
Une identité panachée. Notes de recherche sur les commissaires d'exposition

Lise Lamarche
Département d'histoire de l'art
Université de Montréal

Nous tenterons dans ce texte de faire une cartographie sommaire de la fonction de commissaire d'exposition telle qu'elle se pratique en particulier au Québec. Ces réflexions ont été provoquées par des occasions diverses (celles qui font le larron, dit-on !) que nous tenons à signaler d'entrée de jeu afin de baliser le territoire arpenté. Un projet collectif de recherche consacré à l'exposition d'art au Québec (1970-1990) nous permet d'avoir accès à un fonds documentaire important¹. Notre responsabilité au sein de ce groupe consiste à analyser les expositions collectives de photographie et à les considérer en rapport avec leurs commissaires, aussi bien d'ailleurs qu'avec leurs lieux de présentation. Ce projet connaît épisodiquement des retombées publiques certes, mais surtout, pour le moment, en milieu spécialisé (colloques, séminaires de maîtrise et de doctorat). On trouvera donc dans ces pages des morceaux choisis de ces quelques présentations et on saisira mieux la raison des exemples privilégiés et des dates de l'échantillonnage, si l'on ne perd pas de vue le cadre général du projet collectif. Un lecteur attentif trouvera que nous tirons la chronologie vers les années 1950. L'étude des *fifties* a longtemps requis notre attention et mérite

1. Le projet *Analyse des expositions d'art contemporain québécois (1960-1990)*, sous la direction de Francine Couture (UQAM), est subventionné par le CRSH.

encore, croyons-nous, qu'on s'y attarde, surtout si l'on veut comprendre la constitution du champ des arts visuels au Québec, commissaires et photographes inclus.

Ce texte s'appuie sur l'étude de quelques expositions collectives, sans qu'il y ait une volonté (maintenant) de faire une autre histoire de l'art ou de répéter la même avec un autre point de vue, par exemple celui de l'analyse institutionnelle. Toutefois, parce qu'elles risquent de disparaître dans une cartographie à larges traits, certaines figures « totémiques » doivent être signalées dès maintenant et trouver ici une forme de remerciement. Qu'on nous permette de saluer en particulier la mémoire de Claude Gauvreau et de René Payant, et les commissaires Normand Thériault, Gilles Daigneault, France Gascon, Nicole Gingras, Gaston Saint-Pierre. Comme le veut l'usage, disons qu'ils ne sont aucunement responsables de nos dérives, mais que parfois nos désordres s'accordent (pour paraphraser Borduas).

VOUS AVEZ DIT « COMMISSAIRE » ?

L'expression « commissaires d'exposition » prend peu à peu – comme une mayonnaise – et se trouve de plus en plus fréquemment chez des auteurs venus d'horizons divers (journalistes, chercheurs, fonctionnaires, etc). Il y a quelques années, Jennifer Couëlle, alors critique d'art au quotidien *Le Devoir*, perplexe devant les dénominations nombreuses trouvées dans les catalogues d'exposition récents suggérait de « laiss[er] les conservateurs à leurs collections et les commissaires à leurs expositions » (Couëlle, 1995). Ce même « bougé » définitionnel était évident dans les divers documents d'accompagnement des expositions de photographie que nous avons déjà consultés, où l'on trouvait les identifications suivantes : coordinateur, conservateur adjoint, conservatrice invitée, conservatrice indépendante, conservateur, responsable de la recherche et de la conception, organisateur. Jamais commissaire, vous l'aurez noté. Dans cette nomenclature, on trouve les titres propres au personnel des musées et des centres d'exposition (par exemple, conservateur ou conservatrice invitée) ; des mots propres aux centres autogérés (conservateur indépendant, coordinateur) ou

visant plus largement la fonction générale d'organisation d'événements. Ajoutons que l'expression « conservateur indépendant » est encore et souvent utilisée, sans doute parce qu'elle traduit littéralement le *independent curator* des programmes du Conseil des arts du Canada. Les anglophones résistent à d'autres dénominations que le *independent curator* peut-être en raison des connotations politiques et bureaucratiques du mot *commissioner*, de la même façon que plusieurs francophones n'utilisent le mot commissaire, en rapport avec des expositions d'art, qu'avec une certaine ironie, une certaine distance. Et les spectateurs des actualités françaises en 1996 qui auraient vu un kiosque du Front national identifié comme le « Commissariat de la pensée » auraient certainement des motifs supplémentaires de résister... Revenons à nos expositions de photographie. En moins d'une décennie (1978-1986), une même personne (Sandra Grant Marchand) sera identifiée tour à tour au gré des expositions panoramiques qu'elle a organisées comme conservateur adjoint, conservatrice invitée, conservatrice indépendante, modulant ainsi en peu de temps les changements dans la féminisation des titres et la mobilité lexicale des postes rattachés aux musées.

DÉTOUR

Deux chercheurs ont déjà proposé de donner le titre d'« auteur d'exposition » à cette nouvelle branche d'experts : en effet, en 1989, Nathalie Heinich et Michael Pollak (1989 : 29-49) esquissaient un parallèle audacieux entre le champ cinématographique et le champ des arts visuels et soumettaient une proposition à l'effet qu'on pourrait sans dommage transférer les titres d'un monde à l'autre (avec toutes les précautions d'usage des experts en sciences sociales, il va sans dire...). D'aucuns furent ravis et se dirent « auteurs » : ainsi, Harald Szeemann – qu'il suffise de dire, pour ceux qui l'ignorerait, que Szeemann a organisé de nombreuses expositions en Europe qui ne sont pas passées inaperçues – répondait à la dernière question d'une entrevue à la revue *Flash Art* par ce *statement* : « *I am not a curator, I am an author* » (Lavelli et Sirmans, 1997)². Nous

repreons à dessein le mot anglais de *statement* par lequel les spécialistes de l'art (en particulier dans les années 1970) désignent les déclarations d'artistes du genre « Je ne cherche pas, je trouve »³ et autres minutes de sagesse dont on ne fera pas ici le relevé. En effet, si certains commissaires acceptent volontiers de se dire « auteurs » (ce qui permet aussi d'« auteuriser » des expositions !), la résistance est en général assez vive de la part de certains artistes qui y voient un envahissement de territoire. L'artiste Daniel Buren est sans doute la voix la plus ancienne de l'opposition ayant commencé, justement contre Szeemann lors de l'exposition *Documenta V* en 1972, à s'élever contre la domination des pouvoirs des conservateurs de tout poil (qu'il nomme plutôt « maître d'œuvre »), et ayant récidivé à plusieurs reprises. Citons un seul passage de *Rebondissements* afin de donner une idée du ton de Buren et un exemple frappant d'une résistance partagée par plusieurs :

l'artiste suprême – en fait le seul *artiste* de toute l'exposition au sens large du terme – orchestrant l'ensemble avec *maestria* et selon l'ordonnance qu'il a lui-même choisie et par suite imposée aux autres, le maître d'œuvre, c'est l'organisateur de l'exposition proprement dite. Tout ce qui va venir égayer le spectateur et retenir son attention – les œuvres exposées – c'est en fait lui qui l'a voulu. On peut même dire que les œuvres présentées sous des dizaines de noms différents, choisis pour brouiller les pistes, c'est lui même qui les a faites ! [...] Du talent de l'organisateur dépendra la saveur de la sauce à laquelle [les participants] seront mangés (Buren, 1977 : 28-29).

Nous entendons applaudir dans les ateliers de France et de Navarre... et même chez certains historiens de l'art. Signalons par exemple la mauvaise humeur de Jean-Marc Poinot (1997) qui écrivait récemment : « Un commissaire peut être un créateur comme l'est un philosophe ou un critique d'art, s'il se prend pour un artiste, il ferait mieux de changer de métier. » Cependant, d'autres voix, venues d'ailleurs que du seul champ artistique, se font aussi

-
2. Cette autodéfinition doit peut-être beaucoup aux conversations entre Szeeman et Heinich qui venaient d'être publiées (Heinich, 1995).
 3. L'aphorisme bien connu revient à Picasso et non aux concepteurs d'une récente publicité télévisuelle des *Pages Jaunes* !

entendre contre ce transfert du cinéma à l'exposition qui ne se ferait peut-être pas si aisément dans la vie artistique courante, celle qui ne tient pas tout entière dans les *blockbusters* et les grandes confrontations internationales. Comment passer en effet de l'industrie à l'artisanat sans une très grande prudence ? Et comment, dans des États régis par des lois de plus en plus nombreuses et raffinées touchant les droits d'auteur, faire le passage du producteur à l'intermédiaire sans pirouette ni haute voltige ?

ET RETOUR... AUX PROTOCOMMISSAIRES

On dit (disait ?) que l'histoire enseigne. Voyons un peu à partir d'une trajectoire échevelée dans le temps, mais sur un même territoire, Montréal, quelques marqueurs historiques de la fonction que nous n'osons plus nommer, – ou alors, si –, disons celle de commissaire. Nos recherches portant sur les années 1950 (en particulier sur le groupe automatiste) et 1960 nous ont permis de voir se détacher quelques figures importantes dans l'organisation des expositions. Ainsi le groupe automatiste lui-même pourrait-il être perçu comme organisateur de ses propres expositions ? Certaines susceptibilités seraient sans doute froissées par une sociologie de l'art perçue comme niveleuse des singularités. Cependant, ces aventures collectives que furent l'Automatisme (que fut aussi plus modestement *Prisme d'Yeux* au même moment), puis les Plasticiens et quelques autres peuvent être comprises, partiellement, comme des moments d'autogestion avant la lettre⁴ : la recherche d'un local, la publicité, l'accrochage, le gardiennage, le partage des frais et toutes les autres nécessités propres à la diffusion des œuvres se faisaient par les uns et par les autres. Et, comme dans toute aventure collective, par les uns plutôt que par les autres... Et, c'est ainsi qu'on peut détacher deux individus du reste de l'égrégore⁵ à cause de leur

4. Les travaux de Guy Sioui Durand (1997) sont fort convaincants à ce sujet même si le premier intérêt de l'auteur ne réside pas dans les années 1950.

5. « Égrégore » est un mot souvent utilisé par Claude Gauvreau (1996 : 83), empruntée au texte de Pierre Mabille ([1938] 1977), pour qualifier le groupe automatiste qui aurait eu une personnalité différente de celle des individus qui le composaient.

présence constante et essentielle. Le travail d'organisateur de Jean-Paul Mousseau, commencé avec les Automatistes, s'est poursuivi en d'autres occasions et avec d'autres artistes, à la librairie Tranquille, au café l'Échourie, à Spolète (Italie) en 1962, etc. (voir notamment : Musée d'art contemporain, 1996 et Rolland, 1995). Autre figure importante que celle de Claude Gauvreau qui, en plus de collaborer comme les autres à l'organisation matérielle des expositions, fut longtemps le publiciste du groupe avant d'en faire la remarquable chronique dans « L'épopée automatiste vue par un cyclope » (1969). On sait, par cette chronique et par d'autres témoignages, que Gauvreau fut à la fois le cerbère du groupe face à l'ennemi et une sorte d'animateur (avant la lettre) lors de leurs principales expositions. Ainsi Gauvreau rédigeait les communiqués de presse (on reconnaît parfois son ton véhément dans les colonnes souvent mornes des quotidiens de l'époque), assurait une présence active pendant l'exposition en discutant avec les visiteurs (dont il a tenu à quelques reprises le compte exact...) et défendait les œuvres attaquées dans de longs textes passionnés que peu de quotidiens accepteraient, croyons-nous, de publier aujourd'hui (Gauvreau, 1996).

Dans un mouvement attendu, nous passerons tout de go aux Plasticiens. Nous disons attendu (convenu serait sans doute plus juste), parce que c'est un des lieux communs de l'histoire de l'art montréalais que de faire suivre les deux mouvements, automatistes et plasticiens. Nous ne référons pas le monde ici... Ce que nous aimerions pointer cependant c'est la présence de Rodolphe de Repentigny (alias Jauran, alias François Bourgogne) déjà fort bien analysé dans l'incontournable monographie de Marie Carani (1990). À lui seul, Repentigny justifierait le titre de ce texte, l'identité panachée, puisqu'il fut, simultanément ou à peu près, peintre, photographe, critique d'art, organisateur d'expositions. Son nom et ses pseudonymes marquent des lieux d'inscription différents : artiste exposant sous le nom de Jauran, critique dans plusieurs journaux et revues sous les noms de Repentigny ou Bourgogne. Repentigny, à partir d'un certain moment, refusa même d'exposer ses toiles pour ne pas être en conflit d'intérêt en tant que critique. Quasi un homme-orchestre, mais sans cacophonie. Sans doute, aujourd'hui,

convient-il de rappeler que les artistes et les commissaires ne pouvaient pas alors obtenir des subventions gouvernementales et que la polyvalence des rôles (artistes, publicistes, critiques, etc.) n'était pas une obligation comme plus tard dans les centres autogérés où l'on s'étonnera davantage de trouver des organisateurs qui ne sont pas des artistes...

Pour l'heure, restons hors de l'État et de ses programmes et rappelons le travail de Guido Molinari comme animateur du milieu au café-restaurant l'Échourie (à la suite de Mousseau) et par son engagement à l'Actuelle, petite galerie de la rue Sherbrooke qu'il avait ouverte et animée avec Fernande Saint-Martin entre 1955 et 1957. Des artistes regroupés dans l'Association des artistes non figuratifs de Montréal (AANFM) et d'autres trouveront à l'Actuelle des cimaises assez rares à l'époque. Saint-Martin et Molinari seront aussi les chevilles ouvrières de certaines expositions marquantes dont *Art abstrait* (1959) à l'École des beaux-arts de Montréal.

UN PEU PLUS TARD, ENCORE

Alors que Fernande Saint-Martin prend la direction du Musée d'art contemporain de Montréal (créé depuis 1964), l'Institut d'art contemporain de Montréal y présente *Québec 75*. On peut sans doute y voir les débuts, assez fracassants, des historiens de l'art comme organisateurs d'exposition⁶. Normand Thériault, Ronald Richard, France Renaud et Claude de Guise (notamment) commencent alors ou poursuivent (selon les « classes d'âge » !) leur vie publique... Le paysage général n'est cependant plus tout à fait le même : les centres autogérés (appelés alors galeries parallèles) ont quelques années d'existence, un peu moins que le MACM, les divers paliers gouvernementaux se sont dotés de programmes de subventions, l'UQAM, ayant avalé l'ancienne École des beaux-arts, forme dorénavant les artistes. Nous ne ferons pas l'histoire de cette

6. Si l'on excepte le pionnier Maurice Gagnon, historien de l'art et bibliothécaire à l'École du meuble, qui a organisé plusieurs expositions dans les années 1950 à la galerie Dominion, notamment.

exposition (et des débuts de la revue *Parachute*), mais, profitant de ces marqueurs que furent *Québec 75* ainsi que *03 23 03'* (organisé en 1977 par l'Institut et *Parachute*), nous souhaitons poursuivre notre dépistage de certains traits propres aux protocommisaires montréalais. Ces deux événements furent tenus l'un, dans un lieu officiel, le MACM, l'autre, dans ce que l'on pourrait appeler un édifice « trouvé et assisté » (comme les objets surréalistes), un ancien bureau de poste, rue Amherst. Dans les deux cas, ce sont des groupes qui ont organisé les événements, car c'est bien plutôt d'événements dont il faut parler plutôt que d'expositions, la seule monstration d'œuvres ne formant qu'une partie de l'ensemble qui, dans les deux cas, comprenait des panels, des visionnements de films et des performances. *Québec 75* a en quelque sorte servi de vitrine aux nouveaux centres autogérés créés à la fin des années 1960 et au début des années 1970 et qui sont devenus en peu de temps le « vivier » des artistes, pour reprendre une expression chère à Raymonde Moulin. Le circuit est désormais parallèle, plusieurs artistes et organisateurs étant par exemple liés à Véhicule Art. C'est aussi un autre Montréal qui se dessine avec une percée des frontières traditionnelles assez étanches entre francophones et anglophones. Rappelons que certains groupes des années 1940 et 1950 (la Société d'art contemporain, par exemple) avaient déjà ouvert timidement la voie d'un rapprochement, mais que la situation s'était durcie au fil des ans. Les événements d'Octobre 70 et l'exacerbation du clivage entre les deux groupes linguistiques avaient semblé donner un coup de barre. Des alliances autres cependant commençaient à poindre et la présence anglophone à *Québec 75* (plutôt dans l'exposition même que dans la semaine d'animation consacrée au système de l'art, il est vrai) était une révélation pour plusieurs.

Très peu de temps après, une partie de la même équipe réalisait *03 23 03*, repoussant plus loin encore les frontières proprement artistiques en présentant des œuvres et des recherches qui n'avaient plus rien de commun avec les sacro-saintes délimitations entre les médiums. Toutefois, une autre échappée allait se révéler à l'occasion

7. Le titre aujourd'hui un peu énigmatique de *03 23 03* était tout à fait dans la ligne conceptuelle et situait l'événement dans le temps, c'est-à-dire du 3 au 23 mars.

de cette manifestation de la rue Amherst grâce, notamment, au nouveau *Art Diary*, bottin des artistes et des critiques internationaux. On pensera peut-être que j'ironise, mais la donne était clairement indiquée dans les documents de l'époque. Les organisateurs avaient fait leurs invitations en pigeant un nom sur quatre dans cet annuaire. Cette façon de faire mimait (en l'adaptant) certaines procédures alors utilisées par des artistes conceptuels. La connivence entre « auteurs » d'œuvres et d'expositions relève d'une autre « attitude » (autre mot d'époque) : il y a choix d'œuvres, parfois, mais surtout choix d'artistes, de présences internationales ou, pour le dire autrement, de noms. La sélection des critiques et des théoriciens sera faite de la même manière et le public aura pour la première fois l'occasion d'entendre et de rencontrer les Annette Michelson, Caroline Teasdale, Jean-Christophe Amman, Germano Celant, etc. Ces vedettes de l'heure (et pour plusieurs d'aujourd'hui encore) n'avaient cependant pas le seul mérite d'être inscrits au *Art Diary*... Certains d'entre eux avaient déjà organisé des expositions marquantes (surtout en Europe) et avaient contribué à l'invention de la carrière de commissaire. Le modèle assez extravagant de Szeemann, s'il a fait beaucoup parler, ne fut cependant pas le plus prégnant. Les aventures plus sobres de Celant et de Bonito Oliva seront, croyons-nous, les véritables phares de la profession en ce qui a trait surtout au choix des artistes (nationaux d'abord avec quelques internationaux comme « locomotive » ou faire-valoir), ainsi qu'à la recherche de lieux différents (sans exclure complètement les lieux consacrés) et à la mise sur pied (ou l'infiltration) de réseaux. Pour des raisons de marché, d'audience, d'extension des réseaux, les commissaires québécois (semblables en cela aux commissaires canadiens voire américains) n'ont pas réussi à nommer des regroupements avec le succès de la trans-avant-garde, par exemple.

L'ÉCOLE ET/OU LA VIE

D'autres étapes dans la constitution d'un commissariat (!) montréalais seront franchies par les étudiants et les étudiantes des universités qui organiseront des expositions monstres dans les lieux les plus étranges, complètement transformés pour les circonstances.

Citons *Montréal Tout Terrain* (1984) et les *Interfaces* (en particulier, la troisième mouture en 1986, plaisamment nommée *Artist Power*). Certains y ont fait leurs premières armes, tant comme artistes que comme commissaires avec les difficultés d'arrimage qu'on imagine, mais avec un tel succès que plusieurs se souviennent encore de leur visite et de leur découverte à la clinique Laurier ou au 645, rue Wellington. Ces expositions, comme d'autres du même genre, avaient la particularité de regrouper une même génération, celle des nouveaux entrants dans un champ artistique plus densément peuplé que les années précédentes. La relève prenait la forteresse d'assaut avec éclat, sans doute, mais, dirions-nous, avec « professionnalisme ». Ces années 1980 ne sont pas en général des moments d'opposition contestataire bruyants. Montréal avait changé de ton sous l'impulsion, en grande partie, de commissaires comme René Payant et Andrée Duchaine, tous deux « signataires » de *Vidéo 84*, ou de conservatrices comme Sandra Marchand ou France Gascon alors au MACM. Des alliances étaient créées avec d'autres points du réseau et on n'hésitait plus à faire appel aux grands organismes subventionnaires, aux institutions d'État comme le Musée d'art contemporain et à certaines galeries privées.

TENTATION

La tentation serait grande de dresser un profil du commissaire qui, tenant compte de son évolution dans le temps, ferait définitivement une mise au point sur ce drôle de métier et sur ceux et celles qui le pratiquent. On verrait défiler les tableaux statistiques et les courbes savantes, les dates importantes et quelques noms ou quelques titres d'exposition qui donneraient du relief à l'ensemble des données. Au moment où commencent à se dessiner des tentatives de regroupement, comme en témoigne une présentation de Mona Hakim lors d'un colloque tenu au centre Optica en 1998⁸, et au moment où des résistances commencent aussi à filtrer (dans les colloques et les conversations surtout, pas encore sur la place publique) devant la domination du commissaire, on pourrait croire

8. Les actes du colloque doivent paraître dans la revue *Etc Montréal*.

l'heure venue de faire le bilan. Cependant, trop d'histoire reste à faire, même une histoire informée par quelques grands fils théoriques qui permettraient de savoir exactement ce qu'on va trouver à défaut de savoir ce qu'on cherche !

LISTE DE CHOSES À FAIRE

On prendrait comme exemple ce qu'on peut dire des commissaires de quelques expositions panoramiques de photographie tenues au Québec pendant les années 1970 et 1980⁹. On en ferait un premier répertoire non vérifié en détail qui présenterait le titre, le lieu et le(s) commissaire(s) :

- 1972 *Groupe d'action photographique*
MACM (Henri Barras) et le *Magazine OVO*
- 1973 *Camerart. 24 artistes du Québec*
Optica (Robert Walker)
- 1978-1979 *Tendances actuelles au Québec et Aspects de la photographie québécoise contemporaine*
MACM (Sandra Marchand)
- 1982 *Esthétiques actuelles de la photographie au Québec. Onze photographes*
MACM (Sandra Marchand)
- 1982 *Photo 35*
Musée de Rimouski (Yvon Courtay)
- 1982 *Traces* (Réseau Art-Femmes)
Vu et ailleurs (Lucie Lefebvre et Christiane Jobin)
- 1983 *Photographie actuelle au Québec/Quebec Photography Invitational*
Centre Bronfman (Peter Krausz et Sandra Marchand)

9. Tous les exposants ont aussi été répertoriés, mais notre propos d'aujourd'hui concernant au premier chef le commissariat, nous n'avons pas cru bon d'en donner la très longue liste.

- 1983 *New Image. Contemporary Quebec Photography*
49th Parallel, New York (Peter Krausz)
- 1984 *Fragments. Photographie actuelle au Québec*
Vu (Richard Baillargeon, André Dion, Christiane Jobin, Lucie Lefebvre)
- 1987 *Paysages*
Dazibao (Serge Bérard)
- 1989 *Le mois de la photo*
Plusieurs lieux (Vox Populi)

Ce relevé partiel, malgré ses imperfections, permet déjà de constater la diversité des lieux de présentation des expositions : musée d'art contemporain, musée régional, fondation privée, galerie d'État, centres autogérés. Cette diversité indique que les commissaires ne sont pas liés à un seul type de lieu, officiel, parallèle ou privé, mais qu'il existe une circulation dans tout le réseau, à Montréal, au Québec comme à l'étranger. Quelques incursions rapides dans un ensemble d'expositions collectives de la même époque, sans égard au médium, nous permet de soupçonner que cette diversité des lieux et que la mobilité des commissaires ne sont pas spécifiques à la photographie. Néanmoins, nous assistons à une certaine infiltration de la photographie dans le réseau artistique, à un moment où s'affirmait et s'évanouissait (dans un même mouvement sur lequel il faudrait revenir) la photographie documentaire. Il n'est pas inutile de souligner l'importance accordée par le MACM à ce médium (et l'important travail de Marchand) et le travail de certains centres autogérés ayant comme vocation principale de montrer la photographie dans tous ses états (Vu, Optica, Dazibao). La fin de la décennie est marquée par la création du premier *Mois de la photo* (1989) par un collectif d'artistes, opération biennale depuis lors, et qu'il faudrait analyser séparément étant donné la mobilisation complète des effectifs (commissaires et exposants, critiques et visiteurs) pendant plusieurs semaines et l'occupation réticulaire des espaces d'exposition et de diffusion. On est loin des deux ou trois galeries signalées dans les publicités et les calendriers du *Magazine OVO* pendant les années 1970.

On remarquera aussi la présence parmi les commissaires de plusieurs praticiens (seul, en duo ou en collectif). Cette polyvalence des rôles, signalée il y a longtemps par Lawrence Alloway (1972) et fort bien analysée par Raymonde Moulin, en particulier dans *L'artiste, l'institution et le marché* (1992), tient sans doute à l'organisation générale du système d'éducation – les écoles des beaux-arts sont intégrées à l'université depuis la fin des années 1970 – ainsi qu'aux exigences des centres autogérés où il a longtemps fallu être un artiste pour obtenir un poste. Les règles se sont assouplies depuis quelques années et l'on voit maintenant quelques diplômés en histoire de l'art siéger sur les divers comités, voire occuper le poste de responsable. L'engagement des artistes (et de certains historiens de l'art) dans l'organisation des expositions et de la gestion quotidienne de ces énormes machines que sont devenues les galeries parallèles d'antan paraît une particularité du système des arts visuels au Québec et au Canada par rapport à la situation en France¹⁰ et aux États-Unis.

La cristallisation du métier de commissaire (on n'entrera pas ici dans les subtils *distinguos* entre profession, métier, vocation et *tutti quanti*) paraît maintenant en filigrane dans certaines exigences des agences publiques, ainsi qu'en témoignait récemment cet extrait d'un programme du Conseil des arts et des lettres du Québec (dit le CALQ) qui « s'adresse aux organismes et aux commissaires ou conservateurs » et les définit ainsi :

Les commissaires doivent être des professionnels possédant une formation académique en histoire de l'art ou dans un domaine connexe ou avoir déjà agi à titre de commissaire d'exposition au moins une fois dans un endroit reconnu¹¹.

10. Lors du colloque « L'artiste et/ou le commissaire » tenu à la galerie Optica en 1998, nous avons été plusieurs à trouver amusante une intervention d'Yves Michaud qui voyait poindre à Paris (et plus largement en France) des velléités d'autogestion et qui saluait ce développement avec l'enthousiasme du découvreur qui ne voit pas que les modèles sont en place depuis longtemps dans la colonie. *Don't act*. Les communications de ce colloque sont reprises dans la revue *Etc Montréal*, 45 (mars-avril-mai 1999).

11. Conseil des arts et des lettres du Québec, *Arts visuels. Programme de bourses et de subventions aux artistes et aux organismes*, 1996.

Les professionnels des définitions des professionnels (on les appelle aussi des sociologues...) ne seront guère surpris de ces exigences. Qu'il faille avoir franchi la barrière d'un cursus (dit ici plaisamment pour les spécialistes du XIXe siècle, « académique ») pour avoir accès au titre n'étonne pas, bien que les historiens de l'art se réjouiront de savoir qu'en si peu de temps – un siècle en Occident ? depuis le milieu des années 1960 au Québec – leur discipline soit passée d'une science auxiliaire de l'histoire à un statut autonome, possédant même dorénavant ses propres disciplines connexes ! À défaut, ou en supplément, d'un cursus, l'expérience montre le bout du nez, un tout petit bout puisqu'une fois suffit, mais encore faut-il que l'exposition réalisée ait été tenue dans un lieu reconnu, sans doute par les pairs ou par statut comme un musée ou un centre d'exposition. Ça, le formulaire ne le dit pas, mais l'histoire et la sociologie de l'art offrent des pistes d'analyse.

Même s'il reste encore beaucoup à faire, ce qui empêche de conclure maintenant.

Bibliographie

- Alloway, Lawrence (1972), « Network : the Art World Described as a System », *Artforum* (septembre), p. 28-29.
- Buren, Daniel (1977), *Rebondissements*, Bruxelles, Daled et Gevaert.
- Carani, Marie (1990), *L'œil de la critique. Rodolphe de Repentigny, écrits sur l'art et théorie esthétique (1952-1959)*, Québec, CELAT et Septentrion.
- Couëlle, Jennifer (1995), « Être ou ne pas être commissaire ou conservateur », *Le Devoir* (13 juillet), p. B-8.
- Gauvreau, Claude (1969), « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour* (janvier-août), p. 48-96.
- Gauvreau, Claude (1996), *Écrits sur l'art*, édition préparée par Gilles Lapointe, Montréal, l'Hexagone.
- Heinich, Nathalie, et Michael Pollak (1989), « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, 1, p. 29-49.
- Heinich, Nathalie (1995), *Harald Szeemann. Un cas singulier. Entretien*, Caen, L'Échoppe.
- Lavelli, Cecilia Liveriero et Franklin Sirmans (1997), « Harald Szeemann. Curator as Author : from Ljubljana to Lyon to Kwagju », *Flash Art* (été), p. 90.
- Mabille, Pierre ([1938] 1977), *Égrégories ou la vie des civilisations*, Paris, Le Sagittaire.
- Moulin, Raymonde (1992), *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion (coll. Art, Histoire, Société).
- Musée d'art contemporain de Montréal (1996), *Mousseau*, [catalogue d'exposition. Textes de Pierre Landry, Francine Couture et François-Marc Gagnon], Montréal, MACM et Méridien.
- Poinsot, Jean-Marc (1997), « L'exposition, objet du débat esthétique », *Musées/La Lettre de l'OCIM*, 19, 1, p. 21.
- Rolland, Christine (1995), « Interactions entre les champs politique et artistique au Québec. L'exposition de Spolète en Italie (1962) », *Mémoire de maîtrise (histoire de l'art)*, Université de Montréal.
- Sioui Durand, Guy (1997), *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Québec, Interventions.