé, ce sont apparemment des rapprochements « formels » entre des œuvres – ce qu'il nomme des displays – ; les arrangements faisant exposition. C'était le cas à Coollustre avec certains rapprochements – comme celui entre *Lady with Shopping Bag* de Duane Hanson, *Madonna* de Katarina Fritsch et *Big Nude* de Helmut Newton, ou celui entre *Les Papas* d'Alain Séchas et *le Marina schminkt Luciano* de Franz Gertsch (14). La répétition de

ces arrangements, la présentation qui en est faite dans le catalogue, ainsi que les multiples textes de Troncy renforcent cette idée. Ce point de vue – qui réduit l'activité du commissaire à celle de scénographe d'exposition – n'est pas sans rappeler une certaine tradition du collage, de l'assemblage ou du montage (y compris d'œuvres préexistantes), telle qu'elle a pu être pratiquée par de nombreux artistes, de Braco Dimitrijevic à Michael Ascher. Et la répugnance visible d'Éric Troncy envers la médiation en est un témoignage supplémentaire (15) : ce qui lui importe, c'est de réaliser une « œuvre » – en forme de « collection » ou de compilation (16) – et non pas une exposition, au sens d'un travail sur la relation entre public et œuvres (socialisation des œuvres).

Un constat du même ordre peut aussi s'appliquer par la négative à la conception de Daniel Buren : lorsqu'il rejette l'instrumentalisation des artistes et conteste les pratiques appropriatives des commissaires d'exposition, il feint de croire qu'une exposition puisse être un terrain neutre idéologique où, à l'appel d'artistes, se rassembleraient d'autres artistes en l'absence de toutes contraintes. Pourtant, quoi qu'en pensent leurs organisateurs – auteurs ou interprètes –, les expositions mettent en scène une forme de responsabilité qui n'est pas strictement esthétique ou artistique, mais davantage « politique » face au public. En cela, contrairement à ce que pense Troncy, il y a une grande différence entre organiser une exposition sans public et réaliser la même opération pour le cinéma, un concert ou la télévision ; pratiques qui se définissent toutes par leur audience – même le cinéma d'auteur qui, comme chacun le sait, est « à la fois un art et une industrie ».

NOTES

1. André Bazin, « De la politique des auteurs », Cahiers du cinéma, avril 1957.
2. Daniel Buren, « Exposition d'une exposition », dans Documenta 5 (sous la direction de H. Szeemann), Kassel, 1972, p. 17-29.
3. Outre la protestation de Buren, il y avait également eu une lettre ouverte de Robert Morris dans Flash Art annonçant qu'il retirait ses œuvres ; un « manifeste » publié dans Artforum par dix artistes opposants (et exposants) à la Documenta ; et une « Explication contre la Documenta » publiée par les mêmes artistes dans le Frankfurter Allgemeine Zeitung. À ce propos, voir « Archive in motion », dans 50 Jahre/Years documenta. 1955-2005, Kassel, Documenta Stiftung, 2005, p. 120 et p. 258-259.
4. Daniel Buren, « Where are the Artists », dans The Next Documenta Should Be Curated by an Artist, juin-novembre 2003 [trad. libre] ; accessible sur <http://www.e-flux.com>. Toutes les citations qui suivent proviennent de ce texte.
5. Buren cite le fait d'accrocher « un Bernard Buffet sur un Sol Le Witt, ou de placer une niche vendue par Gucci devant un Claude Lévêque ».
6. Éric Troncy, « La Satiété du spectacle », dans Coollustre, catalogue publié à l'occasion de l'exposition « Coollustre » à la collection Lambert en Avignon, du 24 mai au 28 septembre 2003, Dijon, Les presses du réel, 2003, p. 9.
7. « Les bons artistes n'ont pas besoin de commissaire », ibid., p. 7. Et ailleurs : « Ce qu'en pensent les artistes, finalement, ce n'est pas mon problème. » (Elisabeth Wetterwald, «

Entretien avec Éric Troncy », dans Coollustre, op. cit., p. 159).

8. Éric Troncy, « La Satiété du spectacle », op. cit., p. 7. Et ailleurs : « je revendique toujours cette idée que l'exposition est un spectacle, dans la mesure où l'on admet qu'un spectacle n'a pas pour unique vocation de procurer du plaisir ou du divertissement » (Jan Winkelmann, « Entretien avec Éric Troncy à propos de Weather Everything », dans Coollustre, op. cit., p. 232).

9. Elisabeth Wetterwald, op. cit., p. 157. Sur le même thème, voir aussi : Éric Troncy, « Display/Décor », dans *Le colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier* (textes 1988-1998), Dijon, Les presses du réel, 1998, p. 146 et p. 153.

10. Cette conception n'est d'ailleurs pas propre à Éric Troncy ; on la retrouve chez de nombreux autres organisateurs d'expositions (Frank Perrin, Olivier Zahm, Nicolas Bourriaud, Christian Bernard, etc.). À ce propos, voir Jérôme Glicenstein, « Le Palais de Tokyo : un "cinéma de situations" », dans *Revue d'Esthétique* n° 42, Paris, JMP, 2003, p. 107.

11. Éric Troncy, « La Satiété du spectacle », op. cit., p. 11.

12. Ibid., p. 9.

13. Jan Winkelmann, op. cit., p. 234.

14. La présentation de l'installation de Séchas devant la peinture de Gertzsch avait également été proposée lors de l'exposition *Urgent Painting* au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, en 2002.

15. « [...] le spectateur qui demeure pour moi la préoccupation principale, ne doit pas avoir trop d'informations sur ce qu'il va voir [...] », *ibid.*, p. 230.

16. Cette idée est renforcée par l'idée récurrente chez Troncy d'une exposition en tant que « collection temporaire » (Éric Troncy, « La satiété du spectacle », op. cit., p. 10).