



HAL
open science

Représenter les commissaires d'exposition en France : une intermédiation collective impossible ?

Laurent Jeanpierre, Isabelle Mayaud, Séverine Sofio

► To cite this version:

Laurent Jeanpierre, Isabelle Mayaud, Séverine Sofio. Représenter les commissaires d'exposition en France : une intermédiation collective impossible ?. *Le Mouvement social*, 2013, *L'intermédiation collective dans les mondes artistiques*, 2 (43), 10.3917/lms.243.0079 . hal-02285322

HAL Id: hal-02285322

<https://hal.science/hal-02285322v1>

Submitted on 21 Dec 2021

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

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

Citation : Laurent Jeanpierre, Isabelle Mayaud, Séverine Sofio, « Représenter les commissaires d'exposition en France : une intermédiation collective impossible ? », dans Olivier Roueff et Séverine Sofio (coord.), « L'intermédiation collective dans les mondes artistiques », *Le mouvement social*, 2013/2, n° 243, p. 79-89

DOI : 10.3917/lms.243.0079

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

Résumé : On estime généralement que la représentation collective pose de nombreux problèmes dans les métiers de la culture pour les raisons suivantes : individualisation du travail et des carrières, précarité de l'emploi, faible syndicalisation et forte différenciation des métiers. Nous avons éprouvé ce constat en étudiant une association créée en 2007 visant à défendre les intérêts des commissaires d'exposition d'art contemporain en France. Notre enquête se fonde sur des archives de l'association, l'observation de ses assemblées générales et sur les résultats d'une enquête sociologique récente sur l'activité de commissaire d'exposition dans le monde de l'art contemporain français. Développée au cours de ces trente dernières années en France, cette activité est aujourd'hui peu formalisée et particulièrement dynamique. Le nombre de personnes concernées a pu être évalué à quasiment un millier, dont une majorité sont des travailleurs indépendants ne vivant pas, ou très difficilement, de cette activité. Nous nous interrogeons ici sur les conditions sociales et politiques de naissance de l'association étudiée et sur les obstacles qu'elle rencontre pour se développer, en particulier au sein de la population des commissaires d'exposition. Il ressort de cette étude de cas que, plutôt que des facteurs sociaux génériques censés entraver l'action et la représentation collective dans les métiers de la culture, deux facteurs doivent être pris en compte pour expliquer ces difficultés : l'écart entre les propriétés sociales des candidats à la fonction de porte-parole et celles de leurs représentés potentiels ; le rôle de l'État, qui n'est pas toujours en mesure d'investir dans la durée les ressources nécessaires à l'autonomie des représentants dont il a pourtant favorisé l'émergence, comme dans le cas de l'association étudiée.

Abstract: It is generally thought that collective representation poses many problems in cultural professions for the following reasons: the individual nature of work and careers, employment insecurity, weak unionization, and significant differences between jobs. This view has been tested by studying an association created in 2007 in order to defend the interests of contemporary art exhibition curators in France. Our analysis is based on the archives of the association, studies of its general meetings, and the results of a recent sociological survey on the exhibition curator profession in French contemporary art circles. Developed over the last thirty years, this profession is not very formalized today and particularly dynamic. The number of people working in the field was estimated to be close to a thousand, the majority are independent workers who do not make a living from it, or do so only with difficulty. We wish to question the social and political conditions that led to the creation of the association studied, as well as the obstacles it met as it developed, particularly in exhibition curator circles. This case study brings to light two factors necessary to explain these difficulties rather than the generic social factors held responsible for limiting action and collective representation in cultural professions: the gap between the social characteristics of candidates for spokesperson positions and of those that they potentially represent, and the role of the State, which is not always in a position to make the long-term investments necessary for the autonomy of the representatives whose development it supported, as is the case of the association studied here.

Représenter les commissaires d'exposition d'art contemporain en France : une intermédiation collective impossible ?

Laurent Jeanpierre*, Isabelle Mayaud** et Séverine Sofio***

Des groupes d'intérêt variés, associations, syndicats ou sociétés mutuelles par exemple, se forment régulièrement au sein des mondes de production culturelle et intellectuelle¹. Ces collectifs sont plus ou moins pérennes, juridiquement constitués et nombreux selon les secteurs considérés, comme le montre, entre autres, le cas des « intermittents du spectacle »². L'histoire et la sociologie s'intéressent depuis peu à ces représentants des travailleurs de la culture. Ces travaux ont jusqu'à présent porté sur la construction sociale et politique de collectifs ou de mobilisations de créateurs et d'interprètes plutôt que sur cette population, en apparence moins centrale dans la création, des intermédiaires culturels – c'est-à-dire l'ensemble vaste et diversifié des personnes qui, dans la chaîne de production artistique, se situent entre les artistes et les publics.

Dans cet article, nous nous arrêtons sur un porte-parole récemment créé d'une fraction particulière de ces intermédiaires artistiques : l'association française « Commissaires d'exposition associés » (c-e-a), fondée en 2007 pour défendre les intérêts des personnes pratiquant le commissariat d'exposition en art contemporain, c'est-à-dire chargées de la conception et du montage d'expositions temporaires, soit en qualité d'indépendants (commissaires dits *free-lance*), soit en tant que personnels rattachés à une institution (musée, centre d'art, fondation, etc.)³. Dans le domaine de l'art contemporain, l'organisation d'expositions implique un certain nombre de tâches – variables selon le contexte et l'ampleur de l'exposition mais aussi selon la renommée du commissaire – qui vont de la visite d'ateliers et de la sélection d'œuvres jusqu'au démarchage des instances susceptibles de subventionner l'événement, en passant par l'accrochage lui-même et tout le travail intellectuel de conception, d'élaboration de la communication ou de rédaction du catalogue de l'exposition. Si ces tâches font traditionnellement partie, en France, des missions revenant aux conservateurs d'art contemporain, la stagnation du nombre de postes dans cette spécialité et l'essor de la demande d'expositions au cours des dernières décennies a conduit à un essor remarquable de l'activité curatoriale⁴. Intermédiaire polyvalent, le (ou la) commissaire

* Professeur de science politique à l'Université Paris 8 (LabTop).

** Doctorante en histoire à l'École des hautes études en sciences sociales (CGS).

*** Chargée de recherche en sociologie au CNRS, membre du laboratoire CRESPPA-CSU. Membre de la rédaction du *Mouvement Social*.

¹ G. Sapiro, « Les professions intellectuelles entre l'État, l'entrepreneuriat et l'industrie », *Le Mouvement Social*, n°214, janvier-mars 2006, p. 3-18.

² P.-M. Menger, *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, 2e éd. 2011 ; S. Proust, *Le comédien désemparé. Autonomie artistique et interventions politiques*, Paris, Economica/Anthropos, 2006 ; J. Sinigaglia, *Artistes, intermittents et précaires en lutte. Retour sur une mobilisation paradoxale*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2012.

³ Si, en français, on désigne couramment par « commissaires d'exposition » ou « curators » (ou « curateurs ») les personnes exerçant cette activité, il convient néanmoins de ne pas les confondre avec les *curators* des pays anglophones, qui peuvent être soit des personnes chargées de la mise en valeur de collections permanentes (c'est-à-dire des conservateurs), soit des organisateurs d'expositions temporaires – deux fonctions clairement distinctes en France.

⁴ Rappelons que les conservateurs sont des fonctionnaires et qu'ils passent un concours, contrairement à l'activité de commissaire d'exposition au seuil de laquelle il n'y a pas (encore ?) de barrière formalisée. Voir S. Octobre, « Profession, segments professionnels et identité : l'évolution des conservateurs de musée », *Revue française de sociologie*, vol. 40, n°2, 1999, p. 357-383. Voir aussi L. Jeanpierre, S. Sofio, « Chronique d'une "mort" différée. Les conservateurs de musée face aux commissaires d'exposition d'art contemporain en France

d'exposition occupe donc aujourd'hui un territoire d'activité en formation, aux contours encore flous, à l'interface des personnes et des instances impliquées dans le montage de l'événement, dans sa commande, son financement, sa production, son animation, etc. S'ils sont aujourd'hui devenus parties prenantes régulières du fonctionnement du monde de l'art contemporain, les commissaires d'exposition sont, pour une écrasante majorité, des travailleurs indépendants qui ne vivent pas, ou très mal, de cette activité. Leur nombre est, pourtant, en constante expansion : l'enquête que nous avons récemment conduite a permis d'évaluer le nombre de personnes qui l'exercent en France à environ huit cents, dont les deux tiers ont aujourd'hui moins de quarante-cinq ans⁵.

À l'instar d'autres intermédiaires collectifs des secteurs de production culturelle, c-e-a a pour but l'obtention d'une réglementation pour l'embauche, la négociation de contrats et les conditions de travail des quelques centaines d'individus pratiquant le commissariat d'exposition. Or, plusieurs traits distinguent cette association d'autres représentants de groupes sociaux en formation, y compris dans les secteurs de production culturelle, traits qui en font un cas intéressant pour l'analyse. L'activité de commissaires d'exposition d'art contemporain, quoique récente à l'étranger comme en France, existe aujourd'hui dans de nombreux autres pays, mais c-e-a est, à ce jour, la seule association formée afin de représenter cet ensemble de personnes à une échelle nationale. En outre, c-e-a est la dernière venue, en France, dans le système de représentation des métiers de l'art contemporain (voir encadré). Par ailleurs, on trouve à son origine un collectif d'une dizaine de personnes, collectif dont la reconnaissance tant au sein du monde de l'art que par les pouvoirs publics n'est, à ce jour, ni assurée ni stabilisée. Toutes ces caractéristiques – petite taille, jeunesse, unicité, fragilité de l'intérêt à représenter – font par conséquent de cette association un cas-limite pour qui veut étudier les conditions sociales de la représentation collective dans la culture.

En effet, ces caractéristiques suffiraient en général à justifier une impasse de l'action collective ou, du moins, à qualifier cette mobilisation d'« improbable ». Développée pour analyser les mouvements d'individus dotés de peu de ressources sociales ou politiques, cette idée de « mobilisation improbable » a rarement été appliquée aux mouvements sociaux dans les secteurs de production culturelle – exception faite des mouvements d'intermittents du spectacle⁶. Pourtant, les mondes de l'art présentent *a priori* bien des obstacles à l'action collective : individualisation du travail et des carrières, précarité de l'emploi, faible syndicalisation, forte différenciation des métiers, etc. Dans les arts visuels, ces limites peuvent paraître plus fortes encore, par rapport aux arts du spectacle par exemple où les pratiques collectives et la protection sociale sont plus développées. Mais l'analyse d'une action collective comme celle de c-e-a doit aussi prendre en compte ici le travail politique de représentation par l'association et les propriétés sociales des divers groupes qui investissent l'activité de commissariat d'exposition. Pour cela, il faudra d'abord revenir brièvement sur la genèse de l'association, dans le contexte du développement de l'activité de commissaire d'exposition d'art contemporain en France depuis trois décennies. On se concentrera ensuite

», in F. Poulard et J.-M. Tobelem (dir.), *La mort des conservateurs ? Le rôle des scientifiques dans les musées aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, à paraître.

⁵ Cette enquête, commandée par c-e-a grâce au soutien du ministère de la Culture et du Cipac (Fédération des professionnels de l'art contemporain), a donné lieu à la rédaction d'un rapport : L. Jeanpierre, S. Sofio, *Les commissaires d'exposition d'art contemporain en France. Portrait social*, rapport d'enquête remis à l'association Commissaires d'exposition associés, Paris, septembre 2009.

⁶ J. Sinigaglia, *Artistes, intermittents et précaires en lutte...*, *op. cit.*, p. 21-24. Sur la notion de « mobilisation improbable », voir J. Siméant, *La cause des sans-papiers*, Paris, Presses de Sciences Po, 1998 ; A. Collovald, L. Mathieu, « Mobilisations improbables et apprentissage d'un répertoire syndical », *Politix*, 2009/2, p. 119-143.

sur les résistances que c-e-a peut rencontrer dans sa prétention à représenter les intérêts des praticiens de cette activité et sur les conditions d'une représentation collective réussie.

Les conditions d'émergence d'un représentant collectif

Dans le milieu international, on assimile généralement la naissance de la figure de commissaire d'exposition d'art contemporain au parcours du Suisse Harald Szeeman (1933-2005)⁷ qui, le premier, dans les années 1960, revendique un statut d'*independent curator*. Néanmoins, l'essor de cette activité est plus tardif en France, et s'avère directement lié à l'intérêt croissant de l'État et des pouvoirs publics pour la création artistique à partir du début des années 1980.

Développement de l'activité de commissaire d'exposition d'art contemporain

Jusqu'aux années 1880, les tâches liées à l'exposition d'œuvres contemporaines d'art plastique étaient généralement prises en charge par les artistes eux-mêmes, le plus souvent dans le cadre d'académies ou de salons⁸. Tout au long du XXe siècle, accompagnant l'essor d'un marché de l'art autonome, l'organisation d'expositions d'artistes vivants est le fait ou bien de marchands d'art, critiques, collectionneurs et conservateurs, ou bien, plus rarement, des artistes eux-mêmes⁹. À partir du début des années 1980 cependant, l'action culturelle publique est à l'origine d'une augmentation progressive de la demande en matière d'expositions d'artistes plasticiens vivants. On assiste en quelques décennies à un accroissement important du nombre de lieux de monstration de l'art contemporain en dehors des musées ou des galeries qui abritaient jusqu'alors ces manifestations. Dans le même temps, les occasions d'exposer les artistes vivants dans les institutions augmentent. Les nouvelles orientations de la politique publique mise en oeuvre ces trente dernières années ont effectivement favorisé le développement ou l'ouverture de nouveaux lieux dévolus à l'art au niveau national, puis régional et municipal. La Délégation aux arts plastiques, créée en 1982 au sein du ministère de la Culture, est dotée d'un budget qui a au moins doublé par rapport aux budgets antérieurs consacrés aux arts plastiques¹⁰. Dans le même mouvement ont été créés vingt-deux Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) dont le but est de constituer des collections et de diffuser les oeuvres de création actuelle, notamment par le biais d'expositions temporaires. À tous ces lieux d'art vivant s'ajoute, dès 1985, une vingtaine de centres d'art subventionnés par l'État (les premiers émergeant dans les années 1970). Enfin, l'art contemporain s'expose aussi depuis l'après-1968 dans les maisons de la culture, les centres d'action culturelle, les maisons des jeunes et de la culture, les écoles d'art et les centres d'art municipaux, auxquels il faut ajouter le développement des fondations et centres

⁷ N. Heinich, M. Pollak, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, XXXI, 1, 1989, p. 29-49 ; N. Heinich, *Harald Szeeman : un cas singulier*, Paris, L'Échoppe, 1995 ; H.-U. Obrist (ed.), *A Brief History of Curating*, Zurich ; Dijon, JRP/Ringier, Les Presses du Réel, 2008.

⁸ Voir notamment : J. Whiteley, "Exhibitions of contemporary painting in London and Paris 1760-1860", in F. Haskell (ed.) *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX-XX*, Actes du congrès international d'histoire de l'art, Bologne, 10-18 septembre 1979, Bologne, CLUEB, 1981, p. 69-87 ; S. Sofio, « *L'art ne s'apprend pas aux dépens des moeurs !* » *Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, thèse de doctorat de sociologie sous la dir. de F. Matonti, EHESS, 2009.

⁹ Voir notamment : R. Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Éditions de Minuit, 1967 ; J. Verlainne, *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 sous la dir. de P. Ory, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2008.

¹⁰ R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, 2e éd. coll. « Champs », 1997, p. 100-102 ; P. Poirrier, *L'État et la culture en France au XXe siècle*, Paris, Le Livre de Poche, 2000.

d'art privés ou celui d'entreprises et de centres commerciaux susceptibles d'abriter occasionnellement des expositions. Ces lieux institutionnels d'exposition d'art contemporain sont complétés par des lieux alternatifs multiples comme les squats d'artistes et les friches culturelles.

Or, le nombre de conservateurs spécialistes d'art contemporain – la création d'expositions faisant partie de leurs attributions officielles – est, lui, resté particulièrement bas durant toute cette période¹¹. De plus, la multiplication des responsabilités administratives et managériales a pu les conduire à se décharger des tâches lourdes telles que l'organisation d'expositions temporaires¹². Une première condition nécessaire mais non suffisante d'émergence de l'activité de commissaire d'exposition indépendant en France à partir des années 1980 a donc été la conjonction du développement continu de la demande d'expositions en art contemporain et de l'impossibilité pour les seuls conservateurs de faire face à cette demande.

Progressivement, le nouveau territoire d'activité, hors puis en institution, a été occupé par un ensemble d'individus en provenance d'autres positions du monde de l'art contemporain (critiques, galeristes, artistes, enseignants dans les écoles municipales et nationales de beaux-arts, etc.) ou bien venus d'autres secteurs. Comme pour de nombreuses autres activités émergentes, l'ouverture de ce nouvel espace d'activité a ensuite entraîné la création de formations spécialisées dans certaines universités françaises (DESS/Masters des universités de Rennes-II en 1992, Paris-IV en 2000, Paris-X en 2003, Paris-I en 2005) ainsi que de cursus spécifiques tels que celui de l'École du Magasin, à Grenoble, qui propose depuis 1987 un « programme de formation professionnelle aux pratiques curatoriales »¹³. Par un effet d'entraînement, l'augmentation du nombre de cursus spécifiques et du nombre de leurs inscrits renforce l'engouement suscité par l'activité. Mais alors qu'elle s'est développée de manière constante depuis plus de vingt-cinq ans et qu'elle dispose d'une inscription croissante dans les institutions d'enseignement supérieur, celle-ci n'a aucune existence statutaire ou fiscale officielle. Cette évolution dans des directions opposées de la démographie et de la légitimité intellectuelle de l'activité d'une part, de sa reconnaissance juridique et économique d'autre part, constitue un phénomène social favorable à la création d'un intermédiaire collectif de représentation du métier : les nouveaux diplômés des métiers de l'exposition ou du commissariat dans l'art contemporain ont des « aspirations désajustées » ou entravées, motif favorable – quoique non suffisant, encore une fois – à une action collective¹⁴.

Naissance et missions d'un représentant collectif

Une quinzaine de jeunes commissaires, dont plusieurs sont issus des parcours spécialisés créés dans les années 1990, ont donc formé, en septembre 2007, un collectif visant à défendre les intérêts d'une activité qu'elles ont choisie comme métier¹⁵. « L'idée de créer une association de commissaires d'exposition, affirme le compte rendu de leur première réunion officielle, est née du constat d'un certain nombre de difficultés liées au statut, à l'activité, à la rémunération des commissaires d'exposition en France alors même que la profession tend à se

¹¹ S. Octobre, « Profession, segments professionnels et identité... », art. cité ; D. Poulot, *Une histoire des musées de France, XVIIIe-XXe siècles*, Paris, La Découverte, 2005, 2e éd. 2008.

¹² F. Poulard, « Diriger les musées et administrer la Culture », *Sociétés contemporaines*, n°66, 2007, p. 61-78.

¹³ Source : <http://www.ecoledumagasin.com/> Représenter les commissaires d'exposition d'art contemporain en France

¹⁴ P. Bourdieu, *Homo academicus*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

¹⁵ Ces jeunes commissaires à l'origine de c-e-a sont toutes des femmes nées entre 1975 et 1980. Elles sont dans un second temps rejointes par des hommes de la même génération.

développer et à devenir une profession-clef dans le champ de l'art contemporain, tant national qu'international »¹⁶. Pour ce collectif originel, cela passe par une meilleure connaissance théorique de l'activité et par une réflexion pratique autour des conditions économiques et sociales d'exercice du métier. L'association a explicitement pour objet de « constituer une plate-forme de réflexion, de promotion et d'organisation de projets autour de l'identité professionnelle du commissaire d'exposition »¹⁷. Elle entend valoriser la pratique du commissariat, revendiquer un statut officiel de commissaire d'exposition d'art contemporain, mettre en place une protection juridique pour ses membres et créer une grille de rémunération de référence, comme cela existe chez les critiques d'art¹⁸.

Plusieurs actions publiques sont entrées depuis lors dans ce cadre, à l'instar de l'enquête que nous avons conduite, de sa restitution au cours de journées d'étude¹⁹, ou d'une série de tables rondes où des conservateurs ou des critiques étaient invités à dialoguer avec des commissaires autour de la pratique du commissariat²⁰. L'association travaille parallèlement à élaborer un cadre juridique unifié de contractualisation et de rémunération pour le commissaire d'exposition, en faisant appel depuis quelques mois au service d'une avocate spécialisée dans le droit de la propriété intellectuelle. Par ailleurs, elle cherche à créer des bourses de résidence et de recherche pour commissaires avec des institutions partenaires ; elle a engagé une campagne de promotion de l'activité en province et entend produire un ouvrage de synthèse sur le commissariat d'exposition, avec les enquêtes et les témoignages produits ces dernières années.

Le soutien de l'État et des autres porte-parole de l'art contemporain

L'association a été dès sa création reconnue par la délégation aux arts plastiques du ministère de la Culture et de la Communication, à travers son bureau des professions, qui cherchait alors un interlocuteur stable et unique dans ce domaine d'activité. L'administration subventionne ainsi c-e-a dès sa première année d'existence, notamment afin qu'elle réalise une enquête qui permette de mieux connaître les « besoins » des commissaires²¹. L'association c-e-a est par ailleurs peu à peu reconnue par les autres représentants d'activités de l'art contemporain en France. Elle reçoit l'appui logistique et symbolique de la section française de l'Association internationale des critiques d'art (AICA), dont plusieurs fondateurs de c-e-a sont déjà membres, et qui accueille gracieusement la jeune association dans ses locaux parisiens. Dans ce même immeuble, siège inchangé de l'association depuis 2007, réside par ailleurs le Cipac. Cette instance, qui fédère les professionnels de l'art contemporain (et dont c-e-a fait partie), est soutenue par le ministère et bénéficie du travail d'une employée permanente — une ressource indispensable, dont ne disposent pas la plupart des associations du secteur (voir l'encadré).

¹⁶ Compte rendu de la réunion du 4 septembre 2007, galerie éof, Paris.

¹⁷ Voir statuts de l'association c-e-a, *Journal officiel*, 24 novembre 2007 (déclaration en préfecture le 25 octobre 2007).

¹⁸ Compte rendu de la réunion du 4 septembre 2007, galerie éof, Paris.

¹⁹ Journée d'étude « Les commissaires d'exposition d'art contemporain en France. Portrait socioprofessionnel et comparaisons », 15 mai 2009, Auditorium du Pavillon Carré de Baudoin, Paris.

²⁰ Cycle de tables rondes « Enjeux et modalités du commissariat d'exposition aujourd'hui », 25-29 janvier 2011, Fondation d'entreprise Ricard, Paris.

²¹ Compte rendu de la réunion du 4 septembre 2007, galerie éof, Paris. Il s'agit de l'enquête que nous avons menée.

La division du travail de représentation dans l'art contemporain français

Durant la première partie du XXe siècle, les principaux protagonistes (outre les artistes) des arts visuels s'organisent collectivement : les conservateurs (la Fédération française des professionnels de la conservation-restauration [FFCR] est créée en 1922), les galeristes (le Comité professionnel des galeries d'art [CPGA] est fondé en 1947²²), et les critiques d'art (la section française de l'Association internationale des critiques d'art [AICA France] naît en 1949). Dans les années 1980-1990, les associations au service d'intervenants divers travaillant dans des institutions nouvelles dédiées à l'art contemporain ou exerçant des activités d'intermédiaires dans ce secteur en indépendants se multiplient : l'Union des photographes créateurs [UPC] en 1985, l'Association nationale des directeurs de Frac [ANDF] en 1986, l'Union nationale des photographes des administrations et des collectivités territoriales [UNPACT] en 1989, la Coordination nationale des enseignants des écoles d'art [CNEEA] en 1991, l'Association nationale des directeurs d'école d'art [ANDEA] en 1995 et l'Association française des régisseurs d'œuvres d'art [AFROA] en 1997. Les années 2000-2012 sont par ailleurs marquées par une évolution des groupes d'intérêt du secteur vers des rassemblements d'institutions et de structures plutôt que de personnes. Depuis 2001, la Fédération des réseaux d'associations et d'artistes plasticiens [FRAAP] représente par exemple à l'échelle nationale le secteur associatif indépendant des arts plastiques et visuels. Les FRAC, les centres d'art et les écoles d'art connaissent successivement une évolution comparable : les FRAC se réunissent autour de l'association Platform en 2005 ; l'Association française de développement des centres d'art [d.c.a], créée en 1992, évolue en 2006 en association de structures ; l'ANDEA, enfin, est, depuis le 24 mai 2012, une association unissant les écoles d'art et non plus les directeurs d'écoles d'art. L'ensemble de ces différents représentants se retrouvent au sein d'une fédération commune, la Fédération des professionnels de l'art contemporain [le Cipac, ex-« Congrès interprofessionnel de l'art contemporain », fondé en 1996], qui peut être considéré comme un représentant des représentants.

Le discours qui domine au sein du Cipac – dans lequel c-e-a se reconnaît pleinement dès l'origine – est celui de la « professionnalisation » du secteur et de ses métiers. Le bureau fondateur de la jeune association doit toutefois choisir entre deux modalités d'adhésion pour les futurs membres. La première s'inspirait de ce qui se fait au sein de l'AICA : l'association des critiques d'art soumet, en effet, l'adhésion à la fois à la cooptation (deux lettres de « parrainage » sont exigées) et à une évaluation de la « qualité » du candidat²³. C'est ici le modèle de l'organisation professionnelle qui est privilégié. La seconde option, au contraire, était d'ouvrir largement l'adhésion à tous ceux qui le souhaitent, moyennant un droit de regard du bureau de l'association et une simple cotisation, sur le modèle syndical. Le bureau fondateur de c-e-a choisit cette seconde voie : « [c]e métier est exercé de multiples manières, il faut valoriser cette diversité. L'association ne définit pas de critère d'adhésion mais chaque nouvelle adhésion est validée par les membres de l'association »²⁴. Chaque candidat à l'adhésion devra « fournir un CV » mais il ne s'agit pas de sélectionner les adhérents : le but est « de se couvrir en cas de litige »²⁵. Ce choix de l'adhésion libre fixe aussi le type de contraintes pesant sur la survie de la jeune association. Ne prétendant pas définir qui est commissaire et qui ne l'est pas, l'enjeu principal de l'association, outre l'accomplissement des missions qu'elle s'est donnée, consiste alors à représenter le plus fidèlement possible

²² Voir l'article de J. Verlaine dans ce numéro.

²³ Source : <http://www.aica-france.org/devenir-membre.html>

²⁴ Compte rendu de la réunion du 4 septembre 2007, galerie éof, Paris.

²⁵ Compte rendu de la réunion du 5 novembre 2007 et procès-verbal de l'assemblée générale du 17 décembre 2007, Paris.

l'hétérogénéité des pratiques du commissariat. Or plusieurs éléments témoignent de la fragilité de cette représentativité.

Les causes d'une représentativité contestée

Comme tout groupe d'intérêt, c-e-a court le risque d'être critiquée pour ne pas être suffisamment représentative²⁶. L'enquête que nous avons menée montre que l'écart entre les profils sociaux des fondateurs de c-e-a et ceux des autres commissaires d'exposition d'art contemporain peut être l'une des causes de cette contestation.

Une offre de services inadaptée ?

On peut considérer que le premier critère de la représentativité d'une association comme c-e-a est son nombre d'adhérents. En 2009, on comptait un peu plus d'une centaine de membres ayant appartenu au moins une fois à l'association depuis sa création, pour une population de praticiens de l'exposition d'art contemporain que nous avons estimée à un peu plus de huit cents personnes²⁷. En mars 2012, le nombre d'adhérents passe à cent cinquante, avec un taux de renouvellement des adhésions d'une année sur l'autre relativement faible (aux alentours de 35 % en 2012)²⁸. Par ailleurs, deux ans après la création de c-e-a, près de deux tiers des répondants à notre questionnaire n'avaient jamais entendu parler de l'association.

On peut considérer qu'une des principales conditions d'adhésion à une association tient aux services qu'elle est en mesure d'offrir à ses membres potentiels en contrepartie de leur cotisation – quinze euros annuels, dans le cas de c-e-a – et de leurs autres investissements éventuels dans le collectif²⁹. Or, lorsqu'on demande aux commissaires d'exposition ce qu'ils attendent d'une association destinée à les représenter, notre enquête montre que c'est la diffusion d'informations (annuaire professionnel, newsletter, offres d'emploi, appels à projets) qui vient en premier (36 %), suivie de la défense et de la promotion d'un statut professionnel spécifique (27 %) et de la construction d'un centre de ressources (accompagnement juridique, défense des intérêts des commissaires vis-à-vis des employeurs potentiels) pour 24 % des personnes interrogées. Les fondateurs et les premiers membres de c-e-a ont choisi comme priorité la deuxième série de ces tâches alors qu'une bonne partie des praticiens de l'exposition d'art contemporain paraissait plus intéressée par des services facilitant la recherche d'emploi dans un domaine où la sous-activité et la précarité sont la règle. Cette divergence éventuelle d'objectifs traduit en réalité l'hétérogénéité interne de ce groupe.

Des intérêts divergents parmi les commissaires d'exposition

Là encore, l'enquête a permis d'identifier deux sources principales d'une résistance, parfois vive, à l'action voire à l'existence même d'une association comme c-e-a. La première vient d'une fédération d'associations d'artistes plasticiens, la FRAAP : nombre d'artistes ont en effet une pratique de commissaire d'exposition, généralement bénévole, en complément de

²⁶ L. Boltanski, *Les cadres. Un groupe social en formation*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 134.

²⁷ Procès-verbal de l'assemblée générale du 5 octobre 2009, galerie Bétonsalon, Paris, ainsi que L. Jeanpierre, S. Sofio, *Les commissaires d'exposition...*, *op. cit.*

²⁸ Procès-verbal de l'assemblée générale du 1er février 2012, galerie Bétonsalon, Paris.

²⁹ M. Olson, *Logique de l'action collective*, trad. de l'anglais par M. Levi, préface de R. Boudon, Paris, PUF, coll. « Sociologies », 1978, 2e éd. 1987 [1965 pour l'éd. américaine].

leur propre travail créatif. Afin de mettre en avant leur rôle dans la diffusion des oeuvres contre la valorisation du travail des commissaires « professionnels » par les médias et les pouvoirs publics, la FRAAP appelle, au cours de l'été 2008, ses adhérents pratiquant le commissariat d'exposition à répondre « en masse » et de manière standardisée au questionnaire que nous avons élaboré. Le but était « de faire apparaître collectivement la visibilité de cette activité » des artistes³⁰. Fondée en 2001 et fédérant près de cent cinquante collectifs en France, la FRAAP se veut « le premier réseau de diffusion artistique où s'inventent de nouveaux modes de production et de médiation »³¹. Elle est un interlocuteur régulier des pouvoirs publics, à toute échelle, et se positionne en faveur « des premiers acteurs du secteur : les artistes », contre tous les intermédiaires³². Plusieurs entretiens avec des commissaires qui ont été ou sont encore artistes témoignent de cette suspicion jetée envers les mobilisations et les revendications d'individus qui pratiquent la seule exposition au nom du fait qu'ils représenteraient une minorité dans le monde de l'art contemporain :

Évidemment ce travail est d'abord fait par l'artiste, et la plupart du temps, comment dire, évidemment pas rétribué, parce que à la limite l'artiste y pense pas. Ça lui paraît naturel de simplement donner à voir son travail dans les meilleures conditions qu'il peut produire. Et donc, si on décide que c'est un travail, à ce moment-là, il faudrait dire que les artistes sont aussi commissaires, parce que finalement la plupart du temps, tant que les gens sont pas à Beaubourg, enfin dans une structure où ils sont pris en charge, bah évidemment, ils se démerdent...³³

Un second type de critique envers c-e-a a été publiquement exprimé par quelques commissaires consacrés. L'un d'eux, aujourd'hui indépendant et reconnu nationalement et internationalement, longtemps salarié de la Ville de Paris, exprimait par exemple lors de la journée de restitution de nos résultats d'enquête sa crainte qu'une association comme c-e-a ne précipite la « bureaucratisation » d'une activité comme l'exposition d'art contemporain, jugée créative, critique par essence et avant tout vocationnelle³⁴. Un autre, maître de conférences en histoire de l'art contemporain, critique d'art et commissaire d'exposition reconnu nationalement et, depuis peu, internationalement, contestait l'entreprise de c-e-a parce qu'elle serait « corporatiste », motivée par « la peur », cherchant pour les commissaires « une existence symbolique » à défaut d'oser demander « une existence économique » et épousant le mot d'ordre de « professionnalisation » par refus d'assumer « l'intranquillité du métier ». Un autre risque, poursuivait-il, serait de participer ainsi à un « sacre de la transitivité » et de la médiation en art, sur le dos de la création³⁵. L'argument principal avancé par ces critiques est donc celui d'un refus des structures de représentation envisagées comme des entraves à la créativité du commissaire d'exposition et à l'indépendance artistique. Notons que ces positions ont également été reprises par des commissaires moins reconnus, ainsi que les réponses aux questions ouvertes de notre questionnaire ou certains entretiens que nous avons menés ont pu en témoigner.

³⁰ Courriel intitulé « Enquête sur le commissariat d'exposition », envoyé le 1er juillet 2008 sur la liste de diffusion de la FRAAP [fraapinfos] par la coordinatrice de la Fédération.

³¹ « Communications des membres du CIPAC », 5e Congrès interprofessionnel de l'art contemporain, 29-30 novembre 2007, p. 29-31.

³² *Ibid.*, p. 30. Une position identique est exprimée par le Syndicat national des artistes plasticiens (SNAP-CGT) ou les membres de la commission « Prévention » de l'association Maison des artistes.

³³ Entretien du 27 juillet 2011, homme, 50-60 ans, artiste-commissaire en association, province.

³⁴ Journée d'étude « Les commissaires d'exposition d'art contemporain en France. Portrait socioprofessionnel et comparaisons », 15 mai 2009, Auditorium du Pavillon Carré de Baudouin, Paris (notes personnelles).

³⁵ *Ibid.*

Une identification collective incertaine

Ces deux types principaux de résistance à l'action de c-e-a, voire au principe même de son existence, s'expliquent lorsqu'on les rapporte au portrait social de la population des commissaires que nous avons réalisé. Celui-ci a permis de mettre en évidence un ensemble de différences entre celles et ceux qui acceptent de se reconnaître dans l'appellation « commissaire d'exposition » dans le cadre strict d'un questionnaire en ligne et ceux qui privilégient d'autres dénominations comme curator ou curateur (voir note 3), par exemple. L'analyse de ces différences nous a conduits à élaborer trois profils qui divisent la population enquêtée en ensembles numériquement équivalents.

Le premier comprend des commissaires souvent salariés en structure, plus rétribués que la moyenne et parfois actifs à l'étranger. Ce sont principalement des hommes, en moyenne plus âgés que le reste de la population concernée par l'enquête, parmi lesquels se recrute sa seule fraction stable économiquement et non pluriactive. Le second profil est celui des commissaires indépendants : seul groupe totalement paritaire, ils/elles sont majoritairement trentenaires, parisiens (parfois tout en travaillant ponctuellement en province ou à l'étranger), très diplômés et ont souvent un statut de travailleurs indépendants. Peu d'entre eux persistent dans cette situation professionnelle au-delà de 40 ans, mais ceux (car ce sont majoritairement les hommes) qui continuent à pratiquer le commissariat entrent alors souvent dans le premier groupe que nous avons identifié, par exemple en étant recrutés comme commissaires salariés ou directeurs dans un centre d'art. Le commissariat indépendant fonctionne donc largement comme un point de passage pour tous les commissaires, tout en recouvrant des réalités fort différentes selon l'âge et l'expérience des protagonistes. Souvent négligé dans les discours sur le commissariat d'art contemporain (conformément d'ailleurs au constat de la FRAAP exprimé plus haut), le troisième profil identifié est celui des artistes-commissaires qui exercent cette activité en continuité de leur travail, généralement au sein de collectifs et bénévolement. Les revenus – généralement réduits – qu'ils tirent du commissariat ne sont, toutefois, pas si différents de ceux de la majorité des commissaires indépendants précaires. Ils sont d'âges variables, plus souvent installés en province, et ont un niveau de diplôme moins élevé que les commissaires indépendants ou salariés. Comme le noyau des commissaires fondateurs de c-e-a relève avant tout du second profil, les revendications de l'association peuvent toujours être soupçonnées, à tort ou à raison, de refléter leurs préoccupations spécifiques.

*

* *

Faute d'une unification symbolique réussie des praticiens de l'exposition d'art contemporain, c-e-a est un représentant fragile, à la merci de plusieurs crises potentielles : stagnation, scissions, concurrences externes, restrictions de son mandat, disparition, etc. Si les pouvoirs publics hésitent à poursuivre leur soutien à l'activité de l'association au niveau de celui qu'ils lui ont accordé à sa création, celle-ci s'en trouve encore plus menacée, l'essentiel de ses ressources financières et de sa légitimité provenant de l'État. Or, depuis 2009, l'action publique est passée sans solution de continuité d'une position d'incitation à la création de c-e-a à une position de retrait relatif vis-à-vis de l'association. Paradoxale, cette attitude s'explique par deux logiques contradictoires.

Le soutien à c-e-a doit en effet être compris dans le cadre d'une tendance « néo-corporatiste » de l'État sous la Cinquième République, particulièrement forte pour les politiques culturelles³⁶. Dans ce cadre, non seulement l'État subventionne et légitime, mais il rend possible la création de porte-parole d'activités émergentes. C'est cette exception nationale en termes de style de politique publique et de politique culturelle, en particulier vis-à-vis de l'emploi artistique, qui explique sans doute pourquoi la France est actuellement le seul pays où une association de représentation des commissaires d'exposition d'art contemporain se soit créée alors que l'activité s'est développée dans de nombreux autres pays. Une seconde voie d'action publique en matière d'intermédiation collective dans la culture vise, au contraire, à réduire le nombre des représentants en cherchant à fédérer des activités aux dénominations différentes. Dans le cas de l'art contemporain, la politique actuelle semble ne pas choisir entre ces deux voies : elle multiplie à la fois les intermédiaires collectifs et les niveaux d'intermédiation – à l'échelle des secteurs d'activité, mais aussi à l'échelle régionale et nationale. L'avenir d'une association comme c-e-a ne dépend donc pas seulement de la relation entre représentants et représentés potentiels ; il est aussi lié à une levée éventuelle de cette ambivalence de l'action publique en matière d'emploi artistique.

Dépendante des pouvoirs publics dans son développement, c-e-a n'a pas atteint la taille critique qui lui permettrait de se développer sans recours aux subventions. Plusieurs des facteurs compensatoires d'un tel défaut initial de ressources ont été identifiés par l'étude de l'action collective et des mouvements sociaux : le soutien de militants professionnels, le capital militant de certaines personnes, les compétences spécifiques attachées au métier ou aux diplômes reconverties dans l'action collective, peuvent favoriser le maintien d'une « mobilisation improbable » face à laquelle de nombreux obstacles se dressent. L'importance du capital social des membres successifs du bureau de c-e-a – dans un contexte où l'interconnaissance du monde de l'art contemporain est forte – ainsi que l'appui des permanents du Cipac expliquent ainsi la survie de l'association dans une conjoncture politique aujourd'hui plus défavorable qu'au moment de sa création.

Plus largement, l'étude de la genèse et du développement incertain d'un groupe d'intérêt comme c-e-a permet de mieux saisir les obstacles à l'organisation collective dans les secteurs de production culturelle où domine la singularisation du travail et des carrières. Ces obstacles ont souvent été rapportés mécaniquement à des causes objectives liées à l'organisation de l'activité ou aux ressources des acteurs mais pas assez au travail politique de représentation des intérêts collectifs par des porte-parole. Une cause fondamentale de la fragilité d'un intermédiaire collectif en formation comme c-e-a est liée à l'écart entre les propriétés sociales des candidats à la fonction de porte-parole et la diversité de celles des praticiens actuels de l'exposition en France : un tel écart offre une prise latente permanente pour une critique de la représentativité de l'association. L'autre facteur d'instabilité mis au jour par l'enquête tient au rôle de l'État, qui n'est pas toujours en mesure d'investir les ressources nécessaires à l'autonomie des représentants dont il a pourtant favorisé l'émergence.

³⁶ En suivant la définition classique qu'en a donnée Philippe Schmitter, on peut caractériser le néo-corporatisme comme « un système de représentation des intérêts dans lesquels les unités constituantes sont organisées en un nombre limité de catégories singulières, obligatoires, non compétitives, reconnues et agréées – sinon créées – par l'État et auxquelles on a garanti un monopole délibéré de représentation au sein de leurs catégories respectives en échange de l'observation de certains contrôles sur la sélection des leaders et l'articulation des demandes et des intérêts ». Dans P. Schmitter, G. Lehbruch, *Trends toward Corporatist Intermediation*, Beverly Hills, Sage, 1979, cité dans M. Offerlé, *Sociologie des groupes d'intérêt*, Paris, Montchrestien, 1998, p. 143.