



HAL
open science

Rhétorique de conservation, rhétorique de conservateur : au sujet de quelques paradoxes de la médiation en art contemporain

Sylvie Octobre

► **To cite this version:**

Sylvie Octobre. Rhétorique de conservation, rhétorique de conservateur : au sujet de quelques paradoxes de la médiation en art contemporain. *Publics et musées*, 1998, 14 (14), pp.98-111. 10.3406/pumus.1998.1119 . hal-04591893

HAL Id: hal-04591893

<https://hal.science/hal-04591893v1>

Submitted on 10 Sep 2024

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.

Rhétoriques de conservation, rhétoriques de conservateurs : au sujet de quelques paradoxes de la médiation en art contemporain
Sylvie Octobre

Citer ce document / Cite this document :

Octobre Sylvie. Rhétoriques de conservation, rhétoriques de conservateurs : au sujet de quelques paradoxes de la médiation en art contemporain. In: Publics et Musées, n°14, 1998. Education artistique à l'école et au musée. pp. 89-111;

doi : <https://doi.org/10.3406/pumus.1998.1119>

https://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1998_num_14_1_1119

Fichier pdf généré le 18/04/2018

Resumen

La análisis de la mediación del arte contemporaneo necesita analizar a los profesionales que la practican. Estos deben tomar en cuenta la indeterminación del marco, la complejidad de su organización, y una pedida social poco determinada, para construir su intervención y darse referencias. Es asi que los conservadores de museos tuvieron un gran papel en esta mediación. Nuestra investigación intenta revelar las relaciones que existen entre los profesionales y sus maneras de hacer.

Abstract

The analysis of a contemporary art mediation cannot but try and study those who bear the responsibility of managing and promoting it. The uncertain contours of the field, its organisational complexity, the undefined social expectations force the mediators into making their choices (décisions) and elaborating their references on a day to day basis. The field of contemporary art owes a lot to curators. This paper, through the analysis of detailed interviews, attempts to shed light on the links between the mediator's characteristics and his work methods.

Résumé

L'analyse de la médiation de l'art contemporain ne peut faire l'économie de l'analyse de ceux qui s'en occupent. Face à l'indétermination du champ, dans un environnement organisationnel complexe et face à une demande sociale aux contours incertains, les acteurs de la médiation doivent construire au travail leur ligne de conduite, les références qui leur manquent. Le champ de l'art contemporain doit ainsi beaucoup aux acteurs publics que sont les conservateurs. Cet article tente de mettre au jour les liens entre caractéristiques des acteurs et modes d'actions, à partir d'entretiens approfondis.

RHÉTORIQUES DE CONSERVATION, RHÉTORIQUES DE CONSERVATEURS : AU SUJET DE QUELQUES PARADOXES DE LA MÉDIATION EN ART CONTEMPORAIN

La médiation muséale de l'art contemporain, oscillant souvent entre approche philosophisante et pédagogie enfantine, est confrontée à la fluctuance des champs et de la définition scientifique de l'art contemporain.

L'histoire de l'art contemporain, encore jeune, est caractérisée par une série de lectures et de relectures rapides rendant souvent caduques les référents théoriques; les frontières de ce domaine sont mal définies, l'archéologie industrielle, par exemple, ayant étendu le champ de l'art contemporain, de même que l'utilisation du nouveau médium qu'est la vidéo; l'éphémérité de certaines œuvres provoque une reconsidération de la notion même de conservation, l'altération n'étant plus obligatoirement l'ennemie de l'œuvre; la présence vivante des artistes force le conservateur à une définition précise de sa place et de son rôle dans une relation qui se veut de collaboration — notamment quand le musée est commanditaire — mais peut également se nouer sur le mode de l'opposition — le plus souvent dans les domaines de la conservation justement. Le conservateur vient jouer un rôle moteur dans la définition même des valeurs artistiques et d'un palmarès des artistes. Alors que la conservation d'art contemporain apparaît comme un jeu d'équilibriste par tous ces aspects, c'est cette fraction de la population muséale qui a bénéficié du plus fort développement durant le vingtième siècle, l'accélération de ce mouvement, caractéristique de la deuxième partie du siècle, se faisant pour grande part sous l'effet de la multiplication des initiatives locales. L'engouement du public pour le patrimoine a également très largement bénéficié à l'art contemporain, sous l'effet conjugué de l'augmentation des crédits d'acquisition qui lui étaient alloués, de la structuration progressive d'un réseau du contemporain, articulant grands et petits musées d'une part et foires, biennales, salons d'autre part, et enfin de la multiplication des grandes expositions ou des grandes commandes d'État, très médiatiques. Ces divers éléments ont fait des conservateurs d'art contemporain une minorité (ils ne sont qu'une petite soixantaine sur le millier de conservateurs de musées français) qui présente un visage original¹ de par ses caractéristiques démographiques, assez fortement différentes de celles de l'ensemble de la

population des conservateurs de musées français: masculinisation (48% d'hommes contre 42% dans l'ensemble de la profession), stratification des recrutements importante (46% de 35-45 ans contre 40% dans l'ensemble de la profession), homogénéité du modèle de polyvalence scientifique (l'exposition est selon eux la mission principale, alors qu'elle n'arrive qu'en troisième position chez les autres conservateurs)².

La diffusion et la réception, jusqu'alors abordées plutôt sous l'angle de la relation entre artiste et public, ont négligé le rôle des médiateurs, professionnels de musées. Cet article propose l'exploration des positions et des caractéristiques des conservateurs d'art contemporain, établie sur la base d'une quinzaine d'entretiens semi-directifs³, pour tenter de cerner quelques problématiques de la médiation de l'art contemporain.

L'ART CONTEMPORAIN AU MUSÉE: EXPOSÉ DE QUELQUES PARADOXES RHÉTORIQUES

La difficulté de «l'être conservateur» en art contemporain semble tout entière tenir dans l'écart entre rhétorique de la conservation et rhétorique des conservateurs. Définition de champ scientifique, du rôle de l'institution, et de la position du professionnel sont questionnées dans un contexte marqué par la multiplication des médiateurs (artistes, historiens, critiques...), et la réévaluation des tâches (exposition *vs* conservation...). C'est dans cet interstice que se joue l'identité du conservateur, que se placent son talent mais également l'indéfinition de la médiation œuvre-public qu'il a en charge.

UN CHAMP SCIENTIFIQUE DU CONTEMPORAIN MAL DÉLIMITÉ

Les problèmes posés par l'art contemporain à la conservation sont doubles. Le premier et le plus immédiat est celui de sa définition: quel est le champ de la contemporanéité? Et, consécutivement, quelle est la spécificité esthétique de ce champ, spécificité qui serait son critère de distinction et de mesure communicable.

Les définitions du terme «contemporain», chronologiques ou historiques, plaçant les éléments dans une concomitance qui ne dit rien en terme de contenu et de nature des œuvres rassemblées sous un même label (pas de référence à un style, pas de référence à une école, ni à une thématique), oscillent entre une réponse descriptive — les œuvres des artistes vivants ou récemment décédés — et une réponse normative — ayant à voir avec les avant-gardes et la nouveauté esthétique — sans parvenir à circonscrire leur objet. Bien souvent, les deux logiques se mêlent sans parvenir à dégager un critère décisif:

— «Qu'est-ce que l'art contemporain? On peut dire que l'art contemporain, c'est *ce qui a succédé* à l'art moderne. [...] En fait on aurait aussi

pu dire «l'art qui part dans tous les sens», ça aurait été à peu près aussi juste parce qu'une des capacités de l'art contemporain, c'est cette *capacité d'éclatement*, partir dans tous les sens, pas toujours dans le bon sens du terme. Donc si on parle de ça, on parle d'un *moment d'histoire*, c'est-à-dire 1945-1994, par exemple; ou 1950, d'autres vous diront 1955 ou 1965, c'est très subjectif... Quand je vous dis contemporain au sens aigu du terme, je vous parle du présent d'aujourd'hui, c'est-à-dire de tout ce qui fait que demain tout peut être différent parce que quelqu'un aura *ouvert de nouvelles portes*.» (Conservateur homme, 35-45 ans, musée spécialisé.)

La conservation en art contemporain aurait finalement pour objet une durée fluctuante, une trentaine d'années au sein desquelles il faudrait dégager un noyau de 10 ans qui constitueraient le champ de «l'actualité de l'art⁴», que sa définition même interdit de replacer dans une histoire de l'art construite autrement que par la succession. Dès lors, la conservation entretient avec l'histoire de l'art une relation double. D'une part, elle recherche dans le corpus des classifications en genres, types, groupes, styles... des critères lui permettant de clarifier la situation de création à laquelle elle est confrontée. Et la science de l'art, pour lui fournir ces outils, se doit alors d'accélérer son processus d'historicisation, de codification des tendances et courants dans lesquels elle inscrit les artistes, jusqu'à être confrontée à ce présent insaisissable dont elle ne sait que faire. D'autre part, les conservateurs d'art contemporain cherchent à échapper à ces classifications génériques, exaltant le caractère profondément novateur des productions qu'ils traitent, caractère qui leur permet de réintroduire une zone de liberté d'action et de reconnaissance de leur qualité personnelle, désignée sous le terme de «plaisir⁵» par opposition à l'intellectualisation de la critériologie de l'histoire de l'art.

Mais cette relation à l'histoire de l'art ne suffit plus, dès lors que le passage d'un questionnement sur la qualité de l'œuvre (belle? cano-nique?...) à une critique concernant l'essence de l'œuvre elle-même (est-ce de l'art? cela a-t-il le droit d'entrer au musée?) rend nécessaire la production d'un métadiscours légitimant une production qui ne se suffit plus à elle-même. L'art, véhicule d'idées mentales, «cérébralités», substitue à la valeur culturelle ou sacrée de l'art la valeur d'exposition ou d'échange communicationnel, non plus dans la contemplation des œuvres mais dans une communication au sujet des œuvres qui mêle philosophie, esthétique, sociologie, ethnologie et histoire de l'art. La véritable œuvre d'art serait celle qui ouvre sur un monde, quitte à franchir ou frôler les limites qui lui sont assignées traditionnellement⁶. Ceci permet que soit renversée la perspective pour rendre possible et légitime l'action des acteurs du monde de l'art contemporain: l'œuvre d'art simulacre n'est pas déperdition du vrai dans le faux, mais «mise en œuvre de la vérité», d'une vérité, il est vrai, événementielle, historique, affranchie de son identité de chose (*adaequatio rei et intellectus*) par le discours porté sur elle⁷.

La position du conservateur comme producteur de discours est alors une position doublement incertaine, d'abord parce qu'elle est une position non protégée par l'exclusivité du droit de produire un discours, et

ensuite parce que la production de ce discours elle-même doit être légitimée. La conservation doit donc construire une spécificité de son approche qui justifie sa pertinence, son originalité et finalement sa nécessité, au-delà de la remise en cause des fondements traditionnels de la conservation (matérialité de l'œuvre, insertion dans des cadres de lecture, etc.).

— «Qu'aujourd'hui on peut *s'extraire de questions matérielles de typologies de styles et donc considérer l'œuvre d'art comme un véritable projet singulier*, personnel, qui est un engagement et un regard sur le monde. [...] En conséquence, on a des artistes qui sont tous *à la limite de la production artistique* et le principe, pour un grand nombre d'entre eux, qui a fait qu'on s'est intéressé à ceux-là et pas aux autres, c'est que la plupart d'entre eux, pour arriver à leurs fins et pour montrer ce qu'ils avaient à dire, utilisaient *des procédures inadéquates avec des questions, par exemple, de conservation, de lieux, de mesure, de présence.*» (Conservateur homme, 35-45 ans, musée spécialisé.)

Seul le retour au musée peut fournir une caractérisation originale de la conservation sur le champ de l'art contemporain. Faisant office de contexte légitimant de par son caractère historique et ses méthodes, le musée serait le lieu de production d'un «discours sensible», celui de l'exposition. En réintroduisant le contexte matériel, le lieu muséal comme élément discriminant, le conservateur réaffirme le pouvoir de la forme, contre la critique de prééminence de l'idée et de la virtualité de certaines réalisations, et pour réintroduire l'œuvre dans une histoire du monde des formes (matérialité, contexte, propos) par rapport à laquelle le musée élabore un discours :

— «Alors l'œuvre forte, c'est tout ça, c'est le produit de quelqu'un qui a une *vision* personnelle affirmée, déterminée, structurée, convaincante [...] et qui est capable de trouver une forme ; qui a *quelque chose à dire* et qui a une *manière de le dire* ; qui a trouvé aussi *un moment* où il est cohérent de le dire et qui pour dire ceci a trouvé une forme. [...] Et encore une fois, *le mot «forme» est employé là au sens large : ce n'est pas seulement une forme plastique.*» (Conservateur homme, 35-45 ans, musée spécialisé.)

Cette forme, sous cette définition, permet de fournir au conservateur la matière de son expertise, matière sans laquelle il n'existe pas de conservation, seulement des documentations. Comment dès lors sélectionner ce qui est œuvre ? Si les critères de nouveauté et d'authenticité de la forme jouent un rôle, la place qui leur était assignée a cependant fortement été modifiée sous l'effet du travail sériel, mais aussi de l'usage de la citation et du détournement. Et la non-limitation des formes aux formes plastiques autorise en même temps l'artiste à pénétrer des champs jusque-là interdits, dont le plus évident est l'immatérialité de l'œuvre ; ce qui remet en question les critères de sélection des productions et leur traitement analytique, bases du travail du conservateur. Ce que l'art contemporain avait voulu rejeter de la tradition de la conservation — la critériologie — redevient un problème majeur de l'exercice de la conservation de ce domaine qu'en tant que théoricien de l'œuvre le conserva-

teur ne peut résoudre seul. L'artiste, présent et souvent médiateur de sa propre œuvre est un interlocuteur alors essentiel, dépourvu du recul habituel au discours sur l'art, dans une relation double. Le conservateur permet à l'artiste d'accéder à la notoriété muséale indispensable au succès sur le marché de l'art, parmi les artistes et les spécialistes. En retour, il bénéficie de la notoriété acquise par l'artiste en tant que son «découvreur», lui permettant d'espérer reconnaissance des pairs et avantages statutaires et institutionnels (changement de grade, nomination, mutation dans une institution plus importante, à un poste de responsabilités...) de la part de sa tutelle. Dans ce cadre, le conservateur doit produire un discours en conjonction avec celui de l'artiste, au sein d'une stratégie de communication qui laisse place à chacun: l'artiste discourt sur l'aspect créateur et le conservateur sur les aspects d'analyse et de filiation avec la légitimité que lui confère la fréquentation du créateur. L'aspect relationnel du travail du conservateur devient donc primordial, l'objectif étant de se constituer un réseau d'artistes dont il aura le «monopole d'interprétation». L'effort de médiation principal n'est plus alors tourné vers le public mais vers l'artiste, premier interlocuteur du conservateur.

DE LA MISSION DU MUSÉE ET DU CONSERVATEUR D'ART CONTEMPORAIN

En deux décennies, la France est passée d'un état de pénurie à une situation d'opulence des lieux. Mais cette opulence n'est pas synonyme de garantie pour le rôle du conservateur et sa place dans le monde de la conservation. L'originalité de son objet oblige à repenser les méthodes et les tâches du conservateur: d'abord recrutés parmi les conservateurs d'autres spécialités, les spécialistes de l'art contemporain se multiplient à partir des années soixante-dix. À la fois dépendants du groupe dans son ensemble, dont ils partagent les modes de recrutement et de formation comme critère de professionnalité légitimant la position monopolistique⁸, les conservateurs d'art contemporain sont dans le même temps en conflit quotidien avec les bases historiques de la mission qui leur est confiée: conserver une œuvre d'art contemporain, qu'est-ce que cela signifie dans un contexte institutionnel de multiplication des lieux (Fonds régionaux ou centres d'art contemporain...) et de relatif brouillage des missions?

— «J'ai toujours tenu à ce qu'on ne confonde pas musée d'art contemporain et centre d'art contemporain. Je pense qu'un centre d'art contemporain a une vocation plus exploratoire et une sorte de *devoir d'expérimentation*, une sorte de laboratoire... et finalement de proposer à de très jeunes artistes une plate-forme. Le musée a quand même la nécessité d'avoir *plus de recul* puisqu'il doit mettre, je dirais, en dialectique ce qu'il présente et ce qu'il achète et ce qui a déjà été présenté et acquis.» (Conservateur homme, 35-45 ans, musée spécialisé.)

L'entrée au musée — longtemps considéré comme un mausolée, voire un cimetière — de l'art moderne, puis de l'art contemporain et d'artistes ayant résisté à l'institution muséale, a pu apparaître comme une contradiction esthétique. Cette cohabitation paradoxale — du moins si on

accrédite la thèse moderniste suivant laquelle l'art moderne et *a fortiori* l'art contemporain se définit contre le musée — s'avère en fin de compte perturbatrice de l'identité du musée⁹.

Si l'on voulait résumer rapidement les ambiguïtés apportées par l'art contemporain au musée, on pourrait distinguer quatre niveaux :

1) Une série de questions liées aux fonctions traditionnelles du musée, articulées autour de la présentation et de la conservation des œuvres¹⁰. L'orientation vers le futur qui distingue le musée d'art contemporain de par son objet même remet en question la notion fondatrice de conservatoire. L'enjeu réside dans la capacité d'adaptation de l'institution et de ses tenants aux nouvelles productions artistiques, tout en respectant les caractères distinctifs du lieu « musée » : poids de l'histoire, existence de collections...

Il s'agit donc de réinventer le musée à l'aune de l'objet d'art contemporain :

— « Quand il s'agit d'un musée d'art contemporain, dont l'activité repose sur l'actualité, laquelle n'a pas de fondement historique, ne peut pas être inscrite dans une chronologie quand elle se passe à l'aube du vingt et unième siècle... où les notions de style individuel, personnel, où l'histoire de l'art est quasi inexistante... où les préoccupations d'analyse d'une œuvre ne sont pas forcément historiques mais anthropologiques, sociologiques, etc. ; forcément pour toutes ces raisons-là, il est inévitable que *le musée d'art contemporain doit penser une méthode d'investigation et une forme qui, pour des raisons encore une fois de produit de base, sont inévitablement différentes.* » (Conservateur homme, 25-35 ans, musée spécialisé.)

On peut considérer que la mission traditionnelle du musée n'est pas tant de dire ce qui est art — c'est-à-dire conférer un statut esthétique à ce qu'il accueille — que de donner un statut historique à des objets esthétiques. Le musée d'art contemporain achoppe sur les deux termes. Cette exploration systématique de la « dé-finition », selon une expression d'Harold Rosenberg, ou du « nominalisme pictural », selon un mot de Duchamp, ne peut mettre à mal la conception spontanément substantialiste de l'art, base historique du musée (Nathalie Heinich, *Raison présente*, 107), qui doit néanmoins infléchir sa réflexion : il ne s'agit plus de faire une ontologie normative du jugement sur le beau, ou une ontologie du beau, mais une ontologie de la nature de l'œuvre d'art dans un contexte qui la fait être œuvre et qui pose plus problème que sa qualité d'œuvre « belle ».

2) Une série de questions liées à l'intégration historique à la science de référence, un certain rapport au passé et à l'histoire de l'art qui est une remise en cause des lectures postmodernes (« fin de l'art ») et qui interroge l'articulation du musée des beaux-arts et de la collection d'art contemporain. Comment replacer l'œuvre contemporaine dans une histoire de l'art qui lui donnerait sens et fournirait les linéaments d'une communication sur l'œuvre ? Le choix et l'acquisition d'une œuvre ne suffisent pas à lui assurer une destinée esthétique et historique au sein de la collection, même si les critères utilisés pour l'acquisition incluent une réflexion sur sa destinée

future. Le choix critique d'une œuvre d'art ne peut pas être réduit à la seule fonction de représentation d'un état de fait qui serait un détail de l'histoire de l'art, un échantillon de tel ou tel artiste. Pour passer de la chronique à l'histoire, l'œuvre doit être autre chose qu'un témoignage d'un temps qui passe¹¹, pour fournir une proposition de «parcours».

— «C'est que le musée, à défaut d'avoir la certitude de renfermer des trésors inamovibles, parce qu'on ne sait pas si Maria Nordman ou Fontana sont des trésors équivalents à ceux de Fra Angelico, préfère donner au public *l'image d'un parcours unique* qu'il ne retrouvera jamais et qui fait l'intérêt de venir au musée.» (Conservateur homme, 35-45 ans, musée spécialisé.)

3) Une insistance sur le rapport du conservateur au monde présent, à l'actualité de l'art: il lui faut prendre parti dans un environnement concurrentiel où les acteurs sont plus nombreux et leurs rôles moins distincts les uns des autres. L'instabilité de cette position n'est enrayée que par l'étroitesse du milieu des experts, qui autorise une connaissance quasi exhaustive de «ceux qui font les choses», des relations étroites entre les musées et la confirmation des points de vue¹².

4) Un rapport avec la société et le public qui doit se situer dans le registre de l'émancipation, le militantisme de cette position s'accordant mal avec la retenue de la conservation traditionnelle.

RHÉTORIQUES DE LÉGITIMATION OU COMMENT RÉSOUDRE DES PARADOXES ?

Compte tenu de ces zones de tensions, trois types d'oppositions viennent structurer la rhétorique de légitimation de la conservation et la médiation produite par les conservateurs: logique de l'œuvre *vs* logique de la collection (l'argumentation porte-t-elle sur l'objet œuvre ou sur son insertion dans une logique d'ensemble?) ; logique de l'institution *vs* logique personnelle (la part de la personnalisation du choix est-elle clairement exposée ou au contraire minimisée?) ; acquisition de compétences *vs* vocation (la légitimité de l'exercice est-elle fondée sur la rationalisation de certains critères, de savoirs incorporés ou sur la célébration du talent personnel?). Entre ces trois pôles se constituent des positions dynamiques qui fondent plusieurs registres de communication sur l'œuvre: esthétique, scientifique, institutionnelle, émotionnelle, historique, etc. Mais le plus petit commun dénominateur de ces positions reste l'argument, finalement très proche de l'héritage du *connoisseurship*, de l'élection à l'art, présent dans 13 des 15 entretiens menés auprès des conservateurs d'art contemporain.

L'APPEL DE L'ART

Une première approche des discours de légitimation des conservateurs d'art contemporain entraîne tout naturellement à la source du choix du domaine d'exercice: comment le conservateur a-t-il choisi le champ

du contemporain? La réponse apportée par les conservateurs est d'une surprenante homogénéité, mettant en scène une «évidence ancienne» qui prend ses racines sinon dans l'enfance du moins dans l'adolescence et déconnecte le champ d'expertise de sa dimension institutionnelle: les conservateurs auraient répondu à «l'appel de l'art», parfois contre l'avis d'un entourage moins réceptif à ce langage encore méconnu, qui fonde ainsi l'évidence de la position et du rôle.

— «J'aime la peinture, les œuvres d'art *depuis tout gamin...*» (Conservateur homme, plus de 55 ans, musée spécialisé.)

— «Je crois que *depuis toute petite* je m'intéresse à l'art contemporain, donc si vous voulez c'est une *chose naturelle.*» (Conservatrice femme, 25-35 ans, musée généraliste.)

Découverte de l'art par insertion dans son «milieu», c'est-à-dire dans la proximité de ses lieux (musée, galerie, revues...) et de ses acteurs (artistes, galeristes, critiques, voire conservateurs ou commissaires d'exposition...), et découverte de soi se mêlent dans la narration de cette histoire personnelle où le caractère individuel et subjectif de l'élection prédomine. Dès lors s'instaure une homothétie entre le label «contemporain» des œuvres et la qualité projetée sur le conservateur, devenant lui aussi «contemporain», comme si la contemporanéité était une aptitude particulière, dont il s'agira ensuite de cerner le contenu (accompagnement et compréhension des mouvements de la création, proximité des artistes, anticipation des changements esthétiques...). Le rôle se personnalise quand l'adéquation de l'individu à la fonction n'est plus seulement réalisée par l'ajustement des formations mais met en jeu des caractéristiques individuelles non normalisées: aimer le contemporain c'est «être» contemporain.

— «Je dirais que *dès l'origine*, j'avais quand même un *intérêt personnel* assez prononcé pour le contemporain [...], *quand même j'étais relativement contemporaine déjà.*» (Conservatrice femme, 35-45 ans, musée généraliste.)

Cet aspect de la légitimation, élection messianique de quelques-unes au rang de prophètes de l'art contemporain, pour fréquent qu'il soit, est un voile qu'il faut lever. Sous les apparences de l'évidence irréfutable et de la raison ultime — qui peut contester la validité et l'urgence de cet appel de l'art? — cet argumentaire masque des constructions beaucoup plus complexes, produites par l'environnement bureaucratique du conservateur, qui nécessite que soient mis en évidences des critères objectifs de sélection, d'évaluation et de reconnaissance de la compétence. Même si l'analyse des modes de légitimation des experts de l'art contemporain ne doit pas se suffire de cette lecture, il n'est pas indifférent que la légitimation des conservateurs dans leur grande majorité passe par l'argument de l'élection, dont la force d'imposition et d'évidence est supposée pouvoir masquer les divergences internes: problèmes de références, absence de canon, appel aux sciences autres que l'histoire de l'art, rapport œuvre/collection, modalités d'autojustification des choix du conservateur, agent public et expert-décideur par délégation du politique...

Les conservateurs d'art contemporain emploient deux types de légitimation du choix de l'œuvre : une voie essentialiste, qui met en valeur ses qualités intrinsèques et la démarche qui la sous-tend, et une voie rationaliste, qui insiste sur sa mise en perspective dans un ensemble avec lequel elle établira des liens référentiels, historiques, stylistique, etc. Ces deux voies sous-tendent deux conceptions du musée : animateur d'une création en train de se faire ou diffuseur d'un patrimoine dont la valeur a été décrétée. La conception animatrice du musée, qui porte son attention sur l'œuvre individuée, est particulièrement le fait de personnalités ayant exercé une autre activité antérieurement, qui leur a donné une vision moins institutionnelle du musée : les conservateurs qui ont travaillé dans l'animation culturelle ou dans l'enseignement. La seconde acception résulte de la tradition muséale et sa marque s'imprime fortement chez les plus anciens conservateurs, sur ceux qui sont le plus marqués par une formation rationalisante et historicisante. Cette opposition définit une norme de distinction qui fait l'objet de stratégies de positionnement. Les conservateurs dont la notoriété, de même que le degré de visibilité, sont faibles ont le choix entre deux comportements : la voie de l'alignement sur la tendance majoritaire et historique ou la voie de la différenciation en rejoignant les tenants de la première position.

Dans la première conception, l'œuvre, à l'issue d'un travail d'émancipation créatrice, est considérée comme un objet, un « geste », valant de manière autonome, ayant son langage propre et indépendant, avec lequel le conservateur doit tisser une relation de compréhension et d'appréhension complice. « Ce qui m'importe, précise un conservateur de musée spécialisé, c'est la complicité que peut avoir un musée avec un certain nombre d'artistes. » Dans cette optique ne figure aucune des catégories traditionnelles du « tableau », de la « forme », du « type », de « l'histoire » ; non plus que des « séries » et « ensembles » constitutifs de la logique de la collection. La compétence du conservateur se noue alors dans sa capacité d'oubli des connaissances accumulées, et non sur leur mise en résonance avec l'œuvre nouvelle, pour lui faire exprimer « son langage libre ». La teneur de ce « saut méthodologique¹³ », gestion de savoirs croisés, suppose une approche nécessairement iconoclaste des classifications de l'art, qu'elles soient historiques, génériques, formelles, au profit d'analyses philosophico-esthétiques (le projet inhérent à l'œuvre et à l'artiste). La référence existe, multiple, dans une relation palimpsestique, comme topos de la création, temps, lieu, culture de production de l'œuvre, comme contexte et non comme texte, comme rupture, « nouveauté », « question », « recherche », « essai », et non comme mise en scène d'une « histoire » et d'une filiation. Le discours est nécessairement pluridisciplinaire et fait intervenir des acteurs multiples. L'artiste, comme individu et non comme catégorie d'analyse abstraite, mais aussi le conservateur, comme porteur d'une vision personnelle, deviennent les premiers référents de cette lecture de l'art. La collection devient une juxtaposition de recherches qui n'ont pour commun dénominateur que de présenter des

«solutions», des «cas», des «moments» d'une réflexion et peut confiner à l'hétéroclite. Le conservateur ordonnance cette réunion selon sa propre approche de la production artistique et du devenir du sens de l'histoire de l'art.

La logique d'ensemble, quant à elle, met en jeu les catégories de «tableau», de «peinture», «d'abstraction»... Avant même d'appréhender l'œuvre dans sa matérialité objectale, s'ancrent, dans une vision linéaire de l'évolution des styles et des genres, des catégories de l'art («contemporain», «moderne», «vingtième siècle») à l'intérieur d'une histoire de l'art qui se déroule et qu'il s'agit d'exposer dans le cadre pré-défini et circonscrit par «le musée», «l'exposition» et «le conservateur». Cette logique apparaît plus centrée sur la production que sur la diffusion: l'action du conservateur se joue dans les champs de la «réflexion», de la «lecture» et non plus dans ceux de «l'imagination», de «l'expression», de la «subjectivité» du «regard» et de la «parole», pour chercher des références et conserver le recul de l'objectivation historicisante. Ces éléments de références constituent des points de repère aussi bien pour le conservateur que pour le public, auquel il s'agit d'exposer une thèse et non un point de vue.

— «Moi je pense qu'un conservateur d'art contemporain [...] ne peut se faire si vous n'avez pas une formation en art contemporain qui permet d'avoir des *racines*, des *références* dans lesquelles vous allez puiser. [...] Ça vous permet [...] *d'être un peu sur votre réserve.*» (Conservatrice femme, 35-45 ans, musée généraliste.)

Mais, même si l'existence réelle d'une telle logique d'ensemble *a priori* pouvait être posée, ce qui semble peu probable, reste que le conservateur évolue au cours de son cycle de vie professionnelle et que cette évolution, concomitante de celle des courants et des styles, mais non systématiquement parallèle, fait de la construction de cette logique directrice un processus en constante réalisation. Par ailleurs, l'agenda institutionnel (rythme des commissions d'achat, cycle de réduction-gonflement des budgets d'acquisition...) n'est pas toujours en phase avec l'actualité de l'art et entrave la mise en œuvre d'une logique de collection potentiellement prédéfinie. Les réajustements sont alors inévitables dans le temps, et limitent la cohérence *a posteriori* du travail du conservateur.

— «En fonction de plein de critères qu'il est difficile de mettre comme ça scientifiquement sur le papier, parce qu'il y a parfois des raisons qui sont au coup par coup, il y a une logique au coup par coup aussi même si sur la longue durée quand on regarde il y a effectivement une logique d'ensemble *mais on ne peut pas toujours rentrer dans la logique d'ensemble.*» (Conservateur homme, 25-35 ans, musée spécialisé.)

Cette limitation, qui obéit au principe de réalité pragmatique des expériences de terrain, effet d'ancienneté dans la profession autant qu'adaptation à des contraintes subies sans que l'on puisse mesurer ce qui ressort réellement au premier et au second terme, est toujours rhétoriquement présentée comme une maturation des choix et non comme une erreur, éventualité qui n'est pas abordée.

Le conservateur, décideur ultime de l'achat d'une œuvre, en l'absence de corpus théorique et historique définitif, peut fonder son savoir-faire de métier de deux manières différentes, la plupart du temps invoquées concomitamment.

1) Il peut réintroduire un principe de rationalité en objectivant son travail par la mise en place d'une nouvelle critériologie, essentiellement articulée autour d'une logique institutionnelle (le musée, la collection...) qui emprunte aux traditions muséales, du trésor sacré à la resserre nationaliste ou impérialiste, en passant par la collection aristocratique et le cabinet de curiosité. Ce principe sert également de légitimation à l'investissement de fonds publics, objectivé rhétoriquement dans le label «œuvre de qualité muséale», en mêlant conception traditionnelle de ce qui doit être préservé et extension moderne du patrimoine, esthétique, histoire, science et valeur sociale, dans une hiérarchie mal définie, qui semble pourtant faire prévaloir l'importance de la beauté issue de l'intérêt romantique du dix-neuvième siècle pour les objets, tout en insistant sur les critères historiques, à même de fonder une professionnalité (l'historien). Le critère esthétique est traditionnellement moins utilisé, tandis que les critères scientifiques ne font que corroborer les spécificités physiques de l'objet (unicité, type...).

La légitimité de la collection est alors fondée sur la différenciation de l'institution au sein du système muséal national au regard de critères de classification de l'histoire de l'art: critère d'organisation «linéaire logique¹⁴» comme panorama de l'évolution de l'art, critère de préférence stylistique (faire d'un musée le musée de l'Art minimal par exemple¹⁵), différenciation géographique qui allie tentative de compétition et obligation de complémentarité pour un patrimoine national¹⁶...

L'œuvre est alors une «pièce» qu'il faut insérer dans un puzzle intellectuel savant qui lui donnera sens, et dans le cadre d'un musée, devenu un élément du système de patrimonialisation et de diffusion des œuvres pour un «public». La perspective classificatoire du cadre d'inscription de l'œuvre permet dans le même temps d'éliminer du discours l'éventualité de l'erreur, les repères objectifs jouant le rôle de garants contre un éventuel arbitraire. Dans cette perspective, le conservateur est d'abord un agent au service d'une mission et se conforme au modèle du fonctionnaire («conservateur») usant des catégories de la dépersonnalisation («nous»). La notoriété du musée rejaillira sur le conservateur, qui est un second terme dans la recherche d'un positionnement original. Cette conception semble plutôt être le fait des conservateurs travaillant dans des musées généralistes, dont la logique d'ensemble pèse sur les choix contemporains.

Mais de manière générale, les catégories esthétique, historique, scientifique, sociale, apparaissent peu structurantes et insuffisantes pour fonder une légitimité et une vérité de l'action¹⁷. La constitution d'un panorama de l'art contemporain, seul moyen de répondre au désir encyclopédique de la patrimonialisation, et de réduction du risque inhérent au

choix, est, pour des questions de moyens, réservée à une seule institution (le musée national d'Art moderne, ou MNAM); et les conservateurs de musées moyens sont confrontés au dilemme du choix du segment de l'art contemporain qu'ils vont présenter dans leur musée. L'observation des collections françaises montre une certaine similitude des fonds permanents, incitant à penser que la congruence des comportements est un effet de suivisme pour limiter le risque du choix, celui-ci étant réservé à une part réduite des acquisitions ou des expositions.

2) La logique de différenciation institutionnelle est donc insuffisante et les conservateurs reprennent la voie de la légitimation par le *connoisseurship*, revendiquant la part de subjectivité qui ressortit au goût personnel et à l'expérience visuelle, pour fonder, en vertu de l'aptitude particulière qu'ils confèrent, le choix sur leur seul jugement d'amateur comme combinaison de savoir, de sensibilité, de compréhension et de discernement dans le domaine de l'art contemporain. La mise en avant de la conviction personnelle revisite le modèle bureaucratique et «zweck-rational» du fonctionariat, ainsi que la conception dix-neuviémiste et encyclopédique du réseau patrimonial national. L'effacement de la personne derrière la mission disparaît: les conservateurs justifient plus volontiers leurs choix à la première personne du singulier, et mettent en jeu les catégories subjectives de la «croyance», du «vouloir», de «l'expression» et du «désir». Les plus fervents utilisateurs de ce vocabulaire de la rupture par rapport à la tradition patrimoniale et sa critériologie se recrutent dans les musées spécialisés ou les sections d'art contemporain émancipées des beaux-arts, mais aussi chez les plus jeunes des conservateurs des musées non-spécialistes lancés, pour des raisons de démographie professionnelle, dans la compétition médiatique. Deux effets se croisent donc: un effet lié au type de musée et un effet lié à l'engorgement numérique de la conservation qui pousse les conservateurs à rechercher, dans la personnalisation de la fonction, des rétributions réputationnelles alors que les rétributions statutaires et financières du déroulement de carrière sont limitées.

L'argumentaire de légitimation des actes de choix s'articule alors sur le champ lexical du développement et de la communication de cette subjectivité: il s'agit d'exposer un «point de vue personnel», un «engagement», nécessairement corrélé avec la personnalité de celui ou celle qui l'exprime, et qui n'a pas prétention à la vérité mais à l'élucidation d'un des multiples versants de la création, comme témoignage d'un «engagement».

Dans ce cadre, l'œuvre est un «essai», qu'il faut insérer dans la «démarche» de l'artiste, et le musée, le lieu d'une mise en scène originale et partielle, donc partielle de la création contemporaine. La compréhension de cette démarche se fonde plus sur les capacités relationnelles et sensibles des conservateurs (critères subjectifs) que sur la mise en œuvre de leurs savoirs universitaires (critères objectifs).

— «On a un certain nombre de critères qui sont encore une fois certes subjectifs, c'est une bonne question... Il y a une *grande part d'intuition et de sensibilité*, je crois qu'on a tous notre avis là dessus, et

on pense tous que... il y a des gens qui savent faire et il y a des gens qui ne savent pas faire, à la fois *sur les critères objectifs par rapport à la collection, et sur des critères subjectifs liés à la formation de ce savoir-faire au cours de la vie.* [...] L'œil qu'on a maintenant n'est pas l'œil qu'on a à vingt ans et donc c'est vrai que tout ça dépend pour beaucoup de l'expérience.» (Conservateur homme, 45-55 ans, musée généraliste.)

Cette appréhension subjective de l'art se construit non pas tant dans la mise en pratique du savoir sur les œuvres que dans la fréquentation des artistes et la proximité des espaces de création et de réflexion, qui permet de développer un talent personnel, de faire surgir ce «désir» et de mettre en œuvre cette «conviction». Le rôle d'un conservateur d'art contemporain dans ce cadre relève d'un messianisme de l'art, d'un «vouloir» aux allures de prêche, où la notion d'«information», noëud de personnalisation de la fonction, devient primordial (le recueil et le traitement de l'information dépendent au plus haut point des caractères et des «réseaux individuels»). Il ne s'agit pas de «dire» un topos (une «histoire» et un «lieu»), ni de donner des «réponses», des «normes de l'art», en grande partie dictées par des filiations et des ensembles globalisants, mais de favoriser l'émergence de «regard», de «démarche». Dès lors, la justification du choix se fait dans une relation quasi interpersonnelle à l'œuvre, celle-ci étant objet de «passion», de «désir», et se personnifiant. L'évolution qui ne peut manquer d'intervenir dans le regard n'est plus tant un changement perturbateur qu'un processus constitutif de cette compétence spécifique du regard, source d'enrichissement à exploiter et non phénomène à canaliser pour le minimiser.

La pratique de l'expertise intègre alors à chaque instant la possibilité de l'erreur¹⁸, que seuls l'usage et la fréquentation des arts, contemporains et passés, peuvent parvenir à limiter sur la base d'un talent préexistant qui devient l'étalon de mesure de l'expertise, fermant ainsi le système rhétorique autour de l'élément central que constitue l'invocation de la «sensibilité personnelle».

La position d'agent public impose cependant que le champ de l'erreur et de la personnalisation des postes de travail soit circonscrit et réduits autant que faire se peut. Le rythme des mutations tente ainsi d'éviter une identification trop grande d'une institution muséale à un conservateur — encore que la jeunesse du milieu de la conservation d'art contemporain et le relativement faible volume de ses experts aient jusqu'à présent fortement entravé les possibilités de dépersonnalisation des postes de direction d'établissements — alors que la normalisation de la fonction par l'édiction de codes réduit encore une marge de manœuvre laissée au conservateur. Cependant, la tradition d'identification d'un conservateur à une institution muséale et de sa souveraineté au sein de l'institution pèse encore lourdement sur les modèles organisationnels et les relations de travail au musée.

La légitimation rhétorique des conservateurs suppose de fonder l'expertise sur une raison suprême qui peut être de deux natures non exclusives: de nature objective et transmissible, et c'est le champ de la professionnalité qui est alors exploité, avec ses compétences spécifiques dans l'environnement muséal; de nature plus subjective, et ce sont alors les catégories du don et du talent, non transmissible, qui fournissent leurs outils à la construction verbale d'une assise institutionnelle.

Le conservateur, agent public responsable d'un domaine mouvant, fait usage de critères professionnels pour justifier les actes d'expertise où le terme de «compétence» devient premier. L'assise scientifique, la méthode sur laquelle repose l'exercice, permet, dans ce qui ressort au discours de la conservation, de distinguer le conservateur des autres professionnels de l'art, artistes, responsables culturels et autres acteurs muséaux. L'élévation des réquisits en termes de diplômes, au détriment des stages et périodes de socialisation préprofessionnelle sur le terrain, est un indice de cette prééminence du savoir sur le faire. Cette même compétence distingue les achats faits au titre de la collection publique des achats privés de collectionneurs en terme de contenu: le «savoir» du conservateur se caractérise par l'existence d'une «démarche scientifique» prédéfinie, acquise au cours d'une «formation».

«La démarche du collectionneur privé est très différente de celle du conservateur. La seule chose qui les rapproche, c'est qu'ils collectionnent des œuvres, mais pour le reste, je crois que si un conservateur fait bien son métier, il a une *démarche scientifique* à l'origine de la constitution d'une collection, ce qui n'est pas le cas en général dans la démarche d'un collectionneur privé.» (Conservateur homme, 35-45 ans, musée spécialisé.)

Définir le contenu même de ce savoir, dans le cadre de la pratique des conservateurs d'art contemporain, est moins aisé: les conservateurs font alors référence à toute une série de critères, de «raisons», parfois antagonistes et dont la hiérarchie est fluctuante, mais qui ont pour plus petit commun dénominateur de toujours insérer l'œuvre dans le contexte institutionnel de l'achat. Ainsi, les dimensions organisationnelles et la négociation du «prix» sont-elles placées au centre des compétences requises citées par les conservateurs, au même titre que l'existence d'une «méthode» d'investigation, de recherche et d'analyse des œuvres proposées à l'achat et que le conservateur doit «faire parler». Mais faute de pouvoir décrire et énumérer des éléments objectifs de cette démonstration, ces catégories paraissent floues et peu praticables, et c'est un autre élément auquel il est fait appel, qui défie la catégorie objective de «compétence». Les caractéristiques propres de la conservation ne sont pas mises en évidence mais plutôt les qualités personnelles des acteurs du «réseau de l'art»: la «culture», somme d'expériences et de familiarité avec les œuvres, «l'instinct» ou le «flair» qui permet de discerner sans raison objective les œuvres d'intérêt.

— «Après c'est une *question de flair*. Ce flair c'est une certaine expérience, à force de pratiquer. On apprend sur le tas.» (Conservateur homme, plus de 55 ans, musée spécialisé.)

En dernier ressort, c'est le «goût» qui est invoqué comme élément discriminant dans le choix, un goût de connaisseur, qui incorpore la connaissance des «références» de l'art et de leur mise en «relation», mais pour ne conserver d'elle que la capacité de renouvellement et que la stimulation du regard. Mais la position du goût comme directeur du choix est conflictuelle du fait de la nature publique de l'institution muséale: en droit, le citoyen peut demander des comptes et le responsable doit être capable de justifier le plus rationnellement possible ses choix. Une articulation est nécessaire entre «arbitraire signé» et rythme croissant des mutations accroissant la mobilité et rendant possible un déroulement de carrière. L'exercice de ce goût du conservateur, son libre arbitre, est donc tempéré par la responsabilité muséale: la réintroduction des caractéristiques contextuelles du rôle du conservateur, à savoir l'environnement organisationnel et institutionnel du musée public, nous ramène à la première logique. À la nécessité de justification, pour répondre à l'accusation d'arbitraire et de collectionnisme des achats, et face à l'absence de critères objectifs et stables dans le temps permettant d'inscrire les actes dans une logique démonstrative, répond une obligation tacite de pluralité des goûts.

— «Le collectionneur il a un goût, nous, *nous n'avons pas un goût, nous avons un certain nombre de goûts.*» (Conservateur homme, 45-55 ans, musée généraliste.)

Un écart existerait ainsi entre les goûts personnels, qui seraient ceux que le conservateur mettrait en acte dans des achats privés, et les achats qu'il réalise pour le compte du musée, écart qui en dernier ressort serait la trace de cette objectivité scientifique incorporée, tant recherchée.

ÊTRE CONSERVATEUR D'ART CONTEMPORAIN

La légitimation institutionnelle des choix d'expertise par l'acquisition de compétences paraît ne pas suffire et les catégories du don, du talent et du goût semblent continuer de jouer un rôle structurant dans le discours des conservateurs d'art contemporain. Ce point n'est pas indifférent à la progression récente de la conservation sur les voies de la professionnalisation et voit s'affronter deux logiques: la logique institutionnelle et organisationnelle de la conservation, dont les argumentaires sont ceux du statut et de sa conquête, et celle de l'incorporation individuelle d'un ethos partagé et de sa mise en œuvre dans l'exercice quotidien de l'expertise. Ainsi constitué, le discours est l'image d'une réalité ou une construction plus ou moins abstraite dont la vertu la plus évidente est d'avoir rendu possible la conquête d'un statut auquel est lié un pouvoir dans le champ de l'art contemporain, mais qui ne fonctionne pas comme une norme consensuelle, ni comme fondement objectif de légitimation, tant les remaniements du modèle par les acteurs sont nombreux.

L'analyse des vocables des conservateurs sur ce point est édifiante. Le terme de « profession » fait référence à une catégorie administrative, outil de désignation statique dans le champ de l'art et de ceux qui s'en occupent, labellisation des praticiens pour autrui. La conservation se dit « professionnelle » lorsqu'il s'agit de se positionner dans son environnement institutionnel, concurrentiel, lieu de tensions de pouvoirs qui trouvent un point d'orgue dans les agendas organisationnels des commissions d'achat¹⁹: sont alors évoquées les autres « professions » du réseau « professionnel » pour s'en démarquer et affirmer une identité de groupe qui fonde le statut d'une médiation originale. La médiatisation favorise également la marche vers la professionnalité, comme amplification de l'argumentaire de conquête de cette position privilégiée dans le domaine de l'art. Le terme même de « profession » est un signe social sur le marché du travail, depuis son absolue titrisation qui limite l'accès au rôle²⁰. Dans cette perspective de labellisation, essentiellement statique (il s'agit de figer des catégories), le modèle rhétorique est moins à même d'intégrer les changements de perception du rôle et ses évolutions objectives de dépoliarisation: le langage de la professionnalité est un langage spécialisé et cloisonné puisque c'est sur deux exclusives successives (exclusive scientifique et organisationnelle dans la division du travail muséal) que le groupe bâtit l'argumentaire de sa légitimité.

La réalité d'exercice de terrain résiste à bien des égards à cette labellisation et c'est une rhétorique de métier qui est mise en jeu par les acteurs, faite de la stratification des expériences au cours du cycle de vie, les activités antérieures venant nourrir les actes d'expertise présents et futurs. La dynamique qui résulte du dialogue nécessaire entre savoir et mise en acte de ce savoir dans le faire vient enrichir les deux termes et rend possible de penser le changement comme processus adaptatif. Les conservateurs d'art contemporain définissent ainsi pour eux-mêmes le « métier d'historien d'art » sous le double aspect du « savoir » (les conservateurs produisent du savoir, ce qui les distingue des seuls praticiens), du « faire » (les conservateurs ont à mettre en pratique ce savoir) et du « faire savoir » (médiation de l'art).

Cette conception valorise la dimension « humaine » de l'expertise: relationnel, talent personnel, affirmation d'une subjectivité, proximité avec les artistes... sont des déclinaisons possibles d'une « démarche scientifique humanisée » par la « sensibilité », le « goût », et le « contact des œuvres ». Cette conception de l'expertise est nécessairement décroisonnée, tant sur le plan scientifique (elle valorise les compétences croisées) que sur le plan organisationnel (le conservateur polyvalent prend en charge les rôles de pédagogue, animateur, gestionnaire...).

On est alors placé devant plusieurs positions idéales typiques entre lesquelles les conservateurs construisent leur attitude :

— La fidélité au modèle historique moyen de la profession est principalement l'attitude des jeunes conservateurs en début de carrière, n'ayant pas suffisamment d'ancienneté pour avoir confronté leur image du rôle à la réalité d'exercice des fonctions et cherchant, faute de reconnaissance personnelle, à préserver leur conformité à cette image, large-

ment fictive mais parfois matérialisée par certains conservateurs plus âgés.

— La réorientation du modèle historique par un renforcement des critères du savoir. Cette position est à la fois celle des fondateurs de la conservation et d'une nouvelle génération de conservateurs, à la formation double ou à la pratique théoricienne multiple (ayant exercé l'activité de critique pendant de nombreuses années par exemple) et recrutée par le concours commun sur des critères universitaires. Il s'agit d'un renforcement du modèle traditionnel, aménagé autour de la difficulté d'obtenir des référents historiques consensuels. L'action se situe alors plus dans la recherche de redécouverte d'artistes mal connus, notamment étrangers.

— Le remplacement du modèle historique par l'animation. On retrouve sur ce pôle les conservateurs aux positions les plus marquées dans le domaine de l'art, qui acceptent et revendiquent la part de personnalisation des choix, de même que le risque de l'erreur. Leur implication dans le processus de la création peut amener ces conservateurs à occuper des positions extrêmes dans le domaine de l'art contemporain, qui peuvent faire l'objet de critiques : incompréhension et désaffection du public sont les risques majeurs, alors qu'ils obtiennent le soutien des artistes. Cette position est le fruit d'activités antérieures dans le domaine de l'animation qui influencent leur travail de conservateur jusqu'à ce que, à l'extrême, la nature même de leur rôle puisse être confondue avec celui des centres d'art : volonté expérimentale, accompagnement de la création, non alignement des choix sur les choix moyens du groupe. Il s'agit là d'une remise en cause de la nature de l'institution muséale, fondée sur une intervention dans le domaine de la production des œuvres et une augmentation de la prise de risque face au jugement de l'histoire. Cette position n'est tenable que parce que ces conservateurs ont acquis une réputation et une reconnaissance suffisante dans le milieu national et international de l'art contemporain, rendant impensable leur marginalisation, et seulement dans la mesure où leur faible nombre ne menace pas la cohésion d'ensemble de la conservation.

— Le renouvellement du modèle historique par la pédagogie. Les conservateurs tenant cette position restent attachés à certains éléments constitutifs du modèle, notamment à la conception traditionnelle du musée, de sa mission et des collections. Leur réputation dans le milieu les prémunissant déjà contre le risque d'être exclu du groupe, il s'agit là d'un choix et non d'une stratégie d'évitement, à la différence des plus jeunes des fidèles. Ces conservateurs entendent renforcer la vocation didactique du musée pour conforter la place de l'art contemporain dans la culture et les pratiques culturelles. Il n'est pas indifférent à ce sujet que nombre des partisans de cette position se recrutent parmi les enseignants.

On obtient donc quatre positions polaires : les fidèles, les scientifiques, les animateurs et les pédagogues qui se distinguent suivant des critères objectifs (âge, mode de recrutement, spécialisation initiale, type de musée, activité antérieure et nombre de postes occupés) et des argumentaires rhétoriques de légitimation du rôle. Mais dans l'écartèlement des tâches, et face à l'absence de cadre historique stable, la possibilité de

réalisation complète de la trilogie des fonctions paraît difficile : au « savoir » s'opposent la contemporanéité non historicisée et la polyvalence accrue des discours sur l'œuvre ; le « faire » interroge la mission même du musée (lieu de présentation ? de production ? d'institutionnalisation ?...) ; quant au « faire savoir », il constitue sans doute le plus visible des paradoxes de la conservation en art contemporain : face à un art qui, plus qu'un autre, appelle le discours (explication, référence, lecture...), les catégories de la pensée artistique semblent faillir et renvoyer en dernière instance soit à l'inflation verbale, soit aux critères les plus subjectifs de « l'art du conservateur ». Ces paradoxes résolus, les conservateurs correspondraient à la définition prospective proposée par Tomislav Sola (1992. p. 112-113) :

Somewhat poetically, their transformation will cover the span from technicians of prestige to the priest of wisdom. That new breed (or last new variety) able to cover and spread over the fruitful differences of the dramatic field of collective experience, from researchers to communicators, may one day be recognized as a profession of heritage engineers — a big and prosperous profession. Their education will always be an appropriate mixture of their basic academic discipline, of museography (or archives work or librarianship, etc.), of general theory and information science. Their final product will aspire to a status of an applied art of heritage communication. Their long travel started from Vanity and will end in Wisdom: then, they will search for the only Eternity that is actually given to us — that of human kind.

S. O.

NOTES

1. Il n'est dès lors pas anodin que la jeune École nationale du patrimoine ait consacré l'un de ses deux colloques aux problèmes posés aux conservateurs par l'art contemporain : *Conservation et Restauration des œuvres d'art contemporain*. Actes du colloque des 10, 11 et 12 décembre 1992 (Paris : La Documentation française, 1994).
2. Les développements qui suivent sont issus de ma thèse de doctorat (Octobre, 1995). Cette étude s'est basée sur une double approche : quantitative (par questionnaire auto-administré à l'ensemble des conservateurs) et qualitative (par une série d'entretiens). Sur les résultats de l'enquête, voir S. Octobre (1996).
3. Ces entretiens semi-directifs ont tenté de donner une image représentative du sous-groupe : échantillonnage en fonction de la taille et de la notoriété du musée, de l'âge, de la mobilité... pour illustrer des positions idéales typiques. Seront présentés des extraits d'entretiens mais également des vocabulaires caractéristiques reconstitués sur la base d'une analyse lexicométrique.
4. « Quand je dis actualité, ça porte sur 10 ans ; c'est évident, ce n'est pas les 3 dernières années. » (Conservateur homme, 35-45 ans, musée spécialisé.)
5. « On refuse toujours pour la peinture ce qu'on accepte pour la musique, que les gens aillent à un concert, et puis qu'ils fassent des recherches après... il y a un plaisir, on accepte le plaisir pour la musique et on ne l'accepte plus pour les arts plastiques. Moi si je regarde des tableaux, c'est pas pour m'embêter. » (Conservateur homme, plus de 55 ans, musée spécialisé.)
6. On peut aussi à ce sujet citer la fameuse phrase de Paul Klee (1985, p. 34) : « L'art ne reproduit pas ce qui est visible : il rend visible. »
7. On est très proche de la position heideggerienne : « C'est donc qu'il s'agit dans l'œuvre non pas de l'étant particulier qu'on a justement sous les yeux, mais plutôt de la restitution en elle d'une commune présence des choses. » (Martin Heidegger, 1986, p. 37-38.)
8. Seuls des conservateurs en titre peuvent exercer dans les anciens musées classés et contrôlés ainsi que dans les musées nationaux.
9. Gertrude Stein considérait le musée d'art moderne comme une contradiction dans les termes, une sorte d'aberration : « Aucun musée ne peut être moderne. » Notre culture « fixeuse et classeuse » aurait accompli son œuvre et certains n'hésitent plus à réclamer l'abolition du musée, ce symbole d'une culture aliénante et « asphyxiante ». Voir Jean Dubuffet (*Asphyxiante Culture*, p. 125).
10. « Il y a une contradiction assez fondamentale dans le mot musée d'art contemporain, parce que musée et contemporain parlent de deux histoires complètement différentes : le musée est le lieu de l'enregistrement, est le lieu de la mémoire, est le lieu de la préservation, de la conservation ; le contemporain change tous les jours, le contemporain aujourd'hui c'est ce qui se passe en ce moment, le contemporain demain, il aura changé... » (Conservateur homme, 35-45 ans, musée spécialisé.)
11. Pour une analyse de ce problème posé à la collection du MNAM, voir Jean-Marc Poinot (1992, p. 25-37).
12. « Le conflit naît lorsque ce conservatoire devient lieu de production, lorsque ce lieu de consécration devient lieu de promotion, lorsque ce lieu à l'écart devient "là où ça se passe". » Yves Michaud (1989, p. 188.)
13. « Ils [les conservateurs] ont une compétence qui s'exerce à un moment donné et qui est quand même orientée par ce qu'ils connaissent... Peut-être que l'intérêt c'est de rompre avec une référence. Et cette attitude-là, elle est difficile. C'est ce qui fait que quelqu'un dit "c'est très bien les gars, vous avez un talent non négligeable, mais moi j'ai une autre idée". C'est ce saut méthodologique, c'est ce saut qui

- nécessairement passera par un bon métier.» (Conservateur homme, plus de 55 ans, musée spécialisé.)
14. «Ça veut bien dire que le musée de *x* se préoccupe d'une représentativité, d'un linéaire logique et d'inscrire ces gens vivants dans quelque chose de mort: l'histoire.» (Conservateur homme, plus de 55 ans, musée spécialisé.)
 15. «Autour de cette très belle pièce de Claes Oldenbourg, on a quand même un Jim Dine, un Wesselman, un Wahrol, un Lichtenstein, donc il y a une logique... apparaît comme ça une logique; et on voit bien quand même, malgré tout, que le musée se concentre sur le Minimal Art. Alors c'est vrai que, consciemment, nous essayons de constituer un ensemble Minimal très, très fort.» (Conservateur femme, 25-35 ans, musée généraliste.)
 16. «Les deux axes, c'est d'abord les artistes contemporains qui ont une place sur la scène nationale, voire internationale, et qui sont d'origine locale. Ce qui est assez logique: à partir du moment où vous avez commencé une collection dans un certain domaine, c'est vrai qu'il est logique de continuer.» (Conservateur femme, 35-45 ans, musée généraliste.)
 17. «In practice, the categories are so general as to be capable of elastic shrinking or stretching according to the needs or knowledge of the heritage specialist undertaking each task of assessment, and the criteria have therefore been refined and expanded by various cultural heritage specialists and agencies.» (Linda Young, 1994, p. 194.)
 18. «Je crois que le travail d'un lieu contemporain est fait de ce risque-là: on n'a pas de recul, on n'a pas le recul de l'histoire, on n'a pas le recul du temps. Le seul recul que l'on peut avoir, c'est celui de sa propre sensibilité. Alors ça, c'est la porte ouverte à tous les risques: on peut se planter à tous moments, se casser la figure, faire des choix qui sont mauvais, se tromper radicalement, acheter les œuvres trop cher alors que deux ans après elles ne vont plus rien valoir, c'est la porte ouverte à tout. Alors ça, il faut l'accepter et le prendre comme risque. On essaie que le risque ne soit pas trop... on essaie de pas trop faire les andouilles quoi, ne pas prendre des risques énormes à moins qu'il y ait une immense passion pour un artiste inconnu. L'acuité du regard du conservateur, c'est cette continuité de regard, c'est ce regard au présent.» (Conservateur homme, 35-45 ans, musée spécialisé.)
 19. Philippe Urfalino a produit une analyse de ces processus de conflits d'influence dans le cas des commissions d'achat de trois F.R.A.C. Il précise d'ailleurs: «Les conflits pour la composition du comité technique, pour la définition et le respect de la répartition des tâches entre experts et conseil d'administration, la formation des 'camps', ont tous pour principal enjeu la nature des œuvres qui composeront le fonds ou la collection. [...] Ces batailles engagent des personnes. [...] La reconnaissance de la compétence et le goût des individus sont mis en question dans ces batailles.» (Urfalino & Vilkas, 1995. p. 23.)
 20. Le titre de «conservateur» a été créé en 1882 pour les musées et rendu dès lors indissociable de l'exercice dans les musées nationaux. La refonte du corps d'État et du cadre d'emploi territorial opérée en 1990 et 1991 a renforcé l'exclusive du titre sur la fonction.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- HEIDEGGER (M.). 1986. *L'Origine de l'œuvre d'art*. Paris: Gallimard, 1986.
- HEINICH (N.). «Herméneutique et sens commun». *Raison présente*, 107.
- Jean Dubuffet, *Asphyxiante Culture*. Paris: J.-J. Pauvert.
- KLEE (P.). 1985. *Théorie de l'art moderne*. Paris: éd. Denoël.
- MICHAUD (Y.). 1989. *L'Artiste et les Commissaires*: quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent. Nîmes: Jacqueline Chambon.
- OCTOBRE (S.). 1995. *Conservateur de musée*: entre profession et musée. Thèse de doctorat, sociologie, EHESS (Centre de sociologie des arts).
- OCTOBRE (S.). 1996. «Les conservateurs de musées français: à la découverte d'une identité plurielle», *Musées & Collections publiques de France*, 212, sept. 1996.
- POINSOT (J.-M.). 1992. «L'art contemporain et le musée: la fabrique de l'histoire?». *Cahiers du musée national d'Art moderne*, hiver 1992, p. 25-37.
- SOLA (T.). 1992. «Professionals and museums», in *Museums 2000: politics, people, professionals and profit/sous la direction de Patrick Boylan*. Londres: Museums Association/Routledge.
- URFALINO (P.) & Vilkas (C). 1995. *Les Fonds régionaux d'art contemporain*: la délégation du jugement esthétique, Paris: Éd. de l'Harmattan.
- YOUNG (L.). 1994. «Significance, Connoisseurship and Facilitation: New Techniques for Assessing Museum Acquisitions». *Museum Management and Curatorship*, 13.

RÉSUMÉS

L'analyse de la médiation de l'art contemporain ne peut faire l'économie de l'analyse de ceux qui s'en occupent. Face à l'indétermination du champ, dans un environnement organisationnel complexe et face à une demande sociale aux contours incertains, les acteurs de la médiation doivent construire au travail leur ligne de conduite, les références qui leur manquent. Le champ de l'art contemporain doit ainsi beaucoup aux acteurs publics que sont les conservateurs. Cet article tente de mettre au jour les liens entre caractéristiques des acteurs et modes d'actions, à partir d'entretiens approfondis.

The analysis of a contemporary art mediation cannot but try and study those who bear the responsibility of managing and promoting it. The uncertain contours of the field, its organisational complexity, the undefined social expectations force the mediators into making their choices (decisions) and elaborating their references on a day to day basis. The field of contemporary art owes a lot to curators. This paper, through the analysis of detailed interviews, attempts to shed light on the links between the mediator's characteristics and his work methods.

La análisis de la mediación del arte contemporáneo necesita analizar a los profesionales que la practican. Estos deben tomar en cuenta la indeterminación del marco, la complejidad de su organización, y una pedida social poco determinada, para construir su intervención y darse referencias. Es así que los conservadores de museos tuvieron un gran papel en esta mediación. Nuestra investigación intenta revelar las relaciones que existen entre los profesionales y sus maneras de hacer.