

## Anne-Marie Ninacs

### Towards More Ethical Curatorial Practices

---

The position of the visual-art curator today is based in critique, examination, and assumption. There are assumptions that are implicit in the perceived role of curating and the practice of curating. Can curating be a practice? How do you define that? What is curating? What are the objects of curating? Testing the assumptions present in the field that are specific to language and historical implications of the terminology, we intend to move towards a clear expression towards new thinking about curating. Where are the unspoken assumptions? Can a language of curating be defined? This round-table discussion examines the history and responsibility to that language and opens discussion for multiple definitions of curating without simply presenting different models of practice.

Bonjour, merci d'abord pour cette belle occasion qui m'est offerte de réfléchir sur ma pratique, sur notre pratique. On nous demande souvent sur quoi on travaille mais pas très souvent comment on travaille. Alors l'exercice a été stimulant et éclairant pour moi, j'espère qu'il le sera un peu pour vous.

Je commence avec une question de définition. Le mot anglais « curator » trouve en français deux traductions : « conservateur » lorsqu'il concerne notre action auprès des collections, et « commissaire » lorsqu'on s'occupe d'une exposition—au MNBAQ, où je suis conservatrice de l'art actuel (2000 à ce jour), je change même de statut et relève de deux directeurs différents selon les cas. Comme il s'agit d'un trop vaste champ pour le couvrir entièrement en vingt minutes, et comme la constitution et le soin des collections me semblent beaucoup mieux balisés pour le moment parce qu'ils sont étudiés depuis plus longtemps, encadrés par les grandes associations muséales et qu'ils s'effectuent toujours dans le cadre institutionnel, je me suis concentrée pour les besoins de cette discussion sur l'organisation des expositions.

Mais il y a plusieurs autres raisons qui motivent mon choix de me pencher sur le commissariat. D'abord, c'est la multiplication tous azimuts des « commissaires »

et l'élasticité du terme et des manifestations qui ont suscité chez moi au cours des dernières années les plus nombreuses questions. Ensuite, si je conçois la conservation comme une profession, je considère le commissariat comme une pratique, et ces deux mandats ne font pas appel tout à fait aux mêmes compétences, même s'ils en ont certaines en commun : ils sont chez moi principalement différenciés par la part de créativité qui incombe aux expositions et qui n'a pas lieu d'être dans les collections (sauf pour la recherche de dons et de financement!). Je constate d'ailleurs que c'est mon travail de commissariat et d'écriture—à savoir le temps que je passe dans un étroit contact conceptuel, physique et spatial avec les œuvres et au plus près de mes intuitions—qui me rend (j'espère!) de plus en plus compétente dans mon travail de conservation et guide mes décisions tant au niveau du choix des œuvres pour la collection, que de la manière d'agir pour assurer leur bonne conservation et leur éventuelle remise en exposition. Sans mon travail de commissaire, mes décisions seraient, me semble-t-il, essentiellement intellectuelles, visant à une représentation des différents courants de l'heure, alors que je cherche bien d'autres choses que cela, quelque chose comme des œuvres qui seront d'actualité des siècles durant et, pour dénicher celles-là, seules une profonde introspection et une analyse poussée des moteurs de création peuvent vraiment nous guider. Mais enfin, et surtout, je me suis concentrée sur l'organisation des expositions parce que c'est précisément, je crois, cette part de créativité et d'intimité, cette part de subjectivité qui la caractérise qui nous donne tant de fil à retordre dans la définition de notre activité. Mais j'y reviendrai.

Dans un premier temps, avant de proposer de nouvelles définitions du commissariat, il me semble prudent de retourner voir, brièvement, ce qui est déjà là, car si on cherche une nouvelle réflexion, il faut d'abord savoir par rapport à quoi nous la situons. D'autant que comme la plupart d'entre vous, j'imagine, je suis plus occupée au quotidien de définir mon travail par l'action qu'à lire des théories sur ma profession : le temps que j'ai pour lire va d'ailleurs systématiquement au contenu de mes expositions et je lis beaucoup pour mon travail, mais très peu sur mon travail. J'ai donc ressenti le besoin de vérifier si je ne colportais pas trop à son égard de préjugés et de trous de mémoire.

Au Québec (et je pense que c'est à peu près pareil pour le Canada), l'histoire du commissariat est très courte puisque les premiers conservateurs reconnus comme tels ne sont nommés que vers le début des années 1960 et sont rattachés aux collections des grands musées de Québec et de Montréal. On voit leur nombre augmenter de manière exponentielle au cours des années 1970 avec la création de plusieurs musées régionaux, mais ce n'est encore qu'après le milieu des années 1980 qu'apparaissent les premiers commissaires indépendants, alors appelés « conservateurs-invités » ou « conservateurs-indépendants » même s'ils ne sont responsables d'aucune collection. Cette profession n'a fait que s'élargir depuis et ses acteurs se multiplier : ceux-ci proviennent de divers horizons, ont différentes formations, opèrent pour les employeurs les plus variés—tantôt pour les musées, tantôt pour des corporations privées—sont souvent désignés de fait après avoir initié un ou quelques projets par eux-mêmes et ont de leur métier des conceptions parfois divergentes—le terme « commissariat » englobe en effet aujourd'hui tant l'exposition thématique internationale et la rétrospective d'envergure que la signature d'un feuillet de texte dans un opuscule. Il s'agit donc chez nous d'un très jeune métier qui demande effectivement encore à être pensé.

En Europe, le scénario est à peu près le même, à la différence qu'il se produit une vingtaine d'années en avance sur le nôtre. On s'entend généralement pour dire que la figure du commissaire indépendant apparaît à la fin des années 1960 avec le renvoi d'Harald Szeemann de la Kunsthalle de Berne, bien que Szeemann lui-même rappelle ainsi une histoire commencée avant lui :

Le métier, relativement récent, d'organisateur d'exposition, dénommé « animateur » en France, s'est développé à une allure folle depuis la Seconde Guerre mondiale. Il s'est tout d'abord distingué de celui de conservateur pour avoir pris conséquemment le parti de l'artiste contre la science de l'art puis, dernièrement, il est devenu davantage le mandataire de l'idée de l'œuvre d'art totale, art que les artistes ont abandonné progressivement à la suite de l'imminence de la nécessité sociale de l'individualisation du travail et de la spécialisation. Ce qui distinguait l'artiste, depuis l'autonomie de l'œuvre et l'irrationalité supposé de ses associations dans la réception, jusqu'à la revendication de l'utopie dans la production et,

par conséquent, ses relations difficiles avec le pouvoir, est maintenant dévolu à l'organisateur de l'exposition ou au directeur de la Kunsthalle .

Ce qui frappe dans son propos, outre l'apparition de la fonction de commissaire beaucoup plus tôt qu'on ne le pense habituellement, sa négociation avec le pouvoir que l'on connaît bien pour la pratiquer quotidiennement et la conception qu'a Szeemann de l'exposition comme « œuvre d'art totale » à laquelle il reviendra avec insistance au cours des années mais qu'on pourrait discuter, ce qui frappe donc est cette idée que le statut de l'« organisateur d'expositions » « s'est tout d'abord distingué de celui de conservateur pour avoir pris le parti de l'artiste contre la science de l'art ». Qu'est-ce à dire, sinon que le commissaire a pris le parti du sujet sur l'objet (Szeemann écrit même contre), et qu'il inscrit de ce fait, et ce dès son entrée en scène, la subjectivité au cœur même de son action? Qu'est-ce à dire, sinon que le commissaire « à la sensibilité artistique » se pose d'emblée dans un rapport de tension, voire d'opposition vis-à-vis du conservateur de musée « aux visées scientifiques »? Et ne voit-on pas déjà se profiler dans une telle dichotomie le germe des divergences d'opinions qui animent notre profession, voire de la schizophrénie qui habite souvent le commissaire lui-même?

Par ses expositions très affirmatives et ses convictions personnelles clairement affichées, Harald Szeemann, on le sait, aura mené cette subjectivité du commissaire à son apogée de sorte qu'on lui reproche souvent d'avoir été à l'origine d'une « dérive narcissique » qui a ouvert la voie à tous les commissaires vedettes qui parcourent la planète. À mon sens, il a fait bien plus et bien mieux que cela. Quoiqu'on pense toutefois de son approche du métier, Szeemann demeure pour quiconque veut aujourd'hui réfléchir le commissariat une référence incontournable : d'abord en ce qu'il figure comme le premier « faiseur d'expositions », pour reprendre un de ses termes, à se prévaloir du statut d'indépendant et ainsi comme le fondateur de toute une profession. Mais son arrivée marque surtout, à mon sens, en raison de sa subjectivité pleinement assumée, l'origine de notre position inconfortable, voire parfois intenable. Car à partir de ce moment, aux fonctions scientifiques traditionnelles du conservateur et à la valeur d'objectivité de son jugement sur les œuvres, s'ajoute—je dis bien s'ajoute et non pas remplace—la subjectivité de son discours

lors de leur assemblage pour une exposition. Mon intuition est que s'il est encore si difficile aujourd'hui de s'entendre sur une définition de notre profession, c'est que, chez la plupart des commissaires et ce, qu'ils soient attachés ou non à une institution, ces deux héritages (apparemment) contradictoires sont toujours pleinement opératoires et qu'ils agissent, pour chacun d'entre nous, dans des proportions laissées à notre discrétion.

De fait, nous avons encore aujourd'hui une responsabilité d'ordre scientifique vis-à-vis de l'histoire de l'art puisque nous participons activement à la construire par notre discours et nos actions. Nous avons aussi toujours des comptes à rendre aux artistes avec lesquels nous travaillons et dont nous manions les œuvres, et un devoir de leur rendre justice. De plus, l'un des lieux communs les plus tenaces concernant le travail du commissaire d'expositions du point de vue du public est encore aujourd'hui son objectivité, son jugement qui fait autorité. De manière générale, on croit en effet que nous faisons tous à peu près la même chose, que nous nous intéressons à tout ce qui s'appelle art sans distinction et, surtout, que nous savons. Lors de la préparation d'une exposition, personne ne sait trop ce que nous faisons—même les artistes très souvent, l'apprennent seulement lorsque nous travaillons avec eux et ne voient la différence entre nos approches qu'après avoir travaillé avec de nombreux commissaires.

Cette impression d'objectivité persistante provient directement, je crois, du pouvoir de consécration des musées et des manuels d'histoire de l'art qui font autorité qui nimbent encore aujourd'hui toute manifestation artistique. Elle vient aussi de la facture même de nos réalisations—là aussi un effet des musées—qui, si les choses sont bien conduites, conservent habituellement peu de trace de notre passage, peu d'indice d'un « je » à l'œuvre : les choses ont l'air d'avoir été posées là, de toute éternité et, malgré la signature du texte, nos propos d'introduction sont lus comme des affirmations [exemple : étudiants du cours de Danielle Doucet]. Elle est assurément issue de la position de retrait que nous affichons volontiers, c'est-à-dire notre manière d'insister sur le fait que nous ne faisons que prendre le pouls des pratiques artistiques et des questions de société qu'elles soulèvent, que nous mettre au service des artistes et de leurs œuvres. Ça, c'est encore le discours

du conservateur de musée, de la « science de l'art ». Et elle est issue encore du fait que de nombreux spécialistes des arts visuels, notamment les critiques d'art, comprennent souvent bien mal ce que nous faisons, la nature des gestes que nous posons; ils ignorent donc régulièrement d'en parler dans leurs articles, de sorte que le regard du lecteur-visiteur a peu de chance de pouvoir s'exercer à repérer nos interventions [exemple : Nicolas Mavrikakis et son exposition]. Bien qu'on choisisse souvent de l'ignorer, cette perception d'objectivité de la part du public est loin à mon sens d'être seulement un effet secondaire de notre métier.

Une pratique?

Paradoxalement, je l'ai déjà évoqué, on ne cesse d'observer, dans le champ de l'art actuel en particulier, l'accroissement de la part de subjectivité assumée par les commissaires dans la conception et la réalisation de leurs projets d'expositions, qui devient parfois même un culte de l'individualité et du « point de vue » culminant dans le tout subjectif des « commissaires-artistes » et le narcissisme de certains « commissaires-vedettes ». On trouve aussi généralement de moins en moins d'opposition à cette idée que le commissaire n'agisse pas de manière purement scientifique et objective et j'observe d'ailleurs que, même chez mes collègues des champs artistiques plus historiques, cette conscience de la subjectivité du commissaire fait maintenant partie des *a priori* de leur travail. S'il s'agit d'une prise de conscience qu'on voit se répandre dans l'ensemble des sciences humaines à l'heure actuelle, selon Harald Szeemann ce mouvement vers la subjectivité serait tout à fait naturel dans le parcours du commissaire d'expositions puisque, disait-il déjà dans les années 1970, « en demeurant dans le contexte de l'art, on se rapproche, avec le temps, de l'alternative : soit gérer l'acquis par la répétition de l'activité, soit s'approprier l'exposition comme moyen d'expression personnelle . »

À l'évidence donc, pour plusieurs commissaires dans le champ de l'art actuel—dont je suis, je l'avoue d'entrée de jeu—c'est la seconde option qui a été retenue. L'exposition est véritablement devenue un moyen d'expression personnelle—ce qui n'exclut pas à mes yeux qu'elle puisse être à la fois une action scientifique—et elle se voit de plus en plus souvent conçue comme une pratique. J'entends par là—et ici je n'arrive à ne parler qu'en mon nom—le fait que le commissaire travaille à

partir de ses connaissances et de la méthodologie qu'il a apprise, mais en suivant ses intuitions et les méthodes qu'il s'est lui-même forgées; qu'il tente à l'aide de ces outils de relever des liens souterrains entre des univers *a priori* étrangers les uns aux autres—les œuvres—en cherchant à extraire de ces liens du sens tout en cherchant à pister sa propre essence; puis qu'il vise à traduire tout cela par des mots—ceux qu'il écrira dans la salle et au catalogue—mais, surtout, par une expérience des formes dans l'espace—car nous oublions en effet trop souvent que le langage spécifique du commissaire s'élabore d'abord là, dans la mise en relation spatiale des œuvres; et qu'il tente enfin de pratiquer les conclusions qu'il a tirées de tout cela dans sa vie. En résumé, cette pratique du commissariat serait, tout simplement et très loin de l'étalage arbitraire, expressionniste et émotionnel auquel le mot « expression personnelle » peut donner à penser, une aventure intellectuelle dans le sens plein du terme, qui aurait ici pour moyen d'expression l'exposition. Elle serait ainsi une pratique de l'attention, de la recherche, de l'écriture, de la communication et du livre; une pratique des œuvres, de l'accrochage, de l'architecture et de l'espace; une pratiques des artistes, des intentions, des relations humaines et des contraintes en tous genres. Et si je prends le temps de décliner ici tous ces aspects de notre recherche, c'est qu'à la différence de celle du chercheur universitaire, elle prend forme dans une pléiade de décisions, certaines conceptuelles, mais plusieurs administratives, techniques ou logistiques, qui toutes, depuis l'énoncé de projet jusqu'au marteau et au clou, traduisent nos intentions et notre compréhension des œuvres exposées.

Évidemment, dans le champ de l'art, le mot « pratique » renvoie immédiatement à celle des artistes et cette association génère habituellement un glissement rapide, voire instantané, de « pratique de l'exposition » à « commissaire-artiste », cette dénomination (étonnamment péjorative dans un milieu qui célèbre l'artiste) transportant comme on le sait tout un lot de peurs des abus de pouvoir, irrespect des œuvres et des artistes et autres effets de l'ego. C'est d'ailleurs ce que Daniel Buren avait reproché en à Szeemann lors de l'exposition *Quand les attitudes deviennent formes* en 1969, que « d'utiliser les artistes et les œuvres comme des touches de peinture sur une toile : [l']exposition », un jugement qu'il a retiré par la suite et auquel le célèbre commissaire répond ceci :

Je me suis toujours refusé à avoir une activité d'artiste parce que je sais que mon travail repose justement sur une multitude de risques qui sont pris par les artistes eux-mêmes. [...] Mais à force d'entendre tout le monde dire : "Toi aussi, tu es un artiste", j'en ai eu marre de protester et j'ai fini par dire : « D'accord, je suis un artiste » .

Je suis certaine que quelques-uns d'entre vous se reconnaissent dans cette situation. Ainsi, le commissaire qui pratiquerait sincèrement l'exposition, c'est-à-dire avec des visées autres que l'autopromotion, serait moins, à mes yeux comme à ceux de Szeemann, ce « commissaire-artiste » tant condamné qu'un « commissaire qui travaille comme un artiste », c'est-à-dire que comme un (bon!) artiste, il comprend à tel point son matériau-œuvre qu'il le traite avec le plus grand respect, la plus profonde cohérence et la plus sincère curiosité afin d'en faire ressortir toute la portée et les dialectiques intrinsèques. Ce « comme un artiste », c'est d'ailleurs un commentaire qu'on fait régulièrement à l'égard de tous les grands penseurs, philosophes et même des scientifiques lorsqu'on veut indiquer le niveau d'innovation qu'ils apportent à leur discipline et la manière profondément personnelle et intuitive dont ils conduisent leurs recherches. Et, à moins que je ne me trompe, la métaphore ne discrédite jamais leurs avancées; bien au contraire, elle n'est utilisée qu'afin de les valoriser et on ne cesse pas pour autant de les nommer philosophes, historiens de l'art ou biologistes. Comme j'ai une haute opinion de mon métier, je n'attends du commissaire rien de moins que des acteurs des autres sphères d'activité, et surtout rien de moins que d'un artiste : c'est-à-dire d'être un être qui pense, qui a une proposition à faire à propos de l'art et, à travers lui, un point de vue à communiquer sur l'existence.

Il m'apparaît même absolument naturel pour les chercheurs que nous sommes d'emprunter aux artistes leurs méthodes de travail, puisqu'elles sont celles que nous fréquentons quotidiennement. Je conçois mal d'ailleurs qu'on puisse traiter d'art toute sa vie et penser le faire avec justesse sans être soi-même engagé dans un processus : on peut évidemment cumuler beaucoup d'information sur les œuvres par les études et avec les années, mais cela ne veut pas dire que nous en comprenions les fondements mêmes et soyons en mesure de les transmettre. Personnel-

lement, si j'ai étudié pendant pas mal d'années l'histoire de l'art et la muséologie, je dois dire que j'ai largement appris mon métier au contact des artistes. À force d'analyser leurs œuvres, évidemment, mais surtout à force de les entendre, eux, commenter une œuvre—la leur ou celle d'un autre—à force de les écouter parler de la vie, de leurs valeurs, de les voir jouer avec les matières et les idées, et à force de lire leurs écrits. C'est en regardant un projet s'élaborer, les décisions se prendre, les solutions se trouver que j'ai petit à petit saisi comment une œuvre se structure de l'intérieur, le chemin qu'elle emprunte de l'idée au résultat et que j'ai apprivoisé ma propre créativité et une bonne dose de liberté. Bref, c'est en m'approchant de leurs œuvres que j'ai compris comment je souhaitais conduire la mienne, autour de quelles questions je voulais travailler. Car pratiquer le commissariat implique nécessairement pour moi s'engager dans une œuvre; faire œuvre de commissaire. Il me semble qu'à moins d'être des fonctionnaires de carrière, si les conservateurs s'intéressent à l'art au point d'y consacrer leur vie, c'est qu'ils portent en eux quelque chose de créatif qui ne demande qu'à s'exprimer. Je me demande souvent pourquoi cela devrait être condamné alors que c'est une des plus belles choses que le contact des artistes puisse nous inspirer.

Il y aurait même là une autre différence à relever entre le « commissaire-artiste » qui fait de son exposition une œuvre—entendre un événement—en soumettant et parasitant celles des artistes, et le commissaire qui travaille « comme un artiste » dont chaque exposition participe d'une œuvre—entendre cette fois un projet d'existence—qui se nourrit de ceux des autres et les alimente en retour dans une attitude commensale, une attitude de mise en commun et de partage. Autrement dit, à la position autoritaire du commissaire qui, organisant une exposition ponctuelle, expose ce qu'il sait déjà (ou ce qu'il croit savoir, c'est selon!), s'opposerait celle, généreuse, du commissaire qui, engagé dans une pratique, expose ce qu'il cherche lui-même à comprendre, c'est-à-dire qu'il s'avance vers les non-savoirs que sont les œuvres elles-mêmes et la problématique qui les réunit, et qu'il cherche la résonance profonde que tout cela a pour lui et ainsi pour autrui. C'est par conséquent ce qu'un commissaire développe au cours des années, poursuivant sa trajectoire singulière une exposition après l'autre, qui constitue son œuvre—à l'exemple de Jacques Derrida qui disait poursuivre un seul livre à travers tous ses livres. Vous

objecterez avec raison que nous n'avons pas tous la même liberté que Szeemann ou Derrida, que nous sommes soumis à des mandats et des demandes, voire des commandes, surtout quand on travaille dans un centre d'exposition ou dans un musée, mais cela ne devrait pas selon moi empêcher une pensée de s'élaborer, un questionnement de se déployer, des idées et des idéaux de germer, car à défaut de s'engager dans une telle aventure, le commissaire devient à mes yeux un chargé de projet—je peux concevoir toutefois, pour le vivre moi-même, que nous soyons parfois forcés d'alterner entre les deux statuts.

Dans cette pratique, dans cette œuvre à construire éminemment personnelle réside l'essentiel de ma compréhension du travail de commissariat—comme de toute aventure intellectuelle—qui n'est pas si éloignée de la définition qu'en donne Harald Szeemann au milieu des années 1970, j'en ai été la première étonnée :

Ce postulat, qui veut que l'échéance [d'une exposition] soit en étroite corrélation avec le problème de la possession, parce que seules les réalisations finies peuvent devenir des possessions, est absolument frustrant pour celui qui ne conçoit pas les expositions du seul point de vue du médiateur, mais aussi comme des manifestations publiques vers l'auto-réalisation. Dans le fond, on désirerait utiliser différemment ces masses d'énergies qui se dissolvent dans des conversations, des séances, des voyages, des détails d'organisation, même dans le soin de sa propre image : [et les utiliser plutôt] dans sa propre obsession et ce qui l'alimente, ce qui signifie ressentir uniquement le subjectif en tant que nécessité. Les alternatives dans l'esprit des expositions sont des stations visualisées dans l'auto-réalisation, pour autant qu'il soit supposé que monter une exposition soit vraiment ce qu'il y a de plus important pour celui qui le fait.

Ce à quoi il ajoutait plus tard : « [...] c'est à l'unique condition de faire de l'exposition mon mode d'expression propre, vécu, que celle-ci sert, *in fine*, également à autrui. » C'est en raison de déclarations de cet ordre, évidemment, que Szeemann s'est fait rabrouer par plusieurs qui n'y voyait qu'un culte de la personnalité. Pourtant, il prend bien soin de préciser l'objectif ultime de son approche subjective—l'autoréalisation—ainsi que son exigence par rapport à cette subjectivité—qu'elle soit une absolue nécessité, « vraiment ce qu'il y a de plus important pour celui qui le fait ». On est loin à mon sens des fantaisies personnelles, et bien plus près

d'une éthique profondément humaine. N'est-ce pas en effet notre première responsabilité que de réaliser pleinement notre être grâce aux outils qui nous sont les plus [familiers]? Et rien ne dit qu'une telle attitude est d'emblée dénuée de rigueur et d'intégrité, puisque cette quête d'ordre intime est sous-jacente non seulement aux œuvres, mais au thème de l'exposition : ce n'est pas soi que nous imposons, bien au contraire, c'est nous-mêmes que nous cherchons à découvrir à travers les choix que nous opérons. Il n'est d'ailleurs en aucun cas nécessaire que ce travail d'autoréalisation saute aux yeux de tous. Je défie quiconque, par exemple, d'identifier en quoi la rétrospective que j'ai faite des œuvres de Rita Letendre a agi sur ma vie intérieure alors que ç'en a été un événement majeur; et je le défie à nouveau de prouver, malgré la grande subjectivité que j'y ai investie, qu'il ne s'agit pas là d'une avancée véritable et vérifiable pour la connaissance de l'œuvre de Letendre. C'est exactement la même chose en cela que pour les artistes que nous présentons dont les œuvres sont motivées par les événements et pensées les plus hautement individuels alors, voire pour que les résultats aient, eux, une résonance universelle : c'est au seul prix de découvrir à quoi me sert cette œuvre que je présente à ce moment précis de ma vie que mon travail arrive à toucher les autres en eux-mêmes. C'est en ce sens que je comprends Szeemann lorsqu'il dit que seul son expression la plus singulière peut ultimement servir à autrui; que seul le subjectif est susceptible de devenir finalement l'objectif. S'il atteint sa visée, ça je suis plus mal à l'aise d'en juger puisque, ses expositions, je ne les ai que « lues » et jamais expérimentées.

J'en arrive ainsi à une dernière distinction entre notre « commissaire-artiste » et le commissaire qui pratique l'exposition « comme un artiste » : alors que le premier tire les œuvres vers sa subjectivité pour promouvoir sa seule idée, l'autre s'absorbe complètement dans les œuvres qu'il a choisi de présenter de manière à s'oublier complètement pour un moment, à se concentrer sur autre que soi et à éventuellement mieux s'y retrouver. « Pour moi, il s'agit toujours, en quelque sorte, de trouver l'amalgame de l'intuition que j'ai de la chose avec celui qui fait la chose. Oui, j'exerce une certaine emprise, mais en essayant de trahir le moins possible ce que l'autre a fait . » Dans cette différence de mouvement, l'un vers soi, l'autre vers l'Autre, loge à mon sens l'éthique essentielle du commissaire d'art actuel, la seule

condition à laquelle est envisageable l'admission de sa subjectivité et sa transmutation en service à autrui. Car à la différence de l'artiste, de l'auteur ou de tout créateur qui ne parle qu'en son nom et bénéficie d'une licence artistique totale, le commissaire est quant à lui toujours lié à une institution—et ce, qu'il soit indépendant ou non—à des artistes auxquels il doit rendre justice ainsi qu'au public très confiant auquel il livre ses réflexions. C'est ce qu'il advient de cette imputabilité qu'il m'intéresse maintenant d'analyser en regard de cette subjectivité que l'on vient d'affirmer.

Quelle éthique?

Agissant dorénavant massivement hors des institutions à titre d'« indépendants » comment les commissaires balisent-ils cette nouvelle subjectivité? Comment la conjuguent-ils avec l'autorité et les responsabilités qui leur sont conférées? Encore souvent formés « sur le tas », par l'expérience, sur quels critères fondent-ils leur éthique de travail? Et cette éthique, issue de leurs réflexions personnelles, a-t-elle lieu de s'étendre à l'ensemble d'une communauté professionnelle? Y a-t-il une intégrité intellectuelle propre au commissaire, à savoir des règles communes qui toucheraient non seulement la conduite de la recherche, mais jusqu'à la présentation des œuvres en salle et au catalogue? Et encore, comment penser de telles conventions alors que les œuvres présentées nous forcent elles-mêmes à constamment les remettre en question et les réinventer? Ce sont là, me semble-t-il, des interrogations essentielles à une discipline encore en pleine émergence et nécessaires à tout projet de définition. C'est d'autant plus important que ce qui fait le sérieux, la légitimité et la fiabilité d'une profession, est sa capacité à s'autoréguler.

J'ai donc repris mon petit survol historique, mais cette fois du côté déontologique, pour tenter de voir comment l'éthique du conservateur concernant l'exposition s'est formulée au cours des années. Ainsi, en 1978, c'est-à-dire au moment même où Szeemann fait valoir la subjectivité du commissaire et les « mythologies individuelles », *l'American Association of Museums* publie dans *Museum Ethics* les lignes de conduite suivantes à l'attention des conservateurs, section qui s'intitule de manière fort éloquente *Truth in Presentation* (il n'y a pas d'autre section concernant les expositions sauf la disponibilité des collections et la présentation de

restes humains et d'objets sacrés). Je la lis au complet parce qu'elle éclaire bien d'où l'on vient :

Within the museum's primary charge, the preservation of significant materials unimpaired for the future, is the responsibility of museum professionals to use museum collections for the creation and dissemination of new knowledge. Intellectual honesty and objectivity in the presentation of objects is the duty of every professional. The stated origin of the object or attribution must reflect the thorough and honest investigation of the curator and must yield promptly to change with the advent of new fact or analysis.

Museums may address a wide variety of social, political, artistic or scientific issues. Any can be appropriate, if approached objectively and without prejudice. The museum professional must use his best effort to ensure that exhibits are honest and objective expressions and do not perpetuate myths [Szeemann fait exactement l'inverse!] or stereotypes. Exhibits must provide with candor and tact an honest and meaningful view of the subject. Sensitive areas such as ethnic and social history are of most critical concern.

The research and preparation of an exhibition will often lead the professional to develop a point of view or interpretive sense of the material. He must clearly understand the point where sound professional judgment ends and personal bias begins. He must be confident that the resultant presentation is the product of objective judgment.

Je pense qu'on comprend déjà pourquoi accepter pleinement la subjectivité du commissaire nous pose encore aujourd'hui tant de difficultés... Onze ans plus tard, en 1987, le *Devis de formation professionnelle : conservateur de musée* publié par le gouvernement du Québec, indique au point 5. *Éthique* simplement ceci, qui est pas mal plus souple : « La dimension éthique du travail de conservateur, bien que non détaillée, est une préoccupation constante. La reconnaissance des normes, la bonne réputation de l'institution muséale et le respect de la profession font partie de l'attitude dominante des conservateurs de musée . » On précise toutefois plus loin que le conservateur doit être « formé aux méthodes de la recherche fondamentale et appliquée », qu'il ait de la « rigueur scientifique », « de l'intégrité et un sens de l'éthique ». À la mise à jour de l'exercice en 2000, ce propos devient : [trouver *Analyse de la profession : conservateur ou conservatrice de musée*]. Enfin, les Principes déontologiques de l'Association des musées canadiens

ne contiennent, en 1999, que ceci qui nous concerne directement : « Les présentations devraient refléter de façon juste et impartiale les multiples perspectives des différents groupes [faisant partie de la collectivité]. Les musées qui choisissent effectivement de présenter un point de vue unique doivent annoncer clairement au public leur parti pris . »

Quoiqu'elle soit brève, cette dernière remarque concernant l'annonce de tout parti pris reprend toutefois la principale recommandation de *Museum Ethics*, un ouvrage indépendant publié cette fois chez Routledge en 1997 sous la direction de Gary Edson. Dans la section consacrée à l'« éthique et l'exposition », celui-ci constate d'entrée de jeu la subjectivité dorénavant impossible à ignorer du commissaire et met ainsi en relief la révolution opérée dans notre conception au cours des vingt dernières années. Je le cite : “A concern is that often what is presented [in an exhibition] is essentially the opinion of an individual or those of a small group acting in concert to make the presentation. Historically, such offerings have been shown to be less than accurate or, at best, represent only the state-of-the-knowledge at any given time. Although it is evident that this is both acceptable and expected, the question arises whether there is a responsibility on the part of museums to indicate to their audiences that opinion, assumption, and conjecture play an important role in interpretation?”

L'auteur n'abandonne toutefois pas complètement les interrogations traditionnelles, qu'il pose un peu plus loin sans y apporter de réponse : “Should the individual rights of the curator responsible for an exhibition be set aside for the greatest requirements of the museum? Can there be a conflict between individual beliefs, duty, and the greatest good for most people?”

Sur le même sujet et toujours dans le même livre, David K. Dean relève, lui aussi dès les premières lignes, la subjectivité inhérente à l'action du commissaire d'expositions et les questions éthique qui se posent à qui souhaiterait l'accueillir. Il demande : “What ethical principles apply, and, in practical terms, how can a set of standards be applied to what is essentially a creative product—each exhibition being a unique entity ? As Richard Rabinowitz [c'est qui?] comments about exhibitions: ‘It is an art we are producing. For all the thematic research invested in the

creation of an interpretive exhibit, for all the care spent on curatorial documentation and conservation of the artifacts included, the synthesis of the entire exhibit is a single, composite creative act—a work of conceptual art .”

À ces questions il propose deux principales solutions : s’assurer que l’information offerte est précise et vérifiable dans les limites du savoir humain actuel ; et être en mesure de reconnaître la faillibilité inhérente aux idées présentées en raison de leur source même, à savoir notre subjectivité. Et elles sont, ces solutions, essentiellement motivées par la confiance tacite qu’ont la plupart de visiteurs de musées à l’égard de l’information qui leur est offerte et qu’ils reçoivent comme des faits, un aspect de la réalité muséale fondamental pour Dean et auquel il revient à maintes reprises dans son texte. Techniquement, il suggère que l’exposition soit signée et au besoin accompagnée d’un texte qui indique clairement que l’exposition est le produit de la pensée du commissaire ou encore qu’elle relève de la spéculation. Dans tous les cas, la plus grande honnêteté à l’égard du visiteur est de rigueur, quitte à même lui laisser le choix de sa lecture du sujet. Il explique : « There is nothing inherently wrong nor intellectually shameful about informed speculation. It is the basis for human exploration and learning. The important point is that scholarly “guesstimates” need to be presented openly, not allowed through omission to pose as established fact. »

Comme je prends pour acquis que tout le monde fait des recherches approfondies sur les œuvres et les sujets qu’elles abordent avant de les présenter dans une exposition, je saute tout de suite à la seconde solution proposée : l’honnêteté dans la présentation. Si la signature est dans le champ de l’art contemporain, et pour les expositions temporaires en général, largement pratiquée et semble faire l’unanimité, il me semble qu’il reste une réflexion à faire quant à la rédaction de nos textes d’introduction, qu’il y aurait peut-être effectivement là une vraie façon de réduire la tension entre la subjectivité de notre action et l’objectivité supposée lors de la réception. S’offrent-ils, ces textes, comme des pistes de réflexion, une pensée en mouvement, une opinion que le visiteur n’est pas tenu de suivre ou se donnent-ils plutôt à lire comme des affirmations ? Y a-t-il lieu d’y mettre plus de questions, plus d’ouverture, de faire part de nos hésitations ? D’en faire un lieu de

rencontre de l'artiste, du commissaire et du visiteur ? Et qu'en est-il de nos textes de catalogues ? Alignent-ils des savoirs ou engagent-ils vraiment le lecteur sur le chemin qu'a suivi notre pensée pour qu'il puisse lui aussi imaginer sa voie vers l'art ? Sommes-nous véritablement généreux à son égard ? La possibilité d'ouvrir de telles réflexions et d'essayer de nouvelles manières de faire dépend bien sûr des institutions avec lesquelles nous travaillons—et souvent moins de leur taille que de la vision de leurs dirigeants—, mais elle vaut la peine d'être cultivée, même lentement, car c'est par les lieux d'exposition, par leur changement de mentalité que le public pourra graduellement appréhender nos réalisations comme autant de points de vue individuels sur l'art et que la situation deviendra plus confortable pour nous tous. Pour faire image, il faudrait que le musée passe du « dictionnaire gardien de la vérité » qu'il persiste à demeurer, au statut d'« éditeur invitant des auteurs à partager leurs opinions ». Mais, selon moi, le pouvoir en jeu sera long à abandonner...

En attendant que les mœurs changent, nous pourrions penser encore à quelques autres manières de faire savoir que les expositions sont des créations de l'esprit et non pas de simples monstrations. Je pense déjà à notre façon de parler des œuvres qui laisse souvent bien peu de place à la relativité : on parle d'art en train de se faire comme s'il s'agissait de savoirs millénaires, alors qu'il est à mes yeux présomptueux et même dangereux pour un commissaire d'art actuel de céder au statut d'expert—l'artiste lui-même ne saisit pas encore complètement ce qu'il vient de commettre ! Szeemann : « Frankly, if you insist on power, then you keep on going this way. But you must throw the power away after each experience, otherwise it's not renewing. I've done a lot of shows but if the next one is not an adventure, it's not important for me and I refuse to do it . » Mais je pense plus concrètement encore à une commissaire indépendante allemande que j'ai récemment rencontrée et dont le site web—en soi déjà une bonne idée pour donner une vue d'ensemble de notre pratique, de notre œuvre en construction—dont le site donc comportait une section *Statement*, qui m'a fait réaliser que je n'avais jamais moi-même rédigé un tel document, qu'on ne me l'avait jamais demandé. Ce qui m'a, je dois l'avouer, un peu troublée. On me demande à la pièce de justifier ce sur quoi je veux travailler, mais jamais comment cela s'inscrit dans ma pensée, dans ma démarche. Et je me

suis tout de suite dit que si l'on voulait bien comprendre où il en va du commissariat, il faudrait peut être d'abord être en mesure de répondre individuellement, de s'expliquer à soi et ainsi aux autres nos propres positionnements, notre propre éthique de travail.

On peut reprocher beaucoup de choses à Harald Szeemann, mais il est encore à ce jour l'un des seuls commissaires qui ait vraiment écrit sur la question. Comme le rappelle Michel Baudson qui les a édités, tous ses textes témoignent de « sa constante attention à l'ensemble des questions de déontologie que soulève son métier dans ses rapports avec l'art, les artistes et le respect de leurs décisions et de leurs œuvres, les lieux, le pouvoir politique, l'économie, la fonction muséale ... » Ce qu'il attendait de l'art, ce qu'il comptait en faire et pensait qu'il était en mesure d'offrir à la société, ainsi que son éthique personnelle du commissariat sont également abondamment définis dans le cadre de son projet d' *Agence pour le travail intellectuel à la demande au service de la vision d'un Musée des obsessions*, titre qui traduit en lui-même un programme de travail et ses exigences. Il rédige même en 1979 un texte en forme de prière intitulé *Honneur professionnel du conservateur pour les années 1980 en prévision de l'an 2000* et, le lisant, je me suis demandé, particulièrement à notre époque soumise à des pressions économiques et politiques de plus en plus fortes, combien d'entre nous serions à même de livrer avec la même clarté nos convictions en ce qui concerne notre métier. Dans la mesure où nous réclamons une part grandissante de liberté et de subjectivité, ne devrions-nous pas être tenus, par souci de transparence et par respect pour le public, d'expliquer quelles sont les valeurs qui guident notre travail et ce que nous cherchons à transmettre à travers lui? Rencontrons-nous, à cet égard, les exigences que nous imposons quotidiennement aux artistes avec lesquels nous travaillons? Qui évaluerait la « cohérence » et l'envergure de notre aventure y trouverait-il son compte? Vivons-nous profondément selon les valeurs et idées que nous promouvons à travers nos expositions?

Ces questions sont d'autant plus importantes que David K. Dean rappelle, après ses quelques conseils « pratiques », que la responsabilité éthique du commissaire repose ultimement sur ses seules épaules, sur sa conscience personnelle et profes-

sionnelle : « They [the curators] need to ponder the information exhibited with the ethical sword dangling where it belongs—directly over their intellectual heads—lest complacency set in . » Mais la question demeure : comment faire pour bien conduire cette évaluation [*ponder*]? Par où approcher une telle éthique pour qu'elle soit valable au-delà de soi-même? À ce jour et pour moi-même, je n'ai trouvé pour véritable réponse à cette interrogation fondamentale qu'une série de questions, à laquelle il m'importe moins de répondre durablement que de me reposer régulièrement, et qui me permettent de bien savoir où j'en suis. J'en expose ici seulement quelques-unes, qui vous seront probablement familières, mais qui valent je crois la peine d'être répétées :

Quelles sont les valeurs qui guident notre vie? Celles-ci sont-elles les mêmes auxquelles nos projets sont soumis? Avons-nous un projet de vie ou un plan de carrière?

Quelles sont nos aspirations, nos motivations? Souhaitons-nous faire œuvre de commissaire? Voulons-nous participer activement à l'actualité ou soutenir œuvres qui seraient d'actualité pour des siècles durant? Le travail du commissaire est-il celui d'un catalyseur ou d'un promoteur? Et qu'est-ce que cela voudrait dire exactement?

Notre rôle est-il de relever les tendances esthétiques et les grandes questions qui animent la société ou de relever ce que l'art et l'esthétique sont encore en mesure de nous apprendre sur l'humanité et d'apporter à cette société?

Doit-on vraiment être en mesure de représenter tous les artistes? Y a-t-il une éthique à choisir avec qui nous acceptons de travailler, collaborateurs ou artistes? Peut-il y avoir une éthique à décider de ne travailler qu'avec des humains de qualité? Ou au contraire, est-ce une exclusion reprochable?

Doit-on travailler seulement avec des œuvres que nous aimons, qui nous « parlent »? Que voudrait dire approcher une œuvre que nous n'aimons pas? Serait-on en mesure de lui rendre justice? Comment sommes-nous liés aux valeurs promues par les œuvres que nous présentons? Qu'est que voudrais dire, comme le propose Szeemann, être un commissaire « au service des intentions de l'artiste »?

Et à ces œuvres, accordons-nous une attention véritable? Cette attention est-elle un devoir? Notre regard perce-t-il sous la simple surface jusqu'à leurs enjeux structuraux, jusqu'à leurs motivations, ou se contente-t-il de repérer et de rassembler de simples « motifs » ? Nos expositions partent-elles d'elles, des œuvres, ou viennent-elles illustrer nos idées? Combien d'amour et de respect des œuvres y a-t-il dans notre manière de les présenter? Jusqu'où sommes-nous prêts à amender les règles de conservation de œuvres au profit de leur mise en valeur?

Changeons-nous la forme des expositions pour faire « nouveau », pour interroger la manière de faire des expositions ou parce que les œuvres nous le demandent? Jusqu'où nous soumettons-nous insidieusement, sous couvert d'authenticité, à la logique actuelle de nouveauté et de productivité? Jusqu'où notre besoin de nous exprimer est-il motivé par la compétitivité? Et en quelle mesure nos réflexions participent-elles à l'avancement des connaissances, des méthodes et de l'écriture de l'histoire de l'art? Est-ce encore même une de nos visées?

Mais la question essentielle est sûrement—en tout cas elle l'est pour moi—de savoir ce que nous voulons faire de cette pratique. A-t-on encore le souci de présenter des œuvres exemplaires à notre société? Notre travail est-il édifiant pour nos contemporains? Croit-on encore vraiment au pouvoir de transformation individuelle et sociale de l'art? Peut-on vraiment espérer que cela puisse être opératoire si le changement ne s'opère pas d'abord dans l'esprit du commissaire?

Ou bien nous n'avons pas beaucoup bougé depuis Szeemann, ou bien—c'est l'option que je préfère—il y avait dans ses propos quelques fondements de ce qu'est la pratique du commissariat auxquels on peut toujours se référer. [...] Les mythologies individuelles, dans la présentation autonome de leurs intentions, préfigurent ce que fut l'objectif de chacune des expositions de ces dernières années : rendre perceptible une attitude exemplaire vécue en tant qu'individu, et ainsi rendre visible l'anticipation d'identité qui, seule, devrait mettre en évidence et présenter une société meilleure, plus créative et plus consciente. Quand les attitudes ne deviendront plus forme mais « signifiant » .

Je sais pas pour vous, mais moi je trouve encore cela, X années plus tard, pas du

tout dépassé et tout à fait inspirant.

Où sont nos modèles magistraux? J'en trouve en histoire de l'art, en philosophie, en littérature... mais des commissaires vraiment profondément inspirants? Ce qui ne veut pas dire que je n'estime pas votre travail : mais quelqu'un qui ferait vraiment œuvre de commissaire? Au Québec la personne la plus solide pour moi, tant en salle que dans ses textes, tant à la production de catalogues qu'au niveau de la réflexion en muséologie, est Louise Déry. Au Canada? Dans le monde? Qui sont les maîtres de notre discipline? Les commissaires à qui l'on confie les grands événements? Est-ce suffisant?

Qu'est-ce qui se passera lorsque nous serons devenus des commissaires et conservateurs d'art historique?

---

Presented at *Unspoken Assumptions: Visual Art Curators in Context*, "Thinking Through Curating"  
July 16, 2005, Banff Centre, Banff, Alberta