

UNIVERSITE DU QUEBEC EN OUTAOUAIS

FONDEMENTS, PRATIQUES ET OBJECTIFS DU COMMISSARIAT PARTICIPATIF EN
MUSEES D'ART : DU BROOKLYN MUSEUM AU MUSEE DES BEAUX-ARTS DE
ROUEN

MEMOIRE

PRESENTE COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN MUSEOLOGIE ET PRATIQUES DES ARTS
CONCENTRATION MUSEOLOGIE

PAR

JESSICA MINIER

AVRIL 2021

Résumé

Après avoir connu l'âge d'or des grandes expositions temporaires dans les années 1990, les musées font l'expérience d'un certain « retour aux collections » depuis le tournant du millénaire. Ils prennent intérêt à valoriser leurs collections et à dynamiser leur présentation en réinvestissant certains principes des productions temporaires. L'invitation d'intervenants externes à réinterpréter les collections compte parmi ces nouvelles stratégies d'exposition. Le musée collabore non seulement avec des artistes, mais aussi d'autres individus sans formation en histoire de l'art ou en muséologie. Cette recherche considère spécifiquement l'invitation faite au public à s'investir dans le développement d'expositions. Plus particulièrement, il est question de commissariat participatif dans les musées d'art avec les usagers, soit les visiteurs des installations physiques (*intra muros*) et les utilisateurs des services hors les murs ou en ligne (*extra muros*). Le commissariat participatif consiste en un projet d'exposition co-développé par le musée et ses usagers dans une approche de collaboration et de co-création. À titre de co-commissaires, les deux parties se répartissent la tâche commissariale dans des proportions diverses selon le cadre établi.

Dans un premier temps, cette recherche montre que le commissariat participatif prend racine dans certaines pratiques muséales artistiques et commissariales orientées vers la participation. Il tire origine notamment dans la nouvelle muséologie, et puise dans les muséologies dites « actives » telle que la muséologie sociale, participative ou citoyenne. L'art participatif est également un facteur d'influence par la transition qu'il a initiée quant au statut du regardeur qui passe de récepteur passif à co-producteur. Enfin, l'autonomisation et l'externalisation de la fonction commissariale annoncent aussi le commissariat participatif de même que les invitations muséales lancées à des artistes, des spécialistes d'autres domaines et des vedettes pour la conception d'expositions. Cette recherche illustre l'invitation d'artistes, de vedettes, puis du public à endosser le rôle de commissaire par l'étude d'un cas central : le projet d'exposition *La Chambre des visiteurs* dans le cadre du programme *Le Temps des collections* au Musée des beaux-arts de Rouen.

Cet exercice montre que les invités – artistes, vedettes, public – adoptent des méthodes différant de celles privilégiées par les conservateurs (l'anachronisme, par exemple) pour interpréter les collections et contribuent au « capital de visibilité » des musées.

Dans un second temps, cette recherche confirme l'hypothèse selon laquelle le commissariat participatif permet au musée de mettre en valeur ses propres collections, en atteignant à la fois un objectif marketing par le « faire évènement » et en remplissant sa mission socio-éducative par l'interaction des usagers avec les œuvres, la plupart du temps issues des collections muséales. D'une part, l'étude du cas précis de Rouen jumelé à plus d'une trentaine d'autres cas permet d'affirmer que les musées utilisent généralement le commissariat participatif pour mettre en valeur leurs collections. D'autre part, une typologie des objectifs institutionnels donne un aperçu des fonctions que les musées cherchent à remplir grâce aux projets de commissariat participatif. Les musées qui en font usage cherchent, en grande majorité, à : 1) concrétiser une appropriation de l'institution ; 2) assurer l'accès à leurs coulisses ; 3) développer de nouveaux publics ; 4) mieux comprendre les publics ; ou 5) souligner un évènement marquant. Alors que les premiers objectifs relèvent davantage de la fonction socio-éducative du musée, les derniers répondent plutôt à cet objectif marketing.

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à l'Université du Québec en Outaouais, cette petite université qui m'a permis de faire beaucoup tout en grandissant. Je suis reconnaissante envers le personnel de l'UQO, envers toutes ces personnes qui ont contribué au bon déroulement de ma maîtrise. Je pense entre autres au personnel du service de la bibliothèque au pavillon Lucien-Brault, qui par la fin de mon programme m'appelait par mon prénom. Vous avez su me donner un service exemplaire, à la fois personnalisé et efficace, et alimenter mes recherches avec des livres venus des quatre coins du monde.

Ma plus grande gratitude va à Mélanie Boucher, ma directrice de recherche. Beaucoup de chemin a été parcouru depuis notre première rencontre au baccalauréat. Beaucoup d'apprentissages ont été faits depuis le début de cette maîtrise ! Je ne saurai te remercier suffisamment pour toutes les occasions que tu m'as tendues et qui ont permis mon développement académique et professionnel. Je suis reconnaissante pour ton appui dans cette aventure et la qualité de ton esprit critique qui a su raffiner mes réflexions.

Je tiens à exprimer mes remerciements au corps professoral de l'École multidisciplinaire de l'image tout particulièrement. Je remercie chacun d'entre vous qui avez donné des cours ou fait des apparitions dans certains d'entre eux. Je suis reconnaissante pour votre expertise et j'apprécie d'autant plus le partage de vos connaissances et expériences. Je souhaite également remercier mes collègues de maîtrise, toutes années confondues, avec qui j'ai pu partager, échanger, débattre. Votre support a été pour moi très important et significatif dans mon développement personnel et académique.

Je termine en remerciant famille et amis qui ont respecté mon besoin de me dédier à cette maîtrise au risque de les négliger par moment. Merci du fond du cœur pour votre accompagnement dans les bons et les moins bons moments durant ces trois dernières années. Tous ont contribué de près ou de loin à cette maîtrise et ont participé à forger la personne que je suis maintenant. Je vous dédie donc mémoire, merci mille fois !

Table des matières

Résumé.....	ii
Remerciements.....	iv
Table des matières	v
Liste des figures	ix
Liste des tableaux.....	xi
Introduction.....	1
1. La place des publics et des collections dans l'exposition	14
1.1. Les approches muséales traditionnelles ou passives, axées sur la science et le sujet d'étude.....	15
1.1.1. La muséologie d'objets : un mode de fonctionnement basé sur les collections	16
1.1.2. La muséologie d'idées : un mode de fonctionnement fondé sur les savoirs	17
1.1.3. La muséologie de point de vue : un mode de fonctionnement relevant du visiteur.....	17
1.2. Les approches muséales nouvelles ou actives, axées sur l'expérience du visiteur	18
1.2.1. La nouvelle muséologie : un musée pour et par sa collectivité.....	19
1.2.2. La muséologie sociale : le patrimoine et la collectivité comme outil de travail	20
1.2.3. La muséologie participative : expériences de contenu multidirectionnelles.....	21
1.2.4. La muséologie citoyenne : création et maintien du lien social, de proximité	22

1.3. Les approches de l'exposition, axées sur l'évènementialisation des collections ..	24
1.3.1. Les expositions temporaires : faire circuler les collections.....	25
1.3.2. Les expositions permanentes : réactualiser les collections.....	27
1.3.3. Nouvelles pratiques dans les expositions permanentes : réactualisation par les artistes.....	29
2. Les artistes au musée : (ré)activer la fonction sociale de l'art et de l'institution	31
2.1. La critique de la réception passive depuis 1920.....	31
2.1.1. Les premières avant-gardes des années 1920-1930 : une critique du détachement de l'art et de la vie.....	32
2.1.2. La critique institutionnelle des années 1960 : une critique de l'institution	33
2.1.3. La critique institutionnelle des années 1990 : institution de la critique.....	35
2.2. La collaboration et la participation dans l'art de 1990 à aujourd'hui.....	36
2.2.1. L'art participatif : le public comme co-producteur	38
2.2.2. L'art participatif : le processus plutôt que le produit.....	39
2.3. L'exposition participative par les artistes.....	40
2.3.1. L'exposition d'une communauté : <i>People's Choice</i> (1981) de Group Material à New York	41
2.3.2. L'exposition par le public : <i>I Am a Curator</i> (2003) par Per Hüttner à la Chisenhale Gallery	43
3. La conception d'expositions à l'externe : du commissaire indépendant au commissaire invité.....	46
3.1. Le commissaire indépendant de la fin des années 1960 à aujourd'hui	47
3.1.1. Harald Szeemann et la démythification du commissariat dans les années 1960-1970.....	49
3.1.2. Le commissaire-artiste dans les années 1980.....	51
3.1.3. Le commissaire-vedette dans les années 1980-1990	52
3.1.4. Le commissaire-médiateur au tournant des années 2000	53

3.2.	Les « nouvelles » figures commissariales depuis le tournant des années 1960-1970.....	54
3.2.1.	L'artiste commissaire et la méthode anachronique.....	55
3.2.2.	La vedette-commissaire et le capital de visibilité.....	57
4.	<i>Le Temps des collections</i> au Musée des beaux-arts de Rouen	60
4.1.	<i>Le Temps des collections</i> comme « lente désintoxication »	60
4.2.	Les éditions I et II : les invités comme scénographes	62
4.3.	Les éditions III et IV : les invités comme commissaires.....	66
4.4.	Les éditions V et suivantes : le public comme co-commissaire	69
5.	Le public comme co-commissaire : fondements théoriques du commissariat participatif	78
5.1.	Le commissariat participatif : terminologie et définition de concept.....	79
5.2.	Le paradigme du réseau selon Lane Relya.....	80
5.3.	Les catégories de la participation selon Nina Simon.....	85
5.4.	Les types d'expositions participatives selon Ngaire Blankenberg.....	91
5.5.	Deux sous-types de commissariat participatif : le commissariat de masse et le commissariat communautaire	94
6.	Les usages et les objectifs du commissariat participatif : étude des pratiques	97
6.1.	Une recension en Occident	97
6.1.1.	Un portrait global des usages : publics sollicités, œuvres soumises au vote et pouvoir de décision.....	100
6.1.2.	Le contexte états-unien : approche de masse et événementialisation	101
6.1.3.	Le contexte européen : programmes ou éditions multiples et maintien de l'engouement	103
6.1.4.	Le contexte canadien : approche communautaire et lien de proximité.....	104
6.2.	Une typologie des objectifs institutionnels à atteindre par le commissariat participatif	107

6.2.1. L'appropriation de l'institution	107
6.2.2. L'accès aux coulisses.....	109
6.2.3. Le développement de nouveaux publics.....	112
6.2.4. L'enquête sur les publics	115
6.2.5. L'évènement marquant	123
Conclusion	130
Bibliographie	138
Annexe 1 – Recension des cas.....	148

Liste des figures

Figure 1 : Vue de l'exposition People's Choice de Group Material, présentée du 10 janvier au 1 ^{er} février 1981	42
Figure 2 : Vue de l'exposition <i>I Am a Curator</i> de l'artiste Per Hüttner, présentée du 5 novembre au 14 décembre 2003 à la Chisenhale Gallery	45
Figure 3 : Vue de l'exposition <i>Le Temps des collections</i> (12 octobre 2012 au 26 mai 2013), scénographiée par Christian Lacroix.....	63
Figure 4 : Vue de l'exposition <i>Le Temps des collections II</i> (22 novembre 2013 au 19 mai 2014), scénographiée par Olivia Putman	64
Figure 5 : Vue de l'exposition <i>Le Temps des collections III</i> (27 novembre 2014 au 18 mai 2015), commissariée par Laure Adler	67
Figure 6 : Vue de la commissaire dans l'exposition <i>Le Temps des collections IV</i> (4 décembre 2015 au 23 mai 2016), commissariée par Agnès Jaoui	68
Figure 7 : Vue de l'installation pour le vote en salle de la <i>Chambre des visiteurs</i>	70
Figure 8 : Vue de l'exposition résultant de la <i>Chambre des visiteurs</i>	71
Figure 9 : Affiche pour la deuxième édition de la <i>Chambre des visiteurs</i> , présentée dans le cadre du <i>Temps des collections VI</i>	73
Figure 10 : Affiche pour la troisième édition de la <i>Chambre des visiteurs</i> , présentée dans le cadre du <i>Temps des collections VII</i>	75
Figure 11 : Affiche pour la quatrième édition de la <i>Chambre des visiteurs</i> , présentée dans le cadre du <i>Temps des collections VIII</i>	76
Figure 12 : Les catégories de la participation selon Nina Simon	85
Figure 13 : Les sous-catégories de la contribution selon Nina Simon.....	86
Figure 14 : Les sous-catégories de la collaboration selon Nina Simon	87
Figure 15 : Résumé des catégories et sous-catégories de la participation selon Nina Simon	89
Figure 16 : Vue de l'exposition <i>Reg'Arts Décalés</i> (10 novembre 2016 au 15 avril 2017) au Musée des Beaux-Arts de Charleroi.....	109

Figure 17 : Vue de l'exposition <i>Viewing Depot / Kijkdepot</i> (16 décembre 2006 au 15 novembre 2009) au Van Abbemuseum.....	112
Figure 18 : Vue de l'exposition <i>#SocialMedium</i> (4 octobre 2014 au 4 janvier 2015) au Frye Art Museum	115
Figure 19 : Vue de l'exposition <i>Click! A Crowd-Curated Exhibition</i> (27 juin à 10 août 2008) au Brooklyn Museum	118
Figure 20 : Statistiques générées par la participation à l'exposition <i>Click! A Crowd-Curated Exhibition</i> du Brooklyn Museum	119
Figure 21 : Statistiques générées par la participation à l'exposition <i>Click! A Crowd-Curated Exhibition</i> du Brooklyn Museum	120
Figure 22 : Vue de l'exposition <i>Split Second</i> (13 juillet 2011 au 1 ^{er} janvier 2012) au Brooklyn Museum.....	121
Figure 23 : Graphiques montrant l'âge des participants et le travail effectué dans le cadre du projet <i>Split Second</i> au Brooklyn Museum	122
Figure 24 : Vue de l'installation dédiée au vote en vue de l'exposition <i>The People's Choice: Celebrating Michener's Top 25</i> (11 février au 10 août 2014) présentée au Michener Art Museum.....	125
Figure 25 : Vue de l'exposition <i>Boston Loves Impressionism</i> (14 février au 26 mai 2014) au Musée des beaux-arts de Boston.....	126

Liste des tableaux

Tableau 1 : Récapitulatif des caractéristiques propres aux catégories de la participation selon Nina Simon.....	90
Tableau 2 : Récapitulatif des caractéristiques propres aux types d'expositions participatives selon Ngaire Blankenberg	93
Tableau 3 : Typologie des objectifs institutionnels	128

INTRODUCTION

L'exposition est toujours aujourd'hui la plus visible et la plus emblématique des fonctions muséales, aux côtés de la fonction de conservation, de la fonction scientifique et de la fonction d'animation (Gob & Drouguet, 2014, p. 71). Elle est à la fois le « langage particulier » (Gob & Drouguet, 2014, p. 122) et le « média par excellence » (Gob & Drouguet, 2014, p. 71) du musée pour initier le contact avec son public, auquel l'institution est par ailleurs destinée. Considérée en tant que processus de communication, l'exposition est le véhicule d'un message émis par un concepteur institutionnel. Le visiteur qui entre dans l'exposition exprime son intention de voir et de recevoir ce message (Desvallées, Schärer & Drouguet, 2011, p. 161-162).

Bien qu'il ait été créé pour mettre l'art à la disposition du public, le musée a longtemps fait de celui-ci une priorité de second plan dans l'orientation de ses activités (Gob & Drouguet, 2014, p. 100). Avec le « renouveau muséologique » des années 1970 et 1980, le musée axé sur ses collections est remis en question de sorte à placer le visiteur, et son expérience, au centre des préoccupations (Gob & Drouguet, 2014, p. 101). Avant ce moment charnière, le visiteur ne peut qu'endosser le rôle de destinataire ou d'utilisateur du musée et son droit se compare à celui d'un consommateur classique (Mairesse, 2011, p. 514). Tranquillement, la catégorie de producteur ou de co-producteur, alors réservée aux professionnels de musée (Mairesse, 2011, p. 514), s'ouvre à lui alors qu'il est sollicité non plus seulement pour visiter, apprendre ou se délecter, mais aussi pour donner son avis (Desvallées, Schärer & Drouguet, 2011, p. 169).

Aux yeux de ses usagers, le musée se doit aujourd'hui d'être un lieu de découverte, qui stimule la curiosité et accomplit sa mission d'éducation informelle par le ludique (Gob & Drouguet, 2014, p. 75). Pour François Mairesse, le ludique de même que l'image visuelle,

la technique, et, enfin, l'évènementiel, sont autant d'éléments qui orientent la gestion des musées dans une logique du spectaculaire (2002, p. 135-137). Cet intérêt pour l'évènementiel, qui trahit la nécessité d'un constant renouvellement, fait d'ailleurs croître de façon importante le nombre d'expositions temporaires. Elles-mêmes suscitent l'attente de nouveaux évènements par le public, dont l'attention est plus marquée pour les expositions temporaires que les collections permanentes (Tobelem, 2011, p. 219).

En parallèle au développement des expositions temporaires s'enclenche le processus de commercialisation des musées, phénomène qui prend aussi de l'ampleur au sortir de la Seconde Guerre mondiale pour s'accélérer avec le tournant des années 1990. Pour justifier les dépenses publiques, à la fois restreintes et contrôlées, les musées sont audités et leur performance évaluée (Mairesse, 2011, p. 180-181). Les indicatifs de performance deviennent alors étroitement liés à la fréquentation. En plus de générer une fréquentation élevée, les grandes expositions temporaires apportent d'importantes rentrées financières pour les musées (Mairesse, 2011, p. 182). Plusieurs grands musées¹ ont tenté dès les années 1980-1990 de calculer les profits liés à leurs activités, soit les recettes engendrées par les entrées payantes et l'argent dépensé par les visiteurs sur place (Mairesse, 2011, p. 187). Si le musée cherche à prouver son *output*, ou sa production de richesse, l'ouverture du Guggenheim de Bilbao en 1997 démontre que l'investissement dans la culture offre un retour économique énorme (Mairesse, 2011, p. 182). Les musées se mettent d'ailleurs à s'associer au milieu corporatif : les banques et les multinationales sont dès lors plus enclines à appuyer le milieu culturel (Prior, 2011, p. 516).

En plus de sa fonction économique, le musée doit remplir une fonction socio-éducative au sein de la société. Depuis la parution de l'article « The Museum, a Temple or the Forum » (1971) de Duncan Cameron, le rôle du visiteur est reconsidéré au regard de l'autorité muséale. Bien que Fleury (2011) considère le projet de la démocratisation culturelle comme un échec et que Garon (2004) perçoit ce projet comme inachevé²,

¹ Le MET, le MoMA ou le Rijksmuseum, par exemple.

² Encore aujourd'hui, les musées sont perçus comme des institutions d'autorité qui incarnent le modèle d'apprentissage de transmission de l'information, développé à la fin des années 1800. Selon ce modèle, le

l'institution muséale elle-même demande à se démocratiser. Le musée travaille toujours à rompre avec son image traditionnelle en affichant une volonté de diminution du contrôle et d'ouverture aux autres expertises (Adair, Filene & Koloski, 2011, p. 11). En écho à ce repositionnement, plusieurs expositions évitent, de nos jours, la transmission d'un savoir unidirectionnel, par voie d'autorité (Adair, Filene & Koloski, 2011, p. 11).

Tout comme les tournants commercial et social, l'entrée des technologies au musée impacte ses activités. D'une part, le Web 2.0 permet aux usagers de partager, créer, réutiliser, commenter et remixer du contenu (Aubin, 2014, p. 21). D'autre part, le Web sémantique, ou Web 3.0, demande aux musées de s'approprier les réseaux décentralisés, étant eux-mêmes une institution au réseau centralisé, et la circulation des données à l'horizontale (Vidal, 2009, p. 202). Maintenant, le *crowdsourcing* s'ajoute au Web 2.0 et au Web 3.0 dans l'idée d'atteindre les missions fondamentales du musée en connectant les gens, la culture et les collections via des plateformes qui proposent une activité agréable, mais surtout, significative (Ridge, 2013, p. 435).

Si le musée peut profiter des possibilités offertes par les nouvelles technologies, sa fonction sociale est plutôt contradictoire avec le concept de marché et le monde de la consommation (Chaumier, 2011, p. 556). L'exposition temporaire répond plutôt bien au marché et à la consommation, par sa courte durée qui assure un va-et-vient de nouveautés et de dynamisme au musée. Mais cette exposition énergivore en est venue à générer l'essoufflement non seulement parce qu'elle absorbe une part considérable des ressources du musée, autant humaines que financières, mais aussi parce qu'elle demande un rythme soutenu de production pour satisfaire les attentes des publics. Cette situation résulte en un retour certain aux collections ainsi qu'à leur mise en valeur (Boucher, Fraser & Lamoureux, 2015). Selon le groupe de recherche CIÉCO, ce réinvestissement des collections est une réponse aux contraintes budgétaires accentuées dans les musées d'État

musée est une source d'expertise qui éduque le visiteur, destinataire de cette expertise (McLean, 2011, p. 70).

et privés, mais aussi à l'émergence de nouvelles valeurs sociales et culturelles comme le réemploi et l'éthique de proximité tel que vu dans la mouvance locavore (2017, p. 1).

Alors qu'ils ont développé une expertise en termes de production d'expositions temporaires, les musées en réinvestissent le temps court de même qu'un arsenal de stratégies pour dynamiser leurs expositions permanentes. Plutôt que de présenter un assemblage inédit d'œuvres venues de collections à travers le monde, prêtées pour créer de grandes expositions temporaires, le musée propose de nouvelles stratégies pour mettre en valeur ses propres collections, tout en permettant leur réactualisation (Fraser, 2016, p. 24-25). Ces types d'initiatives diverses, qui se tournent vers des parties externes, aident à « faire évènement » autour de collections et répondent du même coup aux attentes des visiteurs avides de changements. Tout en ancrant de nouveau les collections dans l'actualité, ce type d'initiatives participe à la mise en valeur des collections. Parmi ces nouvelles modalités expographiques compte l'intervention d'artistes dans les collections (cartes blanches, réinterprétation des collections, création d'une œuvre contemporaine en dialogue avec les collections, etc.). Le regard créatif de l'artiste permet de considérer les collections dans une perspective différent de celle du conservateur. Le musée porte également cette idée plus loin, en initiant des collaborations avec d'autres intervenants externes qui ne sont ni artiste, ni historiens de l'art, ni muséologues, pour cultiver les perspectives renouvelées des collections.

Intitulé *Fondements, pratiques et objectifs du commissariat participatif en musées d'art : du Brooklyn Museum au Musée des beaux-arts de Rouen*, ce mémoire propose de poursuivre la réflexion sur l'invitation de parties externes par le musée pour créer des expositions réactualisant les collections en considérant un autre, et relativement nouveau, type d'intervenant : le public. Plus spécifiquement, cette recherche considère le commissariat participatif³, entendu ici comme projet de développement d'exposition

³ Le concept est plus largement défini dans le chapitre 5.

réalisé conjointement avec le public⁴, dans le contexte des musées d'art. En endossant le rôle de commissaire, en tout ou en partie, le public devient un agent actif dans la conception de l'exposition en participant à la prise de décision, par exemple par la sélection du thème, du titre ou encore des œuvres. Si le co-développement d'exposition avec le public est également pratiqué dans les musées d'histoire et de sciences naturelles, le musée d'art se distingue par le statut des objets collectionnés et une histoire qui leur sont propres. Ils ont une valeur historique, mais grandement esthétique, et sont généralement uniques, ou produits en exemplaires limités. Le musée d'art se distingue également par son contexte particulier lequel est lié à l'émergence des pratiques commissariales (Heinich & Pollak, 1989).

Dans quelles circonstances le commissariat participatif, ou les projets de co-développement d'expositions avec le public, ont-ils vu le jour? Qui est ce *public* avec lequel le musée collabore pour proposer des expositions sous un regard *nouveau*? Cette recherche comporterait un biais important si elle tenait pour acquis que le public est à instruire, voire qu'il ne détient pas déjà un certain savoir. Cela entretiendrait l'idée selon laquelle le musée est le détenteur d'information, et que le public est à éduquer, dans une logique de transmission unidirectionnelle de l'information, de l'émetteur vers un récepteur passif. Pourtant, le public peut être amené à baser ses choix sur une connaissance du milieu de l'art, alors que les professionnels de musée prennent aussi leurs décisions en fonction de critères parfois arbitraires ou subjectifs. Cela étant dit, quel peut donc être l'apport de ce public à l'exposition muséale et au discours associé ? Alors que le public est habituellement récepteur de l'exposition, il peut maintenant jouer un rôle dans la phase de production même de l'exposition. Sur quels critères se base-t-il? En quoi intervient-il sur l'exposition et sur la perception des œuvres?

Cette nouvelle figure commissariale permet de prendre en compte le savoir que le public détient déjà et d'en faire profiter l'institution. Cette implication du public, dans le

⁴ Le public doit ici être entendu comme étant l'ensemble des usagers *intra muros* et *extra muros* du musée, soit une combinaison des individus qui visitent physiquement les expositions et ceux qui prennent part aux activités du musée par voie numérique (site Web, blogue, wiki, réseaux sociaux, questionnaire en ligne, etc.).

processus de développement d'exposition, permet également une distanciation des grands paradigmes narratifs et historiques traditionnels tout en accordant une certaine importance à l'auto-représentation dans l'Histoire (Crooke, 2011, p. 183). De façon générale, les technologies et le développement de l'Internet participent également à la remise en cause de la posture traditionnelle du visiteur comme récepteur passif et de l'institution muséale comme émetteur unique. Si, jusqu'à récemment, le public était exclu du discours officiel et sans réel poids autoritaire (Crooke, 2011, p. 183), les musées vont jusqu'à l'impliquer, dans le commissariat participatif, en tant que co-auteurs, un rôle qui dépasse largement celui du conseiller dans l'élaboration des contenus. Ainsi inclus dans le processus de création même du produit expographique (Simon, 2010, p. 235), le public peut se faire valoir auprès du musée et orienter le discours institutionnel.

Ce mémoire s'inscrit dans les recherches sur la collaboration au musée⁵, en partie développées par Nina Simon, ancienne directrice du Santa Cruz Museum of Art and History, qui propose trois grandes catégories de participation du public dans les recherches scientifiques : la contribution, la collaboration et la co-création (2010, p. 187). La première, la contribution, consiste en la sollicitation – par une action ou une idée – des visiteurs, laquelle se retrouve dans un processus contrôlé par l'institution. La seconde, la collaboration, situe le visiteur comme un partenaire actif dans un projet de création qui tire origine et qui est sous la gouverne de l'institution. Enfin, la troisième catégorie de participation, la co-création, amène les membres d'une communauté à travailler de pair avec les experts de musée pour élaborer un projet. Les deux parties sont alors impliquées tout au long du processus de développement du projet.

⁵ Les projets consultatifs ont déjà été bien étudiés (Eidelman, Goldstein & Roustan, 2015), surtout dans la perspective d'une participation des minorités à des groupes de discussion (de l'anglais *focus groups*). La communauté revêt alors une importance dans le processus collaboratif, ce dont témoignent plusieurs mémoires de maîtrise notamment du côté américain. Le mémoire d'Amanda Stone (2014) est exemplaire en ce sens qu'il se penche sur la question du développement d'exposition avec le public (de l'anglais *public curation*). Ce mémoire propose des indicateurs de succès aux musées intéressés par un processus de design d'exposition basé sur la collaboration communauté-institution. Quant à elles, les recherches de Carie Jones (2015) portent plus spécifiquement sur le développement d'expositions de concert avec le public (en référence aux concepts anglophones *community curation* et *crowdsourced curation*). Ce mémoire vient qu'à formuler un ensemble de recommandations destinées aux institutions muséales qui envisagent être les porteurs d'un tel type de projet.

Deux hypothèses seront vérifiées dans ce mémoire. La première suggère que le commissariat participatif prend racine à la fois dans les pratiques artistiques, muséales et commissariales qui, par les années, s'orientent vers la participation de même que dans les pratiques commissariales qui fonctionnent sur invitation de candidats spécifiques externes. L'institution invite le public à endosser le rôle de co-commissaire par une intervention directe dans le développement de l'exposition. La seconde hypothèse propose plutôt que les institutions muséales aient recours au commissariat participatif pour valoriser, de façon générale, leurs propres collections. En faisant usage du commissariat participatif, les musées s'assurent à la fois de « faire évènement » de sorte à assurer leur potentiel d'attraction et de remplir leur fonction socio-éducative en assurant la visibilité des collections auprès des participants.

Les quatre objectifs de recherche sont les suivants : 1) comprendre les modalités d'émergence du commissariat participatif au regard des pratiques artistiques et muséales contemporaines ; 2) retracer la stratégie des musées visant à inviter des commissaires externes, soit des artistes en arts visuel, des vedettes, ou, plus récemment, le public ; 3) établir une terminologie francophone accompagnée d'une définition de concept ; et 4) dresser une typologie faisant ressortir les intentions des musées qui pilotent des projets de commissariat participatif.

La collaboration spécifique du musée avec son public pour l'élaboration d'expositions n'a pas fait l'objet d'études approfondies dans une monographie par exemple, ce qui atteste de son originalité. Ce sujet est également très pertinent au regard de la réactualisation des collections muséales puisque le commissariat participatif s'inscrit dans un ensemble de nouvelles stratégies expographiques destinées à évènementialiser les collections. Un nombre important de recherches a considéré la question de l'artiste au musée : le commissariat d'artistes et les cartes blanches leur étant octroyées sont deux exemples de sujets étudiés ces dernières années (Bawin, 2014; Boucher & Chevalier, 2018). Par ailleurs, l'idée d'un spécialiste externe n'étant pas un artiste, ou celle du tout public pour travailler avec les collections n'a pratiquement pas encore été envisagée (Boucher & Chevalier, 2018, p. 19-20). Ce constat atteste de la pertinence de

mener une recherche sur cette stratégie de réactualisation des collections qu'est l'intervention commissariale du public, laquelle contribue à créer de nouveaux discours autour des collections. Il est ici question d'analyser cette stratégie de mise en exposition d'un point de vue muséologique et d'évaluer si elle relève davantage du rôle social du musée par l'écoute de la communauté, par l'ouverture au public, par le rapprochement avec les experts de musée ou par une nouvelle forme d'appropriation des contenus. Ou, encore, si cette stratégie de marketing est surtout développée dans un but, plus mercantile, de diversification des publics puisqu'elle en appelle à la fois aux visiteurs des installations physiques (*intra muros*) et utilisateurs des services hors les murs ou en ligne (*extra muros*) aux profils démographiques des plus diversifiés, mais aussi puisqu'elle offre une visibilité accrue du musée sur les réseaux sociaux.

Une approche hypothético-déductive (Mace & Pétry, 2017) est adoptée pour ce travail de nature davantage qualitative, qui combine diverses méthodologies. Le mémoire adopte d'abord une approche historique pour situer le commissariat participatif dans son contexte et pour en comprendre les modalités d'émergence. Les pratiques collaboratives de même que l'exposition sont alors envisagées par rapport aux milieux artistique et muséal. L'invitation d'intervenants externes à la production d'exposition en musée est observée en regard du commissariat d'exposition. La délimitation du contexte et des modalités d'émergence se fonde sur une vaste recherche documentaire dans les domaines des arts, de la muséologie et du commissariat qui comprend principalement des ouvrages de référence et des articles évalués par les pairs.

Une recension de cas permet d'étudier le commissariat participatif, qui se révèle à ce jour être une pratique principalement occidentale⁶, en fonction de différents contextes géographiques (Amérique du Nord et Europe) et socioculturels (français et anglais). L'on peut supposer que les approches et résultats se distinguent vu le rapport de chacune des institutions à leur collection, à leur public et à leur financement public ou privé. La recension de cas a été produite à partir d'une recherche conduite principalement sur le

⁶ Aucun cas n'a été repéré à l'extérieur de l'Amérique du Nord et de l'Europe dans le cadre de cette recherche.

Web, à partir du moteur de recherche Google, et dans la littérature scientifique. Les cas recensés sont tous des initiatives de commissariat participatif qui ont eu lieu dans des musées d'art ou des galeries d'art. De façon générale, les initiatives de commissariat participatif prennent pour matériau de travail les collections muséales. Les expositions qui en découlent sont bien souvent temporaires, ce qui dynamise la présentation des collections. Les résultats du commissariat participatif prennent des formes variées : exposition physique ou numérique, exposition entière ou section d'exposition. Une étude approfondie de chacun des cas a été réalisée : le site Web de chacune des institutions listées a été consulté pour dégager les objectifs poursuivis par le musée, les procédés de travail et les œuvres retenues. Certaines institutions ont été contactées par courriel pour compléter l'information rendue disponible en ligne. À partir de ce travail, une typologie des objectifs institutionnels ciblés a été élaborée.

Pour poser les bases théoriques entourant la question du commissariat participatif, une terminologie francophone est proposée de même qu'une définition de concept. Cet exercice permet non seulement de trancher parmi les nombreux termes anglophones utilisés, mais il permet surtout de déterminer une appellation typiquement francophone. Pour établir la terminologie la plus adéquate, une recherche de termes préexistants a été conduite à la fois dans la littérature académique (articles revus par les pairs, monographies et mémoires de maîtrise) et sur le site Web des institutions ayant fait l'expérience du commissariat participatif. La forte majorité de ces sources sont de langue anglaise en raison d'un grand nombre de projets réalisés par des musées américains – ce qui justifie d'autant plus la pertinence d'une terminologie francophone.

Les trois premiers chapitres de ce mémoire permettent de comprendre en quoi le contexte institutionnel est devenu favorable aux initiatives de commissariat participatif par l'exploration d'approches muséales et expographiques, de pratiques artistiques et de pratiques commissariales à partir principalement des années 1960. Le premier chapitre de ce mémoire, intitulé « La place des publics et des collections dans l'exposition » est divisé en trois sections. Les deux premières considèrent séparément les formes de muséologie passives (muséologie d'objets, muséologie d'idées et muséologie de point de

vue), puis les muséologies actives (nouvelle muséologie, muséologie sociale, muséologie participative, muséologie citoyenne) pour mettre en relief l'évolution du statut du visiteur. La première section sur les muséologies passives aborde les trois formes de muséologie présentées par Jean Davallon dans son article « Le musée est-il vraiment un média ? » (1992), soit la « muséologie d'objet », la « muséologie d'idée » et la « muséologie de point de vue ». Les muséologies traditionnelles et passives reflètent l'image du *musée-temple* de Duncan Cameron, davantage orienté sur les collections, qui met de l'avant la science et le sujet d'étude. Quant à elles, les « nouvelles » muséologies reprennent plutôt son idée du *musée-forum*, qui positionne l'expérience du visiteur au centre de ses préoccupations. La deuxième section de ce chapitre aborde cette idée à la lumière de la nouvelle muséologie et de l'écomuséologie de Georges Henri Rivière et Hugues de Varines, de la muséologie sociale considérée par François Mairesse, de la muséologie participative de Nina Simon, de la muséologie citoyenne envisagée au travers des recherches, distinctes, de Johanne Lamoureux et d'Anik Meunier. Après un regard sur les approches muséales qui montre une activation du public, la troisième et dernière section de ce premier chapitre considère deux approches de l'exposition qui contribuent à « faire événement » autour des collections. Dans un premier temps, la circulation des collections pour les grandes expositions temporaires est considérée sous le jour de l'ouvrage *Le musée éphémère : Les maîtres anciens et l'essor des expositions* (2002) de Francis Haskell. Dans un second temps, les stratégies de l'exposition temporaire appliquées à l'exposition permanente sont considérées comme approche novatrice de valorisation et de réactualisation des collections.

Le second chapitre « Les artistes au musée : (ré)activer la fonction sociale de l'art et de l'institution » se penche sur un ensemble de pratiques artistiques qui, d'abord, remettent en question le statut du visiteur (les premières avant-gardes et les deux vagues de la critique institutionnelle) et qui, ensuite, sollicitent sa participation (art collaboratif et participatif). La première partie se penche spécifiquement sur la critique du statut de l'œuvre et de l'institution artistique. Alors que les premières avant-gardes critiquent la déconnexion entre l'art et la vie, les artistes de la critique institutionnelle s'attaquent aux

institutions artistiques et muséales jusqu'à ce qu'il y ait institutionnalisation même de la critique par les artistes. Dans la deuxième partie, il est question de la collaboration et de la participation en art qui a connu un essor important dans les années 1990. La réflexion se base principalement sur le texte « The Collaborative Turn » de Maria Lind dans l'ouvrage *Taking the Matter into Common Hands, on Contemporary Art and Collaborative Practices* (2007) mis en relation avec l'article « The Social Turn: Collaboration and its Discontents » de Claire Bishop (2006). La réflexion se recentre ensuite sur l'art participatif en se basant sur l'ouvrage *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship* (2012). Cet exercice montre que l'art participatif a pour effet de transformer le regardeur en co-producteur et de faire primer le processus sur le produit. Enfin, la troisième partie considère les expositions participatives mises sur pied par des artistes à la lumière de deux cas : *People's Choice* (1981) de Group Material à New York et *I Am a Curator* (2003) par Per Hüttner à la Chisenhale Gallery de Londres.

Le troisième chapitre portant le titre « La conception d'expositions à l'externe : du commissaire indépendant au commissaire invité » se concentre sur la figure du commissaire d'exposition en tant qu'intervenant externe à l'institution muséale. En première partie, il est question du commissaire indépendant et de l'émergence de cette nouvelle figure dans le monde de l'art au tournant des années 1960-1970. L'article « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : L'invention d'une position singulière » (1989) de Nathalie Heinich et Michael Pollak permet de retracer les origines de la position d'auteur à la crise de la profession qui transforme le poste de conservateur de musée. L'émergence du commissaire indépendant est un sujet bien couvert par Paul O'Neill dans son ouvrage *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* (2012). La structure de son survol historique est réutilisée dans ce mémoire pour mettre de l'avant la popularisation graduelle du commissaire indépendant, qui passe de figure marginalisée dans les années 1960-1970, à visible dans les années 1980, pour terminer en superstar dans les années 1990. La deuxième section se penche sur de « nouvelles » figures commissariales qui proposent des interprétations originales des collections. D'une part, il est question de l'artiste comme commissaire, une idée discutée au jour de l'ouvrage

L'artiste commissaire: Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée (2014) de Julie Bawin. Cette dernière suggère que la pertinence de l'artiste réside entre autres dans sa méthode anachronique. D'autre part, il est question des vedettes-commissaires et du potentiel de visibilité pour le musée et ses collections. La réflexion s'appuie essentiellement sur la notion de « capital de visibilité » avancée par Nathalie Heinich dans son ouvrage *De la visibilité : Excellence et singularité en régime médiatique* (2012).

Dans le sillage du chapitre précédent, le quatrième chapitre « *Le Temps des collections* au Musée des beaux-arts de Rouen » poursuit la réflexion sur les parties externes comme commissaires dans une perspective pratique par l'analyse d'un cas d'étude central. Ce cas, qu'est *Le Temps des collections* du Musée des beaux-arts de Rouen (France), intègre l'un des tout premiers projets de commissariat participatif en milieu francophone et s'inscrit de façon exemplaire dans l'historique tracé au cours des chapitres précédents. *Le Temps des collections* exploite entre autres l'invitation d'artistes et de vedettes, en plus d'intégrer l'invitation au public par le projet spécifique qu'est la *Chambre des visiteurs*. S'inscrivant dans un programme qui veille à valoriser et à réactualiser les collections, la *Chambre des visiteurs* est présentée pour la première en 2016-2017, lors de la cinquième édition du *Temps des collections*.

Les deux chapitres suivants, le cinquième et le sixième, portent spécifiquement sur le commissariat participatif. Le cinquième, sous le titre « Le public comme co-commissaire : fondements théoriques du commissariat participatif » pose les fondements théoriques du commissariat participatif. La première section s'attarde à établir la terminologie francophone et à proposer une brève description du concept. Celle-ci est ensuite approfondie dans la seconde section à la lumière des réflexions de Lane Relya sur le paradigme du réseau qui marque présentement le monde de l'art. La notion de commissariat participatif est ensuite située, en troisième et quatrième partie, par rapport aux trois catégories de la participation selon Nina Simon – la contribution, la collaboration et la co-création –, et aux quatre types d'expositions participatives selon Ngaire Blankenberg – la consultation de la communauté, les expositions ouvertes, les expositions co-crées ou co-commissariées et les expositions hébergées.

Quant au sixième chapitre « Les usages et objectifs du commissariat participatif : étude des pratiques », il considère le commissariat participatif d'un point de vue pratique. En première partie, la recension des cas fait l'objet d'une analyse en profondeur pour d'abord fournir un portrait global des pratiques en matière de commissariat participatif, puis discuter des pratiques propres aux États-Unis, à l'Europe et au Canada. Le titre du mémoire (*Fondements, pratiques et objectifs du commissariat participatif en musée d'art : du Brooklyn Museum au Musée des beaux-arts de Rouen*) en appelle au Brooklyn Museum qui est le premier à proposer une initiative de commissariat participatif avec son exposition *Click! A Crowd-Curated Exhibition* présentée en 2008 et au Musée des beaux-arts de Rouen qui signe le passage d'une approche purement participative du commissariat participatif à une approche communautaire. En seconde partie, une typologie des objectifs institutionnels poursuivis par des projets de commissariat participatif est travaillée à partir de la recension des cas. Cinq types dominant : l'appropriation de l'institution, l'accès aux coulisses, le développement de nouveaux publics, l'enquête sur les publics et l'évènement marquant.

1. LA PLACE DES PUBLICS ET DES COLLECTIONS DANS L'EXPOSITION

Bien que le terme « muséologie » soit officiellement adopté dans les années 1950, la muséologie n'est considérée comme véritable domaine scientifique qu'à partir des années 1960 (Mairesse & Desvallées, 2011, p. 343). C'est donc à dire que le domaine de la muséologie est une discipline jeune, qui se définit et s'affirme encore, alors qu'il est déjà question d'un « renouveau muséologique » (Gob & Drouguet, 2014, p. 101) ou d'une « nouvelle muséologie » (Mairesse & Desvallées, 2011, p. 367) dès les années 1960. Des suites du bouleversement des valeurs que ce renouveau a engendré, l'attention des musées s'est progressivement détournée des objets vers l'humain, soit le spectateur ou le visiteur. Les théories et pratiques muséales d'avant 1960 se rangent soudain sous le titre de muséologie traditionnelle ou classique et celles d'après 1960 se classent généralement dans la catégorie dite des « nouvelles » muséologies. Cette confrontation entre muséologies traditionnelles et nouvelles muséologies oppose les rôles scientifique et social du musée alors que la première place le sujet d'étude et la science au cœur du musée et que la seconde mise sur l'expérience du visiteur (Leshchenko, 2017, p. 238).

Ce premier chapitre considère certaines approches muséales et expographiques de sorte à comprendre en quoi le contexte institutionnel est devenu favorable aux initiatives de commissariat participatif. En première partie, il est question des muséologies traditionnelles, ou passives (muséologie d'objets, muséologie d'idées et muséologie de point de vue), qui conservent le visiteur dans la posture du récepteur à instruire. En seconde partie, les « nouvelles muséologies » (nouvelle muséologie, muséologie sociale, muséologie participative et muséologie citoyenne) activent le visiteur tout en favorisant un échange de connaissances, d'expériences et d'opinions avec l'institution. Les

expressions « muséologies traditionnelles ou nouvelles » et « muséologies passives ou actives » sont toutes deux employées pour exprimer, d'une part, un changement dans le mode de fonctionnement du musée et, d'autre part, un changement dans la relation institution-public⁷. Enfin, le chapitre se clôture avec une troisième partie portant sur les approches de l'exposition qui permettent d'évènementialiser les collections. D'une part, les grandes expositions temporaires ont contribué à la circulation des œuvres à l'international et, d'autre part, les expositions permanentes réactualisent les collections en réinvestissant les logiques du temporaire.

1.1. Les approches muséales traditionnelles ou passives, axées sur la science et le sujet d'étude

Les trois formes de muséologie de Davallon (1992) se rapportent à la muséologie traditionnelle, ou passive, orientée sur la science et sur le sujet d'étude. Elles mettent donc de l'avant une activité intellectuelle qui n'est pas sans évoquer le musée-temple⁸ de Duncan Cameron. La muséologie d'objets, la muséologie d'idées et la muséologie de point de vue traduisent une institution muséale en contrôle de la visite, autant dans la rencontre avec l'objet que dans la transmission d'un message précis par l'exposition. Les trois formes de muséologie présentées plus bas, révèlent un processus de communication à sens unique : allant du musée, institution de référence et émetteur, vers le public, apprenant passif et récepteur. Tel que soulevé par Leshchenko, le musée traditionnel, qui priorise la

⁷ La distinction entre muséologie active et muséologie passive permet de créer deux catégories pour faciliter la démonstration. Toutefois, cette approche dichotomique peut être réductrice puisqu'elle reconduit les rapports d'inégalité que cherchent à atténuer des initiatives telles que le commissariat participatif.

⁸ Le musée-temple de Duncan Cameron se rapproche davantage de l'église que de l'école en ce sens qu'il réaffirme la foi et qu'il se veut le lieu d'une expérience intime quoique partagée avec d'autres. En tant qu'institution d'autorité détentrice de la vérité, le musée véhicule un savoir soi-disant objectif de la réalité qui est accepté et approuvé par la société (Cameron, 1971, p. 17).

science au détriment du visiteur, est moins tolérant envers « le visiteur, ses désirs, ses besoins et d'autres aspects *peu scientifiques*⁹. » (2017, p. 239).

1.1.1. La muséologie d'objets : un mode de fonctionnement basé sur les collections

La muséologie s'est essentiellement développée à partir de l'objet de musée et des collections jusque dans les années 1960 (Mairesse & Desvallées, 2011, p. 635). La muséologie dite d'objets implique que le fonctionnement du musée et ses activités d'exposition se basent sur les objets de la collection (Davallon, 1992, p. 111). Bien qu'elle ne s'y limite pas, la muséologie d'objets est souvent associée au musée d'art en raison de la relation esthétique du visiteur aux expôts (Davallon, 1992, p. 112). Le musée qui l'adopte concentre ses efforts sur l'acquisition et la conservation des collections, et sur les recherches portant sur ces dernières.

L'exposition permet plutôt une rencontre avec l'objet qu'une expérience éducative ou d'apprentissage. Toutefois, la rencontre avec l'objet n'est que la partie visible du dispositif. Il faut aussi tenir compte du discours savant sur les objets, qui est généré pour sa part par la recherche des musées et des universités, et qui est internalisé dans l'exposition (Davallon, 1992, p. 112). Ce savoir n'est toutefois pas mis de l'avant : la rencontre du visiteur avec l'objet prime sur sa formation (Davallon, 1992, p. 113). De ce fait, il est préférable pour le visiteur de détenir un maximum de connaissances préalables, puisque l'exposition ne transmet pas de savoirs véritables : elle favorise une rencontre avec l'objet, qui implique un minimum d'interférence.

⁹ L'on peut déduire que l'apport du public dans le développement d'exposition est inclus dans ces autres aspects *peu scientifiques*.

1.1.2. La muséologie d'idées : un mode de fonctionnement fondé sur les savoirs

Dans son texte « *A Viewpoint: The Museum as a Communication System* » datant de 1968, Duncan Cameron oppose aux objets une réflexion à la fois sur les idées à communiquer et sur le visiteur même (Mairesse & Desvallées, 2011, p. 635). Symptomatique de l'ère de la communication et des médias, la muséologie d'idées fonde le fonctionnement du musée et de l'exposition sur des savoirs et des objectifs (Davallon, 1992, p. 111-112). Ce changement ne signifie pas pour autant que la muséologie d'idées évacue les objets, mais plutôt que la nature, l'usage et le statut des objets de collection servent l'idée (ou les idées) que véhicule l'exposition (Davallon, 1992, p. 113).

La muséologie d'idées se manifeste en musées d'art notamment via la production d'expositions *blockbuster*. L'œuvre d'art exposée n'est donc plus qu'un objet apprécié pour lui-même, mais un objet de discussion et de jugement (Davallon, 1992, p. 106). Le producteur d'expositions dites *documentaires* ou à *message* cherche alors à élaborer un outil de communication plutôt que de faciliter un vis-à-vis sans intermédiaire avec l'objet (Davallon, 1992, p. 114). L'exposition se veut une médiatisation entre le visiteur et le savoir. De ce fait, le visiteur n'a pas besoin d'entretenir un savoir préalable puisque l'exposition le lui fournit (Davallon, 1992, p. 114).

Cette forme de muséologie se situe à la croisée de l'éducation informelle et des communications (Davallon, 1992, p. 114). Elle résulte notamment de la diversification des compétences spécialisées en matière d'exposition (conception, design, réalisation, animation, etc.). Les visiteurs sont avec elle perçus comme des utilisateurs, qui sont catégorisés selon des critères fonctionnels (Davallon, 1992, p. 114).

1.1.3. La muséologie de point de vue : un mode de fonctionnement relevant du visiteur

En 1992, Jean Davallon relève une opposition entre la muséologie d'objets et d'idées à partir de laquelle il définit un nouveau type de muséologie : la muséologie de point de

vue (Mairesse & Desvallées, 2011, p. 636). La muséologie de point de vue favorise non pas la révélation de l'objet ou la transmission de savoirs, mais le vécu des expériences centrées sur le visiteur (Davallon, 1992, p. 114-115). Bien qu'il soit question du visiteur dans la muséologie de point de vue, celle-ci demeure orientée sur le sujet, elle considère le visiteur comme « objet d'éducation [...] plutôt qu'un individu » (Leshchenko, 2017, p. 239) et le maintient dans une posture de réception passive.

Dans la muséologie de point de vue, les objets et les savoirs contribuent à la construction d'un environnement hypermédiatique (Davallon, 1992, p. 115) qui offre plusieurs points de vue : « point de vue sur un sujet que l'instance de production propose au visiteur; point de vue que le visiteur va pouvoir se construire au cours de la visite » (Davallon, 1992, p. 116). Bien souvent, la muséologie de point de vue implique une prise de position sur une question d'intérêt social (Davallon, 1992, p. 116). Elle se manifeste au musée d'art d'une part par les expositions qui sont l'œuvre d'un commissaire et, d'autre part, par les expositions-spectacles, ces grandes expositions temporaires qui ont marqué les années 1990, dont la scénographie guide le déplacement. Par ailleurs, l'une de ses caractéristiques essentielles est précisément la considération du visiteur comme partie intégrante de la scénographie (Davallon, 1992, p. 115). Avec la muséologie de point de vue, l'exposition tend à s'insérer entre le spectacle et la construction d'une opinion. De plus, elle se caractérise par une transgression de la frontière traditionnelle entre le dispositif d'exposition et l'espace social (Davallon, 1992, p. 116).

1.2. Les approches muséales nouvelles ou actives, axées sur l'expérience du visiteur

Comme le souligne Mairesse, les « nouvelles tendances » en muséologie se caractérisent par un changement de « cœur » au musée : l'ancien étant la collection, le nouveau étant l'humain (Mairesse, 2002, p. 102). Avec les nouvelles tendances en muséologie, le musée affirme sa fonction sociale au sein de sa communauté. Dans son article « The Museum, a Temple or the Forum », Duncan Cameron parle d'une réforme du

musée qui est nécessaire à la démocratisation de la culture¹⁰ : de musée-temple, il devient musée-forum ou autrement dit un lieu de confrontation, d'expérimentation et de débat (1971, p. 18).

Le musée en vient ainsi à développer un intérêt grandissant pour son interlocuteur. Plus encore, il sollicite sa participation, laquelle favorise l'appropriation de la culture par les nouvelles classes sociales maintenant visées par le musée. La nouvelle muséologie ou écomuséologie, la muséologie sociale ou sociomuséologie, la muséologie participative et la muséologie citoyenne ou de proximité sont autant de formes qui renouvellent le rôle du visiteur, maintenant actif et investi.

1.2.1. La nouvelle muséologie : un musée pour et par sa collectivité

La critique de l'approche traditionnelle favorise un désir collectif de réinventer la muséologie (Soares, 2015, p. 60). Depuis la fin des années 1960, le musée est, nous l'avons vu, questionné quant à son rôle dans la société de même qu'à son rapport au public et à l'environnement. À la lumière de ces questionnements, le milieu muséal s'adapte en intégrant la participation de la collectivité dans ses pratiques (Mairesse & Desvallées, 2011, p. 367). Il ajoute donc une dimension communautaire à ses activités. La nouvelle muséologie de Georges Henri Rivière et Hugues De Varine remet en question les valeurs en place dans le milieu muséal français. Les plus importants développements associés à la nouvelle muséologie se situent entre 1972 et 1985, des suites de la conférence « Le musée au service de l'homme, aujourd'hui et demain – le rôle éducatif et culturel du musée » organisée par l'ICOM en 1971 et de la *Déclaration de Santiago du Chili* en 1972 (Mairesse & Desvallées, 2011, p. 367-368). Grâce à l'appui de Rivière et De Varine, les deux premiers directeurs successifs de l'ICOM, la nouvelle muséologie a des répercussions à l'échelle internationale (Mairesse & Desvallées, 2011, p. 368). Quoique la nouvelle muséologie ne

¹⁰ Duncan Cameron préfère parler de « *creation of an equality of cultural opportunity* » que de « démocratisation de la culture » (1971, p. 18).

soit pas la première à réfléchir le rôle social du musée¹¹, cette internationalisation permet un changement réel des mentalités dans le monde muséal.

Georges Henri Rivière et Hugues De Varine sont également derrière le concept d'écomusée qui débouche sur l'écomuséologie. Ce concept, révolutionnaire à l'époque, est d'abord expérimental¹². Les écomusées ont apporté une nouvelle dimension participative et sociale, en plus d'amener à revoir le rapport entre le musée et la population à laquelle il est destiné (Mairesse & Desvallées, 2011, p. 367). Par le dynamisme des écomusées s'opère une rupture avec le musée traditionnel (ou musée-temple), axé sur l'objet destiné aux élites. Le public devient un élément qui est réellement considéré par le musée, dans ses activités (Mairesse, 2002, p. 101-102). Ce concept de musée pour le moins utopique, tel que le décrit Mairesse, dépend de la participation du public, ce qui cause tranquillement sa perte. Certains principes des écomusées influencent le fonctionnement des institutions muséales d'aujourd'hui, comme l'intérêt pour l'expérience du visiteur et sa participation à la création du musée et au maintien des activités le faisant passer d'un statut passif à actif.

1.2.2. La muséologie sociale : le patrimoine et la collectivité comme outil de travail

La muséologie sociale est le résultat des réflexions sur le musée en tant qu'acteur social. Dans son article *La muséologie à la croisée des chemins* (2015), François Mairesse propose cette définition de cette sociomuséologie :

La muséologie sociale, ou sociomuséologie, positionne, à la suite de la nouvelle muséologie, le visiteur/acteur au cœur d'un processus visant à utiliser la mémoire collective ou le patrimoine comme un outil de travail et de développement (p. 32-33).

¹¹ Les chercheurs Patrick Geddes, John Cotton Dana et Jean Capart avaient déjà abordé la question, mais aucune de leur recherche n'a été mise en commun et aucune n'a bousculé les idéologies en place (Mairesse & Desvallées, 2011, p. 368).

¹² Ce qui est entre autres dû au fait que le concept s'appuie directement sur l'expérience concrète du Creusot (Mairesse & Desvallées, 2011, p. 368). Au moment de la fondation de la Maison de l'Homme et de l'Industrie au Creusot, en 1971, l'objectif est de favoriser une appropriation du patrimoine par la communauté urbaine (Soares, 2015, p. 61).

Cette utilisation de la mémoire collective est particulièrement révélatrice à la lumière des écrits de Pierre Nora, qui la définit comme suit : « le souvenir ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité dans laquelle le sentiment du passé fait partie intégrante. » Le visiteur qui fait l'expérience de la muséologie sociale est invité à s'approprier une mémoire collective dont il n'est pas nécessairement conscient, mais qui détermine son identité culturelle. Cette muséologie sociale est, en vérité, un terme parapluie englobant les « nouvelles muséologies actives », soit celles qui préconisent l'engagement du visiteur. Ces dernières sont liées au développement des populations dans une perspective globale, avec une approche inspirée de l'éducation populaire autonome (Meunier, 2008). Certaines pratiques anglo-saxonnes se greffent à ce concept de sociomuséologie, dont le travail social à l'intérieur du musée¹³, l'inclusion sociale¹⁴ ou le travail collaboratif¹⁵ (Mairesse, 2015, p. 33). La muséologie sociale s'oppose à la position neutre de la muséologie d'objets en préconisant l'engagement des institutions et de leurs professionnels dans les débats de société, de sorte à les positionner tels des agents de changement (Meunier, 2009, p. 81).

1.2.3. La muséologie participative : expériences de contenu multidirectionnelles

Nina Simon, reconnue pour ses travaux sur la collaboration et la participation en contexte muséal, considère que la différence principale entre le design des activités traditionnelles et celui des activités participatives réside dans la façon dont l'information circule entre l'institution et ses usagers. Les activités traditionnelles fournissent de l'information à consommer par les visiteurs. Le musée et ses professionnels s'assurent d'un contenu cohérent, de haute qualité, sachant générer une expérience positive pour tout un éventail de visiteurs, sans égard à leur bagage de connaissances préalable ou à leurs intérêts spécifiques. Quant aux activités de nature participative, elles proposent des

¹³ Silverman, L. H. (2010). *The Social Work of Museums*. New York: Routledge.

¹⁴ Sandell, R. (2006). *Museums, society, inequality*. London: Routledge.

¹⁵ Simon, N. (2011). *The participatory museum*. California: Museum 2.0.

expériences de contenu multidirectionnelles. L'institution sert alors de plateforme de connexion entre différents usagers, qui agissent en tant que créateurs, distributeurs, consommateurs, critiques et collaborateurs (2010, p. 2).

Le développement des réseaux sociaux dans le milieu des années 2000 a eu pour effet de multiplier les initiatives du genre, qui étaient jusqu'alors plutôt limitées. Toutefois, la muséologie participative n'est pas seulement une conséquence du développement technologique, mais bien le prolongement des expériences communautaires, écomuséales et sociales. La muséologie participative réinvestit l'intégration de formes de travail par le public, qui contribuent directement à créer une institution à l'image de sa communauté, deux facteurs caractéristiques de la nouvelle muséologie et de l'écomuséologie. Elle réinvestit aussi l'éducation autonome et l'inclusion sociale propre à la sociomuséologie. De la sorte, le développement technologique est un moyen de plus pour rapprocher le musée de son public (Gob & Drouguet, 2014, p. 121). Bien que réticentes au premier abord, les institutions muséales (qui ont pour mandat la préservation, la transmission et l'accessibilité des collections pour le bien public) ont peu à peu rendu disponibles leurs contenus en ligne; puis elles ont invité le public à créer, à partager et à se connecter, en prenant pour appui les collections (Simon, 2010, p. 3-4). En supportant ainsi la participation, le musée témoigne de sa confiance envers les habiletés des visiteurs qui se positionnent en tant que créateurs, remixeurs et redistributeurs de contenus (Simon 2010, p. 3).

1.2.4. La muséologie citoyenne : création et maintien du lien social, de proximité

Selon Johanne Lamoureux, titulaire de la Chaire de recherche canadienne en muséologie citoyenne, la muséologie citoyenne s'inscrit dans le tournant participatif qui marque l'univers muséal (dans Balzinger, 2020). Les pratiques associées à la muséologie citoyenne, qui s'opposent d'ailleurs à une globalisation de la participation, s'inscrivent dans un renouveau des « nouvelles muséologies » (Meunier, 2008). La muséologie citoyenne gagne en intérêt au moment où le rôle social des musées est questionné de

nouveau, cette fois à la lumière de la mondialisation, du multiculturalisme, de la déterritorialisation et de leurs conséquences respectives (Meunier & Soulier, 2010, p. 310). Sa visée réflexive contribue par ailleurs à la transformation non seulement de l'institution, mais aussi de son public et, par extension, de la société (Lamoureux dans Balzinger, 2020).

Dans son article *Conjuguer architecture, culture et communauté, le concept de « ville musée » de La Havane : vers une muséologie citoyenne?*, Anik Meunier propose la définition suivante de la muséologie citoyenne :

La muséologie citoyenne consisterait en diverses formes d'appropriation du patrimoine culturel (architectural, matériel ou immatériel) par l'ensemble des citoyens (ou certains groupes) ayant des droits et des devoirs, au sein d'une démarche qui se réclame d'approches muséologiques (collection, conservation, exposition, diffusion). L'idée principale que nous soutenons consiste à assurer que le contrat social structuré au sein d'une muséologie citoyenne vise le maintien du lien social au sein de la cité. » (2008)

Cette branche de la muséologie tranche sur les autres types de muséologies sociales, par sa dimension citoyenne. Contrairement à l'écomuséologie, qui s'ancre dans le terroir, la muséologie citoyenne s'adresse aux citoyens, actuels ou à venir. Elle considère donc un public de proximité plutôt qu'un public international constitué de touristes (Lamoureux dans Sauvé, 2020). Lamoureux précise qu' : « [e]lle vise à mobiliser des segments de la population qui ne sont pas classiquement au musée, à les inclure et à travailler de manière critique pour que naisse un sentiment d'appartenance au musée. » (dans Balzinger, 2020)

La muséologie citoyenne se penche sur des sujets qui concernent directement les citoyens et qui sont liés à leurs préoccupations, leurs difficultés ou leurs revendications (Meunier, 2009, 83). Les musées qui adoptent cette approche utilisent le patrimoine qui est propre à leur communauté comme canal de communication principal. Leur mode de fonctionnement est communautaire, c'est-à-dire que leurs activités sont basées sur un cadre éducatif, qui favorise la participation active (Meunier, 2009, 83). L'éducation du public n'est toutefois plus le seul objectif du musée : il s'accompagne maintenant d'une volonté d'écoute, qui se traduit entre autres par la considération des interprétations du public, et une volonté de dialogue (Lamoureux dans Balzinger, 2020).

Pour générer des échanges porteurs, les musées doivent s'assurer de proposer des initiatives réellement significatives, qui ont un impact sur la communauté (Lamoureux dans Balzinger, 2020). De façon générale, la muséologie citoyenne mise sur l'engagement social et sur la résolution de problèmes sociaux en collaborant directement avec les citoyens, ce qui suppose qu'une forme de travail est attendue de leur part.

1.3. Les approches de l'exposition, axées sur l'évènementialisation des collections

Cette section se consacre à l'étude des formes de l'exposition qui contribuent à l'évènementialisation des collections. La première partie considère les grandes expositions temporaires qui ont largement favorisé la circulation des collections à l'international. La seconde partie se penche sur le cas de l'exposition permanente qui réinvestit les logiques des expositions temporaires pour mettre en valeur et réactualiser les collections. Le « changement de cœur » formulé par Mairesse, qui fait passer l'attention du musée des collections aux visiteurs, fait en sorte que la fonction de diffusion gagne en importance. La priorité n'est donc plus aux acquisitions, mais plutôt aux expositions et autres activités de diffusion (Bergeron & Davallon, 2011, p. 538). Ce changement apporte le remplacement des expositions permanentes par des expositions temporaires (Bergeron & Davallon, 2011, p. 538). D'une part, les expositions permanentes devaient servir la mission de transmission et de mise en valeur des collections. Elles proposaient, traditionnellement, un parcours selon une chronologie classique ainsi que des œuvres en abondance, souvent par souci de représentativité¹⁶ (Prior, 2011, p. 516). Cette stratégie permettait de pallier le faible pourcentage des collections pouvant être mises à vue, sélectionnées par le conservateur, qui agit en tant que chercheur et spécialiste du pan des collections considérées (Jacobi, 2013). Maintenant, rares sont les institutions qui n'ont pas

¹⁶ Ce type de présentation ne cherche pas tant à stimuler l'interprétation (Prior, 2011, p. 516) qu'à déployer en salles les grands récits de l'histoire de l'art et les objets qui servent à les construire.

un programme d'expositions temporaires (Desvallées, Schärer & Drouguet, 2011, p. 165). Dans les années 1990, les grandes expositions temporaires ou *blockbusters*, soit de prestigieuses productions ultra-médiatisées, ont contribué à la spectacularisation du musée.

1.3.1. Les expositions temporaires : faire circuler les collections

Les expositions temporaires telles que nous les connaissons aujourd'hui tirent leurs origines dans ce que Francis Haskell nomme « les expositions de Maîtres anciens ». Celles-ci se démarquent par le rassemblement en un même endroit d'œuvres d'art qui proviennent de différentes collections et qui étaient normalement présentées séparément, en des lieux différents (2002, p. 21). Pour les chercheurs et connaisseurs, ces expositions offrent la possibilité d'étudier l'évolution d'un artiste ou d'une période grâce à un assemblage inédit de plusieurs œuvres, de ce même artiste ou de cette même période, issues de collections privées et publiques dispersées à travers le monde (Haskell, 2002, p. 18). Pour le public, elles forment une occasion de voir des œuvres d'art spécialement réunies pour leurs qualités esthétiques et pour leur importance au regard de l'histoire de l'art (Haskell, 2002, p. 23-24). Ces expositions de Maîtres anciens ont pour objectif premier de stimuler l'intérêt pour le grand art du passé, et de rendre accessibles des œuvres provenant d'institution et de collections privées qui, autrement, resteraient inaccessibles (Haskell, 2002, p. 170). Ces occasions sont forcément offertes selon la condition que la durée est limitée, tant du prêt que de la mise à vue (Haskell, 2002, p. 23-24).

Au tournant du 20^e siècle, même les musées qui étaient les plus réticents se mettent au prêt d'œuvres, en inscrivant ainsi leurs avoirs dans des expositions qui sont souvent d'envergure internationale. Ce changement, relativement radical, favorise le maintien et même la multiplication des expositions de Maîtres anciens (Haskell, 2002, p. 172). À partir de la seconde moitié du 20^e siècle, les musées et les galeries organisent ou accueillent ces expositions (Haskell, 2002, p. 189) au point où il devient coutume de libérer une salle des collections aux fins d'une exposition temporaire (Haskell, 2002, p. 191). Cette dernière

devient partie intégrante de la programmation à tel point qu'aujourd'hui le musée est tout autant associé à ses expositions temporaires qu'à ses collections permanentes (Haskell, 2002, p. 189). Cette envie frénétique du passager augmente d'autant plus que les musées s'inscrivent, depuis les années 1980, dans une ère de la communication (Jacobi, 2013 ; Champion, 2011, p. 36). La fonction de diffusion, dont l'exposition demeure l'expression principale, prend ainsi le pas sur celle du collectionnement (Jacobi, 2013).

Selon Francis Haskell, l'occasion unique de voir des œuvres rassemblées pour admirer leur qualité esthétique ou leur importance esthétique, et ce, pour une courte période, constitue le principal attrait des expositions temporaires (2000, p. 21). Quant à lui, Jacobi établit quatre caractéristiques qui font de l'exposition temporaire une innovation : elles réunissent en un même endroit des œuvres provenant de collections distribuées à travers le monde ; elles font entrer les musées dans l'actualité culturelle en offrant de la nouveauté ; elles mettent en valeur le commissaire, le conservateur ou le concepteur de l'exposition selon son goût, ses talents de chercheur ou son expertise ; elles emploient un éventail de moyens et de techniques libérés des contraintes et traditions du milieu muséal (2013). La compétition étant féroce pour se disputer le temps de loisir des gens, les musées n'ont d'autres choix que d'utiliser des stratégies de communication et de marketing qui soient efficaces pour « faire événement¹⁷ » et assurer une démarcation du musée dans l'offre culturelle foisonnante. L'ère du spectaculaire met de l'avant l'idée que consommer de l'art est aussi simple que d'entrer au supermarché (Mairesse, 2002, p. 130). Le passage de la collection et de son exposition à l'exposition temporaire des biens des autres affecte le rythme de vie du musée : la production de contenus originaux, attractifs et, dans la mesure du possible, personnalisés transforme les modes de travail et modifie les priorités (Jacobi, 2013). Les grandes expositions temporaires demandent beaucoup en temps, en énergie et en argent (Jacobi, 2013). Transports et assurances doivent être balancés par une importante fréquentation, afin qu'il y ait retour sur investissement.

¹⁷ Expression empruntée au groupe de recherche et réflexion CIÉCO : Collections et impératif évènementiel/The Convulsive Collections.

1.3.2. Les expositions permanentes : réactualiser les collections

En usage depuis deux siècles, l'accrochage traditionnel des collections permanentes consiste en le regroupement d'œuvres par pays et par époque ou par courant artistique, dans une approche chronologique. Cette logique reprend les divisions du travail et l'organisation des conservateurs par départements en fonction de leur champ de spécialisation (Bergeron & Montpetit, 2008, p. 157). Avec le changement de priorité du musée, l'exposition permanente est remplacée par l'exposition temporaire dans un premier temps, puis elle est grandement influencée par les logiques de l'éphémère. La multiplication des expositions temporaires, l'émergence de la muséologie en tant que discipline réflexive et l'intérêt des artistes actuels pour le fonctionnement du musée font émerger une volonté d'innover et d'expérimenter avec la forme des expositions dites permanentes (Bergeron & Montpetit, 2008, p. 157).

Au tournant des années 2000, les collections, qui ont toujours constitué l'identité du musée, redeviennent ainsi prioritaires dans le travail au quotidien (Francblin, 1995, p. 31-32). Il s'effectue un « retour aux collections¹⁸ », qui motive à nouveau la présentation des collections permanentes (plutôt que les œuvres prêtées). Ce retour aux collections ne signifie pas pour autant un retour aux méthodes passées : le musée cherche à rompre avec la conception traditionnelle des collections, entre autres avec l'idée de permanence et d'immutabilité leur étant associée (Champion, 2011, p. 42-43). Les musées développent ainsi un ensemble de stratégies permettant de redynamiser leur présentation (Bergeron & Montpetit, 2008, p. 157). Depuis les vingt dernières années, les institutions muséales proposent de plus en plus d'accrochages thématiques et comparatistes qui rompent avec les pratiques modernistes (Champion, 2011, p. 39). C'est notamment le cas de la Tate qui adopte une approche thématique combinée à la confrontation des œuvres modernes et contemporaines pour dynamiser leur présentation. Elle va encore plus loin en assurant le renouvellement annuel de la présentation de ses collections modernes et contemporaines,

¹⁸ Observation au cœur des recherches du groupe de recherche et réflexion CIÉCO : Collections et impératif évènementiel/The Convulsive Collections.

et ce, depuis les années 1990 (Champion, 2011, p. 40). Dans une approche d'ouverture, la Tate invite même le public à produire les étiquettes accompagnant les œuvres des collections (Tate, 2004). Certains musées se proposent aussi d'expérimenter avec la chronologie en proposant un accrochage basé sur les dates d'acquisition, par exemple, de sorte à rompre avec les pratiques chronologiques traditionnelles de l'exposition permanente. Si les musées expérimentent des approches chronologiques, thématiques et comparatives novatrices depuis les deux dernières décennies, ils sont aujourd'hui beaucoup plus réactifs et en phase avec les événements d'actualité. C'est notamment le cas du MoMA qui, face à la nouvelle politique d'immigration annoncée par l'administration Trump, revoit l'accrochage des œuvres d'artistes de nations musulmanes comme forme de protestation (Lauer, 2017).

Les musées portent donc un regard inédit sur leurs propres œuvres au sortir d'une période marquée par l'éphémère et le temporaire (Francblin, 1995, p. 32). Ils sont ainsi amenés à créer l'évènement, à partir de leurs possessions, plutôt qu'à partir d'un assemblage inédit provenant de l'international. C'est donc dire que les notions de temporaire et d'éphémère sont reprises, puis appliquées aux expositions permanentes et au traitement des collections qui sont pourtant encore perçues comme formant l'antithèse du temporaire. L'intégration aux expositions permanentes de la logique événementielle des expositions temporaires (Champion, 2011, p. 42-43) a pour effet d'assurer le renouvellement du musée et d'augmenter son potentiel d'attractivité.

La réactualisation des collections comporte plusieurs avantages pour le musée. De façon générale, il est démontré que le public a une préférence pour les expositions temporaires, à la fois populaires et spectaculaires (Fraser, 2016, p. 24). La réactualisation a ainsi pour effet d'attirer des visiteurs qui ne se dirigeraient pas spontanément vers des salles permanentes. De ce fait, le musée tente de répondre à ses objectifs de fréquentation et de rentabilité, tout en renouvelant son image. Plus encore, cette dynamisation de la programmation assure une plus grande visibilité aux collections (Champion, 2011, p. 44). L'exposition temporaire est reconnue pour sa mobilisation d'un nombre important de ressources humaines et financières, tandis que la réactualisation des collections nécessite

moins de moyens (Champion, 2011, p. 43). Au final, la réactualisation permet de générer un pouvoir d'attraction similaire à celui des expositions temporaires, dirigé vers ses collections permanentes, et ce, avec des ressources moindres.

1.3.3. Nouvelles pratiques dans les expositions permanentes : réactualisation par les artistes

Parmi les stratégies de réactualisation des collections, on compte l'insertion d'œuvres ou même d'expositions contemporaines au milieu des salles permanentes d'art ancien, le jumelage d'œuvres historiques et contemporaines, la mise en vedette d'une œuvre ciblée ou d'une acquisition exceptionnelle, ou encore, l'instauration de « cartes blanches » (CIÉCO, 2015). Cette carte blanche est une stratégie institutionnelle qui donne un accès privilégié aux collections muséales dans le but de les réinterpréter sous un jour nouveau (Boucher & Chevalier, 2018, p. 14). Ce type d'invitation est souvent lancé à des artistes, mais peut aussi être octroyé à des commissaires, des cinéastes, des philosophes ou tout autre spécialiste provenant d'autres horizons (Boucher & Chevalier, 2018, p. 22). Les musées font donc appel à un intervenant externe qui réalise une exposition ou encore crée une œuvre qui sera incorporée au parcours permanent. La carte blanche poursuit des objectifs multiples : dynamiser l'image de l'institution, augmenter sa visibilité en assurant une attention médiatique accrue et revisiter les collections de même que les fonctions, responsabilités et tâches muséales. Elle peut à la fois alimenter une auto-critique ou une auto-réflexion institutionnelle et générer de nouveaux discours autour des collections (Boucher & Chevalier, 2018, p. 14) tout en stimulant l'intérêt du public pour les œuvres de la collection permanente (Chevalier, 2016, p. 147).

La réactualisation, qu'elle soit opérée par les professionnels de musée ou par les artistes, apporte un changement d'attitude face aux collections. D'une part, la réactualisation redynamise les collections, qui s'éloignent de la stabilité et de la permanence, au risque de devenir une production événementielle. D'autre part, elle incite les musées à repenser leur rapport à l'histoire et à l'historicité de leurs collections (Fraser,

2016, p. 35). L'exposition permanente traditionnelle adopte normalement une approche historique et favorise la chronologie. Avec la réactualisation des collections et ses nouvelles modalités expographiques, d'autres approches que les traditionnelles sont utilisées pour revoir les discours sur les œuvres (Francblin, 1995, p. 32). Les musées cherchent alors à générer du sens, plutôt qu'à illustrer un grand récit. Pour Francblin, les nouveaux accrochages brouillent les frontières et font se confondre les périodes. Le regard porté sur les collections est alors éminemment présentiste, ce qui a pour effet de questionner la linéarité de l'histoire de l'art. Sa réécriture consiste en la révision des hiérarchies, mais aussi des filiations des œuvres (1995, p. 34-35). Cette démarche révisionniste fait sortir de l'oubli certaines œuvres, qui dormaient en réserves parfois depuis toujours.

Alors que Haskell considère que les grandes expositions de la seconde moitié du 19^e siècle, organisées grâce à des prêts, ont assuré le développement de l'histoire de l'art (2002, p. 186-187), quel serait l'apport des efforts de réactualisations des collections permanentes ? Au-delà de l'attractivité, sont-elles strictement pertinentes au regard d'une révision de l'histoire de l'art et d'une réflexion sur sa linéarité ? Ou seraient-elles aussi l'occasion de mettre de l'avant une pensée en réseau, par une approche mémorielle ?

2. LES ARTISTES AU MUSEE : (RE)ACTIVER LA FONCTION SOCIALE DE L'ART ET DE L'INSTITUTION

Si l'invitation faite au visiteur à s'impliquer dans la conception d'exposition témoigne d'un changement de posture du musée (qui jusqu'alors était le détenteur et le transmetteur de l'information), elle puise par ailleurs dans les pratiques collaboratives en art qui ont marqué les trente dernières années. Dans ce chapitre, divisé en trois parties, les principaux courants artistiques contemporains ayant impacté le statut du visiteur et sollicité sa participation sont considérés comme éléments marquants, voir déclencheurs d'un changement dans la dynamique artiste-œuvre-spectateur, qui trouvera un écho dans la relation du musée à ses visiteurs. La remise en question du statut de l'œuvre de même que l'institution muséale par les artistes est étudiée en première partie par une discussion autour de trois courants principaux (les premières avant-gardes des années 1920-1930, la première vague de la critique institutionnelle dans les années 1960, puis la seconde vague dans les années 1990). Ensuite, l'implication du visiteur est discutée, en seconde partie, en fonction de l'art collaboratif et participatif des années 1990. La troisième et dernière partie se penche sur deux cas exemplaires d'expositions participatives développées par des artistes.

2.1. La critique de la réception passive depuis 1920

Avant l'essor des pratiques collaboratives et participatives en art, les artistes ont questionné le rapport à l'œuvre d'art de même que le rapport à l'institution artistique et muséale. Véritables vecteurs de changement, les artistes ont d'abord cherché à revoir la traditionnelle réception passive de l'œuvre (qui se compare à la réception passive de

l'exposition muséale traditionnelle) en considérant différemment le regardeur. Cette nouvelle attention pour ce dernier est abordée dans la première section se rapportant aux premières avant-gardes historiques à l'origine même de l'interaction dans l'art. Par la suite, les artistes se sont attaqués à l'image du musée comme dépôt d'œuvres historiques (O'Neill, 2012, p. 13), un endroit tout sauf d'actualité et dynamique. Cette initiative est portée par les artistes de la première vague institutionnelle, puis relayée par les artistes de la seconde vague, qui sont successivement considérées dans les deuxième et troisième parties.

2.1.1. Les premières avant-gardes des années 1920-1930 : une critique du détachement de l'art et de la vie

Pour Claire Bishop et Rudolf Frieling, l'art interactif tire ses origines de la réconciliation entre l'art et la vie qui émerge d'installations événementielles et d'expositions expérimentales réalisées par les premières avant-gardes, à partir des années 1920 (O'Neill, 2012, p. 10). L'avant-garde historique est ici utilisée comme le point de départ d'une réflexion sur un ensemble de pratiques artistiques variées, non réductibles les unes aux autres, mais qui mettent de l'avant l'activation du public, notamment par des stratégies de participation et de collaboration. Cette critique par les artistes de l'expérience passive de l'art propose un changement dans la perception du rôle du public : non plus simple spectateur passif, il devient partie intégrante de l'œuvre par sa contribution (O'Neill, 2012, p. 10). L'installation *Mile of String*¹⁹ de Duchamp²⁰, par exemple, causait une série de confrontations (entre les œuvres présentées dans l'exposition et l'installation ; entre l'installation et les spectateurs ; entre les œuvres et les visiteurs) et activait le corps du spectateur, qui enjambait et contournait l'installation, qui faisait un pas de côté et se penchait pour regarder les œuvres. Sa contribution est donc

¹⁹ Cette installation marque l'ouverture de l'exposition *First Papers of Surrealism* à la Whitelaw Reid Mansion à New York en 1942 (O'Neill, 2012, p. 11).

²⁰ Pour Kynaston McShine, on ne peut négliger l'apport de Duchamp qui a guidé les artistes dans l'usage du musée comme sujet artistique, puis dans la critique de l'institution (1999, p. 11).

corporelle et permet à Duchamp de remettre en question la façon dont les institutions dictent la conduite des spectateurs devant l'œuvre.

L'avant-garde se caractérise par la nouveauté, aussi entendue comme l'amélioration, le raffinement et l'innovation. Leurs expositions ne se font pas au musée, mais en marge de celui-ci, qui est perçu comme obscur, poussiéreux – l'antithèse de la nouveauté (Balzer, 2014, p. 40). Pour Bürger, l'avant-garde européenne peut être définie « as an attack on the status of art in bourgeois society. What is negated is not an earlier form of art (a style) but art as an institution that is unassociated with the life praxis of men. » (1974, p. 49) Des artistes, comme Duchamp, mais également Marinetti, Tzara et d'autres, introduisent ainsi des éléments de la vie quotidienne dans leurs œuvres pour critiquer le détachement de l'art et de la vie, mais aussi la façon dont le milieu bourgeois a libéré l'art de sa fonction sociale. Ils commencent de même à considérer le contexte social, relationnel et situationnel de leur pratique comme partie intégrante de leur œuvre (O'Neill, 2012, p. 10).

Les artistes, les commissaires et les designers de l'avant-garde historique préconisent une interaction physique avec le regardeur pour l'inciter à faire la transition entre la réception passive de l'objet d'art à une participation active, un engagement direct avec l'œuvre. Les premières formes d'installation vont jusqu'à considérer que l'œuvre n'est complétée que par la participation des visiteurs. Pour l'avant-garde historique, la subversion des designs d'exposition permet une critique de l'expérience passive de l'art et de son espace de présentation. L'exposition devient alors le véhicule pour piloter une évaluation autocritique sur cette séparation entre l'art et la vie (O'Neill, 2012, p. 10).

2.1.2. La critique institutionnelle des années 1960 : une critique de l'institution

La relation artiste-musée est altérée dans les années 1960 en raison de deux principaux facteurs. D'une part, par les crises qui marquent le monde postcolonial²¹, qui génèrent une méfiance générale envers la société et ses institutions. D'autre part, le

²¹ Il suffit de penser ici à l'exemple de la guerre du Viêt Nam.

voyage, maintenant plus aisé et accessible, contribue à la globalisation. Cette globalisation a pour effet d'ouvrir la scène artistique et d'élargir la définition de l'art, de telle sorte que les artistes se sentent plus libres dans leur relation au musée (McShine, 1999, p. 12). Avec l'essor de l'industrie culturelle à laquelle le musée participe, les artistes d'alors ont le désir d'instituer un débat dans son enceinte et révéler les contradictions de ses discours (Bonin, 2012, p. 302). Dans ce contexte, les artistes de la critique institutionnelle portent leur commentaire à un autre niveau que les premières avant-gardes, en critiquant ouvertement les institutions muséales et leur fonctionnement.

La « critique institutionnelle » connaît une première vague à la fin des années 1960, mais, à ce moment, elle n'est pas encore reconnue sous cette appellation (Bonin, 2012, p. 302). Pour Simon Sheikh, le terme « critique institutionnelle » traduit un lien direct entre une méthode et un objet : la méthode étant la critique et l'objet étant l'institution artistique et muséale (2006). De façon générale, la première vague condamne la neutralité des institutions artistiques et muséales, et révèle les attaches aux pouvoirs politiques et économiques entre autres (Bénichou, 2013, p. 267). Leur regard se pose sur l'institution artistique, principalement sur les musées d'art, mais aussi les galeries et les collections privées (Sheikh, 2006). Les pratiques artistiques prennent plusieurs formes comme des œuvres d'art, des interventions artistiques, des écrits critiques ou encore de l'activisme politique par l'art (Sheikh, 2006).

La critique institutionnelle des années 1960 n'est pas sans conséquence sur le musée. Julie Bawin parle d'un « mal du musée²² » en référence à l'état de crise dans lequel le musée se retrouve dans les années 1970. L'Unesco, qui réunit en 1969 et 1970 un ensemble de spécialistes pour étudier l'évolution des institutions artistiques, considère d'ailleurs la relation émergente entre l'artiste et le musée comme facteur-clé de changement (Bawin, 2014, p. 115).

²² Bawin reprend cette expression du titre d'un article de Maurice Blanchot datant 1957, dont la formulation est reprise par Jean Clair en 1972 dans son numéro spécial *Le musée en question*.

2.1.3. La critique institutionnelle des années 1990 : institution de la critique

La seconde vague de la critique institutionnelle revient, quelque trente ans plus tard, sur les pratiques des années 1960 (Bonin, 2012, p. 302), à la suite de la multiplication exponentielle des musées et des expositions temporaires depuis les années 1980. Malgré la tenue d'expositions temporaires à l'extérieur du musée et le collectionnement privé, le musée conserve ce rôle de gardien de la mémoire artistique, qui peut à la fois assurer l'acceptation publique de l'œuvre d'un artiste, son immortalisation et son passage dans l'histoire de l'art. Certains artistes demeurent sensibles au pouvoir que le musée peut détenir sur leur carrière, mais aussi aux implications liées à l'acquisition de leur œuvre. Ils se questionnent donc sur leur (in)dépendance face à l'institution muséale (McShine, 1999, p. 12).

Contrairement à la première vague, qui se limitait à questionner l'institution, la deuxième prend intérêt non seulement dans l'institution, mais dans l'institutionnalisation de l'artiste qui performe la critique (Sheikh, 2006). Andrea Fraser soutient que le rôle de l'artiste doit ainsi être revu à la lumière de ce changement alors qu'il devient partie intégrante de l'institution. Contrairement aux artistes de la première vague, ceux de la seconde vague prennent position à l'intérieur même du musée. Fraser parle ainsi d'une « institution de la critique » alors que les artistes deviennent eux-mêmes l'institution (2005, p. 105).

La vague des années 1990 se distingue de celle des années 1960 par des institutions qui recherchent et encouragent la critique par les artistes. Cet intérêt institutionnel se traduit d'ailleurs par une hausse de la demande en termes d'expositions, de publications et de commandes (Bénichou, 2013, p. 268). La critique par les artistes plonge le musée dans un tournant autoréflexif : en ce sens, elle devient une plus-value pour les institutions plutôt qu'une menace (Bénichou, 2013, p. 268). Le musée est particulièrement ouvert aux artistes et les appuie dans leur démarche qui, dans les mêmes années, s'éloigne de l'objet (Bawin, 2014, p. 115-116). Cet état d'ouverture du musée débouche sur une période de permissivité institutionnelle, ainsi nommée par Paul Ardenne dans son ouvrage *Art. L'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle* (2003, p. 357). Par

« permissivité », l'auteur entend que « tout ou presque, du moment qu'il s'agit de création artistique, se voit bientôt toléré par l'institution, celle du musée avant tout autre » (Ardenne, 2003, p. 357). Le musée s'assure ainsi d'une nouvelle flexibilité (Bawin, 2014, p. 115-116).

La remise en question du musée, de son fonctionnement et de son rôle se produit dans un contexte dépassant celui de l'art contemporain. Le musée est critiqué plus globalement pour sa « culture autoritaire » (Bawin, 2014, p. 116), impliquant la diffusion de connaissances savantes, qui reprennent les grands récits, selon la décision d'un individu qui s'exprime au nom de l'institution. La phase d'auto-évaluation et d'ouverture dans laquelle se retrouve le musée concorde avec le projet de démocratisation de la culture mis en place par l'Unesco et la volonté des musées d'être attrayants, non plus seulement pour les élites, mais pour toutes les catégories sociales (Bawin, 2014, p. 124-125). Le mal du musée, pour ainsi dire initié par la critique institutionnelle, favorise une réflexion sur ses façons de faire rigides et hermétiques.

2.2. La collaboration et la participation dans l'art de 1990 à aujourd'hui

La commissaire, écrivaine et éducatrice Maria Lind souligne, dans l'introduction du livre *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*, que la collaboration en contexte artistique n'est pas un concept nouveau (Lind, 2007, p. 16). Comme elle le démontre, les œuvres, qui sont performatives en soi, sont très souvent coopératives au-delà des influences indirectes de l'assistance sur la performance de l'artiste. Lind estime que les pratiques collaboratives ont connu un essor important dans les années 1990 (2007, p. 16), ce que l'historienne de l'art Claire Bishop appuie en évoquant la chute du communisme en 1989 comme moment charnière (2006, p. 179). L'une parle du « travailler ensemble », l'autre d'un tournant social, deux termes qui découlent de l'explosion des pratiques dites collaboratives. L'art collaboratif désigne moins un type de pratique défini qu'une tendance qui s'est développée dans bon nombre

de projets initiés par des artistes et groupes d'artistes depuis les 30 dernières années (Kester, 2013, p. 9).

La collaboration est un concept plutôt vague qui agit à plusieurs niveaux. Elle se veut un concept ouvert caractérisé par des méthodes de travail qui demandent plus d'un participant. Elle peut notamment se produire entre les artistes eux-mêmes, entre les artistes et les commissaires ou, encore, entre les artistes et d'autres gens externes au milieu artistique. La collaboration implique des projets se développant parfois sur du court terme, parfois sur du long terme (Lind, 2007, p. 16-17). Par ailleurs, la collaboration, la coopération, l'action collective, l'art action, l'art relationnel, l'interaction et la participation²³ sont autant de termes qui sont utilisés et bien souvent confondus, notamment pour leur composante collaborative, quoiqu'ils aient chacun un sens spécifique. La collaboration est en cela un terme parapluie qui désigne de multiples formes du travailler ensemble. Par ailleurs, ce terme englobe tous les autres, qui se révèlent être les formes plus précises de ce *travailler ensemble*.

Lind fait la distinction entre coopération, action collective, interaction et participation. Alors que la coopération mise sur les bénéfices mutuels d'une expérience partagée, l'action collective réfère précisément à l'agissement, au faire ensemble. L'interaction, quant à elle, peut tout autant signifier que plusieurs personnes interagissent entre elles ou encore qu'un individu interagisse avec un dispositif expographique. Enfin, la participation est plus largement associée avec la création d'un contexte au sein duquel les participants peuvent prendre part à quelque chose qu'un individu (l'artiste) a créé, mais par lequel ils ont l'opportunité d'avoir un impact (Lind, 2007, p. 17).

Dans son ouvrage *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012), Claire Bishop relève également une variété d'appellations pour désigner des pratiques prenant un intérêt pour la collaboration et la participation : *socially engaged art, community-based art, experimental communities, dialogic art, littoral art, interventionist art, participatory art, collaborative art, contextual art* et *social*

²³ Tous ces termes ne sont pas ici entendus comme synonymes.

practice (2012, p. 1). Elle décide d'employer le terme « art participatif » puisqu'il implique la participation de plusieurs personnes (par opposition à l'interactivité) et évite les ambiguïtés entourant l'engagement social (traduit de l'anglais « *social engagement* ») qui réfère à un trop large éventail de pratiques (Bishop, 2012, p. 1). Pour la suite de la réflexion, le terme « art participatif » est privilégié sur les pratiques dites collaboratives, puisque trop englobantes.

2.2.1. L'art participatif : le public comme co-producteur

L'art participatif revoit les rôles habituels endossés par l'artiste et son public. D'une part, l'artiste rompt avec l'image d'un individu qui produit des objets pour devenir le créateur de situations. D'autre part, la participation du public ne se limite plus à sa présence, à la contemplation et au décodage du message de l'artiste. Il est plutôt question qu'il prenne part à l'idée de l'artiste : le regardeur est ainsi repositionné à titre de co-producteur ou participant (Bishop, 2012, p. 2). La participation suggère donc un mode d'opération plus horizontal (Lind, 2007, p. 27), c'est-à-dire permettant de faire travailler ensemble des gens provenant de différents domaines et de promouvoir leur potentiel individuel dans le groupe. Distinct d'une hiérarchie classique, dite verticale, l'art participatif demande un encadrement des participants par l'artiste (Guillamet & Roca).

En règle générale, les institutions artistiques invitent à une réception passive, ce qui a pour effet de renforcer les hiérarchies des élites culturelles (Bishop, 2012, p. 38). L'art participatif refuse de s'inscrire dans cette idéologie binaire opposant actif/passif. Cette idéologie est, selon Bishop, réductrice et non productive puisqu'elle ne fait que servir l'allégorie de l'inégalité. Si le « grand art » est produit par et pour les classes dirigeantes, qui ont le loisir de penser et de développer une réflexion critique, les classes ouvrières ne peuvent au contraire qu'être émancipées par une participation directe à la production d'une œuvre (2012, p. 38). Pour Bishop, cette ligne de pensée réinstaure le préjugé selon lequel les gens des classes ouvrières, qui ne sont pas nécessairement des amateurs ou des connaisseurs d'art, sont limités au travail manuel et, par conséquent, les activités dites

« hands on » (2012, p. 38). Pour passer outre ces préjugés et éliminer les hiérarchies, elle soutient qu'il faut trouver moyen de relier l'art participatif à l'esthétique (2012, p. 39).

2.2.2. L'art participatif : le processus plutôt que le produit

Les artistes qui adoptent une méthodologie participative tendent généralement vers une approche performative basée sur le processus. Plutôt que de transmettre du contenu par l'entremise d'une œuvre, ils cherchent à créer des contextes, des situations (Kester, 2013, p. 1). Leur processus de création prend donc très souvent pour point de départ les espaces d'échanges qui sont créés pour l'occasion (Bishop, 2006, p. 179). Les gens et les relations interpersonnelles deviennent leur matériel premier, leur médium de travail, ce qui défie les critères artistiques traditionnels en reconfigurant des actions quotidiennes comme performance. Les œuvres ainsi produites donnent de la visibilité à certaines composantes sociales tout en les rendant plus complexes. Elles introduisent une esthétique de la chance ou du risque. Elles problématisent les rapports binaires entre les expériences en direct ou médiatisées, spontanées ou contrôlées, authentiques ou artificielles. Elles examinent, enfin, la construction d'une identité collective (Bishop, 2012, p. 238-239).

Tout comme le souligne Bishop, le processus occupe un rôle des plus importants dans l'art participatif (2006 ; 2012). L'accent est porté sur le processus, plutôt que sur le produit ou, encore, sur le processus comme produit (2012, p. 19). Dans *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, Bishop explique ce changement en l'opposant à l'idéologie capitaliste (2006, p. 180) qui fait primer le produit sur le processus, ce à quoi la collaboration s'oppose. La participation semble d'importance dans les projets en réhumanisant la société engourdie et fragmentée par la production capitaliste (2012, p. 11).

2.3. L'exposition participative par les artistes

Les artistes qui exploitent une démarche collaborative privilégient, pour plusieurs, l'exposition comme médium. La priorité accordée au processus dans leurs œuvres, qui sont conçues avec l'apport de multiples individus, en affecte, par ailleurs, la plupart du temps leur valeur expositionnelle. Puisqu'elles priorisent le processus sur le produit, leur résultante esthétique est parfois pauvre (Kester, 2013, p. 11). Elles ne témoignent pas nécessairement d'un savoir-faire, d'une maîtrise, d'une technique, de la beauté et ne représentent pas toujours quelque chose de concret, ne suscitant pas toujours le plaisir de la contemplation.

Puisque le statut artistique du produit, qui implique la participation d'amateurs, est questionné (Kester, 2013, p. 11), les critiques d'art fondent leur argumentaire sur le processus plutôt que sur l'esthétique. Toutefois, comme le mentionne Claire Bishop, la question du processus est aussi critiquée, cette fois selon des critères éthiques (2012, p. 22). Pour cette raison, l'on cherchera à s'assurer que le projet est pertinent pour les collaborateurs tout autant qu'il l'est pour l'artiste ; s'il est en phase avec leurs besoins et leurs intérêts ; s'il a de réels impacts et ne poursuit pas des objectifs utopiques ; mais surtout, s'il n'exploite pas un travail gratuit des participants. Le danger, comme l'indique Lind, est de reproduire ici le pouvoir des classes et des élites (2007, p. 21).

Deux cas précurseurs du commissariat participatif dans lesquels les artistes utilisent l'exposition comme médium seront ici étudiés. Dans ces deux cas exemplaires, le public est amené à s'impliquer à même le processus de développement de l'exposition comme produit final. Le statut de l'artiste y prime sur celui des participants, puisque le projet lui est attribué, mais leur apport est toutefois reconnu. Leurs noms y sont rattachés – soit aux objets prêtés, soit aux expositions créées. Par ailleurs, bien que ces deux projets soient collaboratifs, le premier se réclame d'une démarche s'inscrivant dans la critique institutionnelle, tandis que le second interroge le rôle de l'artiste et la perception des œuvres en contexte d'exposition expérimental.

2.3.1. L'exposition d'une communauté : *People's Choice* (1981) de Group Material à New York

Le collectif Group Material, qui a été fondé en 1979 par un groupe d'artistes émergents (pour la plupart d'anciens étudiants de Joseph Kosuth à la School of Visual Arts à New York (Geuss, 2015)), a ouvert l'année suivante une galerie dans le Lower East Side. Plutôt que d'investir un espace de type cube blanc, Group Material a ouvert sa galerie dans un local commercial, assurant ainsi le pont entre l'art et les communautés du quartier (Geuss, 2015). L'une des premières expositions présentées est *The People's Choice*, plus tard renommée *Arroz con Mango* (1981) (Geuss, 2015). Comme le changement de titre le suggère, le projet ciblait plus particulièrement la communauté hispanophone locale (Schramm, 2015, p. 70). Pour ce projet, les artistes faisaient du porte-à-porte pour solliciter la participation des gens quant à la sélection des objets à mettre en exposition. Les résidents prêtaient des objets personnels tels que des photographies de famille, des images religieuses, des œuvres créées par des connaissances, pour ne nommer que ces quelques exemples (fig. 1) (Geuss, 2015).

La pratique artistique de Group Material relevait d'une « conversation collective » (Geuss, 2015) en mettant sur pied des projets qui créaient du lien social. L'exposition était ainsi envisagée comme un espace ayant un potentiel discursif, mais aussi comme espace permettant de créer une structure collaborative (Geuss, 2015) favorisant la production de savoirs transculturels par l'implication de la communauté locale (Schramm, 2015, p. 71). Les photographies et objets récoltés servaient à traduire une culture de la mémoire (Schramm, 2015, p. 76). Cette exposition mettait de l'avant ces formes de mémoires personnelles et leur donnait une signification culturelle plus large (Schramm, 2015, p. 76). Elle n'a toutefois pas connu le succès escompté : les résidents ne se sont pas véritablement approprié l'espace pour rejoindre et poursuivre l'initiative d'activisme culturel amorcée par les artistes (Geuss, 2015).

Pour Samantha Schramm, ce projet s'inscrit dans la critique institutionnelle (2015, p. 70) puisqu'on sort la galerie du musée (pour l'implanter au cœur de la communauté), et puisque le public prend part au processus décisionnel (ce qui n'est pas la norme au sein

de l'institution muséale à ce moment). Bien que l'exposition soit historiquement pertinente, la collaboration n'était pas aboutie. Le collectif Group Material apparaît comme seul créateur de l'exposition, et les critères déterminant les objets pouvant être prêtés étaient dictés (2015, p. 73) de telle sorte que la participation des membres de la communauté était orientée. Si, dans certaines initiatives participatives d'aujourd'hui, il est déploré qu'on utilise les participants à des fins prédéterminées, conséquemment que le contexte de participation ne soit pas authentique, dans ce cas-ci, il semble que les artistes cherchaient à conserver le contrôle sur le résultat, ce qui a sans doute contribué au faible succès du projet.



Figure 1 : Vue de l'exposition People's Choice de Group Material, présentée du 10 janvier au 1^{er} février 1981²⁴

²⁴ Image repérée à <https://www.seismopolite.com/the-peoples-choice-floating-dialogues-how-artists-create-publics-through-conversation-formats>

2.3.2. L'exposition par le public : *I Am a Curator* (2003) par Per Hüttner à la Chisenhale Gallery

*I Am a curator*²⁵ (2003), réalisée quelques vingt ans plus tard, est également un projet innovant, produit avant l'intérêt démontré par les musées pour le commissariat participatif. Le projet, de l'artiste Per Hüttner, se composait de trente expositions, développées par plus de soixante-dix commissaires sans expérience préalable. *I Am a curator*, qui s'est tenu sur six semaines, du 5 novembre au 14 décembre 2003 à la Chisenhale Gallery de Londres, invitait les visiteurs à passer un après-midi à la galerie avec pour objectif de créer une exposition. Ces derniers disposaient de cinq heures et demie pour obtenir un résultat déployé dans 250 mètres carrés (O'Neill, 2004, p. 9). Chaque exposition quotidienne ainsi montée et démontée était documentée, puis rendue disponible en ligne sur le site Web de la galerie (O'Neill, 2004, p. 9).

Le projet, marqué par des collaborations et des expérimentations intensives (O'Neill, 2004, p. 9), avait pour ambition de laisser quiconque le souhaitait endosser le rôle de commissaire le temps d'une journée. Puisqu'il se déroulait sur trente jours seulement, il était évidemment impossible d'impliquer tous les intéressés. Une application a ainsi été utilisée pour chercher à donner à des gens aux profils variés (occupation, âge, genre, mais aussi origine sociale et ethnique) l'opportunité de participer. Au final, le « commissaire du jour » était bien plus souvent qu'autrement un petit groupe de personnes, ce qui explique pourquoi 70, et non 30, « commissaires du jour » ont pu s'investir dans ce projet de 30 expositions.

Les « commissaires du jour » étaient quotidiennement guidés dans leur tâche par l'équipe de la Chisenhale Gallery. Trois personnes étaient sur place pour assurer le bon déroulement, accueillir, informer et répondre aux questions. Elles apportaient également de l'aide aux « commissaires du jour » dans le développement de leurs idées et de leur réalisation. Ces trois personnes étaient, de plus, responsables de la manipulation des

²⁵ Il est important de mentionner que contrairement à Group Material, Per Hüttner ne considère pas *I Am a Curator* comme faisant partie de la critique institutionnelle.

œuvres. Par mesure de prévention, les « commissaires du jour » ne pouvaient les manipuler eux-mêmes.

Les œuvres à leur disposition avaient préalablement été sélectionnées par un groupe de six personnes, les sélectionneurs (de l'anglais *selectors*), composé de l'artiste Per Hüttner, de l'artiste Patrick Bernier, de la directrice de la Wellcome Collection (et ancienne directrice et conservatrice en chef de l'Institute of International Visual Arts) Melanie Keen, de la commissaire, écrivaine, éditrice et conférencière Lisa Le Feuvre, du commissaire Tone O. Nielsen et du directeur de la Polygon Gallery (également commissaire, artiste et critique d'art) Reid Shier. Leur mandat était de fournir aux commissaires une collection dynamique à partir de laquelle générer des expositions. Les « commissaires du jour » ont ainsi travaillé à partir d'un ensemble d'œuvres de 57 artistes. Les œuvres étaient stockées dans une unité de rangement, nommée *Support Structure* (fig. 2), spécialement conceptualisée et réalisée pour le projet, aux côtés d'outils, de fichiers vidéo et d'autres matériaux utiles à la création des expositions. La *Support Structure* était mobile dans l'espace et pouvait se transformer en dispositif de présentation, au format et à l'apparence variable. Elle incluait deux tables et chaises qui pouvaient servir de socles. Enfin, pour aider le visiteur à prendre connaissance des matériaux qui s'offrent à lui, un ensemble de cartes au format A5 (appelées les *Interface Cards*) avaient été aussi créées. Chaque carte présentait une œuvre entreposée dans la *Support Structure*.

Le projet a été globalement bien reçu par les participants, qui ont salué sa nature inclusive, mais aussi sa capacité à créer un espace de dialogue. Il fut perçu comme une forme de démocratisation de l'art ou, tel que spécifié par Paul O'Neill, comme une expérimentation pour démocratiser le processus commissarial (2004, p.9). Il a imposé une logistique importante, et l'investissement de nombreuses personnes (Hüttner, 2003, p. 19). Plus encore, il a généré nombre de discussions dont certaines ont porté l'artiste à croire que le projet a préoccupé plusieurs commissaires professionnels, recevant mal l'idée sous-tendue par le titre, que « le commissariat était facile » (Hüttner, 2003, p. 19). Ce projet ne souhaitait pourtant pas diminuer la profession, et n'avait pas la prétention de proposer un produit supérieur à celui des professionnels. Il avait plutôt pour objectif

d'encourager la discussion et la réflexion sur le sens des œuvres, des expositions et du rôle de l'artiste. Le message que l'artiste cherchait à véhiculer était plutôt que « la création d'œuvres et d'exposition est très complexe » (Hüttner, 2003, p. 11 & 19).



Figure 2 : Vue de l'exposition *I Am a Curator* de l'artiste Per Hüttner, présentée du 5 novembre au 14 décembre 2003 à la Chisenhale Gallery²⁶

²⁶ Image repérée à <http://vf-inspirationalreading.blogspot.com/2014/02/i-am-curator-10-years-later.html>

3. LA CONCEPTION D'EXPOSITIONS A L'EXTERNE : DU COMMISSAIRE INDEPENDANT AU COMMISSAIRE INVITE

L'organisation des expositions était, aux moins jusqu'aux années 1960, intégralement confiée aux conservateurs de musée (Davies, 2010, p. 307). De ce fait, le processus de production était pratiquement inaccessible aux individus qui n'occupaient pas cette fonction d'employé (Davies, 2010, p. 307). Vers la fin des années 1960, cette réalité s'est graduellement modifiée avec l'apparition du commissaire indépendant. La première partie de ce chapitre se concentre sur l'émergence du concepteur d'exposition *freelance* à la fin des années 1960, sur sa reconnaissance en tant que créateur dans les années 1980 et sur sa vedettisation dans les années 1990. Au tournant des années 1990, la posture de concepteur d'exposition s'élargi encore davantage, en raison notamment de l'adoption d'une posture autoréflexive du musée et de son ouverture à la collaboration. Dans cette optique, les musées offrent la possibilité à des intervenants issus du milieu de l'art, ou non, de participer à la conception des expositions. La deuxième partie de ce chapitre se consacre à ces « nouvelles » figures commissariales. D'une part, il est question de l'artiste comme commissaire qui, par son statut particulier, peut notamment se permettre l'adoption d'une approche anachronique pour l'interprétation des collections. D'autre part, il est question des vedettes-commissaires invitées à agir à titre de commissaires, qui peuvent ou non être familières avec les milieux de la création et de l'art mais qui, par leur intervention sur les collections, assurent une visibilité accrue au musée.

3.1. Le commissaire indépendant de la fin des années 1960 à aujourd'hui

Afin de comprendre le contexte d'émergence du commissaire indépendant comme nouvelle figure dans monde de l'art, il convient d'abord de considérer le rôle du conservateur et son évolution. Le conservateur de musée est responsable de la sauvegarde, de l'étude et de l'exposition des collections muséales, mais aussi de l'acquisition des œuvres contemporaines. Cette dernière tâche confère au conservateur un rôle dans le marché de l'art par la sélection des œuvres et des artistes qui transcendent les époques et passeront outre les effets de mode (Heinich & Pollak, 1989, p. 31). Pour pallier le risque d'erreur²⁷ lié à l'enrichissement des collections, le conservateur œuvre dans l'ombre. Comme le font remarquer Heinich et Pollak, ce risque d'erreur associé à l'acquisition des œuvres tend à favoriser un effacement de la personne derrière son poste, ce qui se manifeste par une absence de renom et une faible rémunération (1989, p. 31-32).

Heinich et Pollak portent cette idée plus loin en abordant la crise de la profession qui fait rage dans les années 1980 et qui remet notamment en question l'effacement de la personne derrière son poste. Les changements quant au rôle du conservateur sont également soulignés par O'Neill dans son ouvrage *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* : de façon graduelle, le conservateur se détache d'un mode de travail dans l'ombre axé sur les collections pour tranquillement offrir son travail à la vue du public (O'Neill, 2012, p. 9). La multiplication des expositions, la diversification des domaines couverts par l'exposition et la spécialisation des expositions sont autant de facteurs à l'origine du développement de la fonction de commissaire d'exposition (Heinich & Pollak, 1989, p. 35). Ce dernier facteur a pour effet de renforcer la spécificité de la fonction de commissaire par rapport au poste de conservateur. L'autonomisation de la fonction permet d'ailleurs à des gens autres que conservateurs de concevoir des expositions (Heinich & Pollak, 1989, p. 37). De cette crise de la profession émerge la

²⁷ Les risques d'erreur se situent au niveau de l'authenticité des œuvres ou de leur valeur au regard de la postérité (Heinich & Pollak, 1989, p. 31).

position d'auteur par l'entremise de l'exposition. Cette nouvelle posture permet une singularisation qui entre en contraste direct avec l'effacement habituel de l'individu dans le musée (Heinich, 1989, p. 33).

Les termes « commissaire d'exposition », « curateur » ou « faiseur d'exposition » réfèrent tous à cette fonction. Le travail y étant associé inclut la sélection d'objets, artistiques ou non, à des fins de présentation publique. Il implique une attention particulière à la présentation et assure la diffusion de savoirs sur les expôts (Glicenstein, 2015, p. 22-24). Pour Hans Ulrich Obrist, il faut filtrer, permettre, synthétiser, encadrer et rappeler, toutes des activités essentielles pour naviguer dans la société de l'information du 21^e siècle. Les tâches organisationnelles telles que la rédaction de textes, la répartition des éléments exposés, la programmation d'évènements font également partie du travail (Glicenstein, 2015, p. 76).

D'un point de vue étymologique, « commissaire » renvoie à l'idée de rapports de pouvoirs et de délégation de responsabilités alors que « curateur », qui est surtout utilisé en Europe, renvoie à l'idée de prendre soin de quelqu'un ou quelque chose. Quant à l'expression « faiseur d'expositions », traduction française du terme allemand *Ausstellungsmacher*, conceptualisé par Harald Szeemann, elle n'a pas été plus largement adoptée (Glicenstein, 2015, p. 18). Le terme commissaire d'exposition est donc privilégié dans cette recherche, puisque « faiseur d'expositions » est une expression circonscrite et que « curateur » est peu employé dans le contexte géographique de production de ce mémoire, quoique son emploi tend à se répandre.

Dans son ouvrage *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, O'Neill observe un mouvement allant de la démystification dans les années 1960, à la visibilité dans les années 1980, à une supervisibilité du commissaire dans les années 1990 (2012, p. 32). Pour Siegelau, il est question de « démystification » alors que pour Decter, il est question de visibilité – les deux termes réfèrent à ce besoin d'exposer les processus

derrière l'exposition de l'art en assurant la visibilité de la démarche commissariale²⁸ (dans O'Neill, 2012, p. 32). Cette démystification a pour objectif premier d'exposer les décisions, les choix personnels et les nuances implicites à la sélection et à l'organisation d'expositions d'art. Les trois prochaines sous-sections réfèrent tour à tour aux trois phases annoncées par O'Neill, découpage repris ici pour montrer la popularisation du commissaire indépendant : d'abord, la démystification du rôle du commissaire indépendant sous le jour de la figure emblématique d'Harald Szeemann, ensuite son « auteurisation » qui mène à parler d'un commissaire-artiste et, finalement, sa montée en popularité qui en fait un commissaire-vedette.

3.1.1. Harald Szeemann et la démystification du commissariat dans les années 1960-1970

Harald Szeemann est un célèbre commissaire associé aux développements artistiques de la fin des années 1960 et du début des années 1970, notamment au post-minimalisme, à l'*arte povera*, à l'art conceptuel et aux pratiques processuelles (Phillips, 2018, p. 3). Sa vaste connaissance de l'art, de la philosophie et de la littérature a permis à Szeemann de comprendre, de contextualiser et d'apprécier ses découvertes dans le monde à première vue impénétrable de l'art contemporain (Gaehtgens, 2018, p. vii). À titre de commissaire, il se distingue du conservateur en prenant le parti de l'artiste plutôt que celui de la science de l'art²⁹ (Szeemann, 1996, p. 18) quoiqu'il demeure lui aussi, tout comme le conservateur, une figure de référence grâce à connaissance extensive de l'écosystème artistique.

En 1969, Harald Szeemann présente l'exposition *Live in Your Head : When Attitudes Become Form* à titre de directeur de la Kunsthalle de Bern³⁰ (Phillips, 2018, p. 3), qui

²⁸ La démystification, ou la visibilité, rompt avec la posture traditionnelle des institutions muséales et culturelles qui préfèrent maintenir l'invisibilité des pouvoirs liés à l'exposition d'art (O'Neill, 2012, p. 32).

²⁹ On doit à Harald Szeemann l'adaptation des institutions aux artistes et à leurs besoins (Derieux, 2007, p. 8).

³⁰ Harald Szeemann a été à la direction de la Kunsthalle de Bern de 1961 à 1969.

inaugure l'exposition-concept³¹ (Bawin, 2014, p. 127). Peu après, il quitte cette institution, profitant du succès qu'il y avait récolté, pour devenir le tout premier commissaire indépendant (Phillips, 2018, p. 3). Il assure le commissariat en 1975 de la *Documenta 5* à Kassel qui, tout comme *Live in Your Head : When Attitudes Become Form*, suscite de vives réactions lors de sa présentation. Aujourd'hui, ces deux expositions sont reconnues comme étant des incontournables du 20^e siècle (Phillips, 2018, p. 3). La figure d'Harald Szeemann est couramment utilisée pour aborder les fondements du commissariat d'exposition, les changements dans la présentation de l'art depuis les années 1960 ainsi que le statut d'auteur d'expositions (von Bismarck, 2013).

En quittant la Kunsthalle de Bern, Szeemann a inventé une position de « travailleur indépendant » (Derieux, 2007, p. 8) et se considère alors comme *outsider* du monde de l'art (Bawin, 2014, p. 128). Pour se définir, il préfère le terme « faiseur d'expositions » (Derieux, 2007, p. 8) à celui de commissaire, ou de curateur indépendant. C'est en signant la *Documenta 5* que Szeemann rend visible cette position d'auteur – c'est bien la toute première fois que la Documenta n'est pas organisée par un comité, mais par un unique responsable (Bawin, 2014, p. 129). Qui plus est, par son rayonnement international, la *Documenta 5* a permis la reconnaissance de la posture du commissaire d'exposition « auteurisé » (Heinich, 1995, p. 9). Cette reconnaissance apporte un changement important : ce qui relève habituellement de la pratique artistique est repris par un professionnel de l'art (Bawin, 2014, p. 129). Autrement dit, le faiseur d'expositions devient un « agent créatif libre » (Derieux, 2007, p. 8), qui agit librement en s'appropriant un processus créatif habituellement réservé aux artistes (Bawin, 2014, p. 130). Le terme « faiseur d'expositions » s'applique à seulement quelques commissaires³² qui ont commencé à œuvrer dans les années 1960 et 1970. Ces commissaires cherchaient à regrouper les œuvres d'artistes qui partageaient des préoccupations similaires. En

³¹ Type d'exposition avec un concept unificateur ou une thématique narrative (O'Neill, 2012, p. 38).

³² O'Neill nomme Germano Celant, Konrad Fischer, Konrad Lueg, Walter Hoops et Seth Siegelau à titre d'exemples autres qu'Harald Szeemann (2012, p. 16).

procédant de la sorte, la forme exposition est devenue un médium en soi qui était de plus en plus associé à son concepteur (O'Neill, 2012, p. 16).

3.1.2. Le commissaire-artiste dans les années 1980

À partir des années 1970 jusque dans les années 1980, les commissaires d'exposition sont critiqués pour leur abus de pouvoir supposé, notamment par le traitement des œuvres qui est perçu comme une forme d'instrumentalisation (Glicenstein, 2015, p. 41). De façon générale, ce sont les commissaires d'expositions thématiques qui sont les plus critiqués : les artistes craignent que leurs œuvres soient dénaturées puisqu'elles servent un discours commissarial, plus large (Glicenstein, 2015, p. 48). Les commissaires sont aussi critiqués pour leur appropriation d'un processus créatif normalement réservé aux artistes (Bawin, 2014, p. 130). Envisagés comme créateurs, les commissaires peuvent se présenter comme des « méta-artistes » (O'Neill, 2012, p. 31) ou des « "sur-artistes", sorte de démiurges détournant la création artistique au profit d'un discours, d'une thèse, ou mieux encore, d'une vision personnelle. » (Bawin, 2014, p. 2) Il n'est donc plus seulement question d'une réception critique des œuvres d'artistes, mais aussi de la réception critique de l'exposition en tant qu'œuvre du commissaire. Par comparaison à l'artiste, responsable de son œuvre, le commissaire est responsable du dispositif expographique. La confusion entre la pratique artistique et la pratique commissariale émane du fait que l'artiste et le commissaire sont tous deux considérés tels des créateurs (O'Neill, 2012, p. 14). À mesure que la définition du rôle de commissaire se précise, la rivalité avec les artistes s'apaise jusqu'à disparaître après les années 1980 (Glicenstein, 2015, p. 48).

Dans le tournant des années 1980 survient un changement paradigmatique d'importance : les expositions sont alors officiellement reconnues comme des prises de position individuelles (de l'anglais *individual statement*) (O'Neill, 2012, p. 32). À ce sujet, O'Neill écrit : « The ahistorical or thematic exhibitions of the 1980s often proposed that the primary function of the curator was as an agent almost solely responsible for the authorship of an exhibition's concept. » (2012, p. 28) Ce changement de paradigme se produit en parallèle à la crise de la profession évoquée par Heinich et Pollak qui remet en

question l'effacement du conservateur derrière son poste et qui permet l'émergence du commissaire comme nouvelle posture singularisante (Heinich & Pollak, 1989, p. 33). L'exposition, alors considérée comme œuvre, n'a plus la transparence de l'exposition traditionnelle présentée en institution (Heinich & Pollak, 1989, p. 36). Très souvent, les œuvres ont été créées spécifiquement pour ces expositions, ce qui a pour effet d'en modifier le statut. Il n'est donc plus nécessairement question d'expositions créées à partir d'œuvres préexistantes, fixes et autonomes (O'Neill, 2012, p. 16). L'exposition-œuvre comprend un concept unificateur ou une thématique narrative qui rompt avec l'approche habituelle, principalement historique, disciplinaire ou monographique (O'Neill, 2012, p. 38). Ces expositions deviennent clairement identifiées au nom d'un commissaire ou se démarquent par le style, par une signature (O'Neill, 2012, p. 16). Comme le souligne Heinich, le public averti cherche alors des expositions d'un commissaire spécifique, plutôt que de tel artiste ou de tel courant. L'exposition est à la fois signée littéralement, du nom du commissaire, mais aussi au sens figuré, avec ses choix, ses types d'œuvres, sa mise en scène, sa perspective (Heinich, 2008).

3.1.3. Le commissaire-vedette dans les années 1980-1990

Au cours des années 1990, la démythification est intégrée à la culture dominante et est largement acceptée dans le discours commissarial, à tel point que les concepts d'auteur, de positionnement personnel et de valeur créative associés au commissaire constituent une nouvelle normalité. Maintenant, les gens ne se questionnent plus tant à savoir si une exposition est commissariée ou pas, son commissariat est plutôt pris pour acquis. Contrairement au conservateur de musée, le commissaire d'exposition jouit d'une grande visibilité à tel point qu'on observe un intérêt prononcé pour les commissaires en tant qu'individus. Pour O'Neill, trois raisons peuvent expliquer cet intérêt pour l'individu-

commissaire : la démystification du commissariat; son tournant discursif³³; et l'écriture de son histoire³⁴ (O'Neill, 2012, p. 33).

Avec la démystification de son rôle, le commissaire est plus que jamais aux prises avec les notions de transparence et de supervisibilité. D'une part, le commissaire intègre tout entier la démystification ce qui se traduit par sa façon – toujours transparente – de transmettre l'information et de se présenter entre autres. D'autre part, il y a contradiction entre cette intégration de la démystification et le fait qu'il est bien peu conscient des effets d'une grande visibilité sur sa position de commissaire « tout-puissant » (de l'anglais *powerful curator position*) dans une nouvelle économie de la réputation (O'Neill, 2012, p. 34-35). Toujours selon O'Neill, le pouvoir du conservateur est proportionnel à son invisibilité. Donc, si le pouvoir du conservateur de musée justifie l'effacement de sa personne et l'invisibilité de son travail, quelles peuvent être les impacts du travail d'un commissaire supervisible, ou superstar? Dans tous les cas, le commissaire domine : indispensable en tant qu'ambassadeur, organisateur, facilitateur et provocateur. Dans les années 1990, il passe d'amateur excentrique à professionnel indispensable (Balzer, 2014, p. 59). Par la fin des années 1990, Michael Brenson parle d'une « ère du commissaire » (de l'anglais *curator's moment*) qui, au milieu des années 1990, culmine notamment avec les conférences internationales et les biennales (cité dans O'Neill, 2012, p. 35).

3.1.4. Le commissaire-médiateur au tournant des années 2000

Au tournant des années 1990-2000, le *New Institutionalism* remet en perspective ce rôle du commissaire-vedette au jour de l'espace public et questionne son réel impact social (Glicenstein, 2015, p. 226-227). Le nouvel institutionnalisme consiste en une série de pratiques commissariales, éducatives et administratives, qui ont tenté de réorganiser

³³ Perçu comme une nécessité chez le professionnel en art, le discursif est un moyen puissant pour bâtir sa réputation (O'Neill, 2012, p. 33).

³⁴ L'histoire du commissariat se base sur des figures-clés comme Harald Szeemann et Seth Siegelaub (O'Neill, 2012, p. 33).

les structures des institutions d'art contemporain principalement de taille moyenne, financées par des fonds publics, et de définir des formes alternatives d'activités institutionnelles³⁵ (Kolb & Flückiger, 2014).

Ce mouvement tend à s'essouffler au milieu des années 2000 : même s'il voulait se concentrer sur le public, il attirait surtout l'attention sur l'institution (Glicenstein, 2015, p. 240-241). Le legs du nouvel institutionnalisme au travail de commissaire est une attention nouvelle au public et non plus seulement aux projets des artistes (Glicenstein, 2015, p. 249). L'on vient à parler d'un tournant curatorial, puis d'un tournant éducatif dans les pratiques commissariales (Glicenstein, 2015, p. 251-252). Il s'opère alors une transformation de l'espace d'exposition en « forum éducatif³⁶ » (Glicenstein, 2015, p. 252) et le rôle du commissaire se rapproche ainsi du médiateur à l'écoute de son public (Glicenstein, 2015, p. 253).

3.2. Les « nouvelles » figures commissariales depuis le tournant des années 1960-1970

Comme l'ont relevé Mélanie Boucher et Geneviève Chevalier du Groupe de recherche et réflexion CIÉCO, deux autres types d'intervenants contribuent à l'établissement de « nouvelles » figures commissariales : l'artiste et la vedette. Amenés à endosser le rôle de commissaire en se faisant généralement offrir une carte blanche par les musées, ils obtiennent un accès privilégié aux collections muséales dans le but de les réinterpréter sous un jour nouveau (Boucher & Chevalier, 2018, p. 14). Le Groupe de recherche a par ailleurs constaté que plusieurs recherches ont considéré les productions expographiques

³⁵ Parfois considéré comme une troisième vague de la critique institutionnelle, le nouvel institutionnalisme contribue à assouplir la structure du musée, à le rendre plus perméable (Relya, 2014, p. 120). De ce fait, le nouvel institutionnalisme sert l'ouverture du musée, qui cherche, dans les années 1990 à devenir un pôle d'action sociale en développant des projets suscitant la participation des communautés locales (Glicenstein, 2015, p. 234). Au tournant des années 2000, le musée est amené à franchir une étape de plus en se positionnant comme un espace actif de réception plutôt que passif (Glicenstein, 2015, p. 234-235). Il cesse d'autant plus à transmettre un récit idéologique, un dictat au public (Relya, 2014, p. 176).

³⁶ Qui n'est pas sans évoquer le « musée-forum » de Duncan Cameron (1971).

d'artistes, mais que très peu ont considéré celles des spécialistes d'autres domaines tels que les philosophes, les intellectuels, les journalistes, etc. (Boucher & Chevalier, 2018, p. 19-20).

Contrairement aux conservateurs, qui ont une formation en histoire de l'art, et aux commissaires indépendants spécialistes de l'art, qui ont une connaissance de ses théories et de ses enjeux, ces « nouvelles » figures commissariales n'ont pas nécessairement le réflexe d'envisager les collections muséales sous la même perspective, soit celle de l'histoire de l'art. Qui plus est, l'approche historique a essuyé de nombreuses critiques dans les dernières années. Pour Pierre Nora, l'histoire est une « reconstitution toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus, une représentation du passé » (1984, p. XIX). Pensée dans une perspective globale, l'histoire est nécessairement exclusive, ce qui explique que certaines minorités ne s'y reconnaissent pas. Quant à elle, la mémoire se rattache plutôt au vivant et à l'actuel. Elle évolue constamment, est ouverte à la dialectique du souvenir et de l'oubli et est vulnérable aux utilisations et aux manipulations. Dans la première section, il est démontré que l'artiste commissaire se propose de réinterpréter les collections à l'aide de l'anachronisme. La seconde section se propose plutôt de se pencher sur la vedette-commissaire qui, par son intervention sur les collections, fait profiter le musée de son capital d'attraction.

3.2.1. L'artiste commissaire et la méthode anachronique

Le rôle commissarial de l'artiste peut prendre différentes formes : allant de la sélection d'œuvres, à la scénographie de l'exposition en passant par la confrontation des collections historiques avec ses propres œuvres (Bawin, 2014, p. 142). L'exposition *Raid the Icebox* d'Andy Warhol, présentée en 1969-1970, au musée d'art de la Rhode Island School of Design, serait la première occurrence³⁷ de cette position de l'artiste-

³⁷ L'exposition est présentée à l'Institute for the Arts de la Rice University à Houston au Texas (Chevalier, 2016, p. 142).

commissaire (Bawin 2014, p. 141 ; Chevalier, 2016, p. 138). Warhol a été invité par les mécènes et collectionneurs John et Dominique de Menil, qui souhaitaient engager la valorisation de certaines collections muséales gardées loin des regards, inaccessibles au public (Bawin, 2014, p. 141). L'artiste avait donc accès à l'entièreté des réserves qui s'offraient à lui comme « un gigantesque stock d'objets à utiliser, à manipuler et à mettre en scène » (Bawin, 2014, p. 142).

Ce cas d'espèce démontre que l'artiste-commissaire tire ses origines dans la première vague de la critique institutionnelle (Chevalier, 2016, p. 138). Il est à noter qu'il faut ensuite attendre le début des années 1980 pour voir de nouveaux projets du même genre se développer, puis se multiplier (Bawin, 2014, p. 143). Pour Glicenstein, il faut comprendre que les multiples invitations faites aux artistes pour produire des expositions s'expliqueraient par la respectabilité acquise par les artistes de la critique institutionnelle à produire des interventions critiques (Glicenstein, 2015, p. 233). Des suites des deux vagues de la critique institutionnelle et des débuts du nouvel institutionnalisme, le musée recherche le regard critique de l'artiste, qui devient pour lui un outil d'analyse sur son fonctionnement (Champion, 2011, p. 48).

Dans les années 1980-1990 se répand l'idée selon laquelle les artistes ne sont pas nécessairement que des producteurs d'objets et qu'une partie de leurs activités consiste en des projets. Les artistes en viennent qu'à être décrits, à partir des années 1990, comme « des "DJ", des recycleurs ou assembleurs d'objets en tout genre » (Glicenstein, 2015, p. 218-219). L'artiste passe donc de « personnage isolé » à « quelqu'un qui serait particulièrement sensible à son environnement et en proposerait des réagencements réguliers » (Glicenstein, 2015, p. 220). Pour Glicenstein, l'ouverture des institutions aux interventions commissariales des artistes se situe au-delà de la critique institutionnelle et du réaménagement des collections permanentes du musée (2015, p. 222). Il fait remarquer que les artistes-commissaires ont la possibilité de proposer des formes d'expression, d'une part, différentes des pratiques conventionnelles (peinture, sculpture, vidéo, installation...) par la non-production d'objets et, d'autre part, apparentées à l'activité des conservateurs, des critiques ou historiens d'art, bien que sans les mêmes

implications. Pour reprendre les mots de Glicenstein : « les artistes-[commissaires] bénéficient, du fait même de leur qualité d'artistes, d'une licence qui leur permet de proposer des formes de présentation ou des rapprochements que les conservateurs ou commissaires institutionnels ne se permettraient pas. » (2015, p. 222-223)

À cet effet, l'artiste-commissaire propose de réinterpréter les collections sous un regard nouveau, notamment en adoptant une méthode anachronique. Contrairement au conservateur, qui est historien de l'art de formation et qui, par conséquent, préconise les approches chronologiques, l'artiste peut se permettre l'anachronisme. De la sorte, il peut proposer une nouvelle objectivité historique en accordant une valeur historique ou esthétique à des objets auparavant dénués de sens (Bawin, 2014, p. 149). L'artiste réussit ainsi à mettre en place un processus de valorisation qui aurait pu être considéré comme une erreur à un moment et dans un contexte différent (Bawin, 2014, p. 149). Par ce travail, il se révèle être un instrument nécessaire à la manœuvre anachronique (Bawin, 2014, p. 157) qui tranquillement est considérée comme positive au sein du monde muséal (Bawin, 2014, p. 149).

Par ailleurs, pour la chercheuse Marie Fraser, les usages anachroniques des collections par les artistes permettent de réinscrire le passé dans le présent (2016, p. 35) et, ainsi, d'assurer la mise en valeur des trésors muséaux. L'artiste propose alors une lecture alternative de l'histoire en abordant le passé dans une perspective contemporaine (Fraser, 2016, p. 31). C'est pour ainsi dire que l'artiste-commissaire permet une approche présentiste (Hartog, 2003) de la collection et de son exposition. En invitant les artistes à considérer les collections dans une perspective anachronique, le musée peut aussi rendre compte d'un moment signifiant de l'histoire et réinscrire ce passé dans la perspective du présent (Fraser, 2016, p. 35). Par son geste commissarial, l'artiste permet ainsi d'élargir la temporalité de la collection muséale (Bawin, 2014, p. 141).

3.2.2. La vedette-commissaire et le capital de visibilité

À certains moments du développement de l'exposition *Raid the Icebox*, les conservateurs du musée ont été exaspérés par la démarche d'Andy Warhol. Un choc des

valeurs s'est fait sentir : les conservateurs avaient l'impression que les objets de leurs collections n'existaient plus vraiment. Mais comme l'exposition était signée de la main de Warhol, le musée se devait d'accepter son emploi appropriationniste. En tant que concepteur, Warhol avait le privilège de la singularité et la capacité de transgression propre aux expositions « auteurisées » (Bawin, 2014, p. 142). En le laissant développer un dispositif expographique novateur, qui rappelait son travail plastique, le musée avait accès à une notoriété qu'il n'aurait pu envisager auparavant ni autrement (Bawin, 2014, p. 143).

Les vedettes, tout comme les artistes avant eux, peuvent se permettre d'utiliser des approches hors normes, qu'elles soient thématiques, anachroniques ou autre, de sorte que leur interprétation des collections permet d'ancrer le passé dans une perspective actuelle. Bien que les artistes apportent un regard différent de celui des conservateurs sur les collections, il n'en demeure pas moins qu'ils sont des intervenants internes au milieu de l'art et, donc, familiers avec ses rouages. Au contraire de Warhol, les vedettes-commissaire ne sont pas toutes familières avec l'univers des expositions muséales ou même le milieu de l'art. Leur intervention nourrit ainsi une perspective fraîche sur les collections et sur leur méthode d'exposition.

Dans tous les cas, l'invitation de personnalités est l'occasion toute désignée pour le musée d'utiliser leur renommée pour assurer sa propre visibilité (Balzer, 2014, p. 87). Par des invitations lancées à des individus-clés, le musée bénéficie du capital de visibilité de ses invités, un concept défendu par Heinich, qui confère prestige, pouvoir, relations et argent aux célébrités (2012, p. 46). Selon Heinich, le capital de visibilité est à la fois mesurable, accumulable, transmissible et convertible en plus de rapporter des intérêts (2012, p. 46). Sa transmission et sa convertibilité sont des caractéristiques particulièrement pertinentes dans le cas des musées. D'une part, sa transmission permet de rediriger en partie la visibilité sur le musée en associant le nom d'une vedette à une exposition. D'autre part, le renom acquis par l'individu dans un secteur peut être réinvesti dans un secteur autre, d'où sa convertibilité. Le fait de changer le contexte habituel de la célébrité pour le repositionner comme commissaire ne porte ainsi pas atteinte à son capital de visibilité. En bref, le musée peut user de cette visibilité bien que l'individu soit

décontextualisé du secteur qui lui a initialement donné sa renommée. Qui plus est, l'intervention de parties externes permet d'attirer de nouveaux publics, qui ne sont pas nécessairement naturels, au musée. Les invitations permettent ainsi de rejoindre des réseaux complètement différents.

4. *LE TEMPS DES COLLECTIONS* AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE ROUEN

Le Musée des beaux-arts de Rouen, dont les origines remontent à l'époque révolutionnaire, est une institution qui abrite l'une des plus prestigieuses collections publiques de France. Elle compte des peintures, des sculptures et des objets d'art de toutes écoles confondues, allant du 15^e siècle à aujourd'hui. Plusieurs chefs-d'œuvre d'artistes tels que Véronèse, Rubens, Caravage, Velázquez, Poussin, Fragonard, Boucher, Géricault, Delacroix, Degas et Monet y sont préservés. La collection de dessins contribue particulièrement au rayonnement du Musée de par les nombreux prêts et expositions dont elle fait l'objet. En 2012, le Musée des beaux-arts de Rouen met sur pied son programme d'exposition *Le Temps des collections* qui vise à valoriser la richesse de ses collections et à en dynamiser la présentation. Ce cas particulier permet concrètement d'illustrer l'invitation de spécialistes externes : les artistes, les vedettes, et le nouvel acteur que compose le public.

4.1. *Le Temps des collections* comme « lente désintoxication »

Le Temps des collections est lancé à un moment où un « retour aux collections » est observable depuis le tournant des années 2000, et qui contraste avec la production des grandes expositions temporaires des années 1990. Comme le formule Sylvain Amic, directeur du Musée des beaux-arts de Rouen, dans une entrevue avec Johanne Lamoureux, la succession rapide des événements, les records de fréquentation et l'ampleur des ressources déployées causent un certain vertige (Amic, 2012, p. vii). Pour lui, cette situation entre en contradiction avec la contemplation d'une œuvre d'art, qui se devrait

plutôt d'être calme et sereine (Amic, 2012, p. vii). Dès 2012, le Musée souhaitait entreprendre une « lente désintoxication » du public, un « sevrage » des grandes expositions pour retourner à une appréciation plus apaisée de l'offre muséale (Amic dans Lamoureux, 2018, p. 228). *Le Temps des collections* est donc né d'une volonté d'à la fois trouver un équilibre dans une économie de l'exposition et de proposer de nouveaux modèles d'expositions soutenables (Amic, 2013, p. iii).

Le Musée des beaux-arts de Rouen sépare depuis sa programmation annuelle en deux temps : la période hivernale (d'octobre à mai) est consacrée au programme *Le Temps des collections*, qui s'adresse à un public local, alors que la période estivale (de juin à septembre) propose de grandes expositions temporaires, qui ciblent un public international et des clientèles touristiques (Amic dans Lamoureux, 2018, p. 227). *Le Temps des collections* se propose de réétudier les biens communs par la production de plusieurs expositions-dossiers qui permettent le renouvellement d'un dixième³⁸ des salles attitrées aux collections permanentes (Amic, 2012, p. viii). Ce programme d'expositions répond à plusieurs objectifs simultanément : critère de nouveauté avec le renouvellement des expositions, étude des collections permanentes et atteinte d'une masse critique entre autres.

Pour le musée, il fallait toutefois s'assurer de « faire évènement » pour obtenir l'attention du public et des médias après la saison estivale et pour rivaliser avec les grandes expositions³⁹ d'autres institutions (Amic dans Lamoureux, 2018, p. 227). L'approche par invitation qui a été adoptée comporte son lot d'avantages : non seulement permet-elle au musée d'évènementialiser ses collections, mais elle permet aussi de partager les responsabilités quant aux idées et à la nature du discours véhiculé (Boucher & Chevalier, 2018, p. 22). De fait, la prémisse d'une telle approche est habituellement déterminée par l'institution, tandis que l'essentiel des paramètres l'est ensuite par les

³⁸ On parle ici d'une moyenne de six salles mises à jour sur un total d'une soixantaine de salles.

³⁹ Comme plusieurs autres musées, le Musée des beaux-arts de Rouen réinvestit l'expertise développée lors de la production des expositions dites « blockbuster » pour mettre en valeur et dynamiser ses collections permanentes, notamment en faisant usage de la carte blanche, ou de l'invitation d'intervenants externes, comme stratégie d'évènementialisation.

invités-commissaires (Chevalier, 2016, p. 137). Par ailleurs, les gens viennent au musée, attirés par une proposition venue de l'extérieur, d'invités qui sont reconnus dans des champs aussi divers que ceux de la mode, du design, des médias, du théâtre ou du cinéma (Amic dans Lamoureux, 2018, p. 229). Pour ainsi dire, l'invité incarne un champ disciplinaire et arrive avec son « fan-club », qui est curieux de considérer sa proposition, mais qui sera néanmoins confronté à la réalité du Musée (Amic dans Lamoureux, 2018, p. 229). L'approche par invitation a aussi été adoptée pour inscrire le Musée dans une démarche d'ouverture (Amic dans Lamoureux, 2018, p. 227). Comme le dit Sylvain Amic : « Ouverture, ce pourrait-être le maître mot du *Temps des collections*. Ouvrir les coffres-forts que sont les musées, à la vie contemporaine, à d'autres regards. » (2012, p. ix) Ces mêmes regards assurent d'ailleurs une « valeur d'actualité, de nouveauté » (Amic dans Lamoureux, 2018, p. 227).

À ce jour, le Musée des beaux-arts de Rouen a porté huit éditions du *Temps des collections*. Par ce projet, le Musée rompt avec le discours autoritaire, uniformisé et unidirectionnel, transmis de l'institution de référence à un public passif. Le musée témoigne d'une réelle volonté d'ouverture où un discours ne prime pas sur l'autre. Il parvient à se positionner comme un espace non pas de réception passive, mais plutôt comme espace actif où le dialogue et les échanges entre intervenants aux profils des plus diversifiés sont permis, mais surtout valorisés.

4.2. Les éditions I et II : les invités comme scénographes

Pour les deux premières éditions du *Temps des collections*, le Musée des beaux-arts de Rouen invitait deux créateurs⁴⁰ œuvrant respectivement dans les domaines de la mode et du design. Ces invités étaient responsables de la scénographie des projets

⁴⁰ Le terme « créateurs » est utilisé ici pour désigner les invités du Musée des beaux-arts de Rouen puisqu'ils ne sont pas spécifiquement des artistes en arts visuels. Toutefois, comme ces derniers, ils œuvrent dans des domaines créatifs (mode, design, cinéma, littérature) et ont tous un processus créatif.

d'expositions⁴¹ qui étaient développés en amont par les professionnels du musée. Bien que les scénographes aient entretenu des liens académiques ou professionnels avec le milieu muséal, leur tâche était limitée à la mise en exposition. De la sorte, le musée conservait un contrôle certain quant aux discours sur les collections. Ces initiatives représentaient toutefois une première phase d'ouverture aux regards extérieurs alors que les scénographes ont pu interroger les pratiques expographiques en milieu muséal.



Figure 3 : Vue de l'exposition *Le Temps des collections* (12 octobre 2012 au 26 mai 2013), scénographiée par Christian Lacroix⁴²

Pour la première édition, tenue du 12 octobre 2012 au 26 mai 2013, c'était au designer de mode français Christian Lacroix⁴³ qu'avait été confiée la scénographie (fig. 3). Avant d'œuvrer dans l'industrie de la mode, Lacroix a entrepris des études en histoire de l'art à l'Université de Montpellier et à l'Université Sorbonne Nouvelle à Paris, puis a complété un programme en muséologie à l'École du Louvre. Après sa graduation, il a travaillé comme designer de chaussures autonome et assistant de Guy Paulin. Rapidement

⁴¹ Sylvain Amic spécifie : « Les premières présentations ont en effet été confiées à deux créateurs, à des producteurs de formes et pas simplement d'idées ou de concepts. » (Dans Lamoureux, 2018, p. 234)

⁴² Image repérée à <http://colombeclier.com/christianlacroix-130.html>

⁴³ Il a également été invité par le Musée Réattu à Arles pour la conception d'une exposition, que Bawin déclare être comme l'une des premières initiatives impliquant l'invitation d'une personnalité issue du milieu de la mode (Bawin, 2014, p. 260).

sa carrière s'est orientée vers l'industrie du vêtement alors qu'il a ouvert sa propre maison haute couture en 1975 (Chenoune, s.d.). Les mélanges de matières et de couleurs qui caractérisent le travail de Christian Lacroix étaient réinvestis dans la scénographie de la première édition du *Temps des collections*, créant du coup une identité visuelle familière pour le public, bien qu'indépendante du Musée.



Figure 4 : Vue de l'exposition *Le Temps des collections II* (22 novembre 2013 au 19 mai 2014), scénographiée par Olivia Putman⁴⁴

La présentation du *Temps des collections II*, du 22 novembre 2013 au 19 mai 2014, concordait avec le vingtième anniversaire de la rénovation du musée par Andrée Putman (fig. 4). Il était donc tout naturel pour le Musée d'approcher sa fille, maintenant à la tête du Studio Putman, pour assurer la scénographie. Tout comme Christian Lacroix, Olivia Putman n'est pas étrangère au monde artistique puisqu'elle a entrepris des études en histoire de l'art. C'est en s'impliquant dans ce milieu, notamment en réaffectant des usines en ateliers pour artistes, qu'elle a rencontré un grand nombre d'artistes avec lesquels elle a ensuite produit plusieurs expositions (Studio Putman, 2018a). Après un début de carrière éclectique, Olivia Putman a finalement rejoint le Studio Putman, l'agence de design intérieur créée par sa mère (Studio Putman, 2018b). Pour l'édition 2013-2014

⁴⁴ Image repérée à <https://savoirs.rfi.fr/es/apprendre-enseigner/culture/retrospective-andree-putman-monstre-sacre-du-design-a-lhotel-de-ville>

du *Temps des collections*, Olivia Putman exploitait le motif emblématique du damier noir et blanc dans l'idée de réinvestir les codes du Studio (Amic dans Lamoureux, 2018, p. 234).

Dans ces deux éditions, les scénographes ont bousculé les habitudes en altérant la vision du musée et en montrant les œuvres sous un jour nouveau (Amic, 2013, p. iii). L'association de leur nom au Musée et à ses collections aide à positionner le patrimoine de Rouen sur la scène culturelle tout en permettant un dialogue avec le monde contemporain (Yvon Robert, 2012, p. vi). Bien qu'ils ne semblent avoir joué qu'un rôle mineur dans le développement de l'exposition, ils apparaissent en tête d'affiche : c'est tout comme s'ils étaient les principaux responsables de l'exposition.

Concernant l'industrie de la mode, Balzer remarque dans son ouvrage *Curationism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else* (2014) que les marques luxueuses, les banques et d'autres compagnies se sont approprié l'habileté commissariale de conférer de la valeur aux choses et de séduire les auditoires par l'art (Balzer, 2014, p. 78). C'est également ce que démontre Luc Boltanski lorsqu'il mentionne l'intégration de la forme collection dans l'industrie du luxe (2017). De toute évidence, des liens se tissent entre cet univers et celui de l'art contemporain. Alors que certaines firmes de luxe travaillent à une image *arty*, les musées d'art cherchent à bénéficier de la visibilité de grands noms, de leur image de marque et de leurs publics spécifiques. Pour la chercheuse Julie Bawin, les liens entre ces deux univers sont bénéfiques pour toutes les parties : alors que l'art est une valeur ajoutée pour les entreprises du luxe, le contraire est aussi vrai. Effectivement, l'association d'un grand nom de cette industrie a pour effet de « faire évènement », ce qui augmente la capacité d'attraction du musée notamment pour un jeune public branché « dont la culture se situe entre l'esthétique du *sample* et du spectaculaire » (Bawin, 2014, p. 245-247).

Le rôle de Lacroix et Putman découle de la posture de l'artiste-commissaire (discutée dans le chapitre 3), recherché pour sa qualité d'artiste et parfois même sa signature visuelle distinctive. Pour Bawin, le partenariat entre un artiste-scénographe et un commissaire offre des avantages pour les deux parties. L'artiste-scénographe apporte une touche de fantaisie pour garantir le succès et l'originalité de l'exposition alors que le

conservateur ou le spécialiste invité assoit la légitimité intellectuelle grâce à ses connaissances (Bawin, 2014, p. 255-256). Par ailleurs, en invitant un artiste à assurer la scénographie de l'exposition, le musée s'assure d'accroître l'attention et l'intérêt de publics moins naturels (Bawin, 2014, p. 255). La carte blanche permet ainsi de répondre aux impératifs événementiels des expositions temporaires et de consommation culturelle (Bawin, 2014, p. 150) en positionnant l'artiste en « super » scénographe et en ancrant la muséographie dans le spectaculaire (Bawin, 2014, p. 243).

4.3. Les éditions III et IV : les invités comme commissaires

Pour le *Temps des collections III* et le *Temps des collections IV*, le Musée des beaux-arts de Rouen a cette fois invité des vedettes du milieu culturel à dynamiser la présentation des collections permanentes en sélectionnant des œuvres. Pour la troisième édition, ayant eu lieu du 27 novembre 2014 au 18 mai 2015, Laure Adler, journaliste française, biographe, essayiste, éditrice, productrice de radio et de télévision, était l'invitée de marque. Adler a complété une maîtrise en philosophie de même qu'un doctorat en histoire, dont la thèse est consacrée aux féministes du 19^e siècle. Sa carrière professionnelle est depuis toujours intimement liée au monde de la culture : elle a été notamment productrice, puis directrice de France Culture, conseillère à la culture pour François Mitterrand, président de la République, et animatrice d'émissions de radio et de télévision. Dans le cadre de son intervention au Musée des beaux-arts de Rouen, Adler travaillait autour de la thématique du désir féminin, de la tentation à l'effroi (Adler, 2014, p. i). Les œuvres sélectionnées à partir de cette thématique mettaient à l'avant-plan les femmes, qu'elles soient peintes ou peintres (fig. 5). Cette sélection remettait en question les trames narratives exclusives de l'histoire de l'art qui « effacent » généralement les femmes. Sur ce sujet, Sylvain Amic écrivait : « À travers les yeux de Laure Adler, c'est un peu l'autre moitié de la peinture qui se trouve ainsi révélée. » (Amic, 2014, p. ix) L'angle choisi permettait à la fois de révéler tout un pan de l'histoire de l'art en plus de remettre en question les canons esthétiques. Représentations patriarcales et eurocentrées, les canons sont des

filtres appauvris et appauvrissants selon Griselda Pollock (2007, p. 48-49). Ceux-ci conservent le « privilège du masculin blanc » de sorte qu'il exclut nombre d'artistes, des femmes aux non-Européens (Pollock, 2007, p. 48-49). Par son travail, Adler révélait les femmes de la collection qui ont pu être négligées, voire oubliées, en raison de pratiques qui entraient en concordance avec la sélectivité et l'exclusivité propres à l'histoire de l'art⁴⁵.



Figure 5 : Vue de l'exposition *Le Temps des collections III* (27 novembre 2014 au 18 mai 2015), commissariée par Laure Adler⁴⁶

Pour la quatrième édition, présentée du 4 décembre 2015 au 23 mai 2016, la tête d'affiche était l'actrice, scénariste, réalisatrice et chanteuse française Agnès Jaoui. Cette femme, la plus récompensée aux César avec six prix, est surtout connue du grand public pour son association avec Jean-Pierre Bacri, acteur, scénariste et dramaturge français, avec lequel elle a joué et coécrit plusieurs pièces de théâtre et plusieurs films. Son intervention au Musée se composait en trois projets distinctifs, présentés simultanément dans trois salles. La première salle portait le nom *Le Goût des autres, et surtout le mien* en référence à son film *Le Goût des Autres* (une comédie romantique co-écrite avec Bacri et

⁴⁵ C'est aussi ce qu'a fait l'artiste afro-américain Fred Wilson dans l'exposition *Mining the Museum* (3 avril 1992 au 28 février 1993) en révélant une autre minorité, raciale dans ce cas.

⁴⁶ Image repérée à <https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/peinture/lancement-dans-les-musees-rouennais-de-la-3e-edition-du-temps-des-colle>

réalisée en 2000, récipiendaire du César du meilleur film en 2001). S’y retrouvaient exposés des tableaux de Cécile Partouche (dont un tableau qui était central dans la trame narrative du film), une artiste que Jaoui affectionne tout particulièrement, de même que des œuvres d’amis peintres et photographes. Dans la deuxième, Jaoui portait un regard subjectif sur le roman *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Dans l’idée de briser le possible ennui des plus jeunes visiteurs, elle proposait de faire sa propre distribution de *Madame Bovary* à partir des portraits mis en exposition. Sous la formule du jeu-concours, chaque visiteur devait tenter de retrouver la distribution ainsi élaborée. Dans une troisième salle, Jaoui considérait le nu masculin et présentait un inventaire presque exhaustif⁴⁷ des nus masculins tirés des réserves ou retirés des salles du parcours permanent (fig. 6). Ce projet, qui recoupait les intérêts de Laure Adler, remettait en question l’absence du regard de la femme sur la représentation de la nudité masculine dans l’histoire de l’art.



Figure 6 : Vue de la commissaire dans l’exposition *Le Temps des collections IV* (4 décembre 2015 au 23 mai 2016), commissariée par Agnès Jaoui⁴⁸

⁴⁷ Jaoui a exclu de sa sélection tous les Christ de la collection.

⁴⁸ Image repérée à <https://www.metropole-rouen-normandie.fr/agnes-jaoui-6450>

Les initiatives d'Adler et de Jaoui démontrent que l'invitation de vedettes-commissaires (concept abordé au chapitre 3) permet d'aborder les collections sous une perspective autre que celle de l'histoire de l'art, traditionnellement privilégiée par les conservateurs de musée. Plus généralement, l'analyse des quatre précédentes éditions du *Temps des collections* démontrent que l'invitation de créateurs est utilisée, comme ce fut le cas avec les artistes en arts visuels, pour proposer un discours « nouveau » sur les collections et « faire évènement » autour d'elles. Au fil des ans, le *Temps des collections* a questionné les grandes idéologies du discours institutionnel et a fait des codes de l'exposition l'objet de négociations. En effet, certains des invités se sont permis de revisiter les codes du cartel ou du texte d'exposition et de proposer des dispositifs inhabituels (Amic dans Lamoureux, 2018, p. 234). À plus d'une reprise, des œuvres ont été juxtaposées de façon insolite, ce qui fut parfois une épreuve pour les conservateurs (Amic dans Lamoureux, 2018, p. 235). Parfois, les invités ont eu des idées ou des demandes qui défiaient les règles de la conservation. Par exemple, certains invités ont souhaité faire sortir des réserves des œuvres que les conservateurs ne jugeaient pas dignes d'être exposées, dont l'état n'était pas optimal ou encore qui n'étaient pas nécessairement représentatives du travail d'un artiste (Amic dans Lamoureux, 2018, p. 235).

4.4. Les éditions V et suivantes : le public comme co-commissaire

Avec le *Temps des collections V*, le musée se renouvelle en modifiant sa stratégie d'invitation. Comme le souligne Sylvain Amic, le Musée ne souhaite pas être prisonnier de l'idée de la célébrité puisque c'est une forme de surenchère (Amic dans Lamoureux, 2018, p. 231). Pour éviter de tomber dans une logique déterministe, systématique (Amic dans Lamoureux, 2018, p. 231), le Musée lance plutôt l'invitation au public à lui-même endosser le rôle de commissaire d'exposition.

À partir de la cinquième édition du *Temps des collections*, le public peut faire valoir son opinion en votant pour les œuvres qu'il souhaitait voir mises en exposition. Ancré dans la muséologie citoyenne, le musée préconisait ainsi une approche démocratique au sein de

laquelle les citoyens étaient directement concernés par ses activités. Le canal de communication privilégié était toujours celui des collections, qui constitue aussi le patrimoine propre au citoyen. Dans l'optique de pouvoir encadrer le public dans son expérience, les conservateurs ont présélectionné un bassin de soixante-douze œuvres, réalisées par cinquante artistes. Pour ouvrir à la diversité des voix, le musée misait sur la formule du vote, en ligne ou en salle, s'étalant du 17 septembre au 31 octobre 2016. Pour le vote en salle, les œuvres présélectionnées étaient reproduites, affichées aux murs et numérotées (fig. 7). Les visiteurs pouvaient s'y promener, sélectionner un maximum de vingt « coups de cœur » et transcrire leurs choix sur un bulletin de vote papier. Pour faire leur choix, ils avaient accès au nom de l'artiste, au titre de l'œuvre, à la date de production, aux matériaux ainsi qu'aux dimensions. Aucun texte interprétatif n'était rendu disponible en complément d'information.



Figure 7 : Vue de l'installation pour le vote en salle de la *Chambre des visiteurs*⁴⁹

⁴⁹ Image fournie par le centre de documentation du Musée des beaux-arts de Rouen.

En ligne, la *Chambre des visiteurs* faisait l'objet d'un site spécifique, développé pour le vote. L'utilisateur pouvait ainsi faire défiler les images de la présélection en ayant les mêmes informations que le visiteur en salle. Chaque jour, l'utilisateur pouvait voter pour un total de trois œuvres. Les vingt œuvres avec le plus de votes⁵⁰ composaient l'exposition commissariée par le public (fig. 8), qui était présentée du 25 novembre 2016 au 21 mai 2017 aux côtés des autres expositions-dossiers de la cinquième édition du *Temps des collections*. Une analyse des participants révèle par ailleurs un public aux différents profils. Le vote en personne a rejoint le public naturel du musée, principalement dans la tranche d'âge des 65 ans et plus, alors que le vote sur le Web a ciblé un autre groupe, plus jeune, dans la tranche d'âge des 18 à 35 ans. Comme souhaité, les habitants de la France ont majoritairement été rejoints, encore plus spécifiquement ceux de la Haute-Normandie. En ligne, 5 708 votes ont été dénombrés, contre 11 478 votes en personne (via 762 bulletins papier)⁵¹. Au total, c'est donc un peu plus de 17 000 votes qui ont été récoltés⁵².



Figure 8 : Vue de l'exposition résultant de la *Chambre des visiteurs*⁵³

⁵⁰ L'œuvre ayant reçu le plus de votes est *Étretat, soleil couchant selon Claude Monnet* (1980-81) de l'artiste peintre André Raffray Les dix œuvres ayant reçu le plus de votes sont listées en annexe 1.

⁵¹ À la page 3 du document « Bilan chiffré de l'opération de médiation multimédia auprès des publics du Temps des collections V » (2016) produit par le Musée des beaux-arts de Rouen.

⁵² Ce nombre correspond grossièrement à celui observé dans le cadre de l'exposition *#SocialMedium* organisée par le Frye Art Museum et présentée d'octobre 2014 à janvier 2015. La seule différence est que le Frye Art Museum a reçu beaucoup plus de votes en ligne que de bulletins papier.

⁵³ Image fournie par le centre de documentation du Musée des beaux-arts de Rouen.

Dans l'idée de se renouveler à nouveau, le musée proposait une forme éclatée pour *Le Temps des Collections VI : Aux origines du design moderne*⁵⁴, présenté du 24 novembre 2017 au 20 mai 2018. L'évènement, qui était jusqu'alors proposé uniquement au Musée des beaux-arts de Rouen, a cette fois été déployé dans cinq des huit musées de la Réunion des musées métropolitains⁵⁵ (RMM). Le musée de la céramique (Rouen), le musée Le Secq des Tournelles (Rouen), la Fabrique des savoirs (Elbeuf) et le musée industriel de la corderie Vallois (Notre-Dame-de-Bondeville) ont ainsi joint leurs efforts à ceux du Musée des beaux-arts de Rouen pour porter le projet (Massin, novembre 2017). Chacune des cinq institutions partenaires a proposé une exposition-dossier⁵⁶ pour l'occasion. Avec le succès de la première édition en 2016-2017, le Musée des beaux-arts de Rouen a reconduit la *Chambre des visiteurs*. Cette fois, le public faisait son choix parmi une centaine d'œuvres et d'objets issus des collections des huit institutions partenaires de la RMM. Contrairement à l'année précédente où elle mobilisait une salle complète pour exposer les reproductions lors de la période de vote, la *Chambre des visiteurs* (fig. 9) proposait un vote en ligne (à distance) ou sur borne numérique (au musée). Pour l'aider dans sa réflexion, le public avait accès à une description de l'objet ou de l'œuvre de même qu'un petit texte d'accompagnement. Parfois généreux, parfois moins, ce texte, qui prenait systématiquement un ton ludique, proposait des jeux de mots, des anecdotes ou des faits cocasses en lien avec l'œuvre ou l'objet. Du 16 septembre au 31 octobre 2017, près de 8500 votes furent récoltés et permirent la sélection des vingt œuvres à exposer. Chacune

⁵⁴ Les éditions précédentes n'avaient pas de sous-titre thématique, cette pratique commence avec la sixième édition.

⁵⁵ « Huit établissements composent depuis le 1er janvier 2016 la Réunion des musées métropolitains, l'un des premiers pôles muséaux français (Musée des Beaux-Arts, Musée Le-Secq-des-Tournelles, Musée de la Céramique, Muséum d'histoire naturelle, Musée des Antiquités, Fabrique des savoirs, Musée de la corderie Vallois, Musée Pierre-Corneille et Tour Jeanne-d'Arc). Lors de la présentation de cette initiative, Frédéric Sanchez, président de la Métropole Rouen Normandie, et Sylvain Amic, qui prend la direction de cette nouvelle structure, ont présenté ce projet original qui vise à préserver le patrimoine existant, mais aussi à le revisiter, le mettre en valeur et renouveler sans cesse l'envie, le plaisir, la curiosité de le fréquenter. » (Métropole Rouen Normandie, 2016)

⁵⁶ Celle du Musée des beaux-arts de Rouen explorait le mouvement esthétique *Arts & Crafts* de 1860 à 1914 et incluait un ensemble d'objets prêtés par le musée d'Orsay (Massin, novembre 2017).

des vingt œuvres les plus populaires⁵⁷ comptait plus de 300 votes et chacun des musées voyait entre 2 et 4 de ses objets élus pour l'exposition finale. L'exposition des vingt œuvres et objets les plus populaires se trouvait au Musée des beaux-arts de Rouen pour toute la durée du *Temps des collections VI*.



Figure 9 : Affiche pour la deuxième édition de la *Chambre des visiteurs*, présentée dans le cadre du *Temps des collections VI*⁵⁸

À partir du *Temps des collections VI* en 2017-2018 et pour les éditions subséquentes ayant eu lieu jusqu'à ce jour, la *Chambre des visiteurs* était reconduite en tant que projet autonome au même titre que les autres expositions-dossiers. C'est-à-dire que la *Chambre des visiteurs* devient une activité récurrente dans le cadre du programme *Le Temps des collections* sans pour autant être l'élément central pour chacune des éditions. Alors que le

⁵⁷ L'œuvre ayant reçu le plus de votes était *La Casbah d'Alger* (sans date) de Paul Alexandre Alfred Leroy.

⁵⁸ Image fournie par le centre de documentation du Musée des beaux-arts de Rouen.

Musée des beaux-arts de Rouen faisait du public son invité central pour le *Temps des collections V* en 2016-2017, il continue par la suite de varier sa stratégie d'invitation en conviant une institution⁵⁹, nommément le Musée d'Orsay, pour l'édition de 2017-2018, puis un artiste contemporain, Mehdi-Georges Lahlou, pour celle de 2019-2020.

Le Temps des Collections VII : Fashion ! La mode dans les Musées Métropolitains, tenu du 7 décembre 2018 au 19 mai 2019, proposait six expositions sur la thématique de la mode et du textile⁶⁰, toutes présentées dans différents musées de la RMM⁶¹. Quant à la *Chambre des visiteurs*, elle s'autonomisait d'autant plus lors de cette édition qu'elle mettait de l'avant sa propre thématique, une première depuis son inauguration. Pour 2018-2019, la *Chambre des visiteurs* s'intéressait aux curiosités – un thème complètement distinct de celui du *Temps des collections* (fig. 10). Cette nouvelle initiative aidait non seulement à lier les objets entre eux, mais aussi à orienter la présélection des objets et des œuvres par les conservateurs des différentes institutions. Pour l'occasion, une centaine d'objets des collections des musées de la RMM étaient soumis au vote. Un descriptif accompagnait chacun des objets pour informer les choix du public. Le vote se faisait soit en personne sur des bornes numériques disposées dans les huit musées de la RMM, soit en ligne via le site Web. Ce dernier fit l'objet d'une refonte totale et permettait enfin le vote à partir de téléphones cellulaires intelligents. Du 8 octobre au 9 novembre 2018, 14 500 votes furent récoltés. Les vingt œuvres ou objets les plus populaires⁶² qui composaient l'exposition finale étaient exposés au Muséum d'Histoire naturelle de Rouen, du 7 décembre 2018

⁵⁹ Après l'invitation de vedettes, puis du public, à réactualiser ses collections, le Musée des beaux-arts du Rouen invite cette fois une autre institution à porter son regard sur les collections en plus d'apporter ses propres trésors : le musée d'Orsay. Pour l'occasion, deux cents (200) pièces d'Orsay étaient confrontées à celles des cinq musées partenaires de la RMM (Massin, octobre 2017).

⁶⁰ Le Musée des beaux-arts de Rouen présentait l'exposition *Élégantes & dandys romantiques* qui se concentrait sur la mode des années 1820-1840 marquées par les manches gigot ou en béret, les coiffures à la girafe et les éventails à la cathédrale, entre autres.

⁶¹ Le Musée de la céramique présente *Vous avez dit bijoux?*; le Musée Le Secq des Tournelles présente *Paco Rabanne, métallurgiste de la mode*; la Fabrique des Savoirs présente *Draps de laine : de l'utile au sublime*; le Musée des Antiquités présente *Belles d'Égypte*; et la Corderie Vallois présente *Du coton et des fleurs : textiles imprimés de Normandie*.

⁶² L'objet le plus populaire était une amulette du Saint Gorgon, issue de la collection du Musée des Antiquités.

jusqu'au 19 mai 2019. Il s'agissait d'ailleurs de la première fois que l'aboutissement de la *Chambre des visiteurs* était présenté ailleurs qu'au Musée des beaux-arts de Rouen.



Figure 10 : Affiche pour la troisième édition de la *Chambre des visiteurs*, présentée dans le cadre du *Temps des collections VII*⁶³

Dernière édition complétée à ce jour, le *Temps des collections VIII : trésors et mystères*, présenté du 29 novembre 2019 au 26 avril 2020, prenait pour thème les secrets dévoilés. Six expositions-dossiers étaient proposées dans les musées de la RMM pour révéler les trésors et mystères des collections⁶⁴. Quant à elle, la *Chambre des visiteurs* se penche sur les miniatures, une thématique qui, encore une fois, se distingue de celle du

⁶³ Image fournie par le centre de documentation du Musée des beaux-arts de Rouen.

⁶⁴ Ces six expositions étaient les suivantes : *Pierre de Seine, Du sous-sol à la cathédrale* à la Fabrique des Savoirs ; *Choux, hiboux, cailloux, la biodiversité dévoilée !* au musée des Antiquités ; *Mon précieux... Qu'est-ce qu'un trésor ?* au Muséum d'histoire naturelle ; *Un styliste nommée Nature, Histoire secrète de nos textiles* au musée industriel de la Corderie Vallois ; et *Sous la surface, une histoire secrète des chefs-d'œuvre* et *Mehdi-Georges Lahlou, carte blanche* au Musée des Beaux-Arts.

Temps des collections (fig. 11). Une centaine d'œuvres et d'objets issus des collections des musées de la RMM furent sélectionnés par les conservateurs des différentes institutions muséales, puis furent soumis au vote par le public. Ce dernier était amené à voter pour les vingt œuvres ou objets qu'il souhaitait voir exposés⁶⁵ dans les salles du Musée des beaux-arts de Rouen. Le vote se faisait en personne sur les bornes numériques disponibles dans les différents musées membres de la RMM ou à distance sur le site Web de la *Chambre des visiteurs*. Au total, 9 300 votes furent récoltés entre le 21 septembre et le 31 octobre 2019.



Figure 11 : Affiche pour la quatrième édition de la *Chambre des visiteurs*, présentée dans le cadre du *Temps des collections VIII*

En somme, comme le souligne Surowiecki dans son ouvrage *La sagesse des foules* (2008), la majorité valorise naturellement un savoir concentré dans les mains d'une minorité. Par conséquent, l'humain se tourne naturellement vers un individu expert, ou

⁶⁵ L'œuvre ayant reçu le plus de vote est un tableau miniature en ivoire du Musée des Antiquités, qui a récolté 219 votes. Bien souvent, ces paysages miniatures se trouvaient dans les cabinets de curiosités du 18^e siècle.

« la » bonne personne, pour prendre les décisions pour lui (p. 21). Dans le contexte de l'exposition des collections muséales, le public se tourne vers le conservateur de musée ou, depuis la deuxième moitié du 20^e siècle, vers le commissaire indépendant. La nature de leurs tâches leur accorde un pouvoir considérable qu'il convient de revisiter de façon critique par le travail de commissaires externes. Par conséquent, l'invitation d'artistes, de vedettes ou même des membres du public à titre de commissaire rompt avec la tendance, illustrée par Surowiecki, d'identification à un individu expert. L'invitation du public comme commissaire se propose, de surcroît, d'explorer la voie, moins naturelle à ce stade-ci, de l'intelligence collective par une approche collaborative et participative au commissariat.

5. LE PUBLIC COMME CO-COMMISSAIRE : FONDEMENTS THEORIQUES DU COMMISSARIAT PARTICIPATIF

Les initiatives de commissariat participatif émergent à l'heure où les musées déploient des stratégies de communication et de marketing qui visent à fidéliser et élargir leurs publics. Le musée doit faire preuve d'originalité pour se démarquer dans l'offre culturelle, qui dépasse largement la demande, en plus de se disputer l'occupation du temps libre. Pour parvenir à ses fins, il est amené à revoir ses stratégies afin de rejoindre ses publics, ce qui inclut ses approches communicationnelles. Plus que jamais, le musée cherche à faire preuve d'ouverture et le démontre en adoptant une posture d'écoute. Le musée ainsi à l'écoute de sa communauté considère ses intérêts en matière d'art et de culture. Avec la popularisation des réseaux sociaux, les usagers ont par ailleurs développé un intérêt marqué pour le partage de leurs histoires, leurs commentaires, leurs idées et leurs créations artistiques. Ces différents facteurs ont contribué à mettre en place une culture de la participation (Blankenberg, 2014, p. 165-166) et, de même, des projets participatifs de nature commissariale, qui donnent voix au public, au sein de l'institution muséale.

Ce cinquième chapitre défend, en première partie, la terminologie francophone adoptée, puis propose une définition générale du commissariat participatif. La notion est abordée en seconde partie comme étant symptomatique d'un mode de pensée et de fonctionnement en réseau dans les musées. Les troisième et quatrième sections situent le commissariat participatif en regard des catégories de la participation établies par Nina Simon et des types d'expositions participatives établis par Ngairé Blankenberg. Enfin, dans la cinquième et dernière partie, deux sous-types du commissariat participatif sont proposés, soit le commissariat de masse et le commissariat communautaire.

5.1. Le commissariat participatif : terminologie et définition de concept

Plusieurs termes anglophones sont utilisés pour désigner ce type d'invitation faite au public afin d'effectuer des choix commissariaux qui ont un impact sur le développement d'une exposition. Les termes *crowdsourced* (Robert McLaughlin Gallery, 2011; Musée des beaux-arts de Boston, 2014; Hull, 2015 à propos du Fralin Museum of Art; Penn Art Collection, 2018), *crowd-curated* (Brooklyn Museum, 2008; Walker Art Center, 2011; Museum of Photographic Arts, 2012; Frye Art Museum, 2014), *internet-curated* (O'Brien, 2014 à propos du Frye Art Museum), *community-curated* (Brooklyn, 2012; Gibbes Museum, 2013; Mitchener Art Museum, 2014) et *co-curated exhibition* semblent être les plus utilisés dans les communications des musées qui ont mis sur pied de tels projets. Dans la littérature universitaire anglophone, l'on désigne aussi cette pratique sous le nom de *collaborative curation*, *community curation*, *crowdsourced curation* (Jones, 2014) et *public curating* (Stone, 2014). Dans son mémoire de maîtrise, Carrie Jones définit le concept de *collaborative curation* en ces termes :

Each museum and critic defines the process of collaborative curation differently, but for this thesis, it is a participatory exhibition design process within the museum that involves community or public stakeholders that exist outside of the institution's structure. This process does not involve every visitor to the museum or every community member, but facilitates an opportunity for an interested sector of people to work closely with the museum to design an exhibition directed by the group's vision. (2014, p. 18)

Jones souligne la multitude de termes utilisés à la fois par les institutions muséales et les chercheurs quant aux pratiques collaboratives associées au développement des expositions, qui représente un réel enjeu terminologique. Quant à elle, Amanda Stone définit dans son mémoire de maîtrise le concept du *public curation* « *as a publicized exhibit process that affects a community or communities, and happens outside of the traditional museum space.* » (2014, p. 21) Il est à comprendre de cette définition que les processus de *public curation* relève d'une approche éminemment communautaire, très proche de la muséologie citoyenne. Cette dernière, tel que discuté dans le premier chapitre, considère

les préoccupations des citoyens, mise sur la résolution de problèmes sociaux par l'engagement de la communauté et, surtout, cherche à créer du sens par l'art. De ces deux définitions, l'on retient également l'idée d'un processus de développement d'exposition participatif, rendu public, qui instaure une collaboration entre le musée et ses usagers. Cette nouvelle dynamique institution-public n'est pas sans évoquer les pratiques collaboratives et participatives, considérée dans le deuxième chapitre, qui elles aussi ont revu les rôles traditionnels des artistes et du public dans la production de l'œuvre d'art.

En ce qui concerne la littérature francophone, elle traite bien peu du sujet et, par conséquent, les termes sont moins diversifiés. Peu d'institutions muséales en contexte francophone ont proposé des projets de commissariat participatif, ce qui contribue au nombre restreint de termes établis. Deux termes seulement ont été retracés, utilisés par deux institutions muséales françaises. D'une part, le Petit Palais, aussi connu sous le nom de Musée des beaux-arts de la Ville de Paris, parle de « co-curation », qui fait écho à certains termes utilisés en contexte anglo-saxon. D'autre part, le directeur du Musée des beaux-arts de Rouen, Sylvain Amic, parle de « commissariat participatif » (2016, p. 13). L'expression « commissariat participatif » est réinvestie dans ce mémoire de même que le terme « co-commissariat » qui est considéré comme synonyme dans le cas spécifique où le musée et ses usagers sont les co-commissaires. Le commissariat participatif, ou le co-commissariat, consiste ainsi en la collaboration entre le musée et ses usagers pour la production d'expositions pendant laquelle les deux parties se répartissent les tâches normalement endossées par le commissaire. Les participants sont invités à prendre une ou plusieurs décisions dans le processus de développement d'exposition (choix du thème et du titre, sélection des œuvres, conceptualisation de l'accrochage, etc.), lesquelles impactent le discours institutionnel.

5.2. Le paradigme du réseau selon Lane Relya

L'exploitation nouvelle de l'Internet et des réseaux sociaux pour créer une expérience de commissariat participatif n'est pas sans rappeler le paradigme du réseau considéré par

Lane Relya dans son ouvrage *Your Everyday Art World* (2013). Ce dernier soutient que le monde de l'art a transité d'une idéologie du « système » à celle d'un « réseau⁶⁶ » de communication, impactant du même coup toute sa structure organisationnelle (Relya, 2013, p. 37). Pour l'auteur, le système se caractérise par un mode de communication allant du haut vers le bas, de l'émetteur à son récepteur dans une logique hiérarchique (Relya, 2013, p. 33). Ce terme renforce par ailleurs le caractère monologique et autoritaire d'une structure fermée (Relya, 2013, p. 28), comme celle du musée. Dans les années 1960, le système de l'art entre en crise (Relya, 2013, p. 29), notamment avec la première vague de la critique institutionnelle, et priorise les connexions aux divisions (Relya, 2013, p. 29). Un nouveau monde de l'art émerge alors, qui valorise le retour d'information (terme traduit de l'anglais *feedback*), la circulation et la mobilité (Relya, 2013, p. 29). Il est alors question d'un monde de l'art dirons-nous réseautique, qui se caractérise par une communication horizontale et déhiérarchisée, ainsi que par un accès décentralisé et la possibilité d'échanges (Relya, 2013, p. 29). Les « nouvelles » figures commissariales, évoquées dans le troisième chapitre, témoignent de ces changements, qui ont pour effet d'adoucir la structure muséale, de favoriser son ouverture et de s'éloigner du discours autoritaire.

Globalement, Relya considère les réseaux, les bases de données, les projets et les plateformes pour illustrer le changement paradigmatique actuel. Pour lui, les réseaux et les bases de données constituent les extrémités d'un spectre passif-actif (2013, p. 14). Du côté du pôle passif, les bases de données sont construites comme des inventaires et sont le résultat d'un travail inaperçu, en coulisse tout comme celui des conservateurs. En attente d'être activées, on les considère être sans idéologie (Relya, 2013, p. 14-15), donc sans discours rattachés. Les réseaux, quant à eux, donnent forme, par l'action, aux bases de données (Relya, 2013, p. 16). Ils sont le résultat des agents qui les utilisent comme occasions de chercher, retirer, rassembler, organiser, filtrer et communiquer – comme

⁶⁶ « La récupération du terme de réseau s'est opérée à la faveur d'une conjonction historique particulière, marquée notamment par le développement des réseaux informatiques ouvrant des possibilités de travail et de collaboration à distance, mais en temps réel, et par la recherche, dans les sciences sociales de concepts pour identifier des structures faiblement, voire pas du tout, hiérarchiques, souples et non limitées par des frontières tracées *a priori*. » (Boltanski & Chiapello, 2011, p. 169)

occasions d'instancier leur sélection de données dans leur connexion dynamique avec d'autres agents (Relya, 2013, p. 16). Dans tous les cas, les réseaux comme les bases de données sont ouverts, horizontaux, agrégatifs, extensifs et, enfin, en recalibration constante (Relya, 2013, p. 16). Ainsi considéré, le musée avec ses collections permanentes devient une base de données passive, en attente d'activation, qui ne raconte pas une histoire et qui est sans début ni fin⁶⁷. Aucun critère, selon Relya, ne détermine donc la séquence de ses éléments (Relya, 2013, p. 181) :

They are simply collections of individual items, each with potentially the same significance as every other item in its field. It is this particular logic of the database that weakens the ties within the museum's collections, renders it more passive and informal, that transforms it from being a canon or a tradition or an ideology into being, simply one's personal toy box. (2013, p. 181)

Ainsi, les œuvres des collections muséales deviennent des fragments tous équivalents ayant un certain potentiel discursif. Les collections du musée deviennent une boîte d'outils de tous les possibles pour les commissaires, qui ont la liberté d'en faire usage selon leur bon vouloir. Par leur intervention, l'artiste-commissaire, la vedette-commissaire et le public (co-)commissaire activent la base de données que sont les collections en sélectionnant, rassemblant et organisant les œuvres pour communiquer une vision qui leur est propre. Cette conception du musée comme base de données passive offre l'occasion aux commissaires invités de naviguer dans des voies de traverse, n'étant pas celles qui sont privilégiées par les conservateurs. Ils peuvent se permettre de porter un regard sur les collections sous une lunette parfois tout à fait différente de celle qu'imposent les canons esthétiques et les grands récits de l'histoire de l'art. À ce sujet, Sylvain Amic fait référence au mythe de Babel dans le catalogue du *Temps des collections V* :

Se rappeler le mythe de Babel, l'assignation de l'humanité au désordre des langues, pleurer la perte d'une totalité heureuse. Ou bien l'envisager comme un don, comme le signe révélé de la pluralité des mondes et de la singularité des êtres. Quand bien même l'histoire de l'art serait la seule langue des musées, encore ne parle-t-elle pas d'une seule voix. Le musée, comme une Babel de

⁶⁷ Envisagé de la sorte, il entre automatiquement en opposition avec le canon.

couleurs et de formes, d'histoires et de drames, de chants et d'espoirs. Par nature un lieu où se font et se défont les interprétations, un lieu ouvert aux regards et aux lectures. (2016, p. ii)

Le projet *Le Temps des collections* active, pour ainsi dire, la base de données que sont les réserves du Musée des beaux-arts de Rouen. Ce dernier exploite ainsi un fonctionnement en réseau depuis la mise sur pied du projet en 2012 qui se traduit dans un premier temps par l'invitation de créateurs, d'artistes, du public et d'institutions, puis dans un deuxième temps, par la mise en commun des collections des huit musées de la Réunion des musées métropolitains (RMM). Comme l'expose Relya, ce sont les projets et les plateformes⁶⁸ qui activent les bases de données pour en faire des réseaux puisqu'ils constituent les points pivots entre les pôles passif-actif. D'une part, le projet se définit comme l'occasion et la raison qui motive une connexion. Il assemble temporairement un groupe disparate de personnes, mais permet de créer des liens plus durables, qui seront mis en veille tout en restant disponibles (Relya, 2013, p. 17 ; Boltanski & Chiapello, 2011, p. 170). Pour Boltanski et Chiapello, le projet est précisément un « amas de connexions actives » pouvant faire s'étendre le réseau (2011, p. 170). À mesure qu'il se construit un ensemble de liens plus durables, le Musée des beaux-arts de Rouen étend son réseau avec chaque édition du *Temps des collections*. D'autre part, la plateforme est une architecture de base sous-jacente, ou une table de travail commune, qui, bien qu'elle soit stable et durable, est suffisamment ouverte et flexible pour permettre une grande variété d'interfaces de même qu'une vaste gamme de données entrantes et sortantes (Relya, 2013, p. 20).

La plateforme se caractérise par sa souplesse : plutôt que d'être fermée et fixée, elle est traversable, perméable, réactive et constituée par un dialogue avec l'extérieur (Relya, 2013, p. 21). Ses seules limites sont celles imposées par son interface et, en ce sens, la plateforme est performative (Relya, 2013, p. 21). Si, pour Davallon, l'exposition est un média, elle n'est plus un média de flux comme le propose Jacobi (2013), mais plutôt un

⁶⁸ Relya adresse le fait que sa terminologie (réseaux, bases de données, plateformes, projets) évoque le monde des technologies bien que sa réflexion ne s'y limite pas (2013, p. IX).

média plateforme entendu au sens de Relya. Le média de flux concorde avec l'idéologie du système, en ce sens qu'il pousse l'information vers le visiteur, de haut en bas, de l'émetteur au récepteur, alors que le média plateforme se caractérise par son horizontalité et les possibles échanges multidirectionnels. Dans cette logique d'ouverture et d'échange, le Musée des beaux-arts de Rouen met de l'avant les voix de ses invités. À partir de la cinquième édition, l'usager du musée lui-même est amené à se prononcer et à faire des choix, ce qui l'éloigne de la consommation passive habituelle.

Le changement de logique allant du système au réseau s'accompagne d'une transition d'une consommation de masse vers une personnalisation de masse, ou ce qui est appelé aujourd'hui la culture du DIY (*Do-It-Yourself*) (Relya, 2013, p. VIII). Pour Relya, le paradigme du réseau favorise le travail bénévole et le « faire soi-même » (2013, p. 5). Balzer (2014) perçoit d'un point de vue plutôt critique la culture du DIY alors qu'Atkinson y voit au contraire un pouvoir démocratique, qui se manifeste de trois façons principales (Atkinson, 2006, p. 5). Premièrement, le DIY permet d'ouvrir les activités auparavant réservées à une minorité de genre ou de classe (Atkinson, 2006, p. 5). Dans la même veine, le Musée des beaux-arts de Rouen cherche à rendre accessibles une fonction et ses réserves. D'une part, il s'assure que la sélection des œuvres à exposer ne soit pas un privilège accordé à un seul individu avec des qualifications précises. D'autre part, l'institution permet aussi à des groupes de visiter les réserves, normalement accessibles par une poignée de professionnels de musée. Deuxièmement, le DIY donne aussi un sentiment d'indépendance et d'autosuffisance en plus de libérer de l'aide professionnelle (Atkinson, 2006, p. 5). Le commissariat participatif élimine un intermédiaire, soit le commissaire-médiateur⁶⁹ (voir chapitre 3), de sorte à favoriser une appropriation directe des collections par le public. Cette forme de désacralisation et de déhiérarchisation de la culture savante (Chaumier, 2006, p. 244) permet à la fois au public de se familiariser avec les collections et de se les approprier par un travail actif. Troisièmement, le DIY offre l'occasion de créer un sens personnel et de travailler sa propre

⁶⁹ Alors que l'information abonde en ce 21^e siècle, le commissaire se veut généralement un outil d'aide à la navigation certifiant des sélections d'une qualité certaine (Glicenstein, 2015, p. 276).

identité (Atkinson, 2006, p. 5). La culture muséale traditionnelle voulait que des individus, les conservateurs, gèrent le patrimoine collectif. Le public qui, à son tour, effectue un travail commissarial apprend à connaître plus intimement les collections qui sont siennes. Il donne ainsi un sens personnel aux collections, ce qui contribue du même coup à renforcer son sentiment d'appartenance.

5.3. Les catégories de la participation selon Nina Simon

Pour bien délimiter la notion de commissariat participatif, il convient de le situer au regard des trois catégories de la participation établies par Nina Simon dans son ouvrage *The Participatory Museum* (2010), soit la contribution, la collaboration et la co-création (fig. 12). La contribution est un processus entièrement contrôlé par l'institution au sein duquel les participants peuvent contribuer en partageant un objet, une action ou une idée (tableau des commentaires ou borne de partage d'histoires et de mémoires, par exemple). La collaboration positionne le visiteur comme un partenaire actif dans la création des projets initiés et ultimement contrôlés par l'institution. Enfin, pour les projets de co-création, les membres de la communauté travaillent de concert avec les professionnels de musée pour définir un objectif commun et développer une exposition qui cadre avec les intérêts de la communauté et de l'institution (Simon, 2010, p. 187).

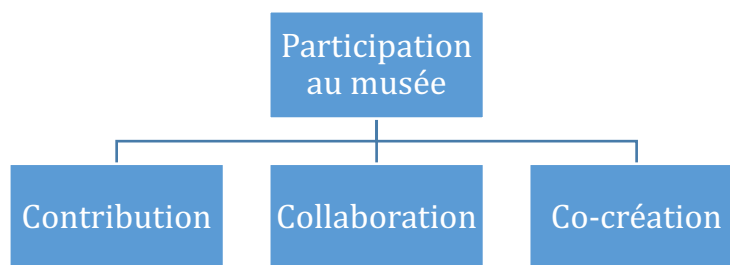


Figure 12 : Les catégories de la participation selon Nina Simon

La contribution est la forme de participation la plus commune dans les institutions culturelles. Les participants sont amenés à contribuer aux institutions en aidant le personnel à tester des idées ou à développer de nouveaux projets. Ils contribuent en partageant leurs opinions et leur créativité au sein d'une institution-forum. La contribution peut se faire par le partage de commentaires écrits ou verbaux, par le partage d'opinions et d'histoires lors des visites, dans des groupes de discussion et sur des tableaux à commentaires ou encore par le partage de mémoires et de photographies dans des espaces dédiés à la réflexion. Les participants peuvent aussi contribuer aux expositions dites approvisionnées par la foule (expression traduite de l'anglais *crowd-sourced exhibits*) en partageant des œuvres ou des objets personnels, qui sont leur propriété (Simon, 2010, p. 203). L'exposition *The People's Choice* organisée par Group Material en 1981 (présentée dans le chapitre 2) constitue une exposition approvisionnée par la « foule », ou dans ce cas précis, par la communauté. Par conséquent, la participation des résidents du quartier est une forme de contribution. Les projets faisant usage de la contribution se caractérisent par leur simplicité, autant dans la gestion par l'institution que dans l'engagement du participant (Simon, 2010, p. 204). Nina Simon subdivise la catégorie de la contribution en trois sous-catégories : la contribution essentielle, la contribution optionnelle et la contribution éducative (fig. 14).

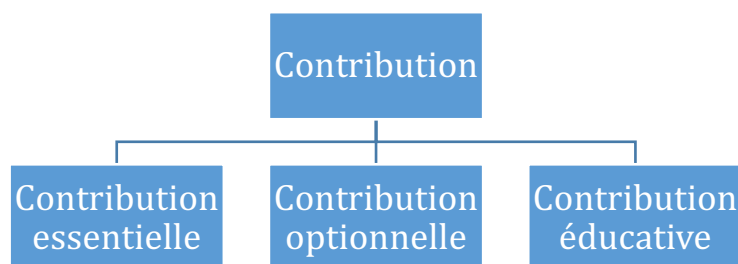


Figure 13 : Les sous-catégories de la contribution selon Nina Simon

Dans le cas de la contribution essentielle, la participation active des visiteurs est garante du succès du projet. Quant à la contribution optionnelle, la participation du visiteur vient bonifier le projet du musée. Pour ce qui est de la contribution éducative, la contribution se

veut une expérience d'apprentissage qui développe des habiletés ou des expériences chez le visiteur (Simon, 2010, p. 207).

Tout comme dans le cas de la contribution, la collaboration englobe des projets qui tirent origine de l'institution muséale et dont ils sont sous la gouverne. La collaboration se distingue toutefois de la contribution en positionnant le visiteur comme partenaire actif dans le développement de programmes ou d'expositions. La relation entre les participants et le musée est donc de nature plus profonde. Dans certains cas, les participants agissent à titre de consultants et sont sollicités par le musée en raison de connaissances ou de compétences spécifiques. À d'autres occasions, les participants agissent plutôt comme des employés et travaillent de concert avec les professionnels de musée au design du projet. Pour Simon, les musées s'engagent dans des projets collaboratifs pour quatre raisons : 1) pour consulter des experts ou des représentants de communautés spécifiques pour s'assurer de l'exactitude et de l'authenticité des expositions, des programmes ou des publications ; 2) pour tester et développer de nouveaux programmes en partenariat avec de potentiels futurs usagers et augmenter leurs chances de succès ; 3) pour proposer des opportunités éducatives aux participants qui peuvent conceptualiser, créer et produire leurs propres contenus ou recherches ; ou 4) pour aider les visiteurs à se sentir comme partenaires et co-propriétaires des contenus et des activités du musée (2010, p. 231-232). La collaboration ainsi envisagée se subdivise en deux catégories : les projets consultatifs et les projets de co-développement (fig. 15).

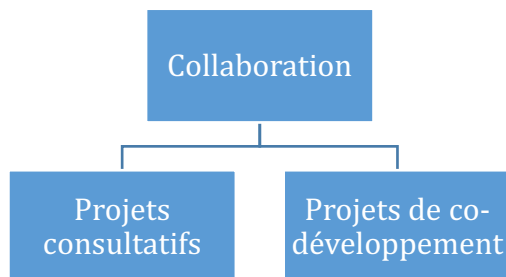


Figure 14 : Les sous-catégories de la collaboration selon Nina Simon

Dans les projets consultatifs, des experts dans un domaine précis ou des représentants d'une communauté ciblée agissent à titre de conseillers et de guides auprès des professionnels de musée, qui ont à leur charge le développement des contenus d'expositions, de programmes publics et de publications. Les projets consultatifs réfèrent à la consultation de groupes de discussion (de l'anglais *focus group*) par les professionnels de musée lors du développement d'une exposition pour valider les contenus auprès de ces communautés spécifiques. Pour leur part, les projets de co-développement consistent plutôt au travail conjoint des experts du musée avec les participants pour développer une exposition ou un programme public (Simon, 2010, p. 235). Les projets de co-développement se distinguent des projets consultatifs du fait que les participants agissent comme des contractuels ou des employés (Simon, 2010, p. 237), c'est donc à dire qu'ils ont un certain pouvoir de décision et, par conséquent, un impact direct sur les contenus inclus dans les expositions, les programmes publics et les publications. Le rôle des participants aux projets de co-développement dépasse celui de conseiller ; son rôle est plutôt celui d'un collègue, d'un co-auteur. L'exposition participative *I Am a Curator* organisée par l'artiste Per Hüttner est en ce sens un cas exemplaire des projets de co-développement. Le projet est initialement proposé par l'artiste et sert des objectifs établis par lui, mais les choix des participants affectent la forme et les contenus de son projet d'exposition.

Contrairement aux projets collaboratifs, les projets de co-création poursuivent des objectifs à la fois institutionnels et communautaires. Les projets de co-création peuvent voir le jour de deux façons : soit un groupe communautaire approche le musée pour réaliser un projet, soit un musée lance un appel à projets ouvert à des participants externes. La co-création est surtout axée sur la demande plutôt que sur l'offre. En ce sens, le projet d'exposition *Fusion Jeunesse : Notre univers*, présenté du 11 juin au 15 septembre 2019 au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), illustre particulièrement bien la catégorie de la co-création puisque c'est l'organisme Fusion Jeunesse⁷⁰ qui a approché le musée pour établir un partenariat. L'objectif était d'offrir l'occasion aux jeunes usant des

⁷⁰ Fusion Jeunesse est un organisme montréalais qui contribue à la persévérance scolaire, à l'employabilité et à l'engagement civique des jeunes.

services de Fusion Jeunesse de créer leurs propres œuvres inspirées des collections du MBAM et de les exposer de façon professionnelle dans un musée d'envergure. Simon cible trois raisons qui peuvent encourager les musées à s'engager dans des projets de co-création : 1) pour être à l'écoute des besoins et des intérêts de la communauté; 2) pour offrir un espace pour l'engagement communautaire et le dialogue; 3) pour aider les participants à développer des compétences qui leur permettront d'atteindre des objectifs individuels et communautaires (2010, p. 263-264).

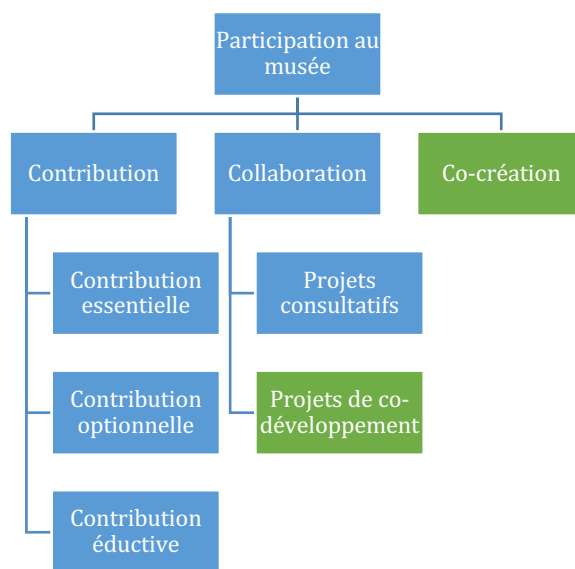


Figure 15 : Résumé des catégories et sous-catégories de la participation selon Nina Simon

Dans le cadre de ce mémoire, il est considéré que le commissariat participatif englobe les projets de co-développement avec le public et les projets de co-création, qui prennent tous deux l'exposition comme contexte de travail (fig. 16). Les projets de nature contributive et consultative sont donc exclus. Les projets contributifs ne servent que le musée, qui n'a donc pas à s'adapter aux actions posées et aux décisions prises par les participants.

Tableau 1 : Récapitulatif des caractéristiques propres aux catégories de la participation selon Nina Simon

	Contribution	Co-développement (collaboration)	Co-création
Initiateur du projet	Institution	Institution	Communauté ou institution
Objectifs poursuivis	Objectifs institutionnels	Objectifs institutionnels	Objectifs communautaires et institutionnels
Contrôle du projet	Institution	Institution	Communauté
Offre ou demande	Offre du musée à ses visiteurs	Offre du musée à ses visiteurs	Demande par la communauté
Lien de travail visiteur-institution	Visiteur contribue à l'institution	Visiteur et musée travaillent ensemble	Visiteur et musée travaillent ensemble
Degré de participation	Participation minimale	Participation modérée	Participation importante
Impact sur le produit final	Visiteur n'impacte pas le produit final	Visiteur impacte le produit final	Visiteur impacte le produit final
(Co-)Auteur(s) du projet	Musée	Musée et communauté	Communauté

Si l'on se fie au tableau récapitulatif des catégories de la participation de Nina Simon (tableau 1), le commissariat participatif, ou co-commissariat⁷¹, sert à la réalisation d'un projet d'exposition initié par l'institution, qui poursuit des objectifs institutionnels, ou à la réalisation d'un projet d'exposition initié par l'institution et sa communauté qui

⁷¹ Un des intérêts de ce terme est qu'il reprend le préfixe « co- » des catégories du co-développement et de la co-création avancées par Nina Simon.

poursuit des objectifs à la fois institutionnels et communautaires. Dans un cas comme dans l'autre, le musée et les participants travaillent ensemble à la création d'une exposition, ce qui leur confère le statut de co-auteurs. De ce fait, le commissariat d'exposition ne permet pas au musée d'exercer un plein contrôle sur le développement du projet. Les projets de commissariat participatif poursuivent deux des quatre objectifs de la collaboration soulevés par Simon, soit proposer des opportunités éducatives aux participants qui peuvent conceptualiser, créer et produire leurs propres contenus ou recherches, et aider les visiteurs à se sentir partenaires, voire co-propriétaires des contenus et activités du musée (2010, p. 231-232).

5.4. Les types d'expositions participatives selon Ngaire Blankenberg

Le chapitre « Participatory Exhibitions » par Ngaire Blankenberg, dans l'ouvrage collectif *The Manual of Museum Exhibition* (2014), aide à mettre en perspective les catégories de Nina Simon. Blankenberg définit les expositions participatives ainsi : « *Participatory exhibitions are where members of the public participate in creating or delivering some aspect of the exhibition experience.* » (2014, p. 167) Elles se distinguent des expositions interactives en ce sens que leur format est altéré au gré des interventions du public, ce qui n'est pas le cas des expositions interactives, qui retournent après-coup à l'état précédant l'interaction. Les expositions participatives ont pour objectif de transformer les individus et les communautés au fur et à mesure qu'ils interviennent sur l'exposition. Comme le souligne Blankenberg, le processus est tout aussi important que le produit (2014, p. 167) – ce même principe est d'abord utilisé pour décrire l'art participatif (se référer au chapitre 2), maintenant les expositions participatives et, subséquemment, le commissariat participatif. L'auteure propose quatre types d'expositions participatives : la consultation de la communauté, les expositions co-crées ou co-commissariées, les expositions ouvertes et, finalement, les expositions hébergées.

Le premier type, la consultation de la communauté, ne relève pas du commissariat participatif. La consultation de la communauté et l'engagement public (de l'anglais *community consultation and public engagement*) confère le contrôle sur ce qui est produit au personnel de musée. L'institution muséale est donc responsable d'organiser le contenu tout en tenant compte des opinions d'une communauté spécifique ou du public (Blankenberg, 2014, p. 171). Cette catégorie reprend celle des « projets consultatifs » de Nina Simon, qui a été écartée dans le processus de définition du commissariat participatif.

Les trois autres types, soit les expositions co-crées ou co-commissariées (de l'anglais *co-created and co-curated exhibitions*), les expositions ouvertes (de l'anglais *open exhibitions*) et les expositions hébergées (de l'anglais *hosted exhibitions*), contribuent à délimiter le commissariat participatif de pair avec les catégories de Simon. Premièrement, les expositions co-crées ou co-commissariées⁷² impliquent une collaboration des membres du public ou d'une communauté avec le personnel du musée pour développer une exposition (Blankenberg, 2014, p. 171). Ce type d'exposition participative réfère tout à la fois aux catégories dites des « projets de co-développement » et de la « co-crédation » de Nina Simon, qui forment ce qui est considéré comme étant le commissariat participatif dans le cadre de ce mémoire. La définition de ce type d'exposition participative rejoint également la définition proposée initialement du commissariat participatif. Deuxièmement, les expositions ouvertes se caractérisent par une exposition de musée qui offre une opportunité continue, à la fois physique ou en ligne, pour les visiteurs de répondre à, de modeler et de transformer l'exposition. Les expositions ouvertes initient la participation du visiteur dans la phase de développement, mais se distinguent puisqu'elles poursuivent la participation une fois l'exposition lancée⁷³. Plus souvent qu'autrement, les

⁷² Mairesse effleure, dans le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, la question du commissariat participatif et parle du public comme « (co-)concepteur d'exposition » (2011, p. 515). Tout comme Blankenberg et Simon, il utilise préfixe « co- », ce qui motive l'utilisation de « co-commissariat » comme synonyme de « commissariat participatif ».

⁷³ Le projet *I Am a Curator* (2003) de Per Hüttner est un exemple d'exposition ouverte puisque son format change une fois l'exposition lancée. Il en va de même pour l'exposition *Viewing depot* (du néerlandais *Kijkdepot*) présentée du 16 décembre 2006 au 15 novembre 2009 au Van Abbemuseum.

expositions ouvertes sont combinées aux expositions co-crées et commissariées (Blankenberg, 2014, p. 171). Dans ces cas précis, les expositions ouvertes constituent du commissariat participatif. Troisièmement, les expositions hébergées consistent en une exposition entièrement conçue et créée par les membres du public ou une communauté spécifique. Au-delà de l'invitation initiale et la sélection, le musée a très peu de contrôle sur le résultat. Les expositions hébergées sont bien souvent temporaires et positionnent le musée comme plateforme ou hub⁷⁴ pour la communauté (Blankenberg, 2014, p. 171). Ce type, de même que celui des expositions ouvertes, vient compléter les catégories de Simon en ce qui concerne les différents acteurs occupant le rôle d'auteur et qui détient le pouvoir sur l'issue du projet.

Tableau 2 : Récapitulatif des caractéristiques propres aux types d'expositions participatives selon Ngairé Blankenberg

	Consultation de la communauté	Exposition co-crée, co-commissariée ou ouverte	Exposition hébergée
Contrôle du projet	Musée	Musée et usagers	Communauté
Rôle des usagers	Consultants	Co-commissaires	Commissaires
Rôle du musée	Porteur du projet	Porteur du projet	Guide et promoteur
(Co-)Auteur(s) du projet	Musée	Musée et usagers	Communauté
Équivalent parmi les catégories de Nina Simon	Contribution	Collaboration	Co-création

⁷⁴ Selon Patrimoine canadien, « un hub créatif est un établissement multi-locataires qui regroupe une variété de professionnels des secteurs des arts ou du patrimoine et de disciplines créatives. Divers types d'entreprises, tels que des organismes à but non lucratif, des organismes à but lucratif, ainsi que des créateurs indépendants peuvent s'installer dans un hub. Les hubs créatifs offrent aux multiples usagers des espaces partagés, des équipements et des services ; des occasions d'échange, de collaboration et/ou de développement professionnel ; et des espaces et une programmation accessibles au public. » (2018)

À la lumière du tableau récapitulatif des caractéristiques propres aux types d'expositions participatives (tableau 2), il est possible de constater que le type « consultation de la communauté » conserve le musée dans la posture d'auteur. Le musée demeure ainsi en contrôle du résultat final bien qu'il s'ouvre à la perspective du visiteur en l'invitant à participer. Pour cette raison, ce type ne relève pas du commissariat participatif. Quant aux expositions co-crées, co-commissariées ou ouvertes, elles positionnent le musée et les usagers comme co-auteurs. C'est-à-dire que le pouvoir est partagé par chaque partie, qui a un pouvoir de décision et, par conséquent, un impact sur le résultat final. Les expositions hébergées, de leur côté, positionnent la communauté comme auteure principale du projet et le musée comme guide et promoteur. Le commissariat participatif regroupe donc les expositions co-crées, co-commissariées, ouvertes et hébergées de Ngairé Blankenberg de même que les catégories dites de co-développement et de co-création de Nina Simon.

5.5. Deux sous-types de commissariat participatif : le commissariat de masse et le commissariat communautaire

À la lumière des théories de Simon et de Blankenberg, il convient de subdiviser le commissariat participatif en deux types : le commissariat de masse et le commissariat communautaire. Ce découpage en deux types est soutenu par Carrie Jones dans son mémoire (2014, p. IV)⁷⁵. Le premier type, le commissariat de masse, s'inspire des tendances issues du *crowdsourcing*⁷⁶, qui consiste en l'externalisation du travail et l'approvisionnement par la foule, ou, plus justement, par le public dans ce cas-ci. Les

⁷⁵ Jones subdivise elle aussi le *collaborative curating* en deux types : *community curation* et *crowdsourced curation*.

⁷⁶ Le terme *crowdsourcing* provient du milieu des affaires et se définit comme étant : « a process that involves outsourcing tasks to a distributed group of people. » (Owens, 2013, p. 122) Le *crowdsourcing* appliqué au développement d'exposition est, selon Ngairé Blankenberg, un moyen pour récolter du contenu ou des collections auprès d'un public large et indéfini en utilisant la puissance du Web et des médias sociaux (2014, p. 176).

projets de ce type ratissent un public large : ils ciblent à la fois les visiteurs du musée et les usagers des services de l'institution hors les murs. Bien souvent, le commissariat de masse se base sur les réseaux sociaux, le site Web ou une plateforme spécifique en ligne pour rejoindre un plus vaste public. Ce type de projet implique un grand nombre de participants qui ne se consultent pas nécessairement pour faire leurs choix, ce qui peut expliquer des résultats déçus. Leur implication est minimale : elle se résume généralement à une mention « J'aime » et, parfois, à la rédaction d'un commentaire. Bien que le commissariat de masse ne relève pas directement de la muséologie citoyenne, il intègre l'idée des droits et devoirs des citoyens qui y est inhérente puisqu'il opère généralement par le vote. La sélection des œuvres se fait donc via un processus démocratique, ouvert à tous⁷⁷. Le commissariat de masse s'inscrit dans la muséologie participative, dont les fondements ont été abordés dans le chapitre 1, qui mise d'abord et avant tout sur l'activation du public au sein de l'institution.

En ce qui concerne le commissariat communautaire, son *modus operandi* est plus directement lié aux valeurs de la muséologie citoyenne puisqu'il va au-delà de la seule participation en cherchant à créer du lien social entre les participants issus d'une même communauté. Les projets de commissariat communautaire ciblent plutôt un segment précis du public, voire un groupe communautaire spécifique. Dans certains cas, le musée collabore avec une association communautaire locale, impliquant un petit nombre de participants qui travailleront ensemble à élaborer une exposition selon une vision concertée, de groupe. Leur implication est considérable, et à plusieurs étapes du développement de l'exposition. Plus encore, le musée s'assure d'un transfert des connaissances des professionnels vers les membres de la communauté et le développement des compétences auprès des participants. L'exposition finale est le

⁷⁷ L'exposition *50/50: Audience and Experts Curate the Paper Collection* présentée du 16 décembre 2010 au 16 juillet 2011 au Walker Art Center est représentative du commissariat de masse avec ses 250 000 votes récoltés via une application développée spécialement pour le projet.

résultat de ces apprentissages, étant a priori plus cohérente que celle qui est générée par le commissariat de masse, puisque les participants se consultent⁷⁸.

La *Chambre des visiteurs* du Musée des beaux-arts de Rouen est une initiative qui se situe à la frontière du commissariat de masse et du commissariat communautaire. Elle relève du commissariat de masse en ce sens que les usagers peuvent participer sans jamais se consulter via une plateforme Web. L'implication peut véritablement se limiter au vote et le taux de participation est important. Toutefois, avec la *Chambre des visiteurs*, le Musée des beaux-arts de Rouen ciblait un public de proximité et adoptait une approche citoyenne. Il avait mis sur pied des ateliers qui offraient la possibilité aux usagers de s'impliquer dans d'autres étapes de la conception d'exposition, comme la rédaction de cartels et la planification de l'accrochage par exemple. Le nombre de participants était alors restreint et ces derniers développaient des compétences en matière de conception d'exposition auprès de professionnels de musée.

⁷⁸ L'exposition *Fusion Jeunesse : notre univers*, présentée du 11 juin au 15 septembre 2019 au Musée des beaux-arts de Montréal est représentative du commissariat communautaire puisqu'elle est née d'une demande par la communauté et que le musée agit en tant que guide et promoteur.

6. LES USAGES ET LES OBJECTIFS DU COMMISSARIAT PARTICIPATIF : ETUDE DES PRATIQUES

Alors que le chapitre précédent s'attarde à définir le commissariat participatif au regard des théories de la participation et du paradigme du réseau qui marque actuellement le monde de l'art, ce sixième chapitre considère les usages et les objectifs du commissariat participatif. La première partie de ce chapitre présente et analyse la recension des cas de commissariat participatif effectuée (voir annexe 1). L'ensemble des cas est considéré, d'abord de façon générale afin de révéler des éléments partagés, puis dans une perspective géographique pour faire ressortir des particularités propres aux territoires états-uniens, européen et canadien. En seconde partie, une typologie dressée à partir des cas recensés décline des objectifs visés par les musées qui pilotent des projets de commissariat participatif.

6.1. Une recension en Occident

Les institutions muséales qui proposent des projets de commissariat participatif adoptent une kyrielle de pratiques : il n'y a pas une, ni un nombre limité de façons de faire lorsqu'il est question d'impliquer le public dans le processus commissarial. Chaque musée propose une approche et des processus qui correspondent à sa vision, à ses besoins et aux attentes de ses usagers. Afin de dresser un portrait global des principales pratiques en termes de commissariat participatif, le plus de cas possible ont été retracés et compilés (se référer à l'annexe 1) en vue d'analyser leurs points communs ainsi que leurs différences.

Certains cas ont été repérés au cours de lectures⁷⁹ sur le commissariat participatif, mais la majorité d'entre eux ont émergé au terme de recherches spécifiques sur le Web. Concernant les cas repérés en ligne, les mots-clés suivants ont été utilisés dans un moteur de recherche général : « crowdsourced », « crowd-curated », « internet-curated », « community-curated », « co-curated » et « co-created exhibition », mais aussi « exposition co-crée », « co-commissariée » et « public comme commissaire ».

Les cas conservés dans la recension sont des projets de commissariat participatif proposés par des musées d'art. Ces projets permettent tous aux usagers de s'impliquer d'une façon ou d'une autre dans le processus de développement d'une exposition. Cette exposition prend des formes variées : exposition physique ou numérique, exposition entière ou section d'exposition. Dans la très grande majorité des cas, les institutions mobilisent des œuvres issues de leurs propres collections. Seulement trois cas font exception : les expositions *Click! A Crowd-Curated Exhibition* et *GO: a Community-Curated Open Studio Project* au Brooklyn Museum qui présentent des œuvres d'artistes contemporains produites spécialement pour le projet de même que *Fusion Jeunesse : notre univers* au Musée des beaux-arts de Montréal qui présente des œuvres créées par les participants, tout de même inspirées des collections du musée⁸⁰. Les projets recensés sollicitent la participation des masses ou de groupes communautaires ciblés. Les participants posent des actions, autonomes ou guidées, en ligne (réseaux sociaux, site Web, application, questionnaire en ligne, etc.) ou sur place au musée (bulletin papier, questionnaire papier, atelier de formation, groupes de travail, etc.). Le degré d'implication est variable d'un projet à l'autre, allant d'une participation minimale, comme l'attribution d'une mention « J'aime » sur les réseaux sociaux (commissariat de masse), à une participation considérable, comme la présence à des ateliers développant des compétences en matière de conception d'exposition (commissariat communautaire). La

⁷⁹ Les cas repérés dans les textes étaient bien souvent cités en exemple.

⁸⁰ Il est à noter que les participants ont conçu la mise en espace et l'accrochage. C'est donc à dire qu'ils se sont investis dans le développement d'une exposition de sorte que leur apport dépassait la création d'œuvres.

participation peut impliquer les usagers dans une ou plusieurs des étapes du processus de développement de l'exposition. Ils peuvent prendre part aux décisions concernant le thème, le titre, les œuvres exposées, mais aussi participer à la rédaction des cartels, la conceptualisation de la scénographie, la promotion et la diffusion de l'information. Dans la majeure partie des cas, les usagers sont impliqués dans la sélection des œuvres, qui peut se faire de deux façons. La première est une sélection anonyme qui consiste en un vote en ligne, un vote sur tablette en musée, un vote sur bulletin papier en musée. Ce type de sélection implique que les œuvres présentées sont celles qui ont obtenu le plus de votes. Le deuxième type de sélection est la sélection non anonyme personnelle ou de petits groupes qui consiste au choix d'un ensemble d'œuvres qui seront présentées dans l'exposition.

Le travail de recension a permis de lister un total de trente-quatre cas, sans compter les éditions multiples d'un même projet⁸¹. Cette recension permet d'avancer que le commissariat participatif compte parmi les stratégies de mise en valeur des collections muséales. Cette vue d'ensemble permet aussi de retracer les origines du commissariat participatif un peu avant les années 2010. Le tout premier cas repéré est l'exposition *Click! A Crowd-Curated Exhibition*, présentée du 27 juin au 10 août 2008, au Brooklyn Museum à New York aux États-Unis, qui est aujourd'hui devenue une référence en la matière. Pour les besoins de ce mémoire, les derniers cas repérés datent de 2019. Les cas recensés ont tous été mis sur pied par des institutions situées au Canada, aux États-Unis ou en Europe – plus spécifiquement aux Pays-Bas, au Royaume-Uni, en France, en Autriche, en Belgique et en Pologne. À ce jour, aucun autre cas n'a été repéré en dehors de ces trois zones géographiques. Ce découpage, deux pays et un continent, met en perspective différents contextes géographiques (Amérique du Nord et Europe), mais surtout socioculturels (français et anglais). Pour chaque zone géographique, il est possible d'identifier des approches communes dans les musées, ce qui peut s'expliquer par leur rapport à leur collection, à leur public et à leur financement public ou privé.

⁸¹ En comptant les éditions multiples, il serait plutôt question de 47 expositions de commissariat participatif recensées.

6.1.1. Un portrait global des usages : publics sollicités, œuvres soumises au vote et pouvoir de décision

De façon générale, le commissariat participatif donne lieu à des expositions temporaires. Bien que le public endosse le rôle de commissaire, le musée peut aussi désigner un commissaire institutionnel. Cet individu est bien souvent à l'origine du projet et en devient le responsable. Dans certains cas, le département d'éducation est amené à s'impliquer auprès des publics dans le processus commissarial. Les projets de commissariat participatif peuvent s'adresser à divers publics : parfois, l'institution cible un public local alors que, d'autres fois, elle vise un public plus général, sans limites sociales ou géographiques. Dans la forte majorité des cas répertoriés, les expositions présentent des œuvres issues des collections permanentes du musée. Beaucoup d'œuvres ayant été utilisées dans le cadre des projets de co-développement étaient bidimensionnelles – bien souvent, des peintures et des dessins. Plus rarement, des œuvres tridimensionnelles – comme des sculptures ou des objets d'art décoratif. Selon les intentions préalables, les projets ont mis de l'avant des œuvres connues, pour faire sensation, ou au contraire des œuvres méconnues, qui sortent rarement des réserves, pour les faire connaître du public. Les bassins d'œuvres présélectionnées par les conservateurs, qui ont été soumis au vote, ont varié de 30 à 1356 œuvres. Le pouvoir de décision du public a été plus ou moins grand, si l'on considère le nombre d'œuvres retenues pour l'exposition versus le nombre initialement soumis au vote. Par exemple, le projet *Public Property* au Walters Art Museum proposait un bassin initial de 1 356 œuvres au public. De ce nombre, 106 ont été présentées dans le cadre de l'exposition finale, ce qui représente un ratio d'environ 8 %. Par comparaison, le projet *Boston Loves Impressionism* au Musée des beaux-arts de Boston a soumis au public un corpus de 50 œuvres, dont 30 ont été exposées, pour un ratio de 60 %. Dans le premier exemple, le public avait conséquemment beaucoup plus de liberté, de possibilités et d'impact. Parmi les cas recensés, diverses approches ont été adoptées par les musées : certains ont visiblement conservé un contrôle plus grand, en proposant un bassin d'œuvres restreint.

6.1.2. Le contexte états-unien : approche de masse et événementialisation

Les États-Unis représentent 45,7 % de tous les projets répertoriés dans l'exercice de recension. Il est question de seize (16) projets, ayant eu lieu dans quatorze (14) institutions différentes, sans compter les multiples éditions d'un même projet⁸². Parmi ces cas, quatorze (14) d'entre eux constituent du commissariat de masse contre deux (2) cas de commissariat communautaire. Cette différence remarquable entre les deux profils d'utilisateurs permet de constater qu'à ce jour, le commissariat communautaire est une formule moins utilisée aux États-Unis que le commissariat de masse. Les musées états-uniens s'inscrivent davantage dans la muséologie participative, qui permet un échange entre le visiteur et l'institution, sans nécessairement travailler à créer un lien durable comme dans le cas de la muséologie citoyenne.

Dans plusieurs cas recensés aux États-Unis, il est possible d'observer qu'un nombre important de projets ont été appuyés par des commanditaires⁸³ ce qui, comme nous le verrons, contraste avec les projets répertoriés en Europe et au Canada. Cette distinction pourrait s'expliquer par le mode de financement des musées états-uniens (davantage privé que public) qui a pour effet d'ancrer les initiatives de commissariat participatif dans l'événementiel. Les musées états-uniens semblent utiliser le commissariat participatif comme stratégie pour attirer les publics, nouveaux ou habitués, *intra muros* ou *extra muros*, et générer du trafic sur le Web ou au musée. Cette stratégie est démontrée par les efforts des musées états-uniens qui cherchent à augmenter leur portée en utilisant les possibilités offertes par les nouvelles technologies et l'Internet. Mais elle transparaît également dans l'utilisation des œuvres et des artistes de renommée comme matériau de travail dans le processus de commissariat participatif. Ce choix institutionnel impacte l'expérience des participants, qui diffère forcément d'une possible expérience impliquant

⁸² Si les éditions multiples d'un même projet sont considérées, il est plutôt question de 18 expositions de commissariat participatif.

⁸³ C'est notamment le cas de *50/50: Audience and Experts Curate the Paper Collection* au Walker Art Center, de *GO: a community-curated open studio project* au Brooklyn Museum, de *Soapbox! The Audience Speaks* au Museum of Photographic Arts, de *Boston Loves Impressionism* au Musée des beaux-arts de Boston et *What is a Line?* au The Fralin Museum of Art at the University of Virginia.

des œuvres moins connues, qui ont été peu exposées ou qui sont dissimulées dans les réserves.

Bien que moins présent aux États-Unis, le commissariat communautaire a tout de même été utilisé au Brooklyn Museum, qui est reconnu comme hub communautaire, et au Spelman College Museum of Fine Arts, qui est ancré dans un contexte propice à l'inclusion. Pour ce qui est du premier cas de figure, le Brooklyn Museum propose *GO: A Community-Curated Open Studio Project*, qui a débouché sur une exposition présentée du 1^{er} décembre 2012 au 24 février 2013. Le Brooklyn Museum avait fait l'expérience de deux projets de commissariat de masse⁸⁴ avant d'approfondir la relation avec le public par un projet de commissariat communautaire. Comme le souligne Blankenberg, la culture de la participation fait l'objet d'un paradoxe : plus la participation est offerte, moins intéressante elle devient (2014, p. 168). C'est donc dire qu'une expérience participative qui est reconduite, mais dont les modalités ne sont jamais renouvelées, conduira graduellement au désintérêt du public qui passe outre le stade de l'engouement initial. Ce paradoxe peut expliquer qu'après deux projets de commissariat participatif, le Brooklyn Museum ait voulu se réinventer en s'engageant dans la voie du commissariat communautaire.

Le second cas de commissariat participatif aux États-Unis est celui du Spelman College Museum of Fine Arts, avec *Multiple Choice: Perspectives on the Spelman College Collection*, présenté du 7 février au 18 mai 2013. Le musée a d'abord proposé une visite de la collection destinée aux étudiants en arts, à la faculté, au personnel de l'institution, aux amis du musée et à certains invités d'honneur. Il a ensuite demandé aux participants de sélectionner un objet qui les interpellait. Les participants ont aussi produit du matériel (poèmes, bandes musicales, vidéo, etc.) pour accompagner les œuvres en présentation. Le Spelman College Museum of Fine Arts est situé sur le campus du Collège Spelman⁸⁵ à

⁸⁴ L'on réfère aux expositions *Click! A Crowd-Curated Exhibition* (27 juin à 10 août 2008) et *Split Second : Indian Paintings* (13 juillet 2011 au 1er janvier 2012).

⁸⁵ Le Collège Spelman se positionne ainsi : « *Spelman College, a historically Black college and a global leader in the education of women of African descent, is dedicated to academic excellence in the liberal arts and sciences and the intellectual, creative, ethical, and leadership development of its students.* » (Spelman College, 2017)

Atlanta. Ce projet de commissariat communautaire émerge ainsi d'une institution inscrite dans un contexte académique, qui revendique un caractère davantage expérimental. Le Spelman College Museum of Fine Arts a pour mission d'inspirer et d'enrichir la communauté académique et le public extérieur par l'art produit par des femmes issues de la Diaspora africaine (Spelman College Museum of Fine Arts, 2013). Le commissariat communautaire lui permet ainsi de demeurer ancré dans sa communauté, mais aussi de la faire intervenir dans ses activités et de lui donner une voix dans la représentation de ce segment spécifique de l'art.

6.1.3. Le contexte européen : programmes ou éditions multiples et maintien de l'engouement

Du côté européen, quatorze (14) cas ont été repérés, sans compter les multiples éditions d'un même projet⁸⁶, ce qui représente 40 % de tous les cas répertoriés. La France se démarque avec la production de cinq (5) projets de commissariat participatif par comparaison au Pays-Bas avec trois (3) cas, la Belgique avec deux (2) cas, l'Autriche avec deux (2) cas, le Royaume-Uni avec un (1) cas et la Pologne avec un (1) cas. L'ensemble de ces quatorze (14) projets ont été proposés par 12 institutions au total. De ce nombre, neuf (9) cas constituent du commissariat de masse et cinq (5) cas constituent du commissariat communautaire.

L'Europe compte plus d'initiatives de commissariat communautaire que les États-Unis. L'ensemble des cas belges et polonais privilégiaient une approche communautaire de même que trois (3) des cinq (5) cas français. Plus encore, l'Europe se distingue par des projets qui ont connu plusieurs éditions. C'est, nous le savons, le cas de *La Chambre des visiteurs* au Musée des beaux-arts de Rouen et, également, d'*Exposé* au Kröller-Müller Museum, et de *Mix Match Museum*, qui prend place dans six musées partenaires des Pays-

⁸⁶ En comptant les multiples éditions d'un même projet, il est question de 24 expositions de commissariat participatif.

Bas. Dans le cas d'*Expose*, il y a eu trois éditions avec des taux de participation en baisse à chaque édition, ce qui concorde avec le paradoxe entourant la culture de la participation soulevé par Blankenberg (2014, p. 168). La première édition a eu 1212 participants, la deuxième a eu 246 participants et la troisième a eu 767 participants. La deuxième édition de ce projet visait un public enfant seulement, ce qui peut expliquer un taux de participation radicalement plus faible, de 246 participants. Quant à la première et la troisième édition, le public plus largement invité était amené à prendre part au processus de développement de l'exposition. On observe néanmoins une baisse de 37 % du taux de participation entre la première et la troisième édition. Ces chiffres laissent, là aussi, croire que l'engouement pour les initiatives de commissariat participatif tend à s'étioler avec la multiplication d'itérations. Pour *Mix Match Museum* (qui est considéré comme la suite de *Expose*), aucune donnée de participation n'est disponible.

La première édition de la *Chambre des visiteurs*, organisée en 2016 par le Musée des beaux-arts de Rouen, a reçu 17 000 votes. Dès la seconde édition, en 2017, le projet, même s'il était repris par les huit musées regroupés dans la Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie (RMM), n'a récolté que 8 500 votes. Ce chiffre représente d'autant plus une baisse considérable, que le projet rejoint l'audience de huit institutions et non d'une seule. Pour la troisième édition, toujours portée par les musées de la RMM, une nouveauté est ajoutée : une thématique oriente la présélection effectuée par les conservateurs dans chaque institution. Pour cette édition, le thème « les curiosités » suscite clairement l'intérêt du public, alors que l'on dénombre 14 500 votes au total. Enfin, pour la quatrième édition en 2019, portée par thématique « Riquiqui ! », l'on constate à nouveau une baisse importante, avec 9 300 votes.

6.1.4. Le contexte canadien : approche communautaire et lien de proximité

Le commissariat participatif dans les institutions d'art se fait moins présent au Canada qu'aux États-Unis et qu'en Europe. Quatre (4) cas ont été recensés, dans deux (2)

institutions muséales, sans compter les multiples éditions d'un même projet⁸⁷. Ils représentent 14,3 % de tous les cas répertoriés dans le cadre de cette recherche. De ces quatre cas, un seul correspond au commissariat de masse alors que les trois (3) autres relèvent du commissariat communautaire. Les musées canadiens, bien que voisins des États-Unis, usent généralement du commissariat participatif pour travailler avec des groupes communautaires spécifiques et traiter d'enjeux qui les concernent directement. Contrairement aux musées états-uniens qui privilégient la muséologie participative, les musées canadiens s'ancrent davantage dans la muséologie citoyenne.

Le cas de commissariat de masse est de la Robert McLaughlin Gallery (Oshawa, Ontario) qui a conçu l'exposition *Community Curates* présentée du 23 septembre 2011 au 11 mars 2012. Pour produire son exposition participative, la galerie a soumis au vote cinq (5) œuvres par semaine sur son blogue, pour une période de dix semaines. Au total, cinquante (50) œuvres, toutes issues de la collection papier, ont été vues par le public. Les deux (2) œuvres ayant reçu le plus grand nombre de votes parmi les cinq (5) œuvres de la semaine se retrouvaient automatiquement dans l'exposition, qui présentait un total de vingt (20) œuvres. La galerie a répété l'expérience selon le même principe, avec *Community Curates II* présentée du 7 septembre 2013 au 5 janvier 2014.

Les trois autres cas de commissariat communautaire sont du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM). D'abord, l'activité spéciale « Place aux jeunes commissaires de demain » a été organisée en parallèle à l'exposition temporaire *Révolution*, présentée dans ce musée du 17 juin au 9 octobre 2017. À cette occasion, quinze élèves de l'école secondaire James Lyng de la Commission scolaire English Montreal ont été invités par le musée à endosser le rôle de commissaires. Ils ont sélectionné vingt (20) œuvres, se limitant aux collections datant de 1960 à aujourd'hui. Cet assemblage d'une vingtaine d'œuvres traduisait leur vision quant à la justice sociale, la musique et la mode, en plus de témoigner de la place du rêve et de l'utopie dans la société (MBAM, 2017). Puis, l'activité a été reconduite avec l'exposition temporaire *D'Afrique aux Amériques : Picasso en face-à-*

⁸⁷ Il serait alors question de 5 expositions de commissariat participatif si les éditions multiples d'un même projet sont comptées.

face, d'hier à aujourd'hui présentée du 12 mai 2018 au 16 septembre 2018. Enfin, plus récemment, le Musée a présenté l'exposition *Fusion Jeunesse : Notre univers* du 11 juin au 15 septembre 2019, qui marque une évolution importante. Environ une centaine de jeunes ont collaboré pour produire leur propre exposition, prenant pour thématique les cultures du monde. Ils ont été amenés à créer leurs propres œuvres en s'inspirant des collections du MBAM, puis à prendre en charge le développement de l'exposition, de calibre professionnel. Ce projet se démarque, du fait qu'il s'inscrit dans une logique de la demande, plutôt que dans une logique de l'offre qui caractérise généralement le milieu culturel (Tobelem, 2011, p. 236). Effectivement, c'est l'organisme Fusion Jeunesse qui a approché le Musée des beaux-arts de Montréal pour mettre en branle ce projet.

En somme, on remarque qu'il y a deux fois plus de projets de commissariat de masse que de projets de commissariat communautaire, tous territoires confondus. Cet écart peut s'expliquer par la profusion de projets mis sur pied par les musées états-uniens qui privilégient de façon générale le commissariat de masse. On observe aussi que le commissariat de masse est principalement en usage de 2008 aux environs de 2015 alors que le commissariat communautaire devient la formule préférée par les musées après 2015. Cette tendance pourrait s'expliquer par l'intérêt montant pour la muséologie citoyenne dans le milieu académique⁸⁸, mais surtout son implantation dans les musées⁸⁹, qui ont maintenant cette volonté de créer du lien social au sein de sa communauté de proximité. Elle s'illustre par la première exposition de commissariat participatif, de masse de surcroît, soit *Click! A Crowd-Curated Exhibition* présentée en 2008 au Brooklyn Museum, puis avec *Le Temps des collections V* (2016-2017) au Musée des beaux-arts de Rouen, qui incarne la transition du commissariat de masse vers le commissariat communautaire.

⁸⁸ Dans son article datant de 2008, Anik Meunier muséologie citoyenne date de 2008, moment qui concorde avec les débuts du commissariat participatif. Après un peu plus d'une dizaine d'années, en 2020, une Chaire de recherche canadienne en muséologie citoyenne, sous la tutelle Johanne Lamoureux, voit le jour.

⁸⁹ Il suffit de penser au Musée des beaux-arts de Montréal qui se positionne ouvertement comme étant un musée humaniste et citoyen.

6.2. Une typologie des objectifs institutionnels à atteindre par le commissariat participatif

Alors qu'on le considérait comme une tendance passagère, le commissariat participatif continue d'être pratiqué en musées d'art. Pourquoi est-il donc toujours en usage ? Que peut-il bien apporter à l'institution muséale ? Dans les pages qui suivent, une typologie des objectifs institutionnels est proposée afin de mettre en lumière les principaux motifs qui mènent les musées à faire usage du commissariat participatif. Cette typologie souhaite comprendre d'abord les retombées, attendues et réelles, pour l'institution, puis les impacts sur cette dernière, mais aussi sur son public. Elle est fondée sur une analyse des objectifs repérés dans le travail de recension des cas (annexe 1). Les types sont nés de regroupements de cas qui partageaient des objectifs similaires. De façon générale, le commissariat participatif impacte l'institution muséale elle-même, les publics et l'évènementialisation. Cinq types d'objectifs institutionnels ont été déclinés : l'appropriation de l'institution, l'accès aux coulisses, le développement de nouveaux publics, l'enquête sur les publics et un évènement marquant. Cette liste est non-exclusive et non-exhaustive.

6.2.1. L'appropriation de l'institution

Les projets qui forment le type « Perméabilisation de l'institution » mettent de l'avant un fort degré d'implication, qui surpasse largement l'attribution d'une mention « J'aime » ou la formulation d'un commentaire. Les participants s'impliquent dans plusieurs, sinon toutes les étapes du processus de production de l'exposition. Pour permettre une appropriation des modes de travail, un encadrement important est offert par le musée et ses professionnels, qui partagent leurs connaissances et expertises. Dans certains cas, les participants bénéficient aussi d'ateliers de formation qui servent à démystifier les processus de travail tout en permettant de développer de nouvelles compétences. Dans l'idée de s'approprier l'institution, les participants travaillent la plupart du temps à partir des collections permanentes. À cet effet, plusieurs chercheurs et théoriciens considèrent

les collections comme un terrain propice pour engager la communauté et encouragent les musées à promouvoir le dialogue autour de l'interprétation des objets (Hooper-Greenhill, 1999; Dodd & Sandell, 2001; Cameron & Robinson, 2007). Tout au long du projet, le musée et la communauté travaillent ensemble à atteindre des objectifs à la fois institutionnels et communautaires. En bref, le commissariat participatif est utilisé par le musée pour actualiser son image en assurant une ouverture et une appropriation de son institution.

Caractéristiques du type « Perméabilisation de l'institution »

- Appropriation des processus de travail par les participants ;
- Fort degré d'implication des participants dans toutes les étapes ;
- Accompagnement/ encadrement important offert par le musée ;
- Développement de compétences chez les participants grâce à des ateliers de formation.

L'exposition *Reg'Arts Décalés* au Musée des Beaux-Arts de Charleroi, en Belgique, illustre parfaitement bien le type « Perméabilisation de l'institution ». Ce projet s'échelonnait sur 12 mois et se subdivisait en quatre phases : travail préparatoire, ateliers d'initiation, conception scénographique et période d'exposition. Il impliquait une vingtaine de commissaires en herbe, issus de la communauté et constituant un échantillon représentatif de la diversité socioculturelle (Remacle, sans date). Un ensemble d'ateliers étaient offerts aux participants pour leur donner des outils et développer leurs connaissances en vue de la création de leur exposition. Un atelier en mai 2016 abordait les notions d'objet d'art, de collection et de scénographie d'exposition alors qu'un atelier en juin 2016 permettait aux participants de visiter les réserves du musée et de découvrir la salle d'exposition. Les participants devaient ensuite créer la trame narrative autour de l'exposition en choisissant un thème (Voir et Regarder), puis se diviser en sous-groupes (scénographie, médiation et communication) pour créer leur exposition. Des ateliers supplémentaires permettaient aux participants d'être guidés et conseillés pour l'écriture

de cartels, la scénographie et l'accrochage. L'exposition finale était présentée du 10 novembre 2016 jusqu'au 11 février 2017, puis prolongée jusqu'au 15 avril 2017 (Fig. 16) (Public à l'œuvre, 2016).



Figure 16 : Vue de l'exposition *Reg'Arts Décalés* (10 novembre 2016 au 15 avril 2017) au Musée des Beaux-Arts de Charleroi⁹⁰

6.2.2. L'accès aux coulisses

L'accès aux coulisses du musée, bien qu'elles hébergent l'entièreté des collections, est normalement le privilège d'une minorité et, par conséquent, le visiteur y accède très rarement (Casemajor, 2013). N'ayant accès qu'à une petite fraction des collections qui sont montrées en salles, cette situation est d'autant plus incohérente que les musées doivent, en plus d'assurer leur pérennité, rendre accessibles leurs collections au plus grand nombre (Gob et Drouguet, 2014, p. 190). Après les politiques de numérisation des collections et la construction d'infrastructures mettant littéralement en exposition les

⁹⁰ Image repérée à <https://huy-waremme.lameuse.be/70405/article/2017-04-14/charleroi-bilan-tres-positif-pour-lexpo-regarts-decales>

réserves⁹¹, le commissariat participatif s'ajoute aux stratégies qui augmentent l'accessibilité des collections. Il permet notamment aux usagers de les découvrir et de se les approprier en travaillant à partir de celles-ci.

Le second type, « Accès aux coulisses », regroupe plus spécialement des projets d'exposition qui mettent en vue ce qui, du musée, de ses infrastructures et de ses activités, n'est normalement pas rendu public, les réserves par exemple. Le commissariat participatif est donc, ici, l'occasion de rendre visible l'invisible, en donnant à voir l'envers du décor : l'entièreté des collections ou le travail des professionnels qui travaillent dans l'ombre. D'une part, les musées innovent pour révéler leurs collections : nombre de cas⁹², s'ils ne permettent pas au visiteur de se rendre dans les réserves, s'inspirent de la télévision sur demande en accordant au visiteur le privilège de demander à faire sortir des réserves toutes œuvres qu'il désire voir exposées. Cette approche du commissariat participatif permet tout à la fois au public d'apprécier une œuvre pour laquelle il a un attachement ou de découvrir de nouvelles œuvres, et aux musées de montrer l'ampleur et la richesse des collections. Le commissariat participatif est l'occasion de mettre en valeur des œuvres peu ou jamais sorties des réserves et qui s'inscrivent difficilement dans les grands paradigmes historiques traditionnels. D'autre part, le musée positionne le public dans le rôle du conservateur ou du commissaire d'exposition pour lui faire prendre conscience des décisions prises par les professionnels et des dilemmes auxquels ils font face. Il est alors invité à prendre les décisions normalement prises pour lui, par un spécialiste, et se doit de faire des choix⁹³. Du coup, les choix du public viennent en quelque sorte confirmer ceux du conservateur qui les a initialement intégrés à la collection. Alors

⁹¹ Le *Luce Center for American Art* du Brooklyn Museum propose d'amener les réserves directement dans l'espace d'exposition pour augmenter l'accessibilité aux collections. En plus de montrer les systèmes d'entreposage du musée, le pourcentage de la collection visible par les visiteurs est décuplé.

⁹² Les projets *On Demand* (21 mai au 4 août 2013) au Hallie Ford Museum of Art; *Multiple Choice: Perspectives on the Spelman College Collection* (7 février au 18 mai 2013) au Spelman College Museum of Fine Art; et *Viewing depot (Kijkdepot)* (16 décembre 2006 au 15 novembre 2009) au Van Abbemuseum s'inspirent de ce principe.

⁹³ Le projet *Mix Match Museum* initié par six musées des Pays-Bas stimule une prise de conscience chez les participants des limitations et dilemmes avec lesquels les conservateurs doivent composer lorsqu'il est question d'exposer des œuvres, ressources souvent vulnérables.

que le type « Perméabilisation de l'institution » immerge les participants dans les modes de fonctionnement du musée, le type « Accès aux coulisses » favorise une prise de conscience plutôt qu'une appropriation des processus de travail.

Caractéristiques du type « Accès aux coulisses »

- Visibilité des infrastructures et des activités du musée;
- Accessibilité accrue des réserves, dont l'accès est normalement limité, et des collections permanentes;
- Prise de conscience des limitations quant à l'exposition des collections et des dilemmes des conservateurs;
- Valorisation d'œuvres qui ne sont jamais sorties ou très peu des réserves.

Le Van Abbemuseum, situé à Eindhoven aux Pays-Bas, qui est particulièrement dynamique à l'égard des nouvelles formules d'exposition et de mise en valeur des collections, illustre parfaitement bien le type de commissariat participatif qui consiste à donner « Accès aux coulisses ». D'avril 2006 à novembre 2009, le musée mettait en valeur sa collection en ré-imaginant constamment diverses stratégies de mise en exposition toutes plus originales les unes que les autres. Pour cette série d'expositions rassemblées sous le titre *Plug In, Re-Imagining the Collection*, artistes et commissaires invités étaient appelés à créer leur propre « *plug in* », soit un concept d'exposition plus ou moins temporaire⁹⁴ pour dynamiser les collections permanentes, et créer de nouveaux récits. Pour le *Plug In #18 : Viewing Depot* (initié un peu plus de 6 mois après le début du projet), les visiteurs étaient invités à consulter la base de données qui gère les collections et à choisir les œuvres qu'ils souhaitaient sortir des réserves, pour ensuite les voir exposées en salle (Fig. 17).

⁹⁴ La durée varie énormément, allant de quelques mois à quelques années.

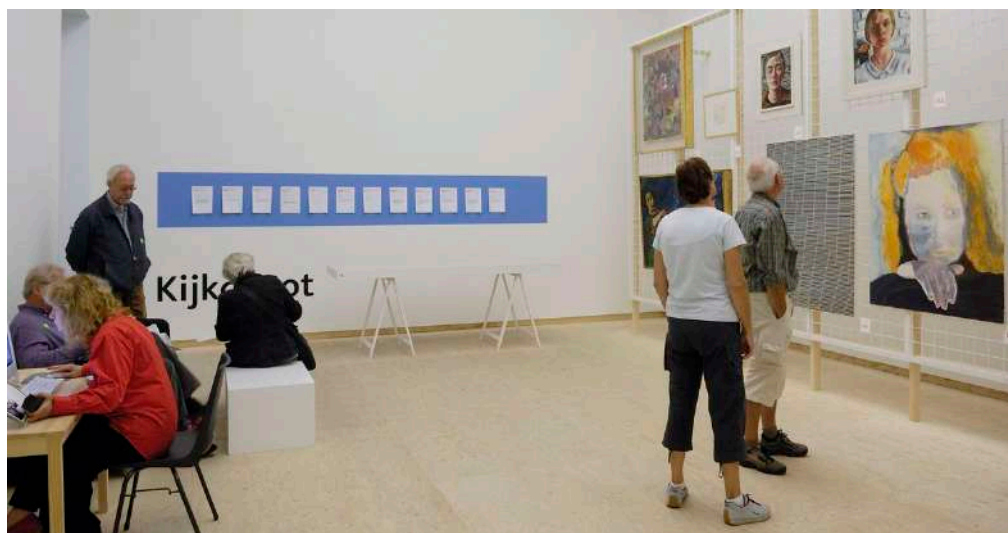


Figure 17 : Vue de l'exposition *Viewing Depot / Kijkdepot* (16 décembre 2006 au 15 novembre 2009) au Van Abbemuseum⁹⁵

Cette initiative se situait à la frontière de la réserve et de la salle d'exposition : les peintures étaient accrochées en salle, mais sur des grilles à tableaux, ce qui permettait de voir l'endos de l'œuvre, et les sculptures étaient montrées dans leur caisson de transport avec couvercle ouvert. Les grilles et les caissons de transport évoquaient d'ailleurs les conditions de conservation des œuvres dans les réserves. Cette mise en exposition assurait des changements rapides, selon les demandes des visiteurs. Cette initiative était par ailleurs particulière, parce qu'elle n'impliquait aucune présélection des conservateurs, en prônant une approche entièrement « sur demande⁹⁶ ».

6.2.3. Le développement de nouveaux publics

La volonté de démocratisation culturelle de même que la vocation sociale et éducative des musées les encouragent non pas à se limiter d'œuvrer auprès des habitués, mais de

⁹⁵ Image repérée à <https://www.nrc.nl/nieuws/2008/04/16/ik-wil-er-wel-eens-met-de-neus-bovenop-zitten-11522541-a80554>

⁹⁶ Cette approche rappelle celle du Hallie Ford Museum of Art, avec son exposition *On Demand*, qui déclare ouvertement utiliser le principe de la télévision « sur demande » en permettant au public de demander à voir une œuvre en exposition.

s'ouvrir aux autres, dits les non-visiteurs ou les non-publics⁹⁷ (Gob & Drouguet, 2014, p. 113). Le troisième type de commissariat participatif établi, nommé « Développement de nouveaux publics », concerne ces initiatives qui permettent au musée de rejoindre les publics en vue de les diversifier. Le commissariat participatif est alors utilisé pour augmenter l'accessibilité aux activités et l'attractivité du musée, notamment grâce aux possibilités offertes par les nouvelles technologies et l'Internet. Pour André Gob et Noémie Drouguet, « les réseaux sociaux constituent une nouvelle incarnation du musée-forum » de Duncan Cameron (2014, p. 121). En plus d'assurer une visibilité et une communication efficace, les nouvelles technologies et l'Internet ouvrent le dialogue notamment avec les jeunes générations (Gob & Drouguet, 2014, p. 120-121). Plus encore, elles permettent au musée de développer un lien de proximité avec un public qui ne se limite pas aux visiteurs physiques, mais qui s'étend à l'ensemble de ses usagers (Gob & Drouguet, 2014, p. 120).

Le commissariat participatif est donc utilisé pour rejoindre les non-publics, et espérer les intéresser aux activités du musée. Puisqu'ils entretiennent souvent l'image traditionnelle du musée-tour-d'ivoire, cette perception doit être déconstruite, ce que favorisent les plateformes numériques. Le musée peut, par ces plateformes, approcher de nouveaux publics directement dans leurs milieux naturels et initier une relation. Ultiment, le commissariat participatif sert d'agent de liaison entre les espaces numériques et physiques afin de motiver l'utilisateur branché à se déplacer pour une visite sur place. Cette approche se base sur l'effet référentiel de Heinich : les images reproduites suscitent une attente de mise en présence avec l'original alors qu'on n'en connaît que la copie (2012, p. 27). Autrement dit, les musées misent sur la participation en ligne de même que sur la familiarisation avec les images numériques des collections pour susciter la curiosité et motiver le déplacement.

⁹⁷ Le terme non-visiteur est entendu par André Gob et Noémie Drouguet comme étant « ceux qui ne fréquentent pas, ou rarement, le musée » (2014, p. 113). Selon Daniel Jacobi et Jason Luckerhoff, le non-public réfère aux individus qui n'ont pas les bases leur permettant d'apprécier une culture inconnue. Pour faire du non-public un public, il est nécessaire de réduire, puis d'éliminer, le fossé entre la culture propre des individus et la culture dite « élaborée » (2009, p. 13).

Caractéristiques du type « Développement de nouveaux publics »

- Atteinte des non-publics pour diversifier les publics du musée;
- Relation établie avec les non-publics directement dans leurs milieux naturels;
- Participation en ligne qui suscite la curiosité et motive une visite physique (effet référentiel);
- Faire des lieux de rencontre virtuels des espaces d'appréciation de l'art.

L'exposition *#SocialMedium*, qui était présentée du 4 octobre 2014 au 4 janvier 2015 au Frye Art Museum de Seattle, est à ce sujet exemplaire. Son slogan, « de l'URL à l'IRL », était d'ailleurs fort à propos : l'URL est l'adresse d'une ressource en ligne et l'IRL, l'abréviation de *In Real Life*. *#SocialMedium* cherchait à effectuer un passage des réseaux sociaux vers le réel concret, à stimuler l'internaute derrière son écran pour qu'il se déplace au musée. Pour l'occasion, la foule était invitée à considérer la Frye Founding Collection qui se compose de 232 œuvres picturales. Pendant onze jours, des photos des œuvres étaient publiées sur les réseaux sociaux, notamment sur Facebook, Instagram, Pinterest et Tumblr. Les gens étaient invités à attribuer une mention « J'aime » à leurs œuvres favorites, puis celles ayant reçu le plus de votes se retrouvaient dans l'exposition du Frye Art Museum. La scénographie référait directement à l'environnement des réseaux sociaux à un point tel, que le visiteur avait l'impression de circuler dans une page Tumblr. Les murs étaient peints en jaune et blanc de façon à évoquer les sections réservées aux commentaires sur les réseaux sociaux. Sous chaque œuvre était indiqué le nombre de mentions « J'aime » et de commentaires reçus (Fig. 18). Afin d'accommoder le public international qui ne pouvait se rendre sur place pour voir le résultat final à l'issue du vote, le musée avait également rendu disponible sur son site Web un tour virtuel de la salle d'exposition physique.

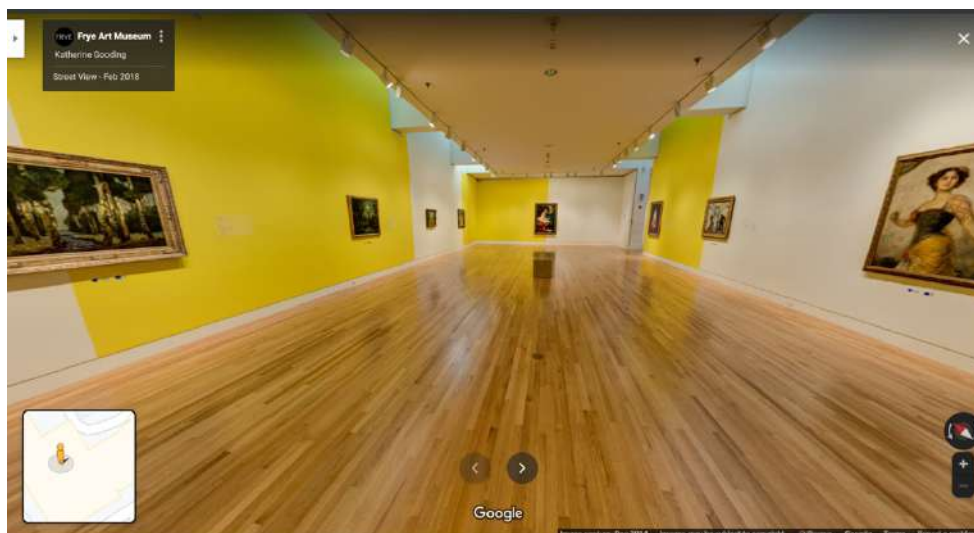


Figure 18 : Vue de l'exposition *#SocialMedium* (4 octobre 2014 au 4 janvier 2015) au Frye Art Museum⁹⁸

Par ce projet, le Frye Art Museum cherchait à engager une conversation sur les concepts de commissariat et le rôle de l'institution artistique à l'ère numérique. Comme l'écrivait la chargée des communications au Frye, Chelsea Werner-Jatzke, dans son article « A Virtual Space for Art », les gens se rassemblent aujourd'hui principalement sur les réseaux sociaux. *#SocialMedium* voulait comprendre comment les musées peuvent utiliser les espaces de rencontre virtuels pour en faire des espaces d'appréciation de l'art et de discussions sur l'art. Au final, ce projet souhaitait augmenter l'accessibilité du musée et, par conséquent, de l'art en faisant converger les espaces de rencontre en ligne et les espaces d'exposition physiques. *#SocialMedium* a rejoint des gens aux États-Unis, mais aussi à l'international.

6.2.4. L'enquête sur les publics

La considération de la diversité des publics est en corrélation avec l'espoir de mieux les connaître (Mairesse, 2011, p. 509). Malgré leurs bonnes intentions, les musées ont

⁹⁸ Image repérée à <https://www.soundview360.com/frye-art-museum-uses-google-maps-business-view-promote-socialmedium-exhibit/>

parfois des connaissances lacunaires de leurs publics (Tobelem, 2011, p. 235). Les études de visiteurs peuvent pallier cette situation en plus d'optimiser l'offre muséale, la mettre en valeur et la rendre attractive pour différents types de visiteurs (Tobelem, 2011, p. 235). En marge à ces démarches davantage de l'ordre des communications et du marketing, certaines institutions cherchent à comprendre les comportements de leurs publics au moyen du médium exposition. Les musées réutilisent la stratégie des réseaux sociaux qui utilisent le travail commissarial de leurs usagers comme données pour conduire des recherches marketing (Balzer, 2014, p. 123).

Le quatrième type de commissariat participatif, l'« Enquête sur les publics », embrasse le caractère expérimental des expositions de commissariat participatif et positionne le musée comme laboratoire de recherche. Alors que certains projets sont librement dirigés par les institutions muséales, d'autres se basent sur des ouvrages pour confirmer certains postulats. De manière générale, les musées peuvent utiliser les résultats d'initiatives de commissariat participatif pour mieux comprendre les intérêts de leurs usagers. Certains musées vont plus loin en analysant les œuvres finales de même que les commentaires laissés par les participants. D'autres expérimentent en restreignant la quantité d'information afin d'orienter davantage le choix sur des critères esthétiques. Certains ont même voulu déjouer les préférences connues des publics en proposant intentionnellement des œuvres qu'ils n'auraient pas choisi naturellement de sorte à analyser leur réaction.

Certains se basent plutôt sur des ouvrages : le musée cherche alors à valider ou invalider certains postulats-clés via des projets de commissariat participatif. Deux ouvrages ont été principalement utilisés par les musées pour conduire des expériences de commissariat participatif⁹⁹ : *La sagesse des foules*¹⁰⁰ (2004) de James Surowiecki et

⁹⁹ À ce jour, les recherches montrent que seuls ces deux titres ont été utilisés de la sorte par les musées.

¹⁰⁰ Ce livre a inspiré les projets *Click! A Crowd-Curated Exhibition* (27 juin à 10 août 2008) au Brooklyn Museum ; *Public Property* (17 juin au 19 août 2012) au Walters Art Museum ; et *#socialmedium* (4 octobre 2014 au 4 janvier 2015) au Frye Art Museum.

*Intuition : Comment Réfléchir Sans y Penser*¹⁰¹ (2005) de Malcolm Gladwell. L'auteur du premier ouvrage défend l'intelligence collective : Surowiecki affirme qu'une foule diversifiée est souvent plus sage que des individus experts. Les musées cherchent donc à voir si la foule et les experts s'entendent sur la sélection des œuvres pour une exposition. Quant à lui, Malcolm Gladwell soutient que moins l'on détient d'information, moins fortes sont les chances de trop réfléchir ses décisions et meilleures elles seront. Cet ouvrage fait tremplin pour comprendre la réaction initiale devant une œuvre d'art, qui est nécessairement influencée par ce que nous savons, ce qui nous est demandé et ce qui nous est dit de l'objet. En bref, le commissariat participatif aide le musée à connaître davantage les intérêts, les attentes et les réactions de ses usagers.

Caractéristiques du type « Enquête sur les publics »

- Caractère expérimental des expositions;
- Positionnement du musée comme laboratoire de recherche;
- Étude des intérêts, attentes et réactions des usagers;
- Validation d'hypothèses avancées dans des ouvrages ciblés.

Ces deux ouvrages sont les seuls, parmi tous les cas répertoriés, à avoir influencé des projets de commissariat. Pour cette raison, deux cas exemplaires sont ici présentés, un pour accompagner chacun des ouvrages. Le premier cas, *Click! A Crowd-Curated Exhibition* s'est tenu du mois de juillet au mois d'août 2008 toujours au Brooklyn Museum (Fig. 19). *Click!* est une exposition de photographies qui invite ses visiteurs et la communauté en ligne à participer dans la réalisation de l'exposition.

¹⁰¹ Seule l'exposition *Split Second, Indian Paintings* présentée du 13 juin 2011 au 1^{er} janvier 2012 au Brooklyn Museum base son concept sur cet ouvrage.



Figure 19 : Vue de l'exposition *Click! A Crowd-Curated Exhibition* (27 juin à 10 août 2008) au Brooklyn Museum¹⁰²

Son concept entier est fondé sur l'ouvrage *La sagesse des foules* (2004) de James Surowiecki. Le projet opposait ainsi les choix faits par le public, relevant de l'intelligence collective, à ceux faits par le conservateur, relevant de l'individu expert. Dans un premier temps, un appel a été lancé aux artistes pour la soumission d'une photographie représentative du thème de l'exposition, soit « les visages changeants de Brooklyn ». Les photographies étaient ensuite récupérées sans qu'aucun tri ne soit fait par les professionnels du musée, puis soumises à l'évaluation des visiteurs et de la communauté en ligne. Ce public-évaluateur devait indiquer son niveau d'expertise artistique, puis juger l'esthétique de la photographie et son lien avec la thématique de l'exposition, en utilisant une échelle allant de « très efficace » à « pas du tout efficace ». Une exposition regroupait finalement 78 des 389 photographies initialement soumises. Ces 78 œuvres étaient installées selon leur classement à l'issue de l'évaluation. De ce projet, le Brooklyn Museum a produit un ensemble de statistiques (Fig. 20 et 21). Les résultats ont par la suite été analysés et discutés par des experts des milieux de l'art, des communautés en ligne et des théories de la foule.

¹⁰² Image repérée à <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/3168>



Figure 20 : Statistiques générées par la participation à l'exposition *Click! A Crowd-Curated Exhibition* du Brooklyn Museum¹⁰³

¹⁰³ Graphiques repérés à <https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/click>

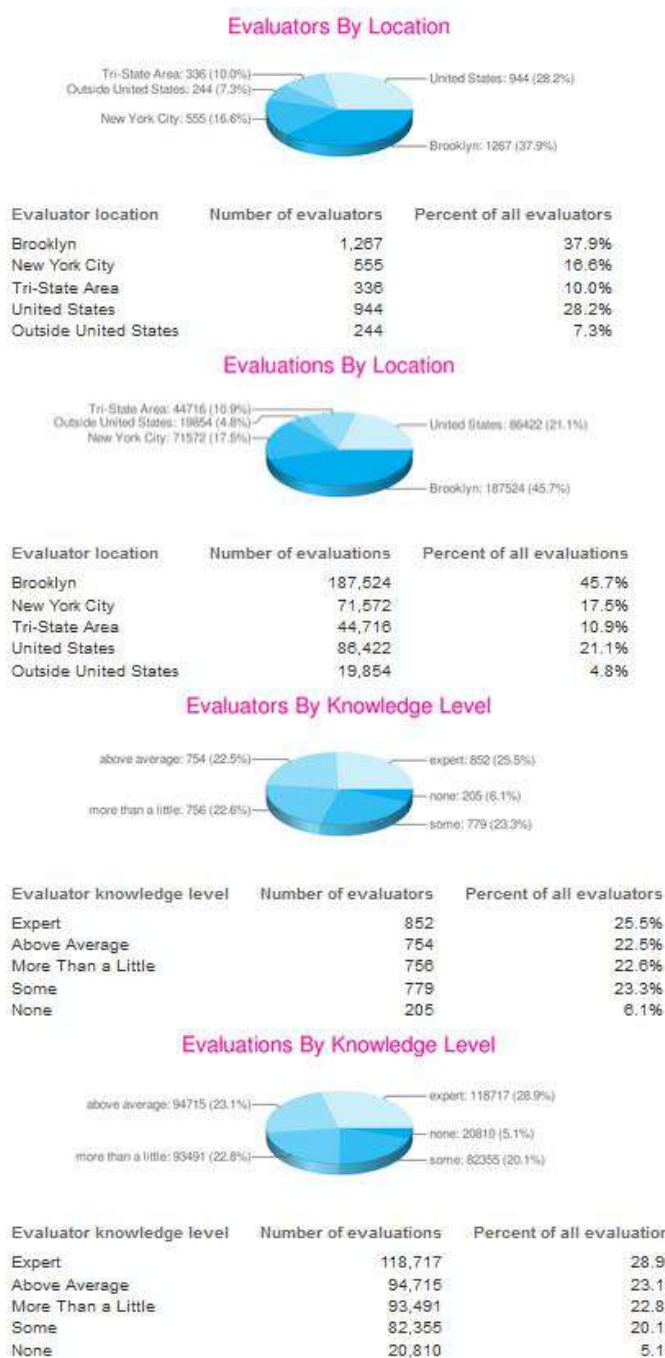


Figure 21 : Statistiques générées par la participation à l'exposition *Click! A Crowd-Curated Exhibition* du Brooklyn Museum¹⁰⁴

¹⁰⁴ Graphiques repérés à <https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/click>

Le second exemple, *Split Second*, a eu lieu du 13 juillet 2011 au 1^{er} janvier 2012 au Brooklyn Museum, situé à New York (Fig. 22). *Split Second* se base sur l'ouvrage *Intuition: Comment Réfléchir Sans y Penser* (2005), de Malcolm Gladwell. Sous forme d'expérimentation en ligne, *Split Second* cherche à valider l'idée de Gladwell – qui avance que moins un individu détient d'information, moins il sera porté à trop réfléchir ses décisions et meilleures elles seront – en observant la réaction des gens devant une œuvre d'art, laquelle peut être influencée par ce qui est connu, par ce qui est demandé et par ce qui est dit sur l'œuvre en question. Projet en trois phases, *Split Second* prenait pour sujet la collection de peintures indiennes (traduit de l'anglais *Indian paintings*) du Musée et invitait toute la communauté numérique à participer.



Figure 22 : Vue de l'exposition *Split Second* (13 juillet 2011 au 1^{er} janvier 2012) au Brooklyn Museum¹⁰⁵

¹⁰⁵ Image repérée à <https://www.brooklynmuseum.org/community/blogosphere/tag/splitsecond/>

La première phase explorait les réactions spontanées, les décisions prises en une fraction de seconde alors que les participants, qui étaient chronométrés, sélectionnaient une seule œuvre à chaque paire aléatoirement proposée. Ensuite, les participants étaient amenés à écrire un mot sur les œuvres présentées, puis les évaluer en fonction de leur attrait visuel. Enfin, dans la troisième phase, les participants évaluaient les œuvres d'art qui étaient présentées (sans limites de temps), accompagnées d'un texte interprétatif. Chaque partie de cette expérimentation cherchait à déterminer comment différents types d'information, ou même l'absence totale d'information, peut affecter la réaction d'un individu devant une œuvre d'art de sorte à valider ou infirmer l'hypothèse de Gladwell.

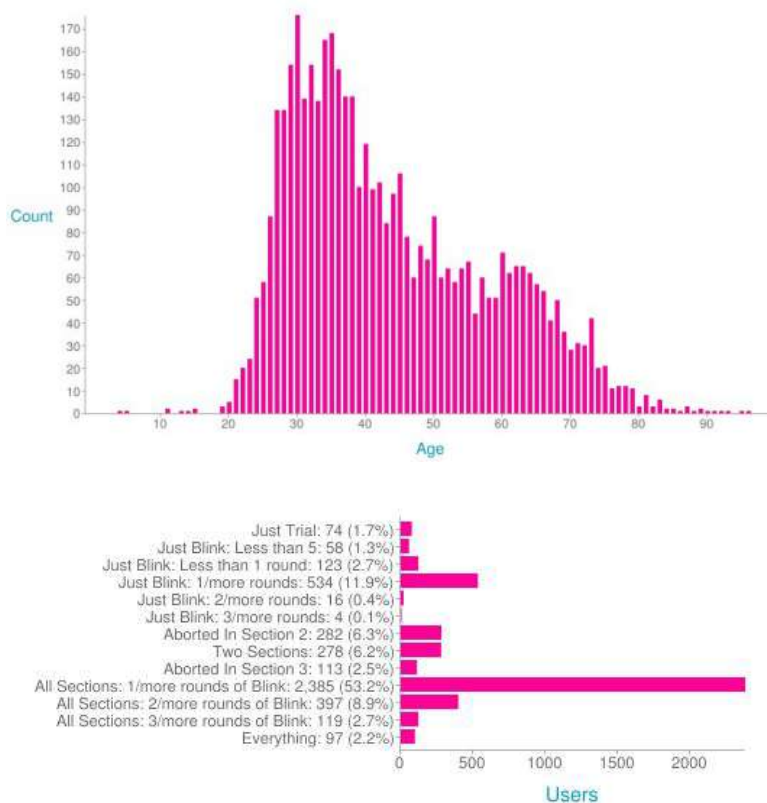


Figure 23 : Graphiques montrant l'âge des participants et le travail effectué dans le cadre du projet *Split Second* au Brooklyn Museum ¹⁰⁶

¹⁰⁶ Graphique repéré à <https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/splitsecond>

6.2.5. L'évènement marquant

Si l'évènementiel est l'un des indices¹⁰⁷ du spectaculaire muséal (Mairesse, 2002, p. 135-137), le commissariat participatif qui « fait évènement » autour des collections participe à cette spectacularisation du musée. Ce constat est particulièrement pertinent au regard de ce cinquième et dernier type de commissariat participatif qui consiste à souligner un « évènement marquant ». À la lumière de la recension, le commissariat participatif est utilisé en deux occasions : pour souligner un anniversaire ou pour faire évènement autour de projets de rénovation ou de construction.

Le premier sous-type illustre le « règne de l'évènement » (Tobelem, 2011, p. 217) et l'usage des expositions temporaires dans les « stratégies évènementielles » (Tobelem, 2011, p. 45). Il constitue un double évènement : le musée met sur pied une exposition temporaire pour souligner un anniversaire, produisant donc un évènement pour souligner un évènement. L'évènement a d'ailleurs une double fonction, de communication et de fidélisation (Tobelem, septembre 2011, p. 46). D'abord, il permet d'attirer les visiteurs par les efforts de communication autour de l'évènement et de susciter leur venue au musée. Ensuite, il assure les visites multiples plutôt qu'uniques en raison d'un constant renouvellement du musée. Le commissariat participatif, utilisé pour souligner un anniversaire, a donc pour effet d'amplifier l'envergure de l'évènement souligné.

Le deuxième sous-type met en évidence l'ingéniosité des musées, qui réagissent aux situations temporairement potentiellement nuisibles que sont les travaux de construction et de rénovation. Si ces grands chantiers contribuent, une fois terminés, à une hausse de la fréquentation (Tobelem, 2011, p. 234) et à la valorisation des collections, ils peuvent avoir l'effet inverse le temps des travaux. La rénovation de certaines galeries, qui n'implique pas la fermeture complète du musée, peut affecter la fréquentation, particulièrement si cette galerie et ses collections sont populaires. Dans ce cas précis, le commissariat participatif offre aux gens la possibilité de sélectionner quelques œuvres, parmi celles qui sont normalement exposées dans les galeries en rénovation, et d'en

¹⁰⁷ Au même titre que l'image visuelle, la technique et le ludique.

exposer une partie durant les travaux¹⁰⁸. Ce compromis permet de stimuler les visites en plus d'assurer la présence d'une fraction des œuvres normalement mises à vue. Le commissariat participatif, utilisé dans ce contexte, est utilisé comme stratégie de contournement pour assurer l'accessibilité des collections malgré la fermeture d'une ou plusieurs salles d'exposition. À d'autres occasions, les projets de construction ou de rénovation sont plus importants et commandent la fermeture complète du musée. Les visites étant impossibles, le public n'est pas en mesure d'apprécier les collections, et ce, pour toute la durée des travaux. Dans cette optique, certains musées vont plutôt proposer des projets de commissariat participatif pour offrir une dernière occasion au public d'interagir avec les collections avant la construction d'un nouvel édifice¹⁰⁹. D'autres envisagent d'en faire usage pour la réouverture, afin de « faire évènement » et de stimuler la découverte et l'appropriation du nouvel espace¹¹⁰.

Caractéristiques du type « évènement marquant »

- a. Célébration d'un moment important comme un anniversaire :
 - Double évènement;
 - Attraction des visiteurs par d'importants efforts de communication;
 - Fidélisation des visiteurs par le constant renouvellement.
- b. Stratégie de détournement lors de projets de rénovation ou de projets de construction :
 - Maintien de la fréquentation et visibilité des collections pendant les travaux;
 - Dernière occasion de voir les collections avant la fermeture pour cause de travaux;
 - Découverte et appropriation des espaces à la réouverture.

¹⁰⁸ C'est notamment le cas de l'exposition *Boston Loves Impressionism* présentée du 14 février au 26 mai 2014 au Musée des beaux-arts de Boston.

¹⁰⁹ L'exposition *People's Choice: A Community-Curated Exhibition*, présentée du 3 mai au 15 septembre 2013 au Gibbs Museum of Art, exemplifie de cette situation.

¹¹⁰ *By popular demand* présentée du 10 mai au 31 août 2014 au Chrysler Museum of Art témoigne de ce type de situation.

Pour exemplifier le cas d'un anniversaire, l'exposition *The People's Choice: Celebrating Michener's Top 25*, présentée au Michener Art Museum du 11 février au 10 août 2014, est exemplaire, alors qu'elle soulignait le 25^e anniversaire d'existence de l'institution. Le projet cherchait à célébrer les activités du musée dans les 25 dernières années, mais aussi à célébrer les collections comme telles. Un bassin de 125 œuvres soumises au vote pour toute la période s'étalant de mai à novembre 2013. Le vote était possible via un formulaire en ligne ou en personne. Pour le vote sur place, le musée avait affiché les 125 reproductions des œuvres présélectionnées, mais il avait aussi mis en place le *Michener Memory Wall*. Ce dispositif avait pour objectif de récolter les mémoires et les expériences des visiteurs avec le Mitchener Art Museum.



Figure 24 : Vue de l'installation dédiée au vote en vue de l'exposition *The People's Choice: Celebrating Michener's Top 25* (11 février au 10 août 2014) présentée au Michener Art Museum¹¹¹

Les participants, qui devaient choisir leurs œuvres favorites, pouvaient voter et commenter à partir du 18 mai, date exacte de la Journée internationale des musées, qui prenait alors pour thème l'équation « Musée (Mémoire + Créativité) = Changement social ». Au terme des sept mois de vote, le Michener Art Museum avait récolté quelque 10 000 votes en ligne et 1400 votes papier. Les 25 œuvres les plus populaires, symboliques

¹¹¹ Image repérée à <https://learnmichener.org/uncategorized/lots-celebrate-museums/>

des 25 ans d'existence du musée, allaient être présentées dans l'exposition finale, accompagnées d'un cartel rédigé par des participants, de même que les mémoires et les expériences partagées.

Le dernier cas ici discuté porte sur les projets de rénovation architecturale. L'exposition *Boston Loves Impressionism*, présentée du 14 février au 26 mai 2014, au Musée des beaux-arts de Boston, servait de solution-tampon pour pallier les rénovations de la grande Galerie Sidney et de la Esther Rabb Gallery of European Impressionism. Le directeur de l'époque, Malcom Rogers¹¹², cherchait un moyen d'assurer la présence des collections pendant les rénovations de la galerie. Dans ce cas particulier, le musée cherchait surtout à contourner le désavantage causé par les rénovations. Un projet de commissariat participatif lui semblait opportun, notamment pour lier davantage la communauté de Boston aux collections.



Figure 25 : Vue de l'exposition *Boston Loves Impressionism* (14 février au 26 mai 2014) au Musée des beaux-arts de Boston¹¹³

¹¹² Malcom Rogers a été directeur du Musée des beaux-arts de Boston de 1994 à 2015.

¹¹³ Image repéré à <http://www.hoggerandco.com/photohogger/boston-mfa-boston-loves-impresionism.html>

Si les gens de Boston ont compté parmi les premiers collectionneurs d'art impressionniste (un style considéré comme dépravé par les critiques parisiens de l'époque), cette longue histoire d'appréciation qui remonte aux années 1870-1880 est mise de l'avant dans l'exposition (plutôt que les grands récits rattachés au mouvement). Elle montre la qualité de la collection, considérée comme l'une des plus belles, des plus prestigieuses. Ainsi, le public était invité à sélectionner les œuvres à exposer pour toute la durée des rénovations. À chaque semaine, pendant quatre semaines, était soumis au vote un nouveau corpus thématique comprenant des pièces maîtresses par Van Gogh, Degas, Monet¹¹⁴. Près de 41 500 votes ont été recueillis via le site Web du Musée et les réseaux sociaux. L'exposition finale a pris place dans la galerie Lois and Michael Torf Gallery (Gallery 184).

À la lumière du tableau récapitulatif des cinq objectifs institutionnels (tableau 3), il est possible d'effectuer deux regroupements distinctifs. Un regroupement comprend le premier objectif (appropriation de l'institution) et le deuxième objectif (accès aux coulisses). Ces deux objectifs mettent de l'avant les efforts des musées qui cherchent à rompre avec l'image d'une institution fermée en s'assurer d'une ouverture, ce qu'ils font depuis les années 1970 avec les débuts de la nouvelle muséologie. D'un côté, les musées proposent des activités favorisant l'appropriation de l'institution par les usagers. D'un autre côté, ils s'assurent de rendre accessible à un plus grand nombre des privilèges normalement réservés à une minorité, souvent des professionnels. L'autre regroupement est constitué des trois derniers objectifs institutionnels (développement de nouveaux publics, enquête sur les publics et événement marquant). Ces objectifs servent plutôt des fins marketing. Le commissariat participatif est utilisé entre autres pour susciter l'intérêt de nouveaux publics, voire des non-publics, pour conduire une étude sur les publics « déguisée » en projet participatif et pour « faire événement » de sorte à assurer la fréquentation et démontrer la performance du musée. Cette typologie montre que le commissariat est utilisé pour remplir une fonction double : il sert comme stratégie socio-

¹¹⁴ Le thème de la première semaine (du 6 au 12 janvier 2013) était « *On the Water* » ; le thème de la deuxième semaine (du 13 au 19 janvier 2013) était « *From the Land* » ; le thème de la troisième semaine (du 20 au 26 janvier 2013) était « *Of the People* » ; le thème de la quatrième et dernière semaine (du 27 au 29 janvier 2013) était « *Final Top 10* ».

éducative, qui permet une familiarisation du public avec les collections, et comme stratégie marketing, qui permet de « faire évènement », généralement autour des collections muséales.

Tableau 3 : Typologie des objectifs institutionnels

	Caractéristiques	Exemples
<p>1</p> <p>Démocratisation de l'institution</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Appropriation des processus de travail par les participants ; - Fort degré d'implication des participants dans toutes les étapes ; - Accompagnement/ encadrement important offert par le musée ; - Développement de compétences chez les participants grâce à des ateliers thématiques formatifs. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Reg'Arts Décalés</i> au Musée des beaux-arts de Charleroi 2. <i>Citizen salon</i> à la Penn Art Collection de l'Université de Pennsylvanie 3. <i>La chambre des visiteurs</i> au Musée des beaux-arts de Rouen
<p>2</p> <p>Accès aux coulisses</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Visibilité des infrastructures et des activités du musée ; - Accessibilité accrue des réserves, dont l'accès est normalement limité, et des collections permanentes ; - Prise de conscience des limitations quant à l'exposition des collections et des dilemmes des conservateurs ; - Valorisation d'œuvres qui ne sont jamais sorties ou très peu des réserves. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Viewing depot / Kijkdepot</i> au Van Abbemuseum 2. <i>Mix Match Museum</i> dans six musées des Pays-Bas 3. <i>On Demand</i> au Hallie Ford Museum of Art 4. <i>La chambre des visiteurs</i> au Musée des beaux-arts de Rouen
<p>3</p> <p>Développement de nouveaux publics</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Atteinte des non-publics pour diversifier les publics du musée ; - Relation établie avec les non-publics directement dans leurs milieux naturels ; 	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>#SocialMedium</i> au Frye Art Museum 2. <i>Dans l'atelier</i> au Petit Palais

	<ul style="list-style-type: none"> - Participation en ligne qui suscite la curiosité et motive une visite physique (effet référentiel) ; - Faire des lieux de rencontre virtuels des espaces d'appréciation de l'art. 	<p>3. <i>Soapbox! The Audience Speaks</i> au Museum of Photographic Arts</p> <p>4. <i>Top 40</i> au Worcester City Art Gallery and Museum</p>
<p style="text-align: center;">4</p> <p style="text-align: center;">Enquête sur les publics</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Caractère expérimental des expositions ; - Positionnement du musée comme laboratoire de recherche ; - Étude des intérêts, attentes et réactions des usagers ; - Validation d'hypothèses avancées dans des ouvrages ciblés. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Click! A Crowd-Curated Exhibition</i> au Brooklyn Museum 2. <i>Split Second</i> au Brooklyn Museum 3. <i>People's Choice</i> au Gibbes Art Museum
<p style="text-align: center;">5</p> <p style="text-align: center;">Événement marquant</p>	<p>a. Célébration d'un moment important (ex. : anniversaire)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Double évènement; - Attraction des visiteurs par d'importants efforts de communication; - Fidélisation des visiteurs par le constant renouvellement. <p>b. Stratégie de détournement lors de projets de rénovation ou de construction.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Maintien de la fréquentation et visibilité des collections pendant les travaux; - Dernière occasion de voir les collections avant la fermeture pour cause de travaux; - Découverte et appropriation des espaces à la réouverture. 	<p>Anniversaire :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>The People's Choice</i> au Michener Art Museum 2. <i>Citizen salon</i> à la Penn Art Collection de l'Université de Pennsylvanie <p>Rénovations :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Boston Loves Impressionism</i> au Musée des beaux-arts de Boston 2. <i>People's Choice: A Community-Curated Exhibition</i> au Gibbes Museum of Art 3. <i>By popular demand</i> au Chrysler Museum of Art

CONCLUSION

Le commissariat participatif embrasse la culture de la participation qui marque l'époque actuelle (Blankenberg, 2014, p. 194). Son usage dans les musées témoigne de leur adaptation aux attentes de la société actuelle, qui est à la recherche constante d'expériences personnalisées et personnalisables. Le musée se retrouve particulièrement bien outillé pour amorcer ce virage participatif puisqu'il détient l'espace, les professionnels et les objets nécessaires pour forger une relation durable avec ses publics, nouveaux et habitués, basée sur la collaboration (Blankenberg, 2014, p. 194). Son approche collaborative favorise non seulement la transition d'un discours institutionnel autoritaire à une conversation aux voix multiples, mais elle reconnaît aussi la valeur de différentes formes de connaissances (Blankenberg, 2014, p. 194).

Le commissariat participatif en musée d'art est une pratique relativement jeune, qui est observable depuis un peu plus d'une dizaine d'années seulement. Les trois premiers chapitres de ce mémoire avaient pour objectif de déterminer en quoi le contexte muséologique, artistique et commissarial ont favorisé l'émergence du commissariat participatif. Le troisième chapitre avait quant à lui un objectif double : soit d'à la fois considérer les éléments annonciateurs du commissariat participatif comme les deux premiers chapitres, mais également de mettre en évidence l'invitation lancée par les musées à des intervenants externes pour assurer le commissariat d'expositions. La stratégie d'invitation de parties externes à titre de commissaires est d'abord discutée dans une perspective historique et théorique dans ce troisième chapitre, puis la discussion se poursuit dans une optique plus pratique dans le quatrième chapitre avec l'étude du cas *Le temps des collections* au Musée des beaux-arts de Rouen. Ce cas a permis d'exemplifier l'invitation de créateurs et de vedettes, mais aussi des membres du public. Le cinquième

chapitre avait quant à lui pour objectif d'établir une terminologie francophone spécifique pour le sujet de recherche en plus de définir conceptuellement le concept. Ce chapitre s'appuie sur l'étude de cas du chapitre précédent pour défendre le choix terminologique, soit le commissariat participatif. Le sixième chapitre avait pour objectif de présenter les visées institutionnelles poursuivies par les projets de commissariat participatif. Ces deux derniers chapitres constituent la plus grande contribution de cette recherche à l'avancement des connaissances sur le sujet. La structure du mémoire a permis de comprendre en première partie les origines du commissariat participatif, un sujet nouveau, quasi inexploré. L'étude de cas a assuré la transition du survol historique à l'analyse de la pratique en elle-même. La seconde partie du mémoire a servi à en établir les fondements théoriques.

La première hypothèse annoncée en introduction est validée par les trois premiers chapitres qui attestent que certaines pratiques artistiques, muséales et commissariales orientées vers la participation de même que l'invitation d'intervenants externes dans les pratiques commissariales annoncent l'éclosion du commissariat participatif dans les musées d'art. Le premier chapitre démontre que le commissariat participatif est issu des nouvelles muséologies actives, lesquelles impliquent une forme d'engagement plus ou moins considérable selon le contexte. Les nouvelles muséologies actives prônent l'engagement des visiteurs, ce qui, en plus de préconiser une posture active plutôt que passive, favorise l'appropriation des collections par la majorité. Le commissariat participatif réinvestit un certain nombre de ses principes : l'ouverture de l'institution, le partage du contrôle, la possibilité d'échanges multidirectionnels entre le musée et sa communauté et l'engagement du public dans les activités de l'institution. Ce premier chapitre situe également le commissariat participatif parmi les stratégies de réactualisation des collections permanentes. Non seulement il permet de « faire événement », il réussit à susciter de l'intérêt pour les collections permanentes, qui sont trop souvent délaissées par les visiteurs plus intéressés par les expositions temporaires. Il contribue de plus au renouvellement du musée et à l'augmentation de son potentiel d'attractivité.

Le deuxième chapitre confirme que le commissariat participatif prend racine dans les pratiques collaboratives et participatives en art. Ces pratiques découlent elles-mêmes de l'art des premières avant-gardes, qui remettent en question la réception passive de l'œuvre, mais aussi de la critique institutionnelle, qui met au jour l'autorité de l'institution, qui l'incite à une auto-réflexion et qui conduit à son ouverture graduelle. Les artistes des premières avant-gardes et de la critique institutionnelle ont eu un impact sur le statut de l'œuvre, du récepteur et de l'institution muséale, qui ouvrent la voie au commissariat participatif. C'est toutefois l'art participatif qui l'annonce définitivement en faisant passer le regardeur d'un statut passif à actif alors que son engagement comme co-producteur de l'œuvre devient essentiel. L'art participatif, tout comme le commissariat participatif, fait primer le processus sur le produit, ce qui affecte la valeur expositionnelle du produit (qu'il soit œuvre ou exposition). Tout comme l'art participatif et son esthétique « pauvre », les expositions de commissariat participatif sont critiquées puisqu'elles se basent sur les choix « d'amateurs » plutôt que « d'experts ». Conséquemment, le résultat ne correspond généralement pas aux standards attendus des professionnels. En bref, les traits caractéristiques de l'art participatif s'appliquent tout naturellement au commissariat participatif. Qui plus est, le projet avant-gardiste d'exposition participative *I Am a Curator* (2003) de l'artiste Per Hüttner, montre que le commissariat participatif a été utilisé par les artistes avant même de se produire en musée d'art.

Le troisième chapitre établit, dans un premier temps, que le commissariat participatif découle de l'élargissement graduel de la catégorie des producteurs d'expositions. Il montre que l'autonomisation de la fonction commissariale permet à des gens qui ne sont pas conservateurs de musée de concevoir des expositions. À la fin des années 1960, on assiste aux débuts du commissariat indépendant, notamment avec Harald Szeemann. Dans un deuxième temps, ce chapitre avance que les invitations d'intervenants externes à commissarier des expositions muséales mènent tout droit au commissariat participatif en musée d'art. Ces invitations rendent accessible la fonction commissariale pour des individus comme des artistes et des vedettes, qui n'ont pas nécessairement l'expertise du conservateur de musée ni du commissaire indépendant. D'une part, il est démontré que

l'artiste-commissaire peut proposer des formes d'exposition inédites ou des rapprochements d'œuvres audacieux. Par son approche présentiste, il permet d'ancrer les collections du passé dans le présent de sorte qu'il en élargit la temporalité. D'autre part, il est établi que la vedette-commissaire bénéficie aussi du privilège de la singularité et de la transgression propre aux expositions d'auteurs. Plus encore, la vedette-commissaire fait profiter le musée de son capital de visibilité : le musée bénéficie ainsi de la célébrité de ses invités qui lui assurent une visibilité accrue et attirent de nouveaux publics issus de réseaux complètement différents. Le commissariat participatif se révèle l'étape suivante dans l'évolution des types d'invitations : après les artistes et les vedettes, on invite le public à endosser le rôle de commissaire et à choisir lui-même les œuvres qu'il souhaite voir dans le musée.

Le quatrième chapitre vient d'ailleurs valider cette évolution de façon concrète en étudiant la formule d'invitation sous le jour du programme annuel d'expositions *Le Temps des collections* porté par le Musée des beaux-arts de Rouen depuis 2012. Pour les deux premières éditions, les invités étaient des créateurs (designer de mode et designer d'intérieur) chargés de la scénographie. Ces invités s'apparentent à la figure du commissaire-artiste, positionnés toutefois comme artistes-scénographe dont la signature visuelle garantit le succès et l'originalité de l'exposition. Pour les deux éditions suivantes, le musée relâche son contrôle sur les discours associés aux collections en invitant deux vedettes, toutes deux rattachées au milieu culturel (littérature et cinéma), à se charger de la sélection d'un corpus d'œuvres. Leur vision permet de considérer les collections sous un nouveau jour, de révéler des récits alternatifs. Pour renouveler sa formule et éviter de tomber dans la surenchère, le musée invite ensuite le public à endosser le rôle de commissaire pour la cinquième édition en mettant sur pied *La Chambre des visiteurs*. Cette approche rompt avec la tendance d'identification à un unique individu expert et propose d'explorer l'intelligence collective pour réactualiser les collections. Le cas du Musée des beaux-arts de Rouen prouve que le commissariat participatif découle de cette formule d'invitation qui témoigne à la fois d'un désir de réactualiser les collections et de « faire événement » pour susciter l'intérêt pour le musée.

Le cinquième chapitre détermine l'usage de l'expression « commissariat participatif », une expression reprise du directeur du Musée des beaux-arts de Rouen utilisée en référence au projet de la *Chambre des visiteurs*. Le terme « co-commissariat » est considéré son synonyme dans le cas précis où le musée et ses usagers sont co-commissaires. Le commissariat participatif, ou le co-commissariat, se définit comme étant un mode de travail collaboratif qui implique à la fois le musée et ses usagers dans la conception d'une exposition. Ce mode de travail permet aux usagers de faire entendre leurs voix par la prise de décisions notamment quant à la thématique d'exposition, au titre, aux expôts et à la scénographie. En plus d'avoir un impact direct sur le produit expographique, les participants impactent le discours institutionnel. Ce cinquième chapitre scinde par ailleurs le commissariat participatif en deux types : le commissariat de masse et le commissariat communautaire. Le premier type se rapproche des méthodes du *crowdsourcing* (approvisionnement par la foule) en ce sens qu'il externalise le travail commissarial lequel est accompli par un nombre important de participants anonymes dont le degré de participation est minimal et ciblé. Le deuxième type demande quant à lui une implication plus importante d'un groupe restreint de participants qui portent presque essentiellement tout le projet. Le Musée des beaux-arts de Rouen se situe, avec *La Chambre des visiteurs*, à la frontière entre ces deux types de commissariat participatif.

La seconde hypothèse est validée dans le sixième chapitre qui confirme, d'une part, que les musées font usage du commissariat participatif principalement comme stratégie de valorisation et de réactualisation des collections et, d'autre part, que le commissariat participatif sert à la fois de stratégie marketing qui « fait évènement » et de stratégie socio-éducative permettant une familiarisation du public avec les collections. En première partie, le sixième chapitre démontre que le commissariat participatif est une pratique qui se développe depuis un peu plus d'une dizaine d'années, dont l'usage semble pour l'instant se limiter aux musées européens et nord-américains. L'étude du cas du Musée des beaux-arts de Rouen de même que l'analyse des cas recensés confirme de surcroît que le commissariat participatif utilisé en musée d'art met, dans la forte majorité des cas, de l'avant les collections muséales. En deuxième partie de chapitre, la typologie des cinq

visées institutionnelles montre que le commissariat participatif remplit une double fonction. Les deux premières visées institutionnelles (appropriation de l'institution et accès à ses coulisses) témoignent d'une volonté d'ouverture du musée : d'une part, il est souhaité que les usagers s'approprient l'institution en soi et, d'autre part, que leur soient accessibles des privilèges normalement réservés à une minorité. Les trois dernières visées institutionnelles (développement de nouveaux publics, enquête sur les publics et événement marquant) trahissent davantage une logique marketing avec le profilage des différents publics, la diversification des publics et la mise sur pied d'évènements dans l'idée de stimuler les visites au musée, qui contribuent à gonfler les chiffres de fréquentation et à démontrer la performance du musée.

Enfin, ce sixième chapitre met en exergue cette tendance générale des musées dans les cinq dernières années à proposer des projets de commissariat communautaire plutôt que de commissariat de masse. Ce changement pourrait annoncer l'intention du musée de tisser des liens plus durables avec sa communauté de proximité maintenant qu'il a l'expérience des approches participatives. On peut donc supposer que tranquillement la fonction socio-éducative du commissariat participatif l'emportera sur la fonction marketing. En dehors du souci de notoriété, le commissariat participatif contribue aussi à la réactualisation de l'image même du musée. Il permet de réellement rompre avec l'image traditionnelle du musée hermétique, ce dépôt poussiéreux rempli de vieux objets, pour instaurer cette nouvelle image dynamique d'un lieu d'échanges, d'expérimentation et de co-création des savoirs. Sous ce changement d'image se trame tout un changement de structure organisationnelle allant d'une structure systémique à une structure réseautique. Grâce au commissariat participatif, le musée se détache de son caractère monologique et autoritaire associé au système pour adopter une approche dialogique avec des échanges multidirectionnels propres au réseau. Le commissariat participatif témoigne d'une réelle appropriation des réseaux décentralisés par le musée, qui est trop souvent doté d'une culture de réseau centralisé (Vidal, 2009, p. 202). Ainsi, plutôt que d'opter pour une diffusion irradiante (toujours à partir d'un même centre d'émission, soit le musée), le musée opte pour une circulation des données (les collections), ce qui concorde d'autant

mieux avec sa mission de partage et de diffusion des savoirs. Envisagé de la sorte, non seulement le commissariat participatif remet en cause l'autorité du musée, il remet en cause l'autorité d'un curateur unique au nom d'une approche plus démocratique, basée sur les échanges, le dialogue et la multiplicité des points de vue. Le commissariat participatif rompt donc avec la tendance d'identification à un unique individu expert, qui détient par défaut un important pouvoir, et propose d'expérimenter l'intelligence collective pour assurer le commissariat d'exposition.

La culture du « faire soi-même » (ou du *Do-It-Yourself (DIY)* en anglais) est symptomatique d'un mode de fonctionnement en réseau généralisé, au point tel qu'elle intègre le musée, et participe de cette approche démocratique. Le commissariat participatif, ici considéré comme l'une des nombreuses ramifications du « faire soi-même », contribue à se libérer de l'aide professionnelle, à désacraliser et à déhiérarchiser la culture savante, à s'approprier les collections, et à leur donner un sens personnel. Pour Balzer, le commissariat participatif, dans le sillage du commissariat indépendant, est une forme de sous-traitance ou d'externalisation « déguisée » en participation. Selon lui, les gens acceptent de faire un travail commissarial, tout à fait gratuitement, en échange de connectivité et d'attention sans considération pour les conséquences sur leur agentivité (2014, p. 124). Ses préoccupations rejoignent celle de Claire Bishop relativement à l'art participatif qui considère le processus participatif à la lumière de critères éthiques. Tout comme les projets d'art participatif, les projets de commissariat participatif doivent être à la fois pertinents pour le musée et les participants, doivent correspondre aux besoins et intérêts de chacun, doivent poursuivre des objectifs réels plutôt qu'utopiques, mais surtout, ne doivent pas exploiter le travail gratuit des participants. Encore une fois, la transition du commissariat de masse vers le commissariat communautaire trahit ce désir de migrer d'une participation superficielle à une participation plus substantielle. Par ailleurs, comme le souligne Marsha Semmel dans son ouvrage *Partnership Power* (2019) : « *The root of the word "collaborate" is "labor".* » (p. xix) De façon générale, les approches collaboratives et participatives demandent beaucoup de travail, autant pour le musée que pour les participants, et le commissariat participatif est

reconnu pour sa lourdeur logistique. Mais la collaboration et la participation concernent les gens et, qui plus est, elles concernent les relations. Comme les pratiques collaboratives et comme les structures en réseau, le commissariat participatif crée des connexions : entre le musée et le public, entre le public et les collections, mais aussi entre les membres du public eux-mêmes. Si Ngairé Blankenberg mettait en garde les musées face à la participation en disant : « *The challenge for museums is to embrace the new without losing the old* » (2014, p. 167), force est de constater que, grâce au commissariat participatif, le musée parvient à embrasser la nouvelle ère du réseau en créant des connexions tout en mettant en valeur ses plus vieux atouts : ses collections.

BIBLIOGRAPHIE

- Adair, B., Filene, B. & Koloski, L. (2011). Introduction. Dans B. Adair, B. Filene & L. Koloski (Éds), *Letting Go? : Sharing Historical Authority in a User-generated World* (pp. 11-15). Philadelphie : The Pew Center for Arts & Heritage.
- Adler, L. (2014). Le Désir et l'Effroi. Dans *Le Temps des collections, 3e édition* (pp. i). Paris : Snoeck Éditions.
- Amic, S. (2012). Le Temps des collections, première. Dans *Le Temps des collections, 1e édition* (pp. iii-iv). Paris : Snoeck Éditions.
- Amic, S. (2013). Le Temps des collections II : un projet partagé. Dans *Le Temps des collections, 2e édition* (pp. iii-iv). Paris : Snoeck Éditions.
- Amic, S. (2014). Le Temps des collections III : ouvrir, dit-elle. Dans *Le Temps des collections, 3e édition* (pp. viii-ix). Paris : Snoeck Éditions.
- Amic, S. (2016). La chambre des visiteurs. Dans *Le temps des collections, 5e édition* (pp. 12-13). Milan, Italie : Silvana Editoriale.
- Amic, S. (2016). Mot du directeur de la Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie. Dans *Le Temps des collections, 3e édition* (pp. ii). Paris : Snoeck Éditions.
- Ardenne, P. (2003). *Art. L'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*. Paris : Éditions du Regard.
- Atkinson, P. (2006). Do it yourself: democracy and design. Dans *Journal of design history*, 19(1), p. 1-10.
- Aubin, A. (2014). *S'approprier la visite au musée : quels modèles pour la participation amateur ?* (Mémoire de Master 2 inédit). Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, France. Repéré à https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/220/files/2011/09/M%C3%A9moire_M2_Aubin.pdf
- Balzinger, C. (2020, février). *Vers des musées citoyens*. Repéré à <http://quartierlibre.ca/vers-des-musees-citoyens/>

- Balzer, D. (2014). *Curationism: how curating took over the art world and everything else*. Toronto: Coach House Books.
- Bawin, J. (2014). *L'artiste commissaire : Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*. Paris : Éditions des archives comparées.
- Bénichou, A. (2013). Des institutions imaginées. Dans A. Bénichou (Éd.), *Un imaginaire institutionnel : musées, collections et archives d'artistes*. Paris : L'Harmattan, p. 267-282.
- Bergeron, Y. & Davallon, J. (2011). Recherche. Dans A. Desvallées et F. Mairesse (Éds), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (pp. 527-542). Paris, France: Armand Colin.
- Bergeron, Y. & Montpetit, R. (2008). Présenter des œuvres contemporaines dans les salles d'exposition permanente. Dans M. Béland, M. Boucher et al. (Éds), *Intrus/Intruders* (pp. 157-162). Québec : Musée des beaux-arts de Québec.
- Bishop, C. (2006). The Social Turn: Collaboration and its Discontents. *Artforum*, 45(6), p. 178-183.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. Londres: Verso.
- Blankenberg, N. (2014). Participatory Exhibitions. Dans B. Lord & M. Piacente (Éds), *The Manual of Museum Exhibition* (2e éd., pp. 165-195). Lanham : Rowman & Littlefield.
- Boltanski, L. (2017). Collection et enrichissement. Dans *Enrichissement : une critique de la marchandise* (pp. 287-325), Paris : Gallimard.
- Boltanski, L., & Chiapello, E. (2017). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris : Gallimard.
- Bonin, V. (2012). Ici, les mauvaises nouvelles nous parviennent toujours trop tard : la critique des institutions au Canada (1967-2012). Dans J. Khonsary et K.L. Podesva (Éds), *Institution by Artists: Volume One* (pp. 297-314). Vancouver : Phillip Editions & Pacific Association of Artist Run Centres.
- Boucher, M. & Chevalier, G. (2018). Introduction. Dans *Muséologie*, 9(2), p. 19-50.

- Lamoureux, J., Boucher, M. & Fraser, M. (2017). Looking at the One and Only: The return of the Single-Work Show. *Stedelijk Studies – Art History, Design, Theory*. Repéré à <https://www.stedelijkstudies.com/journal/looking-at-the-return-of-the-single-work-show/>
- Brooklyn Museum. (2008). *Click! A Crowd-Curated Exhibition*. Repéré à <https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/click>
- Brooklyn Museum. (2012). *GO: a community-curated open studio project*. Repéré à <https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/go/>
- Cameron, D. (1971, mars). The Museum, a Temple or the Forum. Dans *Curator: The Museum Journal*, 14(1), p. 11- 24.
- Cameron, F. & Robinson, H. (2007). Digital knowledgescapes: Cultural, theoretical, practical and usage issues facing museum collection databases in a digital epoch. Dans F. Cameron & S. Kenderdine (Éds), *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse* (pp. 165-192). Cambridge : MIT Press.
- Casemajor, N. (2013). Sortir le musée de sa réserve : la dissémination des collections sur Wikipédia. Dans S. Chaumier, A. Krebs et M. Roustan (Éds), *Les visiteurs photographes : un outil pour penser le musée* (pp. 52-65). Paris, France : La Documentation française.
- Champion, A. (2011). Expositions des collections, turbulences dans les musées d'art moderne. *Marges*, n°12, p. 36-50. Repéré à <https://journals.openedition.org/marges/397>
- Chaumier, S. (2006). Le public, acteur de la production d'exposition? Un modèle écartelé entre enthousiasme et réticences. Dans J. Eidelman, M. Roustan & B. Goldstein (Éds), *La place des publics : de l'usage des études et recherches par les musées* (pp. 241-250). Paris : La Documentation française.
- Chaumier, S. (2011). Société. Dans A. Desvallées et F. Mairesse (Éds), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (pp. 543-558). Paris, France : Armand Colin.
- Chenoune, F. (s.d.). Lacroix, Christian (1951-). Dans *Encyclopédie Universalis*. Repéré à <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/christian-lacroix/>
- Chevalier, G. (2016). « Raid the Icebox 1, with Andy Warhol » et critique institutionnelle : les origines de la carte blanche. Dans *Marges*, 22(1), p. 136-153.
- CIÉCO. (2015). Présentation du projet : Les collections muséales face à l'impératif évènementiel. Repéré à <http://cieco.umontreal.ca/presentation-du-projet/>

- Crooke, E. (2011). Museums and Community. Dans S. MacDonald (Éd.), *A Companion to Museum Studies* (pp. 170-185). Chichester, Angleterre: Wiley-Blackwell.
- Davallon, J. (1992). Le musée est-il vraiment un média ? Dans *Publics et Musées*, n°2, p. 99-123.
- Davies, S. (2010). The co-production of temporary museum exhibitions. Dans *Museum Management and Curatorship*, 25(3), p. 305-321.
- Derieux, F. (2007). Introduction. Dans F. Derieux (Éd.), *Harald Szeemann: méthodologie individuelle* (pp. 8-10). Zurich: JRP/Ringier.
- Desvallées, A. & Mairesse, F. (2011). Mémoire. Dans A. Desvallées et F. Mairesse (Éds), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (pp. 621). Paris, France: Armand Colin.
- Desvallées, A., Schärer, M. & Drouguet, N. (2011). Exposition. Dans A. Desvallées et F. Mairesse (Éds), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (pp. 133-174). Paris, France : Armand Colin.
- Dodd, J. & Sandell, R. (2001). Collections management and inclusion. Dans J. Dodd & R. Sandell (Éds), *Including Museums: Perspectives on Museums, Galleries and Social Inclusion*. Leicester, Angleterre : University of Leicester.
- Dubuc, E. (2012). Les mutations muséales, pour une compréhension élargie de la fonction des musées. Dans A. Meunier, J. Luckerhoff & Michel Allard (Éds), *La muséologie champ de théories et de pratiques* (pp. 151-164). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Eidelman, J., Goldstein, B., & Roustan, M. (2015). *La place des publics : De l'usage des études et recherches par les musées*. Paris: La Documentation française.
- Fleury, L. (2011). *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles* (2e éd.). Paris, France : Armand Colin.
- Francblin, Catherine. (1995). Exposer les collections, le nouveau désordre des musées. Dans *Art Press*, n°201, p. 31- 40.
- Fraser, A. (2005, septembre). From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. Dans *Artforum*, 44(1), p. 100-106.
- Fraser, M. (2016). Les collections muséales, entre histoire et contemporanéité. Dans *Culture et musées*, 27(1), p. 23-41.

- Frye Art Museum. (2014). *#SocialMedium*. Repéré à <https://fryemuseum.org/exhibition/5631/>
- Gahtgens, T. (2018). Preface. Dans G. Phillips (Éd.), *Museum of Obsessions* (pp. i-ix). Los Angeles : Getty Trust Publications.
- Garon, R. (2004). *Déchiffrer la culture au Québec: 20 ans de pratiques culturelles*. Sainte-Foy, Québec : Publications du Québec.
- Geuss, F. (2015). The People's Choice – Floating Dialogues. How artists create publics through conversation formats. Dans *Seismopolite Journal of Art and Politics*, repéré à <http://www.seismopolite.com/the-peoples-choice-floating-dialogues-how-artists-create-publics-through-conversation-formats>
- Gibbes Museum of Art. (2013). People's Choice: A Community-Curated Exhibition. Repéré à <http://www.gibbesmuseum.org/news/peoples-choice-a-community-curated-exhibition/>
- Glicenstein, J. (2015). *L'invention du curateur : mutations dans l'art contemporain*. Paris : Presses universitaires de France.
- Gob, A. & Drouguet, N. (2014). *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels* (4^e éd.). Paris, France : Armand Colin.
- Guillamet, L. & Roca, D. (s. d.). The Double Face of Collaborative Art: The Exchange of Theory and Practice. *Interartive*, repéré à https://interartive.org/2013/10/collaborative-art#_edn4
- Hartog, F. (2003). *Régimes d'historicité, présentisme et expérience du temps*. Paris : Seuil.
- Haskell, F. (2002). *Le musée éphémère : Les maîtres anciens et l'essor des expositions*. Paris : Gallimard.
- Heinich, N. (2008). La signature comme indicateur d'artification. Dans *Sociétés & Représentations*, 25(1), p. 97 à 106. Repéré à <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2008-1-page-97.htm>
- Heinich, N. (2012). *De la visibilité : Excellence et singularité en régime médiatique*. Paris : Gallimard.
- Heinich, N. & Pollak, M. (1989). Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : L'invention d'une position singulière. Dans *Sociologie du travail*, 31(1), p. 29-49.

- Hooper-Greenhill, E. (1999). *The Educational Role of the Museum* (2e éd.). New York : Routledge.
- Hull, R. (2015, avril). A line is a dot that went for a walk : Fralin opens People's Choice exhibition. Repéré à <https://news.virginia.edu/content/line-dot-went-walk-fralin-opens-people-s-choice-exhibition>
- Jacobi, D. (2013). Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ? Dans *La Lettre de l'OCIM*, n° 150. Repéré à <https://journals.openedition.org/ocim/1295>
- Jacobi, D. & Luckerhoff, J. (2009). À la recherche du « Non-public ». Dans *Loisir et Société/ Society and Leisure*, 32(1), p. 11-15,
- Jones, C. (2014). *Creating Connections: Collaborative Curation in Museums* (Mémoire de maîtrise inédit). The University of the Arts, Philadelphie, PA. Accessible par ProQuest Dissertations & Theses. (1589380)
- Kester, G. H. (2013). Introduction. Dans *Conversation pieces community and communication in modern art*. Berkeley : California University of California Press.
- Kolb, L. & Flückiger, G. (2014, janvier). New Institutionalism Revisited. Dans *On Curating*, n° 21. Repéré à <https://www.on-curating.org/issue-21-reader/new-institutionalism-revisited.html#.XuOVKWr0kWo>
- Lamoureux, J. (2018). Entretien avec Sylvain Amic, directeur des Musées de Rouen. Dans *Muséologies*, 9(2), p. 225-238.
- Lauer, S. (2017, 7 février). Accrochage anti-Trump au MoMA de New York. *Le Monde*, repéré à https://www.lemonde.fr/culture/article/2017/02/07/pour-repondre-a-trump-le-moma-expose-des-uvres-d-artistes-musulmans_5076064_3246.html
- Leshchenko, A. (2017). Musée-activiste : agrandissement du rôle des espaces discursifs des musées. Dans F. Mairesse (Éd.), *Définir le musée du XXI^e siècle : matériaux pour une discussion* (pp. 238-241). Paris : ICOFOM.
- Lind, M. (2007). The Collaborative Turn. Dans J. Billing, M. Lind & L. Nilsson (Éds), *Taking the Matter into Common Hands, on Contemporary Art and Collaborative Practices* (pp. 15-31), Londres : Black Dog Publishing.
- Mace, G. & Pétry, F. (2017). *Guide d'élaboration d'un projet de recherche en sciences sociales* (3e éd.). Montréal : Presses de l'Université Laval.
- Mairesse, F. (2002). *Le musée, temple spectaculaire: une histoire du projet muséal*. Lyon, France : Presses universitaires de Lyon.

- Mairesse, F. (2011). Public. Dans A. Desvallées & F. Mairesse (Éds), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (pp. 497-525). Paris, France : Armand Colin.
- Mairesse, F. (2015). La muséologie à la croisée des chemins. Dans *Complutum*, 26(2), p. 29-37. Repéré à <https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/download/50414/46836>
- Mairesse, F. & Desvallées, A. (2011). Muséologie. Dans A. Desvallées et F. Mairesse (Éds), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (pp. 343-383). Paris, France: Armand Colin.
- McLean, F. (1997). *Marketing the Museum*. Londres, Angleterre: Routledge.
- McLean, K. (2011). Thought Piece: Whose Questions, Whose Conversations? Dans B. Adair, B. Filene & L. Koloski (Éds), *Letting Go? : Sharing Historical Authority in a User-generated World* (pp. 70-79). Philadelphie : The Pew Center for Arts & Heritage
- McShine, K. (1999). *The Museum as Muse: artists reflect*. New York: Museum of Modern Art.
- Meunier, A. (2008). Conjuguer architecture, culture et communauté, le concept de « ville musée » de La Havane : vers une muséologie citoyenne? Dans *Téoros, Revue de recherche en tourisme*, 27(3), p. 53-62. Repéré à <https://journals.openedition.org/teoros/84>
- Meunier, A. (2009). La muséologie citoyenne, rencontre entre patrimoine et identités. Dans A. Urtizberea (Éd.), *Activaciones patrimoniales e iniciativas museísticas: ¿por quién? Y ¿para qué?* (pp. 77-94). San Sebastian : Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. Repéré à <https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2016/01/Activacionesatrimoniales.pdf&hl=es>
- Meunier, A. & Soulier, V. (2010). Préfiguration du concept de muséologie citoyenne. Dans J. Cardin, M. Éthier & A. Meunier (Éds), *Histoire, musées et éducation à la citoyenneté* (pp. 309-330), Québec : Éditions MultiMondes.
- Mitchener Art Museum. (2014). *The People's Choice: Celebrating Michener's Top 25*. Repéré à https://www.mitchenerartmuseum.org/mam_exhibitions/the-peoples-choice-celebrating-micheners-top-25/
- Musée des beaux-arts de Montréal. (2017). *REVOLUTION*. Repéré à www.mbam.qc.ca/expositions/passees/revolution/

- Museum of Photographic Arts. (2012). *Soapbox! The Audience Speaks*. Repéré à <https://mopa.org/exhibitions/soapbox-the-audience-speaks/>
- Nora, P. (1984). *Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux*. Repéré à https://perso.univ-lyon2.fr/~jkempf/LDM_intro.pdf
- O'Brien, K. (2014). *What Happens when the Internet Curates an Art Exhibition? #SocialMedium at the Frye*. Repéré à <http://flipthemedias.com/2014/12/happens-internet-curates-art-exhibition-socialmedium-frye/>
- O'Neill, P. (2004). I am a Curator. Dans *Art Monthly*, n° 275, p. 7-10.
- O'Neill, P. (2012). *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Owens, T. (2013, janvier). Digital Cultural Heritage and the Crowd. Dans *Curator: The Museum Journal*, 56(1), p. 121-130.
- Patrimoine canadien. (2018, octobre). *Lignes directrices sur la présentation des demandes – Fonds du Canada pour les espaces culturels*. Repéré à <https://www.canada.ca/fr/patrimoine-canadien/services/financement/fonds-espaces-culturels/lignes-directrices.html#a25>
- Penn Art Collection. (2018). *Citizen Salon*. Repéré à <http://artcollection.upenn.edu/cs/>
- Phillips, G. (2018). The Kingdom of Obsessions. Dans G. Phillips (Éd.), *Museum of Obsessions* (pp. 1-13). Los Angeles : Getty Trust Publications.
- Pollock, G. (2007). Des canons et des guerres culturelles. Dans *Cahiers du Genre*, 43(2), p. 45-69.
- Prior, N. (2011). Postmodern restructurings. Dans S. MacDonald (Éd.), *A Companion to Museum Studies* (pp. 509-524). Chichester, Angleterre: Wiley-Blackwell.
- Public à l'œuvre. (2016). *Reg'Arts Décalés – Musées des Beaux-Arts, Charleroi*. Repéré à <https://publicaloeuvresite.wordpress.com/projets-dans-musees/projets-pao-passes/regartsdecales/>
- Relyea, L. (2013). *Your everyday art world*. Cambridge, MA : MIT Press.
- Remacle, J. (s.d.). *Public à l'Oeuvre (PAO)*. Repéré à <https://www.artsetpublics.be/pole/musees/categorie/public-a-loeuvre-pao>

- Robert McLaughlin Gallery. (2011). *Community Curates*. Repéré à <http://rmg.on.ca/exhibitions/community-curates/>
- Robert, Y. (2012). Mot du maire. Dans *Le Temps des collections, 1ère édition* (pp. vi). Paris : Snoeck Éditions.
- Robert, Y. (2013). Mot du maire. Dans *Le Temps des collections, 2e édition* (pp. iii). Paris : Snoeck Éditions.
- Robert, Y. (2014). Mot du maire. Dans *Le Temps des collections, 3e édition* (pp. viii-ix). Paris : Snoeck Éditions.
- Sauvé, M. (2020, janvier). Les musées se rapprochent des gens! Repéré à <https://nouvelles.umontreal.ca/article/2020/01/24/les-musees-se-rapprochent-des-gens/>
- Schramm, S. (2015). The People's Choice: Transcultural Collectivity and the Art of Shared Knowledge Production. Dans *The Journal of Transcultural Studies*, 6(2), p. 70-85. Repéré à <https://heiup.uni-heidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/view/20205/17261>
- Sheikh, S. (2006). Notes on Institutional Critique. Repéré à <https://transversal.at/transversal/0106/sheikh/en>
- Simon, N. (2010). *The participatory museum*. California: Museum 2.0.
- Simon, N. (2012). Principles of Participation. Dans Anderson, G. (Éd.), *Reinventing the museum: The Evolving Conversation on the Paradigm Shift* (2^e éd., pp. 330-350). Plymouth: Altamira Press.
- Soares, B. (2015). L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie. Dans F. Mairesse (Éd.), *Nouvelles tendances de la muséologie* (pp. 57-72). Paris : La Documentation française.
- Spelman College Museum of Fine Art. (2013). *Mission / Vision*. Repéré à <https://museum.spelman.edu/missionvision-2/>
- Spelman College Museum of Fine Art. (2017). *About Spelman College*. Repéré à <https://www.spelman.edu/about-us>
- Stone, A. (2014). *Public Curation as Civic Engagement: Naming Success in Participatory Curatorial Models* (Mémoire de maîtrise inédit). University of Washington, Seattle, WA. Accessible par ProQuest Dissertations & Theses. (3540922)

- Studio Putman. (2018a). *Olivia Putman*. Repéré à <https://studioputman.com/en/olivia-putman/>
- Studio Putman. (2018b). *The Studio*. Repéré à <https://studioputman.com/en/le-studio/>
- Surowiecki, J. (2008). *La sagesse des foules*. Paris : J.-C. Lattès.
- Szeemann, H. (1996). *Écrire les expositions*. Bruxelles : La lettre volée.
- Tate. (2004, 7 septembre). *Write a label for your favourite artwork at Tate Britain*. Repéré à <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/write-label-your-favourite-artwork-tate-britain>
- Tobelem, J. (2011, septembre). Le rôle des expositions temporaires dans les stratégies évènementielles des musées. Dans *Revue Française du Marketing*, n° 232, p. 45-59.
- Tobelem, J. (2011). *Le nouvel âge des musées: les institutions culturelles au défi de la gestion* (2^e éd.). Paris, France : Armand Colin.
- Townsend, R. S. (2017). *Alternative Voices: Exploring Museums' Use of Technology-Based Contributory Visitor Experiences* (Mémoire de maîtrise inédit). University of Washington, Seattle, WA. Accessible par ProQuest Dissertations & Theses. (10289455)
- Vidal, G. (2009). Pour en finir avec le Web 2.0 : vers le Web 3.0 dans les musées. Dans *Muséologie et sciences de l'information*, 55(4), p. 201-207. Repéré à <https://www.erudit.org/fr/revues/documentation/2009-v55-n4-documentation01758/1029184ar.pdf>
- Von Bismarck, B. (2013). Harald Szeemann et l'art de l'exposition. Dans *Perspective, actualité en histoire de l'art*, n°1, p. 176-182. Repéré à <https://journals.openedition.org/perspective/1992>
- Walker Art Center. (2011). *50/50: Audience and Experts Curate the Paper Collection*. Repéré à <https://walkerart.org/calendar/2010/50-50-audience-and-experts-curate-the-paper-c>

ANNEXE 1 – RECENSION DES CAS

Modalités d'exposition	Modalités de participation	Objectifs des musées	Procédés	Œuvres retenues Sources
ÉTATS-UNIS				
<i>Click! A Crowd-Curated Exhibition</i> – présentée du 27 juin 2008 à 10 août 2008 au Brooklyn Museum				
<p>Exposition occupant une salle complète.</p> <p>Thématique : <i>Changing Faces of Brooklyn</i>.</p> <p>Aucun commissaire institutionnel.</p> <p>Aucun commanditaire.</p>	<p>Ce projet est de type « commissariat de masse ».</p> <p>Une évaluation se fait via un outil en ligne spécifique au projet.</p> <p>Un bassin de 389 œuvres est évalué.</p> <p>L'exposition présente les 78 œuvres avec les meilleures évaluations (ratio de 20%).</p> <p>Le projet implique un total de 410 089 évaluations par 3344 évaluateurs.</p>	<p>Vérifier l'hypothèse du livre <i>Wisdom of Crowds</i> (2004) de James Surowiecki appliqué au milieu artistique.</p> <p>Confronter la vision des professionnels du musée, normalement producteur de savoirs sur l'art, à celle des usagers, consommateurs d'art.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Un appel est lancé aux artistes qui soumettent une photographie sous le thème « Changing Faces of Brooklyn ». 2. Les photographies sont évaluées par le public, sans tri par les professionnels. 3. Le public devait juger l'esthétique et le lien au thème en utilisant une échelle allant de « très efficace » à « pas du tout efficace ». 4. Les 78 œuvres avec les plus fortes évaluations se retrouvent dans l'exposition finale. 5. Les résultats sont discutés dans le cadre d'une table ronde. 	<p>Cette information n'est pas disponible.</p>

Sources consultées : https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/click (consultée le 2 février 2019) https://www.brooklynmuseum.org/community/blogosphere/tag/click/ (consultée le 2 février 2019) https://www.brooklynmuseum.org/.../reflections-on-click-by-james-surowiecki/ (consultée le 2 février 2019) https://www.brooklynmuseum.org/community/.../click-get-the-word-out/ (consultée le 2 février 2019) https://www.brooklynmuseum.org/community/.../2008/.../preparing-to-click/ (consultée le 2 février 2019) https://www.brooklynmuseum.org/community/.../06/.../click-is-not-a-contest/ (consultée le 14 mai 2019)				
50/50: Audience and Experts Curate the Paper Collection – du 16 décembre 2010 au 16 juillet 2011 au Walker Art Center				
Exposition qui occupe la <i>Perlman Gallery</i> .	Ce projet est de type « commissariat de masse ».	Expérimenter le commissariat avec les foules, le public.	1. La moitié de l'exposition est commissariée par la conservatrice qui s'attarde aux artistes dont beaucoup d'œuvres ont été collectionnées.	Top 10 des 10 des œuvres retenues: 1. <i>Break Point</i> , Fiona Banner 2. <i>House Upside Down</i> , Edgar Arceneaux 3. <i>Self Portrait</i> , Chuck Close 4. <i>Chemical Man in a Toxic World</i> , Frank Bigbear 5. <i>Buildings at Lebanon</i> , Charles Sheeler 6. <i>Falling Man</i> , Robert go 7. <i>Seated Figure</i> , Arthur Polonsky 8. <i>Two Figures</i> , Egon Schiele. 9. A sketch of a black man whose face and hands are highly detailed while the rest of his body is a mere shadow, Kehinde Wiley 10. <i>No One Alerted You</i> , Christian Marclay
Thématique: Œuvres papier de la collection du Walker.	Le vote se fait sur application dédiée.	Explorer les collections du Walker Art Center.	2. La moitié de l'exposition est commissariée par les votes du public, sans information sur l'artiste.	
Commissaire : Darsie Alexander, conservatrice en chef.	Un bassin de 183 œuvres est soumis au vote.	Repenser la relation entre le musée et son public.	3. La préférence personnelle est présente dans le vote du public, mais se perd dans la préférence « de masse ».	
Commanditaires : Macy's et Bush Foundation.	L'exposition présente 100 de ces œuvres (ratio de 55%).	Utiliser l'exposition comme espace de dialogue et d'échanges entre le public et les conservateurs.		
Sources consultées: https://walkerart.org/calendar/2010/50-50-audience-and-experts-curate-the-paper-c (consultée le 2 février 2019) https://walkerart.org/magazine/building-the-5050-voting-app (consultée le 2 février 2019)				

Split Second: Indian Paintings – présentée du 13 juillet 2011 au 1^{er} janvier 2012 au Brooklyn Museum				
Exposition occupant une salle du musée.	Ce projet est de type « commissariat de masse ».	Apprendre à connaître sur les intérêts de la communauté en ligne du musée en utilisant la technologie et le Web.	1. La communauté numérique est invitée à participer à une activité en ligne du 3 février au 14 avril 2011.	Cette information n'est pas disponible.
Thématique : Peintures autochtones de la collection permanente.	L'évaluation se fait via un outil en ligne spécifique.	Engager le dialogue entre les usagers et les conservateurs du musée – les conservateurs étudient les résultats de l'exposition.	2. Dans une première partie, les participants doivent évaluer des œuvres sous pression – le temps de réponse est limité à 4 secondes.	
Aucun commissaire institutionnel.	Un bassin de 185 œuvres alimente le sondage.	Valider le postulat principal de l'ouvrage <i>Blink: The Power of Thinking Without Thinking</i> (2005) de Malcom Gladwell.	3. Dans la seconde partie, les participants sont invités à évaluer des œuvres, mais cette fois sans contrainte de temps. On les invite à prendre le temps de regarder.	
Aucun commanditaire.	L'exposition présente 11 de ces œuvres (ratio de 6%). Le projet implique 176 394 évaluations par 4617 évaluateurs.		4. Les œuvres qui ont suscité le plus de discussions et de débats se retrouveront dans une exposition physique au musée.	
Sources consultées https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/splitsecond (consultée le 2 février 2019) https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/3236 (consultée le 2 février 2019) https://www.brooklynmuseum.org/.../split-second-stats-2-adding-information/ (consultée le 2 février 2019) https://www.brooklynmuseum.org/.../split-second-a-curators-reaction-to-the-results/ (consultée le 2 février 2019)				
GO: A Community-Curated Open Studio Project – présentée du 1^{er} décembre 2012 au 24 février 2013 au Brooklyn Museum				
Exposition occupant une salle du musée.	Ce projet est de type « commissariat communautaire ».	Connecter le musée avec les milliers d'artistes travaillant dans Brooklyn.	1. Durant les portes ouvertes des studios, les visiteurs nominaient leurs	Les 5 artistes retenus : 1. Adrian Coleman 2. Oliver Jeffers 3. Naomi Safran-Hon
Aucune thématique.				

<p>Commissaire institutionnel : Sharon Matt Atkins.</p> <p>Commanditaire : Deutsche Bank.</p>	<p>Un total de 18 000 visiteurs ont participé.</p> <p>Ces visiteurs ont fait 147 000 visites de studio individuelles.</p> <p>1708 artistes ont ouvert les portes de leur studio aux visiteurs.</p>	<p>Inviter les résidents à aller à la rencontre des artistes dans leur quartier.</p> <p>Comblent le fossé entre les artistes et le public.</p> <p>Laisser les gens voter pour ce qu'ils aiment et exposer cet art au musée.</p>	<p>artistes favoris.</p> <p>2. Les conservateurs du musée ont choisi 5 artistes parmi les 10 ayant reçus le plus de votes.</p> <p>3. Les œuvres de ces 5 artistes ont été exposées dans une exposition au Brooklyn Museum.</p>	<p>4. Gabrielle Watson</p> <p>5. Yeon Ji Yoo</p>
<p>Sources consultées</p> <p>https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/3268 (consultée le 2 février 2019)</p> <p>https://www.narsfoundation.org/2012events/2012/9/8/go-a-community-curated-open-studio-project (consultée le 2 février 2019)</p>				
<p>Soapbox! The Audience Speaks – présentée du 6 octobre 2012 au 27 janvier 2013 au Museum of Photographic Arts</p>				
<p>Exposition occupant une salle du musée.</p> <p>Thématique : Collection permanente du MOPA.</p> <p>Aucun commissaire institutionnel.</p> <p>Commanditaires : The Institute of Museum and Library Services, the Legler Benbough Foundation, the Downing Family Foundation, the Gerald T. and Inez Parker Foundation.</p>	<p>Ce projet est de type « commissariat de masse ».</p> <p>Le vote se fait en ligne et sur place au musée.</p> <p>Un bassin de 120 œuvres est soumis au vote.</p> <p>L'exposition présente 40 de ces œuvres (ratio de 33%).</p> <p>Le projet implique un total de 250 000 votes.</p>	<p>Inverser les rôles habituellement attribués aux visiteurs et aux commissaires.</p> <p>Utiliser l'exposition pour considérer l'expérience plutôt que l'espace par l'usage des nouvelles technologies et des processus interactifs.</p> <p>Faire sortir des œuvres des réserves et les exposer pour la première fois.</p>	<p>1. Les gens sont invités à voter pour leurs œuvres favorites sur une plateforme spécifique qui reprend l'esthétique du jeu vidéo.</p> <p>2. Les votes se font par séries de 10 photographies. Pour chaque groupe de 10 œuvres évaluées, le visiteur a droit à une récompense (ex : vidéo du directeur). Plus de photographies sont évaluées, plus de vidéos récompenses sont rendues disponibles.</p> <p>3. Ces récompenses de même que les images des œuvres peuvent être partagées par courriel.</p>	<p>Top 5 des 40 œuvres retenues :</p> <p>1. <i>July 10, 2002 (7 of 7)</i> (2002), Byron Wolfe</p> <p>2. <i>Dancing Girls</i> (1890), Kusakabe Kimbei</p> <p>3. <i>Atomic bomb blast at Bikini Island</i> (1946), artiste inconnu</p> <p>4. <i>"It seemed there was a woman and she was sitting near a lamp"</i> (1986), Lou Stoumen</p> <p>5. <i>Prisoners, Voorberg Prison</i> (2004), Mikhael Subotzky</p>

Sources consultées https://mopa.org/exhibitions/soapbox-the-audience-speaks/ (consultée le 6 février 2019) https://openexhibits.org/exhibit-design/mopa-launches-soapbox-the-audience-speaks/5370/ (consultée le 6 février 2019) Kaitlyn Sturgis-Jensen, communication personnelle, 6 février 2019				
Public Property – présentée du 17 juin au 19 août 2012 au Walters Art Museum				
Exposition occupant une salle du musée.	Ce projet est de type « commissariat de masse.	Explorer la tension entre experts et non experts (rejouer cette notion d' « autorité »).	1. La collection du musée est au profit du public, c'est donc lui qui se charge de l'exposer. Il détermine le titre, la thématique et les œuvres de l'exposition.	Certaines des œuvres retenues :
Thématique : Les créatures (thème aussi choisi par le public).	Le vote se fait via le site Web du musée.	Trouver l'équilibre entre l'engagement du public avec le sujet et un produit de qualité qui aide le public à apprécier l'excellence artistique.	2. Le musée décide de ne pas inclure toute l'information sur les œuvres pour permettre aux gens de s'immerger dans l'œuvre sans égard à la renommée de l'artiste.	1. <i>The Sheepfold, Moonlight</i> (1856-1860) Jean-François Millet 2. <i>On the Desert</i> (1867) Jean-Léon Gérôme
Aucun commissaire institutionnel.	Un bassin de 1 356 œuvres est soumis au vote.	Positionner le musée comme vecteur d'engagement et de participation citoyenne.	3. Le musée décide de ne pas inclure toute l'information sur les œuvres pour permettre aux gens de s'immerger dans l'œuvre sans égard à la renommée de l'artiste.	3. <i>The Christian Martyrs' Last Prayer</i> (1863-83) Jean-Léon Gérôme
Aucun commanditaire.	L'exposition présente 106 de ces œuvres (ratio de 8%).	Valider le postulat principal de l'ouvrage <i>Wisdom of Crowds</i> (2004) de James Surowiecki.	3. Seulement 23 des œuvres choisies par le public sont exposées alors que les 83 œuvres restantes seront listées sur un mur de la renommée en raison de leur condition précaire.	4. <i>Hindu Snake Charmers</i> (1869) Maria Fortuny 5. <i>Repose</i> (19 ^e siècle) Constant Troyon 6. <i>Riderless Racers at Rome</i> (1817) Théodore Géricault 7. <i>Elephants in Water</i> (env. 1850) Antoine-Louis Barye 8. <i>Before the Race</i> (1882-84) Edgar Degas 9. <i>A Perch of Birds</i> (env. 1880) Hector Giacomelli 10. <i>The Sacrificial Lamb</i> (1670-1684) Josefa de Ayala
Sources consultées https://thewalters.org/exhibitions/public-property/ (consultée le 4 février 2019) https://www.baltimoresun.com/entertainment/arts/bs-ae-walters-public-property-20120616-story.html (consultée le 4 février 2019) Dylan Kinnett, communication personnelle, 4 février 2019				

Multiple Choice: Perspectives on the Spelman College Collection – présentée du 7 février au 18 mai 2013 au Spelman College Museum of Fine Art				
Exposition occupant une salle du musée. Thématique : La collection du musée. Commissaire: Anne Collins Smith. Aucun commanditaire.	Ce projet est de type « commissariat communautaire ». La sélection se fait directement au musée. Un bassin de 350 œuvres est considéré. L'exposition présente 50 de ces œuvres (ratio de 7%). Le projet implique un total de 50 participations.	Offrir l'accessibilité « sur demande » aux collections. Démontrer que l'appréciation de l'art est une expérience interactive. Favoriser l'engagement personnel avec les collections.	1. Une visite de la collection est organisée pour les étudiants en arts, la faculté, le personnel, les amis du musée et d'autres invités d'honneur. 2. On leur demandait de sélectionner un objet qui les interpellait le plus et de créer du matériel d'accompagnement. 3. Des vidéos des participant, des bandes musicales, des poèmes et des écrits expérimentaux insufflent un élan de vie et de nouvelles perspectives quant aux collections du musée.	Cette information n'est pas disponible.
Sources consultées https://museum.spelman.edu/exhibitions/multiple-choice-perspectives-on-the-selman-college-collection/ (consultée le 12 mai 2019) https://museum.spelman.edu/news/multiple-choice-a-multitude-of-gratitude/ (consultée le 12 mai 2019) https://issuu.com/spelmanmuseum/docs/multiple-choice-exhibition-brochure (consultée le 12 mai 2019)				
Giselle's Remix (1^{ère} édition de uCurate) – présentée du 23 mars au 28 avril 2013 au Sterling and Francine Clark Art Institute				
Exposition occupant une salle du musée. Aucune thématique spécifique. Commissaire communautaire : Giselle Ciulla. Aucun commanditaire.	Ce projet est de type « commissariat de masse ». Le visiteur utilise l'application <i>uCurate</i> pour créer une exposition virtuelle. Il choisit ses œuvres favorites dans l'exposition <i>Clark Remix</i> .	Mettre en valeur et faire connaître les collections permanentes. Permettre d'investir les collections de façon nouvelle. Permettre au public de tester ses habiletés comme commissaire et	1. Le musée a conçu l'exposition <i>Clark Remix</i> à partir de ses collections permanentes qui incluent 80 peintures, 20 sculptures et 300 objets d'art décoratif. Cette exposition sert de bassin d'œuvres pour les participants.	10 des 18 œuvres retenues : 1. <i>Washerwomen</i> (1874) Giovanni Boldini 2. <i>Roman Ruins with Laundresses</i> (c. 1777) Hubert Robert 3. <i>Wood Gatherers: An Autumn Afternoon</i> (1891) George Inness

	Certaines expositions virtuelles sont recréées au musée.	d'expérimenter par les nouvelles technologies.	<p>2. Les participants choisissent leurs œuvres préférées et créent une exposition virtuelle sur l'application <i>uCurate</i> développée pour les besoins du musée.</p> <p>3. Les professionnels du musée choisissent certaines propositions pour en produire une version physique, directement au musée.</p>	<p>4. <i>Joan of Arc</i> (c. 1840) Princess Marie-Christine d'Orléans</p> <p>5. <i>Playing a Fish</i> (1875-95) Winslow Homer</p> <p>6. <i>Apple Trees in a Field</i> (c. 1865-70) Jean-Baptiste-Camille Corot</p> <p>7. <i>Cup and saucer</i> (1772) Sèvres Porcelain Manufactory</p> <p>8. <i>Horse with Head Lowered</i> (c. 1870s) Edgar Degas</p> <p>9. <i>Coffee or hot water jug</i> (1749/50) Paul de Lamerie</p> <p>10. <i>Sleigh Ride</i> (1890-95) Winslow Homer</p>
Sources consultées https://www.clarkart.edu/microsites/giselle-s-remix/exhibition (consultée le 11 février 2019) https://blog.clarkart.edu/2012/12/07/giselles-remix-part-two/ (consultée le 11 février 2019)				
<i>In/Visible</i> (2^e édition de uCurate) – présentée du 2 février au 10 mars 2013 à la Sterling and Francine Clark Art Institute				
Exposition occupant une salle du musée. Thématique : Les femmes artistes. Commissaire communautaire : Ashley Smith. Aucun commanditaire.	<p>Ce projet est de type « commissariat de masse ».</p> <p>Le visiteur utilise l'application <i>uCurate</i> pour créer une exposition virtuelle.</p> <p>Il choisit ses œuvres favorites dans l'exposition <i>Clark Remix</i>.</p> <p>Certaines expositions virtuelles sont recréées au musée.</p>	<p>Mettre en valeur et faire connaître les collections permanentes.</p> <p>Permettre d'investir les collections de façon nouvelle.</p> <p>Permettre au public de tester ses habiletés comme commissaire et d'expérimenter par les nouvelles technologies.</p>	<p>1. Le musée a conçu l'exposition <i>Clark Remix</i> à partir de ses collections permanentes qui incluent 80 peintures, 20 sculptures et 300 objets d'art décoratif. Cette exposition sert de bassin d'œuvres pour les participants.</p> <p>2. Les participants choisissent leurs œuvres préférées et créent une exposition virtuelle sur l'application <i>uCurate</i> développée pour les</p>	<p>10 des 12 œuvres retenues :</p> <p>1. <i>Preparations for the Festivities</i> (1866) Sir Lawrence Alma-Tadema</p> <p>2. <i>Madame Céline Leclanché</i> (1881) Giovanni Boldini</p> <p>3. <i>Young Woman in a Pink Skirt</i> (c. 1845-50) Jean-Baptiste-Camille Corot</p> <p>4. <i>Autumn</i> (1786) Francisco de Goya</p> <p>5. <i>Saco Bay</i> (1896) Winslow Homer</p>

			<p>besoins du musée.</p> <p>3. Les professionnels du musée choisissent certaines propositions pour en produire une version physique, directement au musée.</p>	<p>6. <i>The Honorable Caroline Upton</i> (c. 1800) Thomas Lawrence</p> <p>7. <i>Woman with a Picnic Basket</i> (c. 1890) Raimundo de Madrazo y Garreta</p> <p>8. <i>Woman in White</i> (c. 1890) Raimundo de Madrazo y Garreta</p> <p>9. <i>Roman Ruins with Laundresses</i> (c. 1777) Hubert Robert</p> <p>10. <i>Madame Escudier</i> (c. 1883) John Singer Sargent</p>
<p>Sources consultées</p> <p>https://www.clarkart.edu/microsites/in-visible/exhibition (consultée le 11 février 2019)</p> <p>https://www.artfixdaily.com/artwire/release/7850-the-clark%E2%80%99s-second-ucurate-exhibition-in-visible-women-of-two-wor (consultée le 11 février 2019)</p>				
<p>Everyday Nothing (3^e édition de uCurate) – présentée du 23 mars au 28 avril 2013 à la Sterling and Francine Clark Art Institute</p>				
<p>Exposition occupant une salle du musée.</p> <p>Thématique : License poétique.</p> <p>Commissaire communautaire : Samantha Jones.</p> <p>Aucun commanditaire.</p>	<p>Ce projet est de type « commissariat de masse ».</p> <p>Le visiteur utilise l'application <i>uCurate</i> pour créer une exposition virtuelle.</p> <p>2. Il choisit ses œuvres favorites dans l'exposition <i>Clark Remix</i>.</p> <p>3. Certaines expositions virtuelles sont recréées au musée.</p>	<p>Mettre en valeur et faire connaître les collections permanentes.</p> <p>Permettre d'investir les collections de façon nouvelle.</p> <p>Permettre au public de tester ses habiletés comme commissaire et d'expérimenter par les nouvelles technologies.</p>	<p>1. Le musée a conçu l'exposition <i>Clark Remix</i> à partir de ses collections permanentes qui incluent 80 peintures, 20 sculptures et 300 objets d'art décoratif. Cette exposition sert de bassin d'œuvres pour les participants.</p> <p>2. Les participants choisissent leurs œuvres préférées et créent une exposition virtuelle sur l'application <i>uCurate</i> développée pour les besoins du musée.</p> <p>3. Les professionnels du musée choisissent</p>	<p>Les 10 œuvres sélectionnées :</p> <p>1. <i>Various Objects</i> (1785) Louis Léopold Boilly</p> <p>2. <i>Young Woman in a Pink Skirt</i> (c. 1845–50) Jean-Baptiste-Camille Corot</p> <p>3. Porcelaine de la Lippert & Haas Porcelain Manufactory (1832–46)</p> <p>4. Théière de la Meissen Porcelain Manufactory (c. 1735)</p> <p>5. <i>Standing Bather</i> (c. 1885) Pierre-Auguste Renoir</p> <p>6. <i>Tama, the Japanese Dog</i> (c. 1876) Pierre-Auguste Renoir</p>

			certaines propositions pour en produire une version physique, directement au musée.	<p>7. Sifflet avec corail et cloches (c.1750) George Ridout</p> <p>8. <i>Neapolitan Children Bathing</i> (1879) John Singer Sargent</p> <p>9. <i>Resting</i> (c. 1875) John Singer Sargent</p> <p>10. Cream jug (1758/59) John Schuppe</p>
Sources consultées https://www.clarkart.edu/microsites/everyday-nothing/exhibition (consultée le 11 février 2019)				
People's Choice: A Community-Curated Exhibition – présentée du 3 mai au 15 septembre 2013 Gibbes Museum of Art				
<p>Exposition occupant une salle du musée.</p> <p>Thématique : La collection permanente du musée.</p> <p>Aucun commissaire institutionnel.</p> <p>Aucun commanditaire.</p>	<p>Ce projet est de type « commissariat de masse ».</p> <p>Le vote se fait via une page spécialement dédiée du site Web du musée.</p> <p>Un bassin de 140 œuvres est soumis au vote.</p> <p>L'exposition présente 40 de ces œuvres (ratio de 29%).</p> <p>Le nombre de vote est inconnu.</p>	<p>Offrir une dernière occasion d'interagir avec les collections avant la construction du nouvel édifice.</p> <p>Montrer l'ampleur et la richesse des collections permanentes au public.</p> <p>Cerner le type d'art qui rejoint le public et qui l'intéresse.</p>	<p>1. Des voteurs « vedette » sont invités à faire une sélection d'œuvres qui sera montrée chaque semaine pour accompagner les votes du public (ne font pas partie de l'exposition par contre).</p> <p>2. Seules les œuvres retenues par le public seront dans l'exposition.</p> <p>3. Les gens peuvent voter toutes les 24 heures, sans autre limite.</p>	<p>Top 10 des 40 œuvres retenues :</p> <p>1. <i>126 Oak Street, McClellanville, South Carolina</i> (2000), West Fraser</p> <p>2. <i>Still Life with Open Book</i> (1991), Linda Fantuzzo</p> <p>3. <i>Corene</i> (1995), Jonathan Green</p> <p>4. <i>Iron Man</i> (2000), Mary Whyte</p> <p>5. <i>The Green Fan (Girl of Toledo, Spain)</i>, (1912), Robert Henri</p> <p>6. <i>The Great Wave in the series Thirty-six Views of Mt. Fuji</i> (1830-31), Katsushika Hokusai</p> <p>7. <i>Veiled Lady</i> (1882), Pietro Rossi</p> <p>8. <i>Mrs. Robert Gilmor, Jr. (Sarah Reeve Ladson, ca. 1790 – 1866)</i> (1823), Thomas Sully</p>

				<p>9. 502 Lucerne Street (1983-86), Edward Rice 10. Sherman Marches South (1990), Manning Bethea Williams Jr.</p>
<p>Sources consultées https://www.gibbesmuseum.org/news/peoples-choice-a-community-curated-exhibition/#:~:text=This%20is%20the%20last%20exhibition,their%20favorite%20works%20of%20art. (consultée le 2 février 2019) https://susanlucas.typepad.com/kingstreetantiquedistrict/2013/02/let-your-voice-be-heard-in-the-peoples-choice-curated-exhibition-at-the-gibbes-museum.html (consultée le 2 février 2019)</p>				
On Demand – présentée du 21 mai au 4 août 2013 au The Hallie Ford Museum of Art				
Exposition occupant une salle du musée.	Ce projet est de type « commissariat de masse ».	Permettre au public d'occuper une fonction normalement réservée aux professionnels de musée.	1. Un bassin d'œuvres est rassemblé par les conservateurs du musée.	Les 8 oeuvres retenues: 1. <i>First Class Carriage on the Midlands</i> , John Rock 2. <i>Water Walking</i> , Margaret Prentice 3. <i>The Crow Vessel</i> , William Morris 4. <i>Christmas Day</i> , Miles Cleveland Goodwin 5. <i>Flower Fire</i> , George Johanson 6. <i>Dance II</i> , Frank Boyden 7. <i>Hollyhocks</i> , Arthur Runquist 8. <i>Interlude, Okinawa</i> , Carl A. Hall
Thématique: Museum's Northwest Collection.	Le vote se fait via Facebook selon le nombre de mentions « J'aime ».	Faire sortir des œuvres des réserves qui sortent peu ou qui ne sont même jamais sorties.	2. Une publication sur Facebook soumet les œuvres au vote du public.	
Aucun commissaire institutionnel.	Un bassin de 30 œuvres est soumis au vote.	Rendre les collections accessibles « sur demande ».	3. Les votes sont comptabilisés en fonction des mentions « J'aime ».	
Aucun commanditaire.	L'exposition présente 8 de ces œuvres (ratio de 27%). Le projet implique un total de 880 votes.		4. Le public pouvait laisser des commentaires à sa guise.	
<p>Sources consultées https://willamette.edu/arts/hfma/exhibitions/library/2013-14/on-demand.html (consultée le 6 février 2019) https://www.facebook.com/HallieFordMuseumOfArt/photos/?tab=album&album_id=10152741735000231 (consultée le 6 février 2019) https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10152761142465231&set=a.10152761142390231.1073741826.296426075230&type=1&theater (consultée le 6 février 2019) Jonathan Bucci, communication personnelle, 6 février 2019</p>				
The People's Choice: Celebrating Michener's Top 25 – présentée du 11 février au 10 août 2014 au Michener Art Museum				
Exposition occupant une salle du musée.	Ce projet est de type « commissariat de masse ».	Souligner le 25 ^e anniversaire du musée.	1. Les votes sont récoltés sur une période de sept mois via un sondage Survey Monkey ou via un	Top 10 des 25 œuvres retenues : 1. <i>Little Girl Knitting</i> (1918) Daniel Garber
Thématique:				

<p>Peintures et sculptures contemporaines, modernistes et impressionnistes.</p> <p>Aucun commissaire institutionnel.</p> <p>Aucun commanditaire.</p>	<p>Le vote se fait via <i>Survey Monkey</i> et bulletin papier.</p> <p>Un bassin de 125 œuvres est soumis au vote.</p> <p>L'exposition présente 25 de ces œuvres (ratio de 20%).</p> <p>Le projet implique un total de 11 400 votes.</p>	<p>Célébrer les collections préservées par le musée.</p>	<p>bulletin papier en institution.</p> <p>2. Les commentaires sont récoltés par le musée, puis intégrés dans l'exposition.</p> <p>3. Les 25 œuvres les plus populaire figure dans l'exposition pour souligner les 25 ans du musée.</p>	<p>2. <i>Untitled (Night Snow Scene)</i> (1949) George W. Sotter</p> <p>3. <i>After the Rain</i> (1913) Rae Sloan Bredin</p> <p>4. <i>The Burning of Center Bridge</i> (1923) ard W. Redfield</p> <p>5. <i>Countermeasure</i> (2004) Alan Magee</p> <p>6. <i>The Road to Lumberville (also known as The Edge of the Village)</i> (1938) Fern I. Coppedge</p> <p>7. <i>Rae Seated (Green Dress)</i> (1935) Ben Solowey</p> <p>8. <i>Pigtails</i> (2004) Nelson Shanks</p> <p>9. <i>Brook in Winter</i> (1926) Kenneth R. Nunamaker</p> <p>10. <i>Bowman's Hill</i> (1936) John Fulton Folinsbee</p>
<p>Sources consultées</p> <p>https://www.michenerartmuseum.org/mam_exhibitions/the-peoples-choice-celebrating-micheners-top-25/ (consultée le 4 février 2019)</p> <p>https://learnmichener.org/category/the-peoples-choice-celebrating-micheners-top-25/ (consultée le 4 février 2019)</p> <p>https://adanewmedia.org/2015/04/issue7-ruberg/ (consultée le 4 février 2019)</p> <p>Adrienne Romano, communication personnelle, 4 février 2019</p>				
<p><i>Boston Loves Impressionism</i> – présentée du 14 février au 26 mai 2014 au Boston Museum of Fine Arts</p>				
<p>Exposition occupant une salle du musée.</p> <p>Thématiques:</p> <p>1. <i>On the Water</i> (du 6 au 12 janvier 2013)</p> <p>2. <i>From the Land</i> (du 13 au 19 janvier 2013)</p> <p>3. <i>Of the People</i> (du 20 au 26 janvier 2013)</p> <p>4. <i>Final Top 10</i> (du 27 au 29 janvier 2013)</p>	<p>Ce projet est de type « commissariat de masse ».</p> <p>Le vote se fait via une page spécialement dédiée du site Web et via Facebook.</p> <p>Un bassin de 50 œuvres est soumis au vote.</p>	<p>Assurer la présence des collections pendant les rénovations de la Sidney and Esther Rabb Gallery of European Impressionism.</p> <p>Renouer avec l'impressionnisme, qui a été reconnu à Boston alors qu'il était rejeté partout ailleurs.</p>	<p>1. Un nouveau corpus thématique est soumis au vote chaque semaine.</p> <p>2. Les corpus comprennent des pièces maîtresses par Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas et Gustave Caillebotte.</p>	<p>Top 10 des 30 oeuvres retenues:</p> <p>1. <i>Houses at Auvers</i> (1890) Vincent van Gogh (4,464 votes)</p> <p>2. <i>Water Lilies</i> (1907) Claude Monet</p> <p>3. <i>Little Fourteen-Year-Old Dancer, original model 1878–81</i> (moulé après 1921) Edgar Degas</p>

<p>Commissaire: Malcom Rogers.</p> <p>Commanditaire : Toshiba.</p>	<p>L'exposition présente 30 de ces œuvres (ratio de 60%).</p> <p>Le projet implique un total de 41497 votes.</p>		<p>3. Le vote se fait sur le site Web du MBA de Boston et sur les réseaux sociaux.</p>	<p>4. <i>Boulevard Saint-Denis, Argenteuil, in Winter</i> (1875) Claude Monet</p> <p>5. <i>Meadow with Poplars</i> (env. 1875) Claude Monet</p> <p>6. <i>In the Loge</i> (1878) Mary Stevenson Cassatt</p> <p>7. <i>Morning on the Seine, near Giverny</i> (1897) Claude Monet</p> <p>8. <i>Girls Picking Flowers in a Meadow</i> (env. 1890) Pierre-Auguste Renoir</p> <p>9. <i>Two Peasant Women in a Meadow (Le Pré)</i> (1893) Camille Pissarro</p> <p>10. <i>Fruit Displayed on a Stand</i> (env. 1881–82) Gustave Caillebotte</p>
<p>Sources consultées</p> <p>https://www.mfa.org/exhibitions/boston-loves-impressionism (consultée le 2 février 2019)</p> <p>https://www.mfa.org/news/boston-loves-impressionism (consultée le 2 février 2019)</p> <p>https://thewellesleynews.com/2014/03/05/boston-loves-impressionism-the-mfa-creates-an-exhibit-curated-by-you/ (consultée le 2 février 2019)</p>				
<p>By popular demand – présentée du 10 mai au 31 août 2014 au Chrysler Museum of Art</p>				
<p>Exposition occupant une salle du musée.</p> <p>Thématiques : Trésors choisis par les conservateurs.</p> <p>Aucun commissaire institutionnel.</p> <p>Aucun commanditaire.</p>	<p>Ce projet est de type « commissariat de masse ».</p> <p>Le vote se fait via une page dédiée du site.</p> <p>Un bassin de 40 œuvres est soumis au vote.</p> <p>L'exposition présente 5 de ces œuvres (ratio de 12,5%).</p> <p>Le projet implique un total de plus de 1 200 votes.</p>	<p>« Faire évènement » autour de la réouverture de la <i>Community Gallery</i>.</p> <p>Favoriser l'appropriation de la galerie, ce nouvel espace conçu pour et dévoué à la communauté (Slogan du musée: <i>Your selections. Your Gallery.</i>).</p>	<p>1. Les gens sont amenés à voter en ligne seulement.</p> <p>2. Le public peut sélectionner ses 10 œuvres parmi les 40 suggérées.</p> <p>3. Les 5 œuvres avec le plus de votes seront exposées dans la <i>Community Gallery</i>.</p>	<p>Les 5 œuvres retenues :</p> <p>1. <i>Lady with a Fan</i> (fin 19e siècle), Gustave Jean Jacquet</p> <p>2. <i>The Landing</i> (1904), Frank Weston Benson</p> <p>3. <i>Yosemite Valley</i> (1884), Thomas Hill Early Morning</p> <p>4. <i>Hagar and Sarai</i> (1981), Nancy Camden Witt</p> <p>5. <i>The 1830 Girl (Portrait of Miss M.P. in Louis Philippe Costume)</i> (1900), Susan Watkins</p>

Sources consultées https://chrysler.org/exhibition/by-popular-demand/ (consultée le 12 mai 2019)				
#socialmedium – présentée du 4 octobre 2014 au 4 janvier 2015 au Frye Art Museum				
Exposition occupant une salle du musée.	Ce projet est de type « commissariat de masse ».	Augmenter l'accessibilité aux collections.	1. Le musée utilise les réseaux sociaux pour rejoindre les publics dans leurs milieux « naturels », sans besoin de créer une nouvelle plateforme de vote.	Top 5 des 40 œuvres retenues : 1. <i>Peacock</i> (1907) by Julius Scheuerer 2. <i>Die Sünde (Sin)</i> (ca. 1908), Franz von Stuck 3. <i>View of Königssee</i> (1878), Dániel Somogyi 4. <i>Moulting Ducks</i> (1900), Alexander Max Koester 5. <i>Gardeuse de moutons</i> (The Shepherdess) (1881), William-Adolphe Bouguereau
Thématique : Mise en valeur de la Frye Founding Collection	Le vote se fait via Facebook, Instagram, Pinterest, and Tumblr grâce au nombre de mentions « j'aime ».	Réfléchir l'utilisation des réseaux sociaux comme espaces numériques rassembleurs pour apprécier l'art.	2. Ce projet attire une grande attention médiatique pour stimuler les votes sur les réseaux sociaux, ce qui fut un succès à l'échelle locale, nationale et même internationale.	
Aucun commissaire institutionnel.	Un bassin de 232 œuvres est soumis au vote.	Relier les espaces numériques et physiques.	3. Le musée récolte chaque mention « J'aime » comme un vote en plus de récolter des commentaires explicitant les choix.	
Aucun commanditaire.	L'exposition présente 40 de ces œuvres (ratio de 17%). Le projet implique un total de 17 601 votes.	Produire une exposition qui attire l'attention et qui enseigne quelque chose quant à la justice sociale. Vérifier l'hypothèse du livre <i>Wisdom of Crowds</i> (2004) de James Surowiecki appliqué au milieu artistique.		
Sources consultées https://fryemuseum.org/exhibition/5631/ (consultée le 11 février 2019) https://www.huffingtonpost.ca/entry/socialmedium_n_6159574?ri18n=true (consultée le 11 février 2019) https://www.washington.edu/museology/2015/06/12/socialmedium-a-summative-evaluation/ (consultée le 11 février 2019)				
What is a Line? – présentée du 24 avril au 3 août 2015 au Fralin Museum of Art				
Exposition occupant une salle du musée.	Ce projet est de type « commissariat de masse ».	Poursuivre cette tendance de solliciter la participation du public dans la génération de contenus.	1. Les votes étaient récoltés par des questionnaires en ligne.	Top 10 des 45 œuvres retenues : 1. <i>Girl with Index Finger to the Corner of her Mouth</i> (s. d.), Isabel Bishop 2. <i>Walking Man</i> (1914-20), Marc Chagall
Thématique: Utilisation de la ligne au 20 ^e et 21 ^e siècle.	Le vote se fait via un sondage en ligne.	Repenser la relation du musée avec son public.	2. Une paire d'œuvre était présentée au public qui devait choisir laquelle il	
Commissaires:	Un bassin de 90 œuvres est soumis au vote.			

<p>Jennifer Farrell et Rebecca Schoenthal.</p> <p>Commanditaires: Art\$, Suzanne Foley Endowment Fund, WTJU 91.1 FM, albemarle Magazine, and Ivy Publications LLC's Charlottesville Welcome Book.</p>	<p>L'exposition présente 28 de ces œuvres (ratio de 31%).</p> <p>Le projet implique un total de 821 votes.</p>	<p>Utiliser l'exposition comme espace de dialogue et d'échanges entre le public et les conservateurs.</p>	<p>préférer et expliquer son choix.</p> <p>3. De l'information de base était disponible (titre, nom de l'artiste, matériaux, dimensions).</p> <p>4. Des 45 œuvres retenues par le public, 28 seront présentées aux côtés d'autres œuvres choisies par le conservateur.</p> <p>5. 60% des œuvres incluses dans l'exposition ont été sélectionnées par le public, le 40% restant a été sélectionné par le conservateur.</p>	<p>3. <i>Le Saltimbanque au repos</i> (1905), Pablo Picasso</p> <p>4. <i>Pierrot as Orchestra Conductor</i> (1920-1923), Pablo Picasso</p> <p>5. <i>Crouching Nude with Eyes Lowered</i> (1906), Henri Matisse</p> <p>6. <i>Odalisque with a Fruit Bowl</i> (1925), Henri Matisse</p> <p>7. <i>Bookplate</i> (s. d.), Jean-Émile Laboureur</p> <p>8. <i>Dream of a Future Desert</i> (1942), André Masson</p> <p>9. <i>Brown-Haired Marcelle</i> (1921), Juan Gris</p> <p>10. <i>Untitled (Black and White Collage)</i> (s. d.), Conrad Marca-Relli</p>
<p>Sources consultées https://uvafralinartmuseum.virginia.edu/exhibitions/what-line (consultée le 12 mai 2019) Laura Minton, communication personnelle, 10 février 2020</p>				
<p>Citizen Salon – présentée du 1^{er} décembre 2018 au 24 mars 2019 à la Penn Art Collection</p>				
<p>Exposition occupant une salle du musée.</p> <p>Thématique : Collection d'œuvres d'art de la Penn University.</p> <p>Aucun commissaire institutionnel.</p> <p>Aucun commanditaire.</p>	<p>Ce projet est de type « commissariat de masse ».</p> <p>Le vote se fait via une page spécialement dédiée du site Web.</p> <p>Un bassin de 125 œuvres est soumis au vote.</p>	<p>Souligner le 35^e anniversaire de la collection.</p> <p>Laisser le choix entre les mains du public comme acte d'écoute.</p> <p>Laisser l'interprétation prendre une voix amateur (normalement réservée à</p>	<p>1. Le public ne pouvait voter que pour une seule œuvre, ce qui causait certaines frustrations;</p> <p>2. En plus de faire la sélection des œuvres, le public peut laisser des commentaires sur celles-ci qui se retrouveront aussi dans l'exposition. De ce</p>	<p>Top 10 des 50 œuvres retenues :</p> <p>1. <i>Blue Night</i> (1970), Adolph Gottlieb</p> <p>2. <i>Tiger Cat II</i> (ca. 1950), Jacques Hnizdovsky</p> <p>3. <i>House on Main Street, Easthampton</i> (1922), Childe Hassam</p> <p>4. <i>Spinning</i> (1986), Susan Rothenberg</p>

	<p>L'exposition présente 50 de ces œuvres (ratio de 40%).</p> <p>Le projet implique un total de 600 votes.</p>	<p>la voix autoritaire de l'institution).</p> <p>Connaître les intérêts du public (considérer ce qu'ils veulent voir en exposition).</p>	<p>fait, l'interprétation est aussi assurée par le public.</p> <p>3. À l'exposition physique s'ajoute une « exposition » virtuelle pour ceux qui ne peuvent se déplacer au musée pour voir le résultat de leur participation"</p>	<p>5. <i>The Man Trip</i> (ca. 1939), Fletcher Martin</p> <p>6. <i>Portrait of Marian Anderson</i> (1942), Robert Savon Pious</p> <p>7. <i>American Dream No. 2</i> (1982), Robert Indiana</p> <p>8. <i>Lady Madonna</i> (s.d.), Audrey Flack</p> <p>9. <i>Seashells (Plate from Diverses maniere d'adornere i cammini)</i> (1769), Giovanni Battista Piranesi</p> <p>10. <i>First Thaw in Ludlow</i> (1987), Lisa Mackie</p>
--	--	--	---	---

Sources consultées

<http://artcollection.upenn.edu/cs/> (consultée le 12 mai 2019)

<http://artcollection.upenn.edu/exhibitions/arthur-ross-gallery/citizen-salon-a-crowd-sourced-exhibition-from-penns-university-art-collection/> (consultée le 12 mai 2019)

<http://www.arthurrossgallery.org/events/event/citizen-salon-a-crowd-sourced-exhibition-from-penns-university-art-collection/> (consultée le 12 mai 2019)

EUROPE

Viewing depot (Kijkdepot) – présentée du 16 décembre 2006 au 15 novembre 2009 au Van Abbemuseum

<p>Exposition occupant une salle de l'exposition permanente.</p> <p>Aucune thématique spécifique.</p> <p>Commissaire : Christiane Berndes.</p> <p>Aucun commanditaire.</p>	<p>Ce projet est de type « commissariat de masse ». Le vote se fait sur ordinateur au musée.</p> <p>Le public sélectionne les œuvres dans le catalogue directement.</p> <p>Il n'y a pas de présélection par les employés du musée.</p>	<p>Permettre au public de voir des œuvres pour lesquelles il a un attachement, une préférence.</p> <p>Mettre en valeur les collections et les envisager selon de nouvelles perspectives.</p>	<p>1. Cette initiative est une composante de l'exposition permanente qui vise à dynamiser la présentation des collections.</p> <p>2. La sélection par le public est libre, c'est-à-dire sans contrainte thématique ou bassin présélectionné.</p> <p>3. Le public doit justifier son choix, expliquer ses motivations à faire sortir l'œuvre des réserves –</p>	<p>Certaines des œuvres demandées :</p> <p>1. <i>L'accordion / The accordion</i> (1926), Fernand Léger</p> <p>2. <i>Composition avec des cordes / Composition with ropes</i> (1950), Joan Miró</p> <p>3. <i>Nature morte à la sparkgie</i> (1945), Pablo Picasso</p> <p>4. <i>Bluebeard Stills</i> (1987), Marlene Dumas</p> <p>5. <i>Cityscape</i> (1934), Carel Willink</p>
--	--	--	--	--

			<p>permet de comprendre pourquoi une œuvre d'art atteint les gens.</p> <p>4. La scénographie inspirée des réserves (peintures sur grille et sculpture dans leur boîte de transport) qui permet de voir les œuvres sous tous.</p>	<p>6. <i>The poodle never begs except for meaning</i> (1984), General Idea</p> <p>7. <i>Composition / Composition</i> (1956), Serge Poliakoff</p> <p>8. <i>Untitled</i> (1990), Margriet Thissen</p>
<p>Sources consultées</p> <p>https://vanabbemuseum.nl/en/research/highlighted-projects/kijkdepot/ (consultée le 29 mai 2019)</p> <p>https://vanabbemuseum.nl/programma/programma/kijkdepot/ (consultée le 29 mai 2019)</p> <p>https://artdaily.cc/news/18612/Van-Abbemuseum-Presents-Plug-In---Re-imagining#.X8MGbar0nOQ (consultée le 29 mai 2019)</p>				
Top 40 – présentée du 4 juillet au 5 septembre 2009 à la Worcester City Art Gallery and Museum				
<p>Exposition dans une salle du musée.</p> <p>Thématique: Les trésors de la collection d'art de la Ville de Worcester.</p> <p>Commissaire : Philippa Tinsley.</p> <p>Aucun commanditaire.</p>	<p>Ce projet est de type « commissariat de masse ».</p> <p>Un bassin de 40 œuvres est mis en exposition.</p> <p>Les conservateurs font leurs prévisions quant au classement des œuvres.</p> <p>Le public vote pour ses œuvres préférées et le classement des 40 œuvres est mis à jour chaque semaine.</p> <p>Le nombre total de votes est inconnu.</p>	<p>Créer un engagement émotionnel avec les collections en s'inspirant de la télé réalité qui implique le spectateur dans le périple des participants à l'émission.</p> <p>Stimuler un dialogue entre le musée et les visiteurs, mais aussi une réflexion communautaire sur les valeurs artistiques et culturelles.</p> <p>Encourager des visites sur une base régulière et, donc, fidéliser les visiteurs.</p>	<p>1. Le musée crée une exposition de 40 œuvres. Ces œuvres étaient les « meilleures » au sens où la communauté avait déjà montré son appréciation pour ces œuvres.</p> <p>2. Les conservateurs du musée font leurs prévisions quant au classement final des œuvres.</p> <p>3. Les visiteurs votent pour leurs œuvres préférées et le classement est mis à jour à chaque semaine.</p> <p>4. Les visiteurs sont encouragés à laisser des commentaires pour</p>	<p>Top 10 des 40 œuvres :</p> <p>1. <i>Chadding on Mounts Bay</i>, Alexander Stanhope Forbes</p> <p>2. <i>Market Day</i>, William Frank Calderon</p> <p>3. <i>I'm Dreaming of a Black Christmas</i>, Richard Hamilton</p> <p>4. <i>Pipe and Jug</i>, Patrick Caulfield</p> <p>5. <i>A Prospect of Worcester from the East</i>, John Harris</p> <p>6. <i>Sikar II</i>, Gillian Ayres</p> <p>7. <i>Words of Comfort</i>, Edward Thompson Davis</p> <p>8. <i>Sheep</i>, Thomas Sidney Cooper</p> <p>9. <i>A Black Bird's Singing to Me Across the Severn</i>, Worcester March Evening, Kurt Jackson</p> <p>10. <i>The Yellow Dress</i>, Laura Knight</p>

			expliquer leurs choix ou réagir aux œuvres.	
Sources consultées http://museumtwo.blogspot.com/2009/11/guest-post-top-40-countdown-at.html (consultée le 12 ai 2019) Philippa Tinsley, communication personnelle, 20 février 2020				
Expose (1^{ère} édition) – présentée du 7 février au 14 avril 2010 au Kröller-Müller Museum				
Exposition dans une salle du musée. Thématique: Œuvres de la collection papier. Aucun commissaire institutionnel. Aucun commanditaire.	Ce projet est de type « commissariat de masse ». Le vote se fait via un site Web spécialement dédié. 2. Un bassin de 100 œuvres est soumis au vote. 3. L'exposition présente 50 de ces œuvres (ratio de 50%). 4. Le projet implique un total de 1212 votes.	Permettre aux visiteurs d'accéder aux coulisses du musée en sélectionnant les œuvres à exposer. Permettre aux visiteurs faire un choix personnel en décidant de mettre en valeur certaines œuvres et de faire des commentaires. Permettre aux visiteurs d'interagir avec des œuvres bien connues ou moins connues des collections du musée.	1. Le public est invité à voter pour ses 3 objets préférés parmi une centaine d'œuvres papier assemblée par les professionnels du musée. 2. Les 50 objets ayant reçu le plus de votes sont présentés dans l'exposition.	Top 10 des 50 œuvres retenues : 1. <i>Figure study</i> (17 ^e siècle), Hendrick Avercamp 2. <i>Without title</i> (1983), Jean-Michel Basquiat 3. <i>Without title</i> (1983), Jean-Michel Basquiat 4. <i>Head of a woman</i> (1912-18), Constantin Brancusi 5. <i>Phaeton or solar car I</i> (1945), Georges Braque 6. <i>Construction site Van Diemenstraat</i> (1897), George Breitner 7. <i>Two women</i> (1890), George Breitner 8. <i>Rokin, Amsterdam</i> (1896), George Breitner 9. <i>Woman's head</i> (fin 19 ^e siècle), George Breitner 10. <i>Ballet dancer</i> (1885-86), George Breitner
Sources consultées http://editie1.kmmexpose.nl/ (consultée le 12 février 2019)				
Expose (2^e édition) – présentée du 27 novembre 2010 au 6 mars 2011 au Kröller-Müller Museum				

<p>Exposition dans une salle du musée.</p> <p>Thématique: Les paysages.</p> <p>Aucun commissaire institutionnel.</p> <p>Aucun commanditaire.</p>	<p>Ce projet est de type « commissariat de masse ».</p> <p>Le vote se fait via un site Web spécialement dédié.</p> <p>Un bassin de 50 œuvres est soumis au vote.</p> <p>L'exposition présente 20 de ces œuvres (ratio de 40%).</p> <p>Le projet implique un total de 246 votes.</p>	<p>Permettre aux visiteurs d'accéder aux coulisses du musée en sélectionnant les œuvres à exposer.</p> <p>Permettre aux visiteurs faire un choix personnel en décidant de mettre en valeur certaines œuvres et de faire des commentaires.</p> <p>Permettre aux visiteurs d'interagir avec des œuvres bien connues ou moins connues des collections du musée.</p>	<p>1. Pour cette édition, ce sont les enfants qui deviennent commissaires de la prochaine exposition.</p> <p>2. Ils votent pour leurs 3 objets préférés parmi une sélection de 50 objets.</p> <p>3. Les 20 objets ayant reçu le plus de votes sont présentés dans l'exposition.</p> <p>4. Les meilleurs commentaires sont sélectionnés et accompagnent les objets en exposition.</p>	<p>Top 10 des 20 œuvres retenues :</p> <p>1. <i>Philosophy stone</i> (19^e siècle), artiste inconnu</p> <p>2. <i>Merwede</i> (1970), Jan Dibbets</p> <p>3. <i>Dunes and sea</i> (1912), Theo van Doesburg</p> <p>4. <i>Seascape</i> (1912), Theo van Doesburg</p> <p>5. <i>Pond with mill</i> (1872), Paul JC Gabriel</p> <p>6. <i>Landscape at Hardricourt</i> (1911), Auguste Herbin</p> <p>7. <i>Johannis Night</i> (1980), Anselm Kiefer</p> <p>8. <i>Flowering tree II</i> (1921), Bart A. van der Leek</p> <p>9. <i>Moulineux, landscape with a herd of sheep</i> (1904), Maximilien Luce</p> <p>10. <i>Broom</i> (1995), Lon Robbé</p>
<p>Sources consultées http://editie2.kmmexpose.nl/ (consultée le 12 février 2019)</p>				
<p>Expose (3^e édition) – présentée du 1er avril au 28 octobre 2012 au Kröller-Müller Museum</p>				
<p>Fragment d'une exposition temporaire.</p> <p>Thématique: Collection de petites sculptures du directeur.</p> <p>Aucun commissaire institutionnel.</p> <p>Aucun commanditaire.</p>	<p>Ce projet est de type « commissariat de masse ».</p> <p>Le vote se fait via un site Web spécialement dédié.</p> <p>Un bassin de 100 œuvres est soumis au vote.</p> <p>L'exposition présente 50 de ces œuvres (ratio de 50%).</p>	<p>Permettre aux visiteurs de voir des œuvres conservées dans les réserves (aspect <i>behind the scene</i>).</p> <p>Permettre aux visiteurs faire un choix personnel en décidant de mettre en valeur certaines œuvres et de faire des commentaires.</p>	<p>1. Cette édition s'inscrit dans l'exposition <i>Longing for perfection</i> dans laquelle le directeur revient sur la politique d'acquisition mise en vigueur lors de son passage (1990 à 2012).</p> <p>2. Le public est invité à voter pour ses 3 objets préférés parmi la collection d'une centaine de petite sculpture</p>	<p>Top 10 des 50 œuvres retenues :</p> <p>1. <i>Petite chouette</i> (1951-53), Pablo R. Picasso</p> <p>2. <i>Cylindre oblique</i> (2007), Marta Pan</p> <p>3. <i>Cylindre D</i> (1974), Marta Pan</p> <p>4. <i>Hippopotamus</i> (2004), Tom Claassen</p> <p>5. <i>Charnière 1</i> (1952), Marta Pan</p>

	Le projet implique un total de 767 votes.	Permettre à certains participants de visiter les réserves accompagnés des professionnels du musée.	assemblée par le directeur et à laisser des commentaires. 3. Les 50 objets ayant reçu le plus de votes sont présentés dans l'exposition. 4. Le directeur répond aux commentaires et réactions du public dans l'exposition finale.	6. <i>Untitled (cubic column)</i> (1989), Sjoerd Buisman 7. <i>Remembrance</i> (2001), Kimio Tsuchiya 8. <i>That Leiter</i> (1993), Armando 9. <i>London Knees 1966</i> (1968), Claes T. Oldenburg 10. <i>Das Rad</i> (1993), Armando
Sources consultées http://kmmexpose.nl/index/about (consultée 12 février 2019)				
Sans titre – présentée de 2010 à 2018 au Musée des beaux-arts de La Rochelle				
Exposition des collections permanentes. Thématiques confondues selon les éditions.	Ce projet est de type « commissariat communautaire ». Un groupe communautaire endosse le rôle de commissaire. 2. Le groupe communautaire sélectionne 70 à 80 œuvres. 3. Cette politique d'accrochage permet de dynamiser les collections permanentes.	Permettre de faire sortir des œuvres des réserves qui ne sortiraient pas autrement. Permettre de dynamiser le regard sur les collections permanentes du musée. Favoriser l'appropriation du musée et de ses collections par la communauté.	1. La conservatrice ne peut pas faire sortir certaines œuvres des réserves puisqu'elles ne répondent pas à certains critères professionnels (ex : qualité). 2. La conservatrice et directrice générale cible un groupe communautaire, qui prend le rôle de commissaire. 3. Les commissaires font la sélection de 70 à 80 œuvres, puis établissent des liens thématiques parmi leurs choix. 4. Leur sélection composera la prochaine exposition des collections permanentes.	Les groupes communautaires ciblés pour les 6 éditions de cette politique d'accrochage : 1. Les gardiens de sécurité du musée (2008) 2. Les élèves de la classe de terminale en histoire des arts du lycée Dautet (2009) 3. La société des amis des arts (2010) 4. Un collectif d'artistes locaux (2011) 5. Les agents du centre technique municipal (2012) 6. Un groupe de femmes de Mireuil (2013)

Sources consultées https://musearti.hypotheses.org/4137 (consultée le 12 mai 2019) https://musearti.hypotheses.org/tag/annick-notter (consultée le 12 mai 2019) http://academie-saintonge.org/?p=1055 (consultée le 12 mai 2019)				
Festival of Animals – présentée du 7 mars au 21 août 2011 au Essl Museum				
Partie d'une exposition qui occupe une galerie complète (exhibition hall). Thématique : Les animaux dans l'art.	Cette information n'est pas disponible.	1. Développer de nouvelles approches participatives et établir de nouvelles normes en matière de participation. 2. Donner accès aux coulisses du musée.	L'information sur le site Web du musée est très limitée. Le musée est aujourd'hui fermé et il est impossible d'obtenir plus de détails.	Les artistes sélectionnés étaient : Siegfried Anzinger, Georg Baselitz, Herbert Boeckl, Martin Eder, Sonja Feldmeier, Willie Gudapi, Christian Hahn, Franz Kamlander, Bharti Kher, Ronald Kodritsch, Paul McCarthy, Alois Mosbacher, Nie Mu, Oswald Oberhuber, Katrin Plavcak, Daniel Richter, Christian Schmidt-Rasmussen, Martin Praska and Deborah Sengl.
Sources consultées http://sammlung-essl.at/jart/prj3/essl/main.jart?content-id=1366790541558&rel=en&article_id=1367496239515&event_id=1368177003913&reserve-mode=active (consultée le 12 mai 2019) https://viennacontemporarymagazine.wordpress.com/2013/09/30/vienna-like/ (consultée le 12 mai 2019)				
Like It ! – présentée du 23 octobre 2013 au 12 janvier 2014 au Essl Museum				
Exposition qui occupe une salle complète (exhibition hall). Thématique : Les œuvres de la collection d'après 1973. Commissaires invités : Catharina Bamberger; Daniela Chana; Claudia König; Andreas Maurer;	Ce projet est de type « commissariat de masse ». Le vote se fait via Facebook. Un bassin de 120 œuvres est soumis au vote. L'exposition présente 30 de ces œuvres (ratio de 25%).	Développer de nouvelles approches participatives et établir de nouvelles normes en matière de participation. Donner accès aux coulisses du musée Utiliser les réseaux sociaux pour échanger avec le public	1. Les gens votent pour leurs œuvres préférées à l'aide d'une mention « J'aime » sur Facebook. 2. Cinq commissaires communautaires sont choisis pour développer le concept de « Like It » dans un atelier de deux jours. 3. Les 30 œuvres avec le plus de mentions « J'aime »	L'information sur le site Web du musée est très limitée. Le musée est aujourd'hui fermé définitivement et il est impossible d'obtenir plus de détails.

Tobias Scaer; Michael Wurmitzer. Aucun commanditaire.	Le projet implique un total de 738 votes.		sont présentées dans l'exposition finale.	
Sources consultées http://sammlung-essl.at/jart/prj3/essl/main.jart?content-id=1366790541558&rel=en&article_id=1374242651922&event_id=1374242652223&reserve-mode=active (consultée le 12 mai 2019) https://viennacontemporarymagazine.wordpress.com/2013/09/30/vienna-like/ (consultée le 12 mai 2019)				
DINGES (TRUCS/STUFF) – présentée du 3 novembre 2013 au 16 février 2014 au M-Museum de Leuven				
Exposition occupant une salle du musée. Thématique : Forme, apparence et substance de l'art. Aucun commissaire institutionnel. Aucun commanditaire.	Ce projet est de type « commissariat communautaire ». 115 citoyens d'horizons divers ont sélectionné les œuvres. Le plus jeune participant était âgé de 6 ans et le plus vieux de 77 ans. Un total de 14 œuvres constituait l'exposition. Une vingtaine de participants ont assuré la réalisation de l'exposition.	Offrir une participation qualitative et conséquente à la culture. Encourager les participants à développer un événement culturel convivial. Permettre à l'institution en question de toucher un public plus diversifié qu'à l'habitude. Améliorer l'organisation et l'accompagnement d'un projet participatif, tout en expérimentant la méthode. Étudier la réception des expositions participatives par le public.	1. Une première phase du projet consiste regrouper un nombre plus grand de participants. 2. Les participants prennent part à des ateliers sur la réception et l'interprétation de l'art, puis choisissent les thèmes et œuvres pour une exposition. 3. Dans une deuxième phase du projet, un nombre restreint de participant veille à la réalisation de l'exposition, donc à la mise en espace, la rédaction des textes, etc.	1. <i>Ovaal</i> (2007) Raphaël Buedts 2. <i>A Void</i> (1999) Koenraad Dedobbeleer 3. <i>Stuffed Birds</i> (2000) Robert Devriendt 4. <i>Hommage à... I</i> (1972) Lili Dujourie 5. <i>Zonder Titel</i> (1972) René Heyvaert 6. <i>Corps Noir</i> (1994-99) Ann Veronica Janssens 7. <i>Torsions Twisted Strings</i> (1973) Walter Leblanc 8. <i>Verloren Ruimte</i> (1985) Guy Mees 9. <i>Magma Rouge</i> (1964) Marc Mendelson 10. <i>Mamadadememoiselle</i> , (1999) Messieurs Delmotte 11. <i>Hier een gat maken in de muur om de andere kant te zien</i> (2002) Joëlle Tuerlinckx 12. <i>Zonder Titel</i> (1995) Richard Venlet 13. <i>Tombeaux</i> (1988) Jan Vercruysse 14. <i>Monochrome Vert</i> (1998) Marthe Wéry

Sources consultées https://www.mleuven.be/nl/dinges (consultée le 12 mai 2019) https://www.publicaloeuvre.be/ (consultée le 12 mai 2019) Marijke Van Eeckhaut, communication personnelle, 9 juin 2020				
Mix Match Museum – présentée du Du 18 avril au 6 septembre 2015 dans 6 musées (Amsterdam Museum; Groninger Museum; Kröller-Müller Museum; Museum Boerhaave; Museum TwentseWelle; Van Abbemuseum)				
Exposition occupant une salle du musée. Aucune thématique spécifique. Aucun commissaire institutionnel. Aucun commanditaire.	Ce projet est de type « commissariat de masse ». Le vote se fait via une page spécialement dédiée et commune aux six institutions. Un bassin de 300 œuvres est soumis au vote (50 œuvres par musée). L'exposition présente 3 à 12 de ces œuvres. Le projet implique un total de 738 votes.	Permettre l'interconnexion des collections de six musées, mais aussi du public par la création d'un blog. Permettre au public de devenir commissaire pour faciliter l'engagement avec les collections. Faire prendre conscience des dilemmes et limitations relativement à l'exposition de ces ressources souvent vulnérables. Permettre aux conservateurs de valoriser des œuvres peu ou jamais exposées parmi leur présélection. Poursuivre l'initiative du Kröller-Müller Museum avec son projet Expose, lancé en 2010.	1. Le public est invité à créer une exposition en ligne destinée à être présentée dans l'un des six musées de son choix. 2. Il sélectionne de 3 à 12 objets parmi les 50 objets proposés par le musée choisi. 3. Chacun des musées sélectionne les meilleures propositions et mettent sur pied une exposition physique.	Les résultats sont variables d'une exposition à l'autre et d'une institution à l'autre et, donc, ne peuvent être listés.
Sources consultées https://www.mixmatchmuseum.nl/ (consultée le 12 février 2019) https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/mix-match-museum/ (consultée le 12 février 2019) https://krollermuller.nl/en-mix-match-museum (consultée le 12 février 2019)				

"Anything Goes" Museum – présentée du 28 février au 8 mai 2016 au Musée national de Varsovie				
Exposition temporaire principale du musée. Thématique : Les collections permanentes du musée. Aucun commissaire institutionnel. Aucun commanditaire.	Ce projet est de type « commissariat communautaire ». Ce sont 69 enfants, âgés entre 6 à 14 ans, qui ont endossé le rôle de commissaire. Ils ont sélectionné près de 300 œuvres à exposer. Ils ont participé à toutes les étapes de conception de l'exposition.	Tester une nouvelle approche auprès des plus jeunes publics. Changer la perspective sur les collections du musée.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Les commissaires, séparés en six groupes, ont travaillé à raison de 4 heures par semaine pendant 6 mois. 2. Ils ont élaboré tout un concept d'exposition et ont procédé à la sélection de 300 œuvres. 3. Ils ont aussi proposé des idées pour le design d'exposition et pour des dispositifs multimédias. 4. Ils ont participé à la préparation des livrets de médiation, des audio-guides, des étiquettes et des œuvres promotionnelles. 	L'exposition commissariée par les 69 enfants présente près de 300 œuvres réparties dans six segments thématiques : <ol style="list-style-type: none"> 1. A Forest 2. Dance of the Minotaur 3. The Ghost Room 4. Playing the Hero 5. Treasure Trove 6. Changes
Sources consultées http://www.mnw.art.pl/en/temporary-exhibitions/the-anything-goes-museum-exhibition-curated-by-children,18.html (consultée le 4 février 2019) https://www.inyourpocket.com/warsaw/The-Anything-Goes-Museum-Exhibition-Curated-by-Children_146e (consultée le 4 février 2019) https://artdaily.cc/news/85827/The--Anything-Goes--Museum-exhibition-prepared-by-children-#.X8MPr6r0nOQ (consultée le 4 février 2019)				
Agrégation #1 : L'imaginaire dans la temporalité – présentée du 16 janvier au 22 mai 2016 au Musée de Sainte Croix				
Exposition occupant une salle du musée. Thématique : Croisement entre art contemporain et archéologie. Aucun commissaire institutionnel.	Ce projet est de type « commissariat communautaire ». Les commissaires sont 7 étudiants. Chacun choisit une œuvre contemporaine et l'arrime à la collection du musée.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Conduire une expérience pédagogique avec un groupe d'étudiants de l'université. 2. Croiser les regards entre l'art contemporain et l'archéologie. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Des étudiants en histoire de l'art de l'université de Poitiers endossent le rôle de commissaires. 2. Les étudiants font une sélection parmi les œuvres du FRAC Poitou-Charentes. 	Couplage artiste contemporain/ collection archéologique : <ol style="list-style-type: none"> 1. Dector et Dupuy / Borne milliaire d'Antonin 2. Dan Peterman / Vestiges d'habitat antique 3. Régis Fabre / Statue d'Athéna

Aucun commanditaire.	Les étudiants s'investissent à toutes les étapes du processus.		<p>3. Les œuvres sélectionnées sont intégrées dans les collections archéologiques du musée Sainte-Croix.</p> <p>4. Les étudiants écrivent les textes de médiation et propose des visites guidées de leur exposition.</p>	<p>4. Marie Fagué / Deux déesses de l'Abondance 5. Anita Molinero / Fragment d'inscription 6. Clarisse Doussot / Bouteille cylindrique à anse 7. Niels Trannois / Fragments de stuc</p>
<p>Sources consultées https://agregation.edel.univ-poitiers.fr/editions-precedentes/limaginaire-dans-la-temporalite-2016/ (consultée le 12 mai 2019) https://agregation.edel.univ-poitiers.fr/editions-precedentes/limaginaire-dans-la-temporalite-2016/presentation/ (consultée le 12 mai 2019)</p>				
Un autre regard – présentée du 18 janvier au 3 juillet 2016 au Musée de Sainte Croix				
<p>Exposition dans l'une des salle du musée.</p> <p>Thématique : Le coup de cœur.</p> <p>Aucun commissaire institutionnel.</p> <p>Aucun commanditaire.</p>	<p>Ce projet est de type « commissariat communautaire ».</p> <p>Cinq adolescents ont endossé le rôle de commissaire.</p> <p>Ils ont sélectionné douze œuvres dans les collections.</p> <p>Ils se sont investis à toutes les étapes du processus.</p> <p>Plusieurs sessions de travail se sont tenues au musée les mercredis.</p>	<p>Rejoindre le public adolescent de façon différente puisque le musée est conscient que les ateliers de découverte ne les attirent pas.</p> <p>Permettre au public adolescent de devenir acteurs de leur venue au musée.</p>	<p>1. Le service des publics du musée propose un projet de commissariat participatif et un partenariat est créé avec l'Espace Ados du Local.</p> <p>2. Les cinq commissaires ont fait une première sélection sur catalogue à partir d'intérêts personnels spécifique (ex : ville natale, cours d'eau près de la maison, etc.).</p> <p>3. puis ont fait leurs choix définitifs dans les réserves.</p> <p>4. Les commissaires ont écrit les textes du livret proposé aux visiteurs de l'exposition.</p>	<p>1. <i>Poitiers, Notre-Dame-la-Grande</i> (1949) Emma Ruff 2. <i>Buste sans visage</i> (20^e siècle) Anonyme 3. <i>L'Académie de billard</i> (1923) Suzanne Roger 4. <i>Tête au balcon</i> (1934) Suzanne Roger 5. <i>Paysage au cavalier</i> (20^e siècle) George Bouche 6. <i>Poitiers : les bords du Clain</i> (20^e siècle) Maurice Bernard 7. <i>Baie de Villefranche-sur-Mer</i> (1923) Raoul Carré 8. <i>Les mourillons-Var</i> (1928) Raoul Carré 9. <i>Apparition d'une croix à Migné, près de Poitiers</i> (19^e siècle) Guillaume Hivonnait 10. <i>Bords de l'Auxance à Moulinet près de Poitiers</i> (1845) Alfred de Curzon</p>

Sources consultées https://www.centre-presse.fr/article-436556-le-musee-sainte-croix-laisse-les-cles-aux-jeunes.html (consultée le 12 février 2019) http://inventaire-patrimoine.regioncentre.fr/files/live/sites/inventaire_patrimoine/files/contributed/Fichiers%20%C3%A0%20t%C3%A9l%C3%A9charger/Presentations_journee_tourisme_culture_chambord/7_Photos_projet_un_autre_regard_musee_poitiers.pdf (consultée le 12 février 2019) Mélania Maingan-Sachon, communication personnelle, 4 juin 2020				
Agrégation #2 : Décliner le symbole – présentée du 1^{er} juin au 5 novembre 2017 au Musée de Sainte Croix				
Exposition occupant une salle du musée. Thématique : Le symbole en art. Aucun commissaire institutionnel. Aucun commanditaire.	Ce projet est de type « commissariat communautaire ». Un groupe formé de 16 étudiants assurent le commissariat. Chacun choisit une œuvre contemporaine et l'arrime à la collection du musée Les étudiants s'investissent à toutes les étapes du processus	Conduire une expérience pédagogique avec un groupe d'étudiants de l'université. Croiser les regards entre l'art contemporain et l'archéologie.	1. Des étudiants en histoire de l'art de l'université de Poitiers endossent le rôle de commissaires. 2. Les étudiants font une sélection parmi les œuvres du FRAC Poitou-Charentes. 3. Les œuvres sélectionnées sont intégrées dans les collections archéologiques du musée Sainte-Croix. 4. Les étudiants écrivent les textes de médiation et propose des visites guidées de leur exposition.	Couplage artiste contemporain/ collection archéologique : 1. André Brouillet / Clara Ianni 2. Jean-François Théodore Gechter / Pierre Jahan 3. Auguste Rodin / Urs Lüthi 4. André Brouillet / Philippe Ramette 5. Pierre Eugène Guérithault / Saâdane Afif & Guillaume Janot 6. François Édouard Zier / Fabienne Audéoud 7. Camille Claudel / Bertrand Lavier 8. James Pradier / Ernest T.
Sources consultées https://sha.univ-poitiers.fr/histoire-art-archeologie/projet-pedagogique-exposition-agregation-2-decliner-le-symbole/ (consultée le 12 mai 2019) https://agregation.edel.univ-poitiers.fr/editions-precedentes/decliner-le-symbole-2017/ (consultée le 12 mai 2019) https://www.poitiers.fr/f34943_Agregation_2_livret_de_visite.pdf (consultée le 12 mai 2019)				
Agrégation #3 : (R)évolutions – présentée du 13 juin au 25 novembre 2018 au Musée de Sainte Croix				
Exposition occupant une salle du musée. Thématique : Évolutions esthétiques.	Ce projet est de type « commissariat communautaire ».	Conduire une expérience pédagogique avec un groupe d'étudiants de l'université.	1. Des étudiants en histoire de l'art de l'université de Poitiers endossent le rôle de commissaires.	Couplage artiste contemporain/ collection archéologique :

<p>Aucun commissaire institutionnel.</p> <p>Aucun commanditaire.</p>	<p>Groupe formé de 11 étudiants assure le commissariat.</p> <p>Chacun choisit une œuvre contemporaine et l'arrime à la collection du musée.</p> <p>Les étudiants s'investissent à toutes les étapes du processus.</p>	<p>Croiser les regards entre l'art contemporain et l'archéologie.</p>	<p>2. Les étudiants font une sélection parmi les œuvres du FRAC Poitou-Charentes.</p> <p>3. Les œuvres sélectionnées sont intégrées dans les collections archéologiques du musée Sainte-Croix.</p> <p>4. Les étudiants écrivent les textes de médiation et propose des visites guidées de leur exposition.</p>	<p>1. Pierre Ducos de la Haille / Claire Aumaître</p> <p>2. Adolphe Monticelli / Julia Wachtel</p> <p>3. Hermann Göhler / Natacha Lesueur</p> <p>4. Albert Marquet / Mitja Tusek</p> <p>5. Sarah Lipska / Frédéric Fourcaud</p> <p>6. Maurice Marinot / Jacob Kassay</p>
<p>Sources consultées</p> <p>https://agregation.edel.univ-poitiers.fr/editions-precedentes/revolutions-2018/ (consultée le 12 mai 2019)</p> <p>https://agregation.edel.univ-poitiers.fr/wp-content/uploads/sites/207/2018/06/Agr%C3%A9gation3_livret_visite_2.pdf (consultée le 12 mai 2019)</p>				
<p>Agrégation #4 : Construction – Déconstruction – présentée du 6 juin au 22 septembre 2019 au Musée de Sainte Croix</p>				
<p>Exposition occupant une salle du musée.</p> <p>Thématique : Construction et déconstruction en art.</p> <p>Aucun commissaire institutionnel.</p> <p>Aucun commanditaire.</p>	<p>Ce projet est de type « commissariat communautaire ».</p> <p>Un groupe formé de 13 étudiants assure le commissariat.</p> <p>Chacun choisit une œuvre contemporaine et l'arrime à la collection du musée</p> <p>Les étudiants s'investissent à toutes les étapes du processus</p>	<p>Conduire une expérience pédagogique avec un groupe d'étudiants de l'université.</p> <p>Croiser les regards entre l'art contemporain et l'archéologie.</p>	<p>1. Des étudiants en histoire de l'art de l'université de Poitiers endossent le rôle de commissaires.</p> <p>2. Les étudiants font une sélection parmi les œuvres du Fonds régional d'art contemporain Poitou-Charentes</p> <p>3. Les œuvres sélectionnées sont intégrées dans les collections archéologiques du musée Sainte-Croix.</p> <p>4. Les étudiants écrivent les textes de médiation et</p>	<p>Couplage artiste contemporain/ collection archéologique :</p> <p>1. Jérémie Bennequin / Plaquette gravée figurant une femme assise</p> <p>2. Patrick Tosani / Jean-Claude Golvin</p> <p>3. J. Duplo / Chapiteau toscan, chapiteau corinthien et tronçon de colonne cannelée</p> <p>4. Marc Deneyer / Pierre-Henri de Valenciennes</p> <p>5. Marie Vindy / Albert Marquet</p> <p>6. Anita Molinero / Camille Claudel</p>

			propose des visites guidées de leur exposition.	
Sources consultées https://sha.univ-poitiers.fr/histoire-art-archeologie/projet-pedagogique-exposition-agregation-4-construction-deconstruction/ (consultée le 12 mai 2019)				
Reg'Arts Décalés – présentée du 10 novembre 2016 au 11 février 2017 au Musée des Beaux-Arts de Charleroi				
Exposition occupant une salle du musée. Thématique : Voir et regarder. Commissariat communautaire. Exposition occupant une galerie du musée. Thématique : Construction et déconstruction en art. Aucun commissaire institutionnel. Aucun commanditaire.	Ce projet est de type « commissariat communautaire ». 37 citoyens-participants ont endossé le rôle de commissaire. Les commissaires communautaires ont réalisé leur exposition de A à Z. L'exposition comporte une sélection de 50 œuvres.	Offrir à un groupe de citoyens une participation qualitative et conséquente à la culture. Permettre au musée de toucher un public plus diversifié qu'à l'habitude. Inciter toutes les sections des institutions d'art à tenir compte d'un public diversifié et provoquer sa participation réelle. En apprendre plus, à l'aide d'une recherche scientifique, sur la perception par le public des expérimentations mises sur pied par les participants.	1. Les citoyens proposent leur candidature, puis ils sont sélectionnés pour représenter un échantillon diversifié. 2. Les citoyens-participants prennent part à des ateliers qui leur donnent des outils en vue du travail de conception de l'exposition. 3. Les citoyens-participants sont amenés à préciser le thème tous ensemble, puis se subdivisent en trois comités : scénographie, médiation et communication.	Sélection de 10 des 50 œuvres : 1. Miroir aux « Je » (2010) Jacques Lennep 2. Sans titre (2009) Laurence Dervaux 3. Prothèse de chair de poule No1 (s.d.) Stephan Vee 4. Peinture BB/01/046 (2001) Alain Bornain 5. Les touristes (1965) Victor Lefebvre 6. Twisted strings (1983) Walter Leblanc 7. Auto-chimigramme (1991) Pierre Cordier 8. My dear, I thought about your fear (2011) Lore Rabaut 9. L'artiste qui disait: Merci! (1998) Messieurs Delmotte 10. Bombchildren (2014) Ronny Delrue
Sources consultées https://www.publicaloeuvre.be/ (consultée le 14 février 2019) https://charleroi-museum.be/en/2020/04/03/regarts-decales-2/ (consultée le 14 février 2019) https://www.mu-inthecity.com/regarts-decales-lexposition-reinventee (consultée le 14 février 2019) Coralie Aliboni, communication personnelle, 30 mars 2020				

La chambre des visiteurs – présentée du 25 novembre 2016 au 21 mai 2017 au Musée des beaux-arts de Rouen

Exposition qui occupe une salle du musée.	Ce projet est de type « commissariat de masse ».	Mettre en valeur le dynamisme des collections permanentes.	1. Cette série d'expositions temporaires de 6 mois permettent de montrer des œuvres spécialement sorties des réserves.	Top 10 des œuvres retenues :
Aucune thématique spécifique.	Le vote se fait via un site Web spécialement dédié.	Inviter le public à interférer dans les processus décisionnels, qui sont normalement descendants.	2. Après les artistes et des invités d'autres domaines, c'est au public de choisir les œuvres à sortir des réserves.	1. <i>Étretat</i> , André Raffray
Aucun commissaire institutionnel.	Un bassin de 72 œuvres est soumis au vote.	Permettre de réfléchir le musée comme lieu d'expertise et de référence en interrogeant ses choix.	3. Le public est invité à consulter l'information sur les œuvres, voire des faits anecdotiques, puis à voter pour ses œuvres préférées.	2. <i>Le soir, la table, les fruits</i> , Christian Sorg
Aucun commanditaire.	L'exposition présente 20 de ces œuvres (ratio de 28%).	Élargir le privilège de l'accès aux réserves, normalement réservé à un petit nombre de professionnels.	4. Le musée met sur pied la <i>Chambre des visiteurs</i> (site Web et lieu d'exposition) pour encadrer la participation du public.	3. <i>Marguerite de la nuit</i> , Pierre de Belay
	Le projet implique un total de 17 000 votes.			4. <i>Rouen I</i> , Maria Elena Vieira da Silva
				5. <i>Pêcheuse</i> , Georges Haquette
				6. <i>La plage de Dieppe en Août</i> , Jacques-Emile Blanche
				7. <i>Les régates à Henley</i> , Jacques-Emile Blanche
				8. <i>La cathédrale de Reims</i> , Paul-César Helleu
				9. <i>Le deuil</i> , Jules-Charles Boquet
				10. <i>La vénitienne au bal masqué</i> , Joseph-Désiré Court

Sources consultées

<https://www.lachambredesvisiteurs.fr> (consultée 15 septembre 2017)

<https://www.lachambredesvisiteurs.com/saisons/#saison2016> (consultée 4 février 2019)

<https://mbarouen.fr/en/expositions/le-temps-des-collections-v> (consultée 4 février 2019)

Yoann Gros Lambert, communication personnelle, 10 octobre 2019

Dans l'atelier – accessible en ligne en tout temps sur le site web du Petit Palais

Exposition virtuelle accessible en ligne.	Ce projet est de type « commissariat de masse ».	Donner la parole aux visiteurs de l'exposition physique en leur proposant de s'exprimer par vote et par commentaires.	1. L'exposition virtuelle s'inscrit dans l'exposition physique <i>Dans l'atelier</i> (5 avril 2016 au 17 juillet 2016).	Top 10 des 25 œuvres retenues :
Thématique : Photographies d'artistes dans leur atelier.	Le vote se fait sur tablette dans l'exposition physique.	Augmenter l'accessibilité de l'exposition physique en	2. Lors de l'exposition physique, commissariée par des professionnels, le	1. <i>Henri Matisse, 1944</i> (tirage de 1970), Henri Cartier-Bresson
Aucun commissaire institutionnel.	Un bassin de 100 œuvres est soumis au vote.			2. <i>Zao Wou-Ki</i> (1960), Martine Frank,

Aucun commanditaire.	L'exposition présente 25 de ces œuvres (ratio de 25%). Le nombre de votes total est inconnu.	en proposant une mouture virtuelle. Continuer à faire vivre l'exposition physique par cette exposition virtuelle.	public est invité à voter pour ses photographies préférées. 3. Parmi une sélection de 100 photographies, les 25 plus populaires feront l'objet d'une exposition virtuelle. 4. Les commissaires de l'exposition physique ont organisée les 25 photos selon des sections thématiques pour la mouture virtuelle.	3. <i>Klasen, avril 1982</i> (1982), Jean-Philippe Reverdot 4. <i>Bordelle posant à côté du cheval Alvear coupé à mi-corps</i> (1920), Henri Manuel 5. <i>Atelier d'artiste</i> (1950), Anonyme 6. <i>Leçon de peinture</i> (1900-10), Albert Harlingue 7. <i>Femme peintre</i> (1936), Boris Lipnitzki 8. <i>Peintre à Montmartre</i> (1940), Agence photographique LAPI 9. <i>Atelier de Paul Cézanne</i> (sans date), Anonyme 10. <i>Jean-Baptiste-Edouard Detaille (1848-1912), peintre français d'histoire et de bataille, peignant un panorama de la bataille de Rezonville (guerre de 1870)</i> (1883), Anonyme
Sources consultées http://danslatelier.paris.fr/#introduction (consultée le 12 mai 2019) https://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/content/press-kits/dp_dans_latelier.pdf (consultée le 12 mai 2019) https://www.petitpalais.paris.fr/expositions/dans-l-atelier (consultée le 12 mai 2019)				
CANADA				
Community Curates I – présentée du 23 septembre 2011 au 11 mars 2012 à la Robert McLaughlin Gallery				
Exposition occupant une salle du musée. Thématique: Collection papier.	Ce projet est de type « commissariat de masse ». Le vote se fait via un sondage sur le blog de la galerie.	Mettre en valeur un segment de la collection qui est plus rarement exposé en raison des contraintes liées à la conservation du papier.	1. À chaque semaine, pendant 10 semaines, 5 œuvres étaient listées sur le blog de la galerie. 2. Le public était invité à choisir pour les œuvres	Top 10 des 20 œuvres sélectionnées : 1. <i>At Chanteclair</i> (1973) John Lander 2. <i>Looking Towards Le Havre</i> (1885) William Blair Bruce

<p>Aucun commissaire institutionnel.</p> <p>Aucun commanditaire.</p>	<p>Un bassin de 61 œuvres est soumis au vote.</p> <p>L'exposition présente 20 de ces œuvres (ratio de 33%).</p> <p>Le nombre total de votes est inconnu.</p>	<p>Donner la chance au public de profiter à la fois de l'interactivité et l'accessibilité des collections en ligne, mais aussi du plaisir de voir les œuvres physiques en contexte d'exposition.</p> <p>Utiliser les possibilités du numérique pour permettre au public d'activer les collections.</p> <p>Motiver la visite en musée après la participation à la sélection des œuvres.</p>	<p>qu'il souhaitait voir en exposition.</p> <p>3. Les deux œuvres accumulant le plus de votes se retrouvent dans l'exposition finale.</p>	<p>3. <i>Tracks (Editions 1)</i> (1974) Stanley Bevington 4. <i>Red Church, No. 3</i> (1941) David Milne 5. <i>Baie-Saint-Paul</i>, Quebec (1937) Caven Atkins 6. <i>Untitled (from Amerika series)</i> (1976) Stephen Livick 7. <i>Corollary</i> (1988) Barry Smylie 8. <i>Untitled</i> (1953) William Ronald 9. <i>Portrait of Despair</i> (1980) Jeff Morrison 10. <i>The Heavy Sea</i> (n.d.) Clarence Gagnon</p>
<p>Sources consultées http://rmg.on.ca/exhibitions/community-curates/ (consultée le 12 mai 2019) Sonya Jones, communication personnelle, 29 janvier 2020</p>				
<p>Community Curates II – présentée du 7 septembre 2013 au 5 janvier 2014 à la Robert McLaughlin Gallery</p>				
<p>Exposition occupant une salle du musée.</p> <p>Thématique: Collection de la galerie d'art.</p> <p>Aucun commissaire institutionnel.</p> <p>Aucun commanditaire.</p>	<p>Ce projet est de type « commissariat de masse ».</p> <p>Le vote se fait via un sondage sur le blog de la galerie.</p> <p>Un bassin de 63 œuvres est soumis au vote.</p> <p>L'exposition présente 18 de ces œuvres (ratio de 29%).</p> <p>Le nombre total de votes est inconnu.</p>	<p>Considérer les collections de façon nouvelle.</p> <p>Donner la chance au public de profiter à la fois de l'interactivité et l'accessibilité des collections en ligne, mais aussi du plaisir de voir les œuvres physiques en contexte d'exposition.</p> <p>Comprendre comment le public interagit individuellement avec l'art.</p>	<p>1. Au courant de l'été, le public est invité à voter pour les œuvres à exposer en remplissant un sondage en ligne.</p> <p>2. Le sondage est divisé en six catégories pour refléter la diversité de la collection : paysage, portrait, gravure, abstrait, nature morte et photographie.</p> <p>3. Le public est invité à laisser ses commentaires (le public récolte 42</p>	<p>Top 10 des 18 œuvres sélectionnées :</p> <p>1. <i>Kawartha Autumn, Ancient River</i> (1993) David Bierk 2. <i>Dos de la vache, Charlevoix</i> (1995) George Pepper 3. <i>Untitled</i> (1965) Richard Gorman 4. <i>Untitled</i> (1953) William Ronald 5. <i>Study for "Bathers at Capri"</i> (1986) William Blair Bruce 6. <i>James J. Imlach, Tuscon, Arizona</i> (1949) Harold Town</p>

			commentaires sur 176 réponses).	<p>7. <i>The Artist's Wife</i> (1885) Paul Peel</p> <p>8. <i>Mead</i> (1951) T. R. MacDonald</p> <p>9. <i>Peace</i> (1980) A. J. Groen</p> <p>10. <i>Hand-painted Fabric Shop, Venice</i> (1991) Linda Ward Selbie</p>
Sources consultées http://rmg.on.ca/exhibitions/community-curates-ii/ (consultée le 12 mai 2019) Sonya Jones, communication personnelle, 29 janvier 2020				
Révolution – présentée du 17 juin 2017 au 9 octobre 2017 au Musée des beaux-arts de Montréal				
<p>Ajout du musée à une exposition temporaire prêtée.</p> <p>Thématique : Préoccupations pour la justice sociale, la musique et la mode, ainsi que la place réservée au rêve et à l'utopie dans notre société.</p> <p>Commissaire : Diane Charbonneau.</p> <p>Commanditaire : BMO Groupe Financier.</p>	<p>Ce projet est de type « commissariat communautaire ».</p> <p>L'organisme Fusion Jeunesse approche le musée pour un projet d'exposition.</p> <p>Environ une quinzaine de jeunes de la même classe participent au projet.</p> <p>Ils assurent la sélection des œuvres et créent des textes d'accompagnement.</p>	<p>Rejoindre un public plus difficile, soit le public scolaire adolescent.</p> <p>Donner la possibilité aux jeunes de se raconter au musée par le geste commissarial.</p> <p>Encourager la persévérance scolaire.</p> <p>Être à l'écoute et répondre aux besoins de la communauté en tant que musée humaniste.</p>	<p>1. La présélection des œuvres (une trentaine) est assurée par la coordonnatrice de Fusion Jeunesse et la responsable à l'éducation au MBAM.</p> <p>2. En classe, la coordonnatrice de Fusion Jeunesse présente la thématique et les œuvres aux étudiants et les accompagne dans la sélection (une vingtaine sont retenues pour l'exposition).</p> <p>3. Les étudiants créent des textes et des œuvres médiatiques pour accompagner leurs choix.</p> <p>4. Le musée se charge de la scénographie et du montage de l'exposition. Les étudiants sont invités au vernissage.</p>	Cette information n'est pas disponible.

Sources consultées https://www.mbam.qc.ca/en/exhibitions/revolution/ (consultée le 12 février 2019) Thibault Zimmer, communication personnelle, 13 février 2020				
<i>D'Afrique aux Amériques : Picasso en face-à-face, d'hier à aujourd'hui</i> – présentée du 12 mai 2018 au 16 septembre 2018 au Musée des beaux-arts de Montréal				
Ajout du musée à une exposition temporaire prêtée.	Ce projet est de type « commissariat communautaire ».	Rejoindre un public plus difficile, soit le public scolaire adolescent.	1. La présélection des œuvres est assurée par la coordonnatrice de Fusion Jeunesse et la responsable à l'éducation au MBAM.	Cette information n'est pas disponible.
Thématique : La rencontre de l'Autre, l'altérité.	L'organisme Fusion Jeunesse approche le musée pour un projet d'exposition.	Donner la possibilité aux jeunes de se raconter au musée par le geste commissarial.	2. En classe, la coordonnatrice de Fusion Jeunesse présente la thématique et les œuvres aux étudiants et les accompagne dans la sélection (une vingtaine sont retenues pour l'exposition).	
Commissaire : Yves Le Fur	Environ une quinzaine de jeunes de la même classe participent au projet.	Encourager la persévérance scolaire.	3. Les étudiants créent des textes et des œuvres médiatiques pour accompagner leurs choix.	
Commanditaires : Desjardins & Air Canada	Ils assurent la sélection des œuvres et créent des textes d'accompagnement.	Être à l'écoute et répondre aux besoins de la communauté en tant que musée humaniste.	4. Le musée se charge de la scénographie et du montage de l'exposition. Les étudiants sont invités au vernissage.	
Sources consultées https://www.mbam.qc.ca/en/exhibitions/from-africa-to-the-americas-face-to-face-pica/ (consultée le 12 février 2019) Thibault Zimmer, communication personnelle, 13 février 2020				
<i>Fusion Jeunesse : Notre univers</i> – présentée du 11 juin au 15 septembre 2019 au Musée des beaux-arts de Montréal				
Exposition occupant l'espace J.A. DeSève.	Ce projet est de type « commissariat communautaire ».	À noter : Projet initié par Fusion Jeunesse (issu d'une demande, non pas d'une offre).	1. Les étudiants ont rencontré les professionnels du musée pour en apprendre davantage sur les métiers	Les étudiants ont créé une exposition entière qui n'est pas présentée dans les galeries habituelles du musée, mais dans l'espace
Thématique : Les cultures du monde.				

<p>Aucun commissaire institutionnel.</p> <p>Aucun commanditaire.</p>	<p>L'organisme Fusion Jeunesse approche le musée pour un projet d'exposition communautaire.</p> <p>Environ une centaine de jeunes participent au projet.</p> <p>Ils s'approprient les collections du musée pour créer leurs propres œuvres.</p>	<p>Être en lien avec le public scolaire avec une formule différente et originale.</p> <p>Répondre aux besoins de la communauté en tant que musée humaniste.</p> <p>Encourager la persévérance scolaire.</p>	<p>du Musée et pour développer leurs compétences.</p> <p>2. Les étudiants se sont approprié les collections des cultures du monde du Musée via la plateforme EducArt pour ensuite créer leur propre œuvre.</p> <p>3. Les étudiants ont conçu leur exposition de A à Z, de calibre professionnel.</p>	<p>dédié à l'éducation au musée. L'exposition demeure accessible à toute la communauté. Elle présente les œuvres des étudiants, elles-mêmes inspirées des collections du musée.</p>
<p>Sources consultées</p> <p>https://fusionjeunesse.org/2019/06/12/fusion-jeunesse-notre-univers/ (consultée le 15 septembre 2019)</p> <p>https://www.mbam.qc.ca/fr/actualites/fusion-jeunesse-notre-univers-commissaires-de-demain-pour-les-cultures-du-monde/ (consultée le 15 septembre 2019)</p> <p>Mélanie Deveault, communication personnelle, 1^{er} juin 2020</p>				