

VOIR, NE PAS VOIR. LES EXPOSITIONS EN QUESTION

Journées d'étude 4 – 5 juin 2012, INHA
Marie Gispert – Maureen Murphy
Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne - HICSA

Ces journées d'étude proposent de questionner l'impact des stratégies de choix, conscientes, mais aussi inconscientes, à l'oeuvre dans la réalisation d'une exposition. Quelles conséquences dans la connaissance et la réception de l'oeuvre d'un art, d'un artiste ou d'un groupe d'artistes ces stratégies ont-elle eues ? Absence, perception tronquée, rapprochements entre des oeuvres en réalité très différentes, ces choix ont pu être à l'origine d'importants malentendus mais aussi d'approches nouvelles et originales.

Ce sont ces modalités de choix, et leurs conséquences, que nous nous proposons d'étudier. L'exposition peut tout d'abord n'avoir jamais eu lieu, et le choix est alors de ne pas montrer. Comment, dès lors, travailler sur une absence, et quel est alors le rôle de l'historien d'art face aux documents d'archives ? L'exposition participant d'une stratégie de légitimation d'un art. un moment donné, quel impact le fait de retenir telle oeuvre au détriment d'une autre a-t-il sur la perception de l'art en question ? Quels sont les acteurs qui ont alors fait ces choix, et pourquoi ? Ce choix est-il personnel ou institutionnel ? Relève-t-il de raisons artistiques, économiques, politiques ? Quelle image d'un art ou d'un artiste veut-on alors donner, et l'exposition a-t-elle eu l'impact escompté ? On mettra également l'accent sur les questions méthodologiques à l'oeuvre dans la constitution de la mémoire des expositions, à l'heure où l'usage des courriers électroniques tend à modifier en profondeur la nature même des archives réunies à l'attention des futurs historiens. En ce sens, les réflexions d'acteurs culturels sur leur propre pratique contemporaine sont les bienvenues. Pour ces premières journées d'étude, on choisit une large perspective afin de pouvoir confronter, méthodologiquement et dans leurs résultats, des cas divers. On s'intéresse aussi bien à l'art français qu'à l'art étranger, y compris extra-occidental, des années 1920 à nos jours.

I/ Choisir pour l'étranger

Anne-Sophie Aguilar (Université Paris 1)

REPRESENTER L'ART FRANÇAIS DANS LES EXPOSITIONS INTERNATIONALES AU DEBUT DU XXE SIECLE : UNE GAGEURE ?

[texte à venir]

Cécilia Braschi (Université Paris 1)

LA PARTICIPATION FRANÇAISE A LA PREMIERE BIENNALE DE SÃO PAULO (1951) UNE PAGE D'HISTOIRE ET D'HISTORIOGRAPHIE DE L'ART, ENTRE L'AMERIQUE LATINE ET L'EUROPE

Mathilde Arnoux (Centre allemand d'histoire de l'art)

PRESENCES POLONAISES, CENTRE GEORGES POMPIDOU, 1983. SINGULARITE CULTURELLE ET ARTISTIQUE DANS UN MONDE BIPOLAIRE

II / Ce que le choix fait au medium

Laurence Schmidlin (Université de Genève)

EXPOSER LE DESSIN POUR EN CIRCONSCRIRE SA DEFINITION. UN EXEMPLE NEW-YORKAIS, 1973-1979

Hugo Daniel (Université Paris 1)

LA DOCUMENTA III DE 1964 ET L'EXPOSITION DE DESSINS. ENTRE AFFIRMATION D'UNE AUTONOMIE ET PROJET HISTORIOGRAPHIQUE.

Eléonore Challine (Université Paris 1)

LES RETROSPECTIVES DE PHOTOGRAPHIES EN FRANCE, ENTRE HISTOIRE TECHNIQUE ET GOUT DES IMAGES ANCIENNES (1925-1939)

Ariane Pollet (Université de Lausanne)

LA FACE CACHEE D'UN DEPARTEMENT : LA PHOTOGRAPHIE AU MOMA (1940-1947)

III/ Voir « après coup » : pour une historiographie critique

Marie Gispert (Université Paris I)

TRAVAILLER SUR DES « NON-EXPOSITIONS » : L'IMPOSSIBLE EXPOSITION D'ART ALLEMAND EN FRANCE DANS L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Hélène Trespeuch (Université Montpellier 3)

TROP VOIR, MAL VOIR : LES DIFFICULTES D'UNE ENTREPRISE DE REHABILITATION

Malick Ndiaye (chercheur associé Labex CAP)

MAGICIENS DE LA TERRE DEVANT LES MODERNITES AFRICAINES : STRATEGIES CURATORIALES ET MONDIALISATIONS ARTISTIQUES

Maureen Murphy (Université Paris I)

PRIMITIVISMES D'HIER ET D'AUJOURD'HUI : L'IMPACT DES CHOIX DANS L'ECRITURE DE L'HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN AFRICAIN

IV/ Voir, donner à voir, tout voir : la pratique réflexive des commissaires d'exposition

Rémi Parcollet (chercheur associé Labex CAP)

DIALOGUE ENTRE LE COMMISSAIRE D'EXPOSITION HARALD SZEEMANN ET LE PHOTOGRAPHE BALTHASAR BURKHARD : LA VUE D'EXPOSITION COMME OUTIL CURATORIAL.

Virginie Delcourt (MuMA, Le Havre)

EXPOSITIONS ITINERANTES : UNE EXPOSITION, DES EXPOSITIONS ? LE CAS DE FRANCE : DU MUSEE NATIONAL DE LA MARINE AU MUSEE D'ART MODERNE ANDRE MALRAUX, LE HAVRE

Gaëlle Beaujean-Baltzer (Musée du Quai Branly)

VERS L'AFRIQUE, AU RYTHME D'UNE PROMENADE

VOIR, NE PAS VOIR. LES EXPOSITIONS EN QUESTION

Journées d'étude

4 – 5 juin 2012, INHA

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne – HICSA

Marie Gispert, Université Paris I – Panthéon Sorbonne

Maureen Murphy, Université Paris I – Panthéon Sorbonne

Introduction

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés ou reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Tout autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique : Marie Gispert et Maureen Murphy, « Introduction », in GISPERT, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne février 2014.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon-Sorbonne.
Tous droits réservés.

« Voir, ne pas voir », mais aussi voir partiellement, ou légèrement à côté... dans un clin d'œil à l'ouvrage de Serge Guilbaut (*Voir, ne pas voir, faut voir*), le titre choisi pour ces journées d'études organisées à l'HiCSA en juin 2012 proposait d'étudier les expositions selon un certain *point de vue*. Celui, d'abord, pensé par les organisatrices mais celui, surtout, que la diversité des interventions a par la suite décentré, élargi ou aiguisé.

L'exposition est, depuis plusieurs années, devenue un enjeu de recherche important. Le champ des *museum studies* qui s'est d'abord développé dans les pays anglo-saxons fournit une matière riche pour penser les relations entre pouvoir, savoir et valorisation de la création artistique. En France, de plus en plus de chercheurs et en particulier d'historiens de l'art s'intéressent à l'articulation entre création artistique, réception et valorisation du patrimoine.

Dans ce contexte, il était nécessaire à la fois de restreindre et d'élargir l'objet d'étude. L'élargir en s'intéressant à la fois aux expositions privées et publiques, aux galeries et aux musées, tout en prenant pour champ possible toute aire géographique ; mais le restreindre, également, en se focalisant sur cette question du *choix* à l'œuvre dans une exposition, que ces journées d'études voulaient questionner plus précisément. Quelles sont les stratégies de choix, conscientes, mais aussi inconscientes, à l'œuvre dans la réalisation d'une exposition ? Quel est, également, leur impact ? Quelles conséquences dans la connaissance et la réception de l'œuvre d'un art, d'un artiste ou d'un groupe d'artiste ces stratégies ont-elle eues ? Absence, perception tronquée, rapprochements entre des œuvres en réalité très différentes, ces choix ont pu être à l'origine d'importants malentendus mais aussi d'approches nouvelles et originales. Ce sont ces modalités de choix, et leurs conséquences, que nous nous proposons d'étudier. L'exposition peut tout d'abord n'avoir jamais eu lieu, et le choix est alors de ne pas montrer. Comment, dès lors, travailler sur une absence, et quel est alors le rôle de l'historien d'art face aux documents d'archives ? L'exposition participant d'une stratégie de légitimation d'un art à un moment donné, quel impact le fait de retenir telle œuvre au détriment d'une autre a-t-il sur la perception de l'art en question ? Quels sont les acteurs qui ont alors fait ces choix, et pourquoi ? Ce choix est-il personnel ou institutionnel ? Relève-t-il de raisons artistiques, économiques, politiques ? Quelle image d'un art ou d'un artiste veut-on alors donner, et l'exposition a-t-elle eu l'impact escompté ? Une grille de questions, donc, et une volonté clairement affichée de s'intéresser également aux problèmes méthodologiques afférents.

Les communications proposées nous semblent avoir à la fois élargi et précisé ces propositions de départ. Articulées en quatre grands axes – « Choisir pour l'étranger », « Ce que le choix fait au médium », « Voir "après coup" : pour une historiographie critique » et

« Voir, donner à voir, tout voir : la pratique réflexive des commissaires », elles soulèvent un nombre important d'enjeux liés à la question du choix.

Le choix est tout d'abord celui qui est fait pour l'autre et donc souvent l'enjeu le plus sensible. Que montrer de soi à l'étranger, sur quoi faire reposer des choix artistiques, qui alors aussi éminemment politiques ? Quelles peuvent être les conséquences de ces choix dans connaissance d'un art à l'étranger ?

Avant de commenter les choix eux-mêmes, il est nécessaire de s'interroger sur ceux à qui il revient de faire ces choix, réflexion que mène Anne-Sophie Aguilar en s'appuyant sur l'exemple de la participation française à l'exposition artistique internationale de Munich de 1913, organisée par Armand Dayot. Que montre-t-on, donc, mais surtout qui a vocation, légitimité à faire ce choix ? Et comment les enjeux politiques sont-ils alors intimement liés aux enjeux artistiques ? De manière plus essentielle, dans quelle mesure peut-on rechercher une unité artistique nationale, inexistante en réalité, mais créée pour la représentation dans un pays autre ?

Si l'époque est différente, les enjeux restent du même ordre lorsqu'il s'agit d'analyser le contenu et les modalités de la représentation française lors de la première Biennale de Sao Paulo en 1951. La réflexion menée par Cécilia Braschi porte ainsi sur la façon dont s'articulent un choix d'œuvre et un contexte de réception. Dans un pays en devenir qui cherche une représentation de l'art moderne et non une vision rétrospective, il ne peut ainsi y avoir coïncidence entre présupposés des organisateurs français et attentes des Brésiliens.

La dimension politique et diplomatique de la représentation d'un art national dans un pays étranger est encore plus marquée lors de la tenue de l'exposition « Présences polonaises » au Centre Pompidou en 1983, exposition analysée par Mathilde Arnoux. Au-delà même de l'histoire complexe de cette manifestation, et du fait de cette histoire, surgissent alors nombre de questions : dans quelle mesure l'exposition peut-elle être le fruit d'une collaboration entre deux pays ? Et surtout, que montre-t-on et que peut-on montrer de l'art polonais à Paris au début des années 1980 et comment celui-ci est-il alors perçu par le pays hôte ?

Dans le contexte de journées d'étude consacrées au choix à l'œuvre dans les expositions, la question de la réception d'un art national à l'étranger paraissait une évidence. L'approche par médium était sans doute moins attendue, et donc d'autant plus intéressante. La tenue d'expositions et les choix d'œuvres mais aussi de scénographie opérés ont ainsi pu

jouer un rôle dans la légitimation de mediums habituellement utilisés uniquement comme complément d'autres œuvres d'art, voir comme de simples documents. L'histoire de la mise en exposition du dessin et de la photographie apparaît ainsi intimement liée à leur reconnaissance mais aussi leur redéfinition.

Dans son contribution consacrée à la *Documenta* de 1964, Hugo Daniel montre ainsi la nouveauté de la section dessin réalisée par Werner Haftmann, dont le propos dépasse cependant très largement la seule reconnaissance du dessin comme medium. Intéressante car volontairement isolée, cette section ne prend néanmoins tout son sens que recontextualisée dans l'ensemble de la *Documenta*. Elle en dit donc autant sur l'autonomisation du dessin que sur la position historiographique de Haftmann en général et au sein de cette *Documenta* en particulier.

Dans le contexte des années 1970 qui voient la multiplication d'expositions monomédiales, tout particulièrement sur la scène new-yorkaise, Laurence Schmidlin étudie plus précisément les définitions et redéfinitions du dessin lorsqu'il est ainsi exposé. S'appuyant sur les manifestations *American Drawings : 1963-1973* au Whitney Museum de 1973, *Drawing Now* au MoMA en 1976 et *Twentieth-Century American Drawing : Three Avant-Garde Generations* au Guggenheim Museum la même année, elle montre comment la diversité des définitions guidant le choix de œuvres exposées fait que l'on dépasse la simple notion d'œuvre sur papier pour interroger à la fois l'économie de moyens que suppose le dessin, sa spatialisation et, partant, son caractère parfois éphémère, pour finalement le considérer davantage comme une pratique que comme un medium.

C'est le statut changeant de la photographie qu'Eléonore Chaline interroge, quant à elle, pour la France dans l'Entre-deux-guerres. Par une analyse comparative et en questionnant les choix des commissaires ainsi que l'impact de ces derniers sur l'écriture de l'histoire du médium, l'auteur revient sur l'idée communément admise selon laquelle la perception de la photographie glisserait d'une approche technique à une approche plus esthétique.

Ciblant cette fois son étude sur les institutions, Ariane Pollet étudie la politique du Museum of Modern Art de New York, qui inaugure un département dédié à la photographie pendant la Seconde Guerre mondiale, pour mieux relativiser l'image d'Epinal construite par celle-ci. En donnant à comprendre les relations étroites tissées par le MoMA avec certaines industries telles que Kodak ou avec la presse grand public, l'auteur nous fait découvrir une histoire institutionnelle calquée sur celle de la société de consommation et bien éloignée de l'idée de philanthropie désintéressée pourtant revendiquée.

Qu'il s'agisse de l'appréhension d'un art national ou d'un médium ou une pratique particuliers, les deux premières demies journées d'études ont montré comment les expositions ont ainsi pu écrire une certaine histoire de l'art. En écho, l'historien d'art se trouve lui aussi potentiellement confronté à une réécriture, ou tout au moins à une réévaluation de ces expositions. Quel regard peut-il porter sur celles-ci, et avec quels outils ? Comment peut-on, dès lors, voir « après coup » et avec quel *point de vue* ?

Le principal travail de réécriture, ou plutôt d'écriture, est d'abord celui qui retrace le parcours d'expositions n'ayant pas eu lieu. Marie Gispert propose ainsi une histoire en creux de la diffusion de l'art allemand en France durant l'Entre-deux-guerres. Alors qu'aucune exposition allemande d'envergure n'a lieu à Paris à cette époque, les archives de l'Ambassade allemande montrent que, loin d'être inexistantes, les projets n'ont au contraire pas manqué mais que des difficultés matérielles et politiques tout comme des interrogations d'ordre artistique en ont chaque fois empêché la réalisation.

Ce travail de réécriture, certains historiens d'art ont tenté de le proposer par le biais d'expositions. Hélène Trespeusch se penche ainsi sur les tentatives de réhabilitation de l'abstraction de la Seconde école de Paris : les expositions *Paris-Paris, 1937-1957* au Centre Pompidou à Paris en 1981, *L'Art en Europe, les années décisives, 1945-1953* au Musée d'art moderne de Saint-Étienne en 1987 et *Les Années 50* au Centre Pompidou en 1988. Dans un contexte déjà peu favorable à la fois artistiquement et idéologiquement et même marqué par des suspicions d'ordre économique, Hélène Trespeusch revient sur les maladresses historiographiques des commissaires : sélection trop large ou trop peu rigoureuse, dans les œuvres comme dans les contributions des catalogues, ou au contraire volonté de présenter un ensemble harmonieux ne répondant pas à la réalité historique, ces trois ambitieuses expositions ratent ainsi que leur but.

C'est également ce que suggère Malick N'Diaye, lorsqu'il analyse l'exposition *Magiciens de la terre* (1989). En faisant le point sur l'existant en terme de création artistique en Afrique au lendemain des Indépendances, l'auteur souligne en creux la spécificité de la sélection du commissaire : face aux créations d'art moderne, Jean-Hubert Martin préfère orienter ses choix vers des œuvres relevant du sacré, du rituel ou du funéraire. Inscrivant l'événement dans une histoire des primitivismes, Maureen Murphy souligne la part d'imaginaire à l'œuvre dans l'élaboration de cette exposition, un imaginaire primitiviste qui contribua non seulement à l'écriture de l'histoire de l'art contemporain africain, mais également à celle de la photographie en Afrique.

Ecrite ou réécrite par l'historien d'art, l'exposition reste néanmoins entièrement dépendante des choix de celui qui la crée : le commissaire d'exposition, auquel est consacré le dernier volet de ces journées d'études, mêlant figures historiques et témoignages contemporains.

Remi Parcollet s'attache ainsi à la figure du photographe d'exposition Balthasar Burkhard et à ses relations avec Harald Szeemann. Se fondant essentiellement sur la période durant laquelle Szeemann dirigeait la Kunsthalle de Berne, et plus particulièrement sur l'exposition fondatrice *When Attitudes Become Form*, il montre ainsi à quel point, dans un nouveau contexte d'exposition, cette photographie documentaire, de reproduction, devient photographie d'interprétation. Véritable outil curatoriale, elle accompagne alors le développement de la figure de commissaire exposition indépendant et la rend même possible.

Chacune à leur manière, Gaëlle Beaujean-Baltzer et Virginie Delcourt témoignent de leurs pratiques de commissaires d'expositions et soulignent toutes les contraintes et défis posés par l'exercice, ainsi que l'impact de ces derniers sur la perception du sujet de l'exposition qu'il s'agisse d'une exposition dédiée à l'ancien royaume du Danhomè pour Gaëlle Beaujean-Baltzer au musée du quai Branly ou d'une exposition itinérante dédiée au paquebot *France* pour Virginie Delcourt.

VOIR, NE PAS VOIR. LES EXPOSITIONS EN QUESTION

Journées d'étude

4 – 5 juin 2012, INHA

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne – HICSA

Anne-Sophie Aguilar, Université Paris I – Panthéon Sorbonne

Enjeux esthétiques et politiques de la représentation de l'art français à l'étranger
au début du XX^e siècle.

Le cas de la *XI. Internationalen Kunstausstellung* de Munich, 1913

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés ou reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Tout autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique : Anne-Sophie Aguilar, « Enjeux esthétiques et politiques de la représentation de l'art français à l'étranger au début du XX^e siècle. Le cas de la *XI. Internationalen Kunstausstellung* de Munich, 1913 », in GISPERT, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne février 2014.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Tous droits réservés

Dans son autobiographie publiée en 1933, Armand Dayot (1851-1934)¹ se souvient des circonstances qui l'ont amené à organiser, vingt ans plus tôt, la section française de la XI^e exposition internationale de Munich.

« Un matin, M. Léon Bérard me fit mander à son cabinet et renseigné, sans doute, sur les heureux résultats des expositions de maîtres de la caricature française, des cent portraits de femmes, de Chardin et Fragonard, des grands et petits maîtres hollandais, etc... genre d'exercices qui m'étaient devenus presque familiers, me confia l'organisation de la section française à l'exposition internationale des Beaux-Arts de Munich. »²

L'histoire paraît simple. Pourtant, ce choix de l'administration des Beaux-Arts est assez surprenant. Armand Dayot est inspecteur des Beaux-Arts et une personnalité reconnue des milieux artistiques du temps – critique d'art, historien de l'art, homme de lettres, il est aussi directeur de la revue *L'Art et les Artistes* (1905-1939). Mais la responsabilité qui lui est confiée en 1913 – choisir, seul, les quelque deux cents œuvres qui représenteront officiellement la France à l'exposition internationale des Beaux-Arts au Glaspalast de Munich – paraît immense par rapport à son statut au sein de l'administration des Beaux-Arts. Armand Dayot a certes démontré ses qualités d'organisateur d'expositions³, mais suffisent-elles à déléguer à un inspecteur des Beaux-Arts, « en dehors de tout jury et de tout comité d'organisation »⁴, la mise en œuvre d'une telle manifestation ? Sa nomination en tant que commissaire général de la section française de la XI^e exposition internationale de Munich est surtout le résultat d'une campagne menée dans la presse et au sein de l'administration. L'étude des archives de l'administration des Beaux-Arts conservées aux Archives nationales⁵ révèle en effet que la question de la représentation de l'art français à l'étranger fait depuis longtemps débat rue de Valois.

Au début du XX^e siècle, l'administration des Beaux-Arts est fréquemment interpellée au sujet de la participation française aux grandes expositions internationales qui se multiplient dans toute l'Europe. L'État peine à répondre à ces sollicitations : la Troisième République n'a-t-elle pas rompu avec la tradition monarchique qui associait jusqu'alors art et diplomatie ?

¹ Armand Dayot est l'objet de notre thèse de doctorat en histoire de l'art. Voir Anne-Sophie Aguilar, « Entre deux siècles : Armand Dayot (1851-1934), une vie au service de l'art français », dir. Bertrand Tillier, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, thèse en cours (soutenance fin 2014).

² Armand Dayot, *L'Heureuse traversée*, Paris, Vizzavona, 1933, p. 105-106.

³ Les expositions « Chardin et Fragonard » (du 11 juin au 12 juillet 1907, galerie Georges Petit) et « Cent portraits de femmes des écoles française et anglaise » (du 23 avril au 1^{er} juillet 1909, salles du Jeu de Paume), organisées par Armand Dayot sous l'égide de *L'Art et les Artistes*, ont notamment rencontré un grand succès critique et commercial.

⁴ Armand Dayot, *op. cit.*, p. 106.

⁵ Notamment les cotes F/21/4051 à 4072 sur les expositions internationales.

Depuis 1880, le rôle croissant des sociétés d'artistes dans l'organisation de la vie artistique confirme que l'État entend limiter son action à une mission de secours aux artistes. Il restreint sa participation aux manifestations internationales à l'apport d'un soutien ponctuel lors de certains grands événements, notamment les expositions universelles, par le biais d'un modeste « bureau des Musées et Expositions ». En l'absence de réglementation relative aux expositions internationales, ce sont donc les artistes qui s'organisent pour défendre collectivement leurs intérêts à l'étranger⁶. En 1892, par exemple, est projetée la constitution d'un comité d'artistes, réuni sous la présidence d'Henry Maret, dans le but d'organiser à l'étranger des expositions de peinture, de sculpture et d'art industriel⁷. Eugène Carrière précise qu'« il s'agirait surtout, en exposant un certain nombre d'œuvres choisies, éclectiquement bien entendu, de constituer comme une synthèse de l'art français »⁸.

Les tensions internationales du début du XX^e siècle, exacerbées par les revendications nationalistes, obligent néanmoins l'État à prendre parti sur la question de la représentation de l'art français à l'étranger. De nombreuses voix s'élèvent pour réclamer un plus grand engagement de l'administration des Beaux-Arts dans l'organisation des expositions internationales, au sein desquelles la France engagerait sa réputation. Cette question est d'autant plus cruciale pour les expositions d'art français en Allemagne depuis la crise de Tanger (1905) et le coup d'Agadir (1911), qui révèlent la concurrence entre ces deux pays et font craindre l'imminence d'un conflit armé. Parmi les nombreux débats qui agitent le monde artistique à la veille de la Première Guerre mondiale, une question revient donc de façon lancinante : quelle autorité est légitime pour décider du visage à donner à l'art français à l'étranger ? Et la réponse à cette interrogation entraîne une question corollaire : quel visage donner à l'art français à l'étranger ?

Le cas de la section française de l'exposition internationale de Munich en 1913 nous a paru pertinent pour proposer une ébauche de réponse à ces deux questions, éminemment complexes. D'une part, l'étude des archives nationales révèle les raisons diplomatiques qui ont conduit à la nomination d'Armand Dayot en tant qu'unique organisateur de la section française à Munich. D'autre part, l'analyse de la présentation matérielle de l'exposition, ainsi

⁶ Les marchands tiennent également un rôle important dans l'organisation de sections françaises à l'étranger, leur participation étant parfois même reconnue officiellement par l'administration des Beaux-Arts. Voir par exemple, dans le dossier F/21/4067 (Exposition universelle de Saint-Louis, 1904), la lettre de la maison Bernheim jeune et fils, qui demande à être associée officiellement à l'exposition universelle et internationale de Saint-Louis en 1904 à laquelle elle collabore par l'organisation d'une section de peinture rétrospective.

⁷ B. Guinaudeau, « Les artistes français à l'étranger », *La Justice*, 5 février 1892. Le journaliste salue cette initiative, « cette façon de s'en aller, comme en mission, prêcher par les belles œuvres l'évangile de l'art et répandre l'éclat du génie français ».

⁸ Eugène Carrière, cité dans *ibid.*

que de sa réception critique, permet, par l'examen des choix opérés par l'inspecteur des Beaux-Arts, d'interroger les enjeux politiques attachés à la promotion de « l'art français » à l'étranger.

« Soyons démocrates en politique, mais pas en art ! » – le coup d'état contre les artistes

Le choix d'Armand Dayot en tant que commissaire de la section française à l'exposition internationale de Munich n'a pas été, comme pourraient le laisser croire ses souvenirs, une simple formalité. Cette nomination témoigne d'une prise de conscience progressive, au sein de l'administration des Beaux-Arts, de la responsabilité de l'État dans la représentation de l'art français à l'étranger. Des artistes français sont présents depuis de nombreuses années, à titre individuel, dans les expositions internationales. En 1908, à la faveur de l'organisation de l'exposition franco-anglaise de Londres, les principales sociétés d'artistes – la société des Artistes français et la société nationale des Beaux-Arts – parviennent à se regrouper dans une structure cohérente : le comité permanent des Expositions françaises des Beaux-Arts à l'étranger⁹, qui ambitionne de « défendre les intérêts des artistes à l'étranger toutes les fois que l'intérêt supérieur de l'art français lui paraîtra engagé, et que, bien entendu, l'État ne s'occupera pas officiellement de ces intérêts ». Si le comité estime représenter l'ensemble des tendances de l'art français¹⁰, sa création suscite immédiatement de vives réactions dans la presse¹¹. Les sociétaires du salon d'Automne se plaignent d'être écartés de ce comité et dénoncent la « création trop mystérieuse d'un jury sans mandat »¹² au fonctionnement jugé arbitraire et obscur. L'administration des Beaux-Arts, placée malgré elle en position

⁹ Voir Archives nationales, F/21/4070 (Exposition franco-anglaise, Londres, 1908). Le comité est présidé par Léon Bonnat ; les vice-présidents sont Albert Besnard et Antonin Mercié.

¹⁰ Il est composé pour un tiers de membres de la société des Artistes français, pour un tiers de membres de la société nationale des Beaux-Arts, et pour le dernier tiers de membres de l'Institut. S'ajoutent à ces derniers, selon une lettre adressée à l'administration des Beaux-Arts, des artistes invités « représentants éminents de tendances différentes de l'art contemporain, tels M. Degas, Monet et Renoir, qui ne faisaient partie d'aucun des groupements déjà nommés ». « Il pense ainsi avoir donné les meilleures garanties à tous les artistes de son éclectisme et de son esprit de justice » précise encore la lettre conservée aux Archives nationales. Pour le choix des œuvres à envoyer à Londres, le comité propose d'émettre un certain nombre d'invitations, complétées par une sélection parmi les œuvres qui lui sont soumises par les artistes.

¹¹ Voir en ce sens la campagne menée par *L'Éclair* en faveur des « hors concours » : « M. le Surintendant, soyez clair », *L'Éclair*, 6 mars 1908 ; Ad. La Lyre, « Il y a eu repêchage », *L'Éclair*, 14 mars 1908 ; « Privés du droit d'exposer à Londres », *L'Éclair*, 16 mars 1908 ; Georges Bonnamour, « La querelle des H.C. », *L'Éclair*, 24 mars 1908. Ces coupures de presse, conservées dans le dossier F/21/4070 des Archives nationales, montrent à quel point l'administration des Beaux-Arts prend la polémique au sérieux.

¹² « Privés du droit d'exposer à Londres », *L'Éclair*, art. cité.

d'arbitre¹³, se débat les années suivantes pour essayer de trouver un compromis susceptible de satisfaire les artistes. Pour l'exposition internationale de Rome en 1911, le choix des œuvres est dévolu à un jury essentiellement issu des sociétés d'artistes, assisté de membres nommés par l'administration¹⁴. Deux ans plus tard, alors que se pose la question de la section française des beaux-arts à l'exposition universelle de Gand, Valentino, chef de la division de l'enseignement et des travaux d'art, souligne dans une note à l'attention du sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts que ce système présente « de sérieux inconvénients » : « Il paraît difficile, en effet, de combattre chez les artistes certaines tendances, certaines affinités, qui deviennent évidemment une cause de faiblesse lorsqu'il s'agit de faire une sélection d'œuvres appelées à représenter l'art français à l'étranger, et il est incontestable que, dans bien des cas, les considérations d'école ou de camaraderie peuvent exercer une influence sur les opinions émises. »¹⁵ Cette note montre l'évolution du débat autour de la représentation de l'art français à l'étranger : il ne s'agit plus de s'assurer de la représentation « égalitaire » des artistes au sein des expositions internationales, mais d'encadrer la représentation de l'art français, envisagé au-delà des revendications des artistes. L'intérêt général rend alors nécessaire l'intervention de l'État. Valentino propose de demander aux principaux groupements artistiques, qu'il n'imagine pas exclure, de désigner un nombre d'artistes proportionnel à l'importance du groupement concerné, parmi lesquels une commission nommée par l'administration procéderait à la sélection. Cette timide tentative d'ingérence de l'État est cette fois dénoncée par la société des Artistes français, qui s'estime lésée par les quotas définis par Valentino : l'association fait valoir qu'elle compte bien plus de membres que la société nationale des Beaux-Arts (1690 contre 465) et exige donc d'obtenir les deux tiers de la place en peinture et gravure et les quatre cinquièmes des places disponibles dans les sections de sculpture et d'architecture. Elle s'indigne également que l'on puisse traiter le salon d'Automne avec les mêmes égards que les deux principales sociétés d'artistes.

En coulisses, Armand Dayot passe à l'offensive. L'inspecteur des Beaux-Arts est depuis longtemps méfiant vis-à-vis des sociétés d'artistes, incapables, selon lui, de voir au-delà de

¹³ « L'État a le devoir de mettre un terme à un pareil scandale, et le salon d'Automne compte sur son intervention immédiate pour exiger l'application rigoureuse et égalitaire des principes de bons sens, d'équité, d'impartialité et de liberté, sans lesquels l'art ne peut exister » (Louis Vauxcelles, « La vie artistique ; le Salon d'Automne et l'exposition de Londres », *Gil Blas*, 2 avril 1908).

¹⁴ Les œuvres appartenant à l'État sont reçues sans examen. Pour le reste est mis en place un jury constitué de la manière suivante : ¼ membres de l'Institut ; ¼ artistes désignés par la société des Artistes français ; ¼ artistes désignés par la société nationale des Beaux-Arts ; ¼ membres nommés par l'administration.

¹⁵ Note de Valentino, division de l'enseignement et des travaux d'art, au sous-secrétaire d'État, Paris, 1^{er} juillet 1912. Paris, Archives nationales, F/21/4072/A (Exposition universelle internationale de Gand, 1913).

leurs propres intérêts. En 1911, il demande à Léonce Bénédite de rédiger une note à l'attention du sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts¹⁶. Le conservateur du musée du Luxembourg se montre sévère envers les expositions de Londres et de Rome :

« Les dernières expositions à l'étranger n'ont pas donné de résultats satisfaisants pour l'honneur de l'École française. Elle n'a pas tenu, dans ces grands concours internationaux, la place qu'elle doit occuper dans le monde. Cette opinion, on a le regret de le constater, a été unanime dans les pays mêmes dont nous étions les hôtes.

Le fait a été plus particulièrement remarqué pour les expositions de Londres et de Rome et, cependant, le recrutement opéré par les jurys avait été sérieusement relevé par les emprunts autorisés au musée du Luxembourg. »¹⁷

Léonce Bénédite voit « la cause d'une telle insuffisance » dans « le manque d'unité de vues, de plan défini, de conception d'ensemble dans la représentation de l'École ». Les pléthoriques jurys d'artistes ont montré leurs limites, et la participation timide de l'administration des Beaux-Arts dans la sélection des œuvres s'est avérée insuffisante. Prudemment, le conservateur du musée du Luxembourg avance l'idée que l'État pourrait se défaire totalement du concours des sociétés d'artistes. Il insiste sur « l'obligation morale » qui pèse sur l'État, qui doit assumer « la mission de veiller aux intérêts les plus hauts de l'École » dans la représentation de l'art français à l'étranger :

« [L'administration des Beaux-Arts] ne tient à ses prérogatives que pour se rappeler ses devoirs et les artistes se méprendraient étrangement à son égard en prenant ombrage de mesures qui devraient, au contraire, recueillir leur approbation unanime, puisqu'elles sont prises pour maintenir la renommée de la grande famille commune.

A-t-on jamais, d'ailleurs, pensé à contester à l'État le droit de faire lui-même les désignations pour le Luxembourg et de pourvoir à l'attribution des hautes distinctions de la Légion d'honneur ? Les artistes ne lui ont-ils pas accordé, de ce côté, le plus large crédit de confiance et n'ont-ils pas reconnu le souci constant d'impartialité qui n'a cessé d'animer l'administration des Beaux-Arts, aux périodes même de gouvernement autoritaire ? Car on peut bien dire que c'est l'État, alors, qui a défendu les artistes contre les artistes eux-mêmes. »

Dans la note qui accompagne celle de Léonce Bénédite, Armand Dayot enfonce le clou. Les sociétés d'artistes – « coteries » soucieuses de satisfaire une « clientèle » de sociétaires dont il relève à deux reprises la tendance à la « médiocrité » – y sont particulièrement malmenées. Il rejette à la fois le principe des jurys d'artistes et celui des quotas réservés à

¹⁶ Le dossier F/21/4072/A des Archives nationales (Exposition universelle internationale de Gand, 1913) contient une lettre de Léonce Bénédite, non datée, dont le destinataire est inconnu. « Excusez, mon cher ami, et veuillez prier M. le sous-secrétaire d'État d'excuser cette hâtive improvisation. Je souhaite qu'elle puisse répondre à ce que vous désirez (...) ». La dernière phrase – « J'ai oublié de vous reparler de Venise. Où en sommes-nous ? » – dans laquelle Bénédite semble évoquer l'exposition des « Peintres de Venise », organisée du 18 mai au 20 juin 1914 à la galerie Charles Brunner par *L'Art et les Artistes* et par un comité dont il est membre – nous laisse penser que le destinataire de cette lettre est Armand Dayot. La lettre est suivie d'une première note de six pages de Bénédite, puis d'une seconde de six pages, non signée (le paraphe est illisible), où l'on reconnaît néanmoins l'écriture de Dayot.

¹⁷ Note de Léonce Bénédite à l'attention du sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts. Paris, Archives nationales, dossier F/21/4072/A (Exposition universelle internationale de Gand, 1913).

chaque société : « Ce qu'il faut, c'est réussir une belle exposition, sans se préoccuper d'un *quantum* ou d'une *proportionnelle* d'exposants, et ne choisir que ce qui est vraiment beau dans l'ensemble de la production française ». L'État seul doit assumer cette responsabilité, en dehors de toute influence. Afin d'éviter que ces expositions tournent à l'esprit de « Salon », il est nécessaire de confier leur organisation à des personnalités réputées pour leur clairvoyance et leur désintéressement, à l'instar de l'État républicain. La note de Léonce Bénédite trahit la haute conception que se fait le conservateur de son métier :

« Il faudrait pouvoir procéder au recrutement d'une exposition avec la même préoccupation d'enseignement, le même esprit historique, pourrait-on dire si ce terme n'était pas trop prétentieux, qu'on apporte à former un véritable musée. Car il faut considérer une exposition qui doit porter au dehors la gloire de l'École française comme un véritable musée temporaire, par conséquent veiller à ce que la représentation de l'élite de l'École soit assurée complètement, dans toutes les directions, par des œuvres de style et de grande tenue, en procédant en toute indépendance, mais avec un choix sûr et un esprit absolument désintéressé. »

L'argumentaire est habile et ne manque pas de paradoxes. Sous la plume de Bénédite et de Dayot, la neutralité assumée de l'État républicain en matière artistique se mue en indépendance. Au nom de « l'art français » se prépare un coup d'état contre les artistes, en faveur des artistes eux-mêmes. Dans une formule qui n'est pas sans rappeler le « bon tyran » d'Ernest Renan, Armand Dayot s'exclame : « Soyons démocrates en politique, mais pas en art !!! » En 1913, convaincu de la supériorité morale des intérêts représentés par l'État républicain, incarnation de la patrie française, Armand Dayot ne doute pas que la vérité ne finisse par l'emporter sur l'obscurantisme : « J'ose même affirmer que si l'État décrète ce principe, bien vite toutes les oppositions, oppositions factices (et qui ne viendront que des médiocrités, vite démasquées), s'apaiseront pour faire place à une satisfaction générale ». Pour l'emporter, le tableau que dresse l'inspecteur des Beaux-Arts de la situation actuelle est plus noir que celui de Léonce Bénédite : « Puisqu'il s'agit d'une lutte internationale où la responsabilité de l'État français est engagée, j'estime qu'il est dangereux, qu'il est déplorable (le passé le démontre) de faire intervenir les jurys d'artistes (fussent-ils de l'Institut ou du salon d'Automne) dans le choix des œuvres qui doivent figurer dans les expositions à l'étranger ». Armand Dayot brandit un argument de poids : les enjeux diplomatiques attachés aux expositions internationales. « Ces manifestations doivent être faites en vue du triomphe éclatant, incontestable, incontesté, de l'art français à l'étranger » écrit-il encore.

Des enjeux diplomatiques

Armand Dayot ne parvient pas à imposer ses vues pour l'exposition universelle de Gand, dont l'organisation revient à André Saglio, promu « commissaire des Expositions des Beaux-Arts en France et à l'Étranger »¹⁸. En revanche, l'administration lui confie, en 1912, la section française de la XI^e exposition internationale de Munich¹⁹. La polémique au sujet de l'exposition de Rome, ébruitée dans la presse²⁰, n'a pas échappé au ministère des Affaires étrangères, qui invite l'inspecteur des Beaux-Arts à la discrétion : « Il n'y aura me dit-on aucun inconvénient à nommer M. A. Dayot – mais à une condition, c'est qu'il soit très prudent dans son langage et évite avec soin de parler de sa polémique de l'an dernier »²¹. Le Quai d'Orsay s'intéresse de près à l'exposition de Munich. Dès 1905, Théophile Delcassé, alors en pleine tourmente diplomatique suite à l'incident de Tanger, presse avec insistance l'administration des Beaux-Arts de participer officiellement à cette manifestation, Le ministère des Affaires étrangères transmet au sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts les rapports de son ambassadeur à Munich, qui souligne que le soin de l'organisation de la section française est fréquemment confié à un comité bavarois²². Le comte de Møy, chargé d'affaires de Bavière à Paris, intervient auprès du ministère des Affaires étrangères pour

¹⁸ Ce titre apparaît sur le papier à en-tête du ministère de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes utilisé par André Saglio jusqu'en 1914 (voir par exemple le dossier consacré à l'exposition internationale de San Francisco en 1915, Paris, Archives nationales, F/21/4073). Nous ne connaissons pas le devenir de ce commissariat spécial, dont l'existence pourrait sans doute être retracée à travers l'analyse des Archives nationales.

¹⁹ Les documents conservés aux Archives nationales restent imprécis sur la date exacte de la nomination de Dayot. Les lettres échangées entre la présidence du Conseil, ministère des Affaires étrangères [Raymond Poincaré] indiquent que l'organisation lui est confiée dès juin 1912. Néanmoins, les crédits alloués à l'exposition tardent à être votés, ce qui suscite l'inquiétude de Dayot. Il est finalement nommé commissaire général des Beaux-Arts à l'exposition internationale des Beaux-Arts de Munich par un arrêté du président du Conseil, du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, le 28 avril 1913. Assez tardivement, donc, puisque les œuvres sélectionnées quittent Paris le 3 mai 1913. Il est par ailleurs assisté par Julien Léonard, inspecteur de l'École nationale des Arts décoratifs de Paris, nommé commissaire adjoint à la même date. Ce dernier rentre cependant assez rapidement en France pour raisons familiales. Voir à ce sujet le dossier F/21/4072/B (XI^e exposition internationale des Beaux-Arts au *Glaspalast* de Munich, section française, 1^{er} juin-fin octobre 1913), Paris, Archives nationales.

²⁰ Marius Vachon, « L'affaire de l'Exposition de Rome », *Gil Blas*, 5 janvier 1911, p. 1-2 ; Marius Vachon, « L'affaire de l'Exposition de Rome », *Gil Blas*, 8 janvier 1911, p. 1-2.

²¹ Note du 8 juin 1912, signature illisible (papier à en-tête de la Présidence du Conseil, Affaires étrangères [Raymond Poincaré]), adressée à Maurice Reclus. Paris, Archives nationales, F/21/4072/B (XI^e exposition internationale des Beaux-Arts au *Glaspalast* de Munich, section française, 1^{er} juin-fin octobre 1913).

²² « Notre pays n'ayant pas constitué de section officielle à cette exposition, ce sont les artistes indigènes qui, cette fois encore, offriront aux Français une gracieuse hospitalité, en leur attribuant une des salles les mieux situées du Palais. Deux peintres bavarois, le Baron de Habermann et M. de Keller, iront, dès l'ouverture de nos salons de printemps, faire leurs invitations à Paris. » Copie de lettre de M. Dumaine, Ministre de la République à Munich, à M. Delcassé, ministre des Affaires étrangères, Munich, le 20 mars 1905. Paris, Archives nationales, F/21/4069/1 (IX^e exposition internationale des Beaux-Arts à Munich, 1^{er} juin-31 octobre 1905). Un an plus tôt, le comte d'Aubigny, résumant les modalités de la participation française à l'exposition internationale des Beaux-Arts de Munich, soulignait qu'« il y aurait certainement avantage à ne pas abandonner aux Bavarois le soin exclusif de servir les intérêts de notre art national sur le terrain munichois. » Copie de lettre de M. le Comte d'Aubigny, ministre de la République française à Munich, à M. Delcassé, ministre des affaires étrangères, Munich, le 8 février 1904. Paris, Archives nationales, *ibid.*

obtenir du gouvernement français une participation officielle à l'exposition de 1905. Si cette démarche est agréée par Delcassé²³, elle suscite des réticences de la part du sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, Étienne Dujardin-Beaumetz, dont l'administration est mobilisée par l'organisation de l'exposition universelle de Liège²⁴. Sont néanmoins accordées près de cent cinquante peintures et sculptures, dont des œuvres achetées par l'État aux salons, choisies par une « commission spéciale » constituée d'Eugène Morand, conservateur du dépôt des marbres et des ouvrages d'art appartenant à l'État, membre de la Commission des travaux d'art, et de Jacques Baschet, chef du secrétariat du sous-secrétariat d'État aux Beaux-Arts. En 1909, Morand et Baschet, devenus entretemps directeur de l'École nationale des arts décoratifs et secrétaire de l'École nationale des Beaux-Arts, sont à nouveau désignés pour l'organisation de la dixième édition de l'exposition internationale de Munich²⁵. Les modalités d'organisation de l'exposition correspondaient donc, en 1905 et 1909, aux exigences d'Armand Dayot ; les sociétés d'artistes n'étaient pas intervenues directement dans le choix des œuvres. Pourtant, l'édition de 1909 n'a pas apporté une entière satisfaction au ministère des Affaires étrangères, qui insiste auprès du sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts pour que la section française de 1913 soit particulièrement soignée : « Il serait à désirer, en effet, que l'art français fut représenté cette année en Bavière dans des conditions meilleures et par des œuvres plus nombreuses et mieux choisies qu'il ne l'a été en 1909 »²⁶. À cet effet, un crédit extraordinaire

²³ « Conformément à l'échange de vues qui s'était produit à ce sujet au Conseil des Ministres, j'ai fait au comte de Moÿ une réponse favorable. Je vous serai en conséquence obligé de faire connaître à mon département les conditions dans lesquelles l'administration des Beaux-Arts se propose d'organiser la participation de la France à la manifestation artistique dont il s'agit. » Lettre de Théophile Delcassé, ministre des Affaires étrangères, au ministre de l'Instruction publique (sous-secrétariat des Beaux-Arts), Paris, le 7 avril 1905. Paris, Archives nationales, *ibid.*

²⁴ Dujardin-Beaumetz préférerait limiter la participation de l'administration des Beaux-Arts, comme pour les éditions précédentes, à un concours officieux. Il note, sur un courrier du ministre des Affaires étrangères daté du 10 mars 1904 : « il me paraît impossible d'avoir une représentation officielle, vu la coïncidence de l'Exposition de Liège ». Paris, Archives nationales, *ibid.*

²⁵ D'après le catalogue officiel de l'exposition. *Offizieller Katalog der X. Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München 1909*, veranstaltet von der « Münchener Künstlergenossenschaft » im verein mit der « Münchener secession », 1^{er} juin-fin octobre 1909, München, verlag des Zentralkomitees der X. Internationalen Kunstausstellung (deuxième édition du 1^{er} juillet 1909). Voir le dossier F/21/4070 (X^e exposition internationale des Beaux-Arts au *Glaspalast* de Munich, 1^{er} juin-31 octobre 1909), Paris, Archives nationales.

²⁶ Lettre du ministre des Affaires étrangères [Stephen Pichon] à Monsieur le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts [Léon Bérard], Paris, le 28 avril 1913, signée P. de Margerie, ministre plénipotentiaire adjoint au directeur des Affaires politiques et commerciales, « pour le ministre et par autorisation ». Une autre lettre de la présidence du Conseil non datée, mais émanant certainement du bureau de Raymond Poincaré (président du Conseil et ministre des Affaires étrangères du 14 janvier 1912 au 21 janvier 1913), va dans le même sens : « Il ne semblerait donc pas sans intérêt de faire représenter l'art français le plus brillamment possible aux expositions quadriennales des Beaux-Arts de Munich, ce qui n'a pas été le cas, paraît-il, lors de l'exposition de 1909 ». Paris, Archives nationales, F/21/4072/B (XI^e exposition internationale des Beaux-Arts au *Glaspalast* de Munich, section française, 1^{er} juin-fin octobre 1913). C'est cette fois-ci, sans doute, la proximité du « coup d'Agadir » (1911) qui motive l'attention portée par le gouvernement à la participation de la France à cette exposition.

est voté, portant le budget d'organisation de la section française de 17 000 francs en 1905 et 1909 à 20 000 francs²⁷.

Armand Dayot est investi d'une véritable mission diplomatique, qui dépasse la simple organisation de l'exposition française. « Notre Ministre exprime également le désir que ce commissaire soit invité ultérieurement à séjourner à Munich pendant la durée de l'exposition » précise encore la lettre des Affaires étrangères. L'inspecteur des Beaux-Arts, durant les quelques jours qu'il passe à Munich au moment de l'inauguration, se plie à l'exercice. Épuisé, il écrit à son ami Yves Le Febvre : « J'avais nourri cette illusion de pouvoir goûter ici, dans la verte Bavière, un peu de réconfortant repos arrosé de bonne bière calmante et fraîche, mais j'avais compté sans l'horreur des réceptions officielles incessantes à la Cour, dans le ministère, chez les artistes, dans les clubs littéraires, à notre légation... etc. »²⁸. Son zèle est apprécié par l'ambassadeur de France en Bavière, qui s'empresse d'en faire part au ministère des Affaires étrangères : « Dans ses rapports avec les autorités royales ou avec les personnalités bavaroises, M. Dayot a fait preuve d'une compétence, d'une obligeance et d'un tact qui lui ont valu les sympathies générales »²⁹. La section française reçoit, la veille de l'inauguration, la visite enthousiaste de l'archiduc Stéphan d'Autriche, frère de la régente de Bavière, qui achète immédiatement quatre toiles³⁰. Le lendemain, la fête solennelle d'inauguration se déroule dans la salle principale de la section française, en présence du Prince-Régent de Bavière. En 1933, Armand Dayot revient sur les enjeux politiques de cette manifestation artistique :

« Après l'allocution du régent Luitpold et les discours des principaux délégués, j'eus pour mission de faire les honneurs de notre section au Kronprinz Ruprecht qui, ainsi que l'archiduc autrichien, me fit l'éloge de notre école de peinture, mais toutefois avec un accent moins vibrant. Il parut même très surpris, et même contrarié, de ne pas rencontrer quelques spécimens de l'art cubiste, quelques rutilantes toiles de fauves « si représentatives, paraît-il, de notre goût du jour... »

Je me permis de réfuter avec toute la courtoisie de commande, cette opinion princière assez malicieusement exprimée. »³¹

Un an après le Sonderbund de Cologne, le gouvernement français souhaite-t-il regagner du terrain sur les avant-gardes parisiennes, dont les expositions se multiplient à l'étranger³² ?

²⁷ Voir le rapport au Président du Conseil émanant du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts (minute de lettre datée du 31 mars 1913), *ibid.*

²⁸ L. A. S., Armand Dayot à Yves Le Febvre, Munich, le 11 [avril 1913]. Brest, CRBC.

²⁹ Copie de lettre du ministre de la République en Bavière à son Excellence M. Pichon, ministre des Affaires étrangères, Munich, le 4 juin 1913. Paris, Archives nationales, F/21/4072/B.

³⁰ D'après Armand Dayot, *L'Heureuse traversée*, *op. cit.*, p. 107-108.

³¹ *Ibid.*, p. 109-110.

La coïncidence à Munich, à l'été 1913, de la *XI. Internationalen Kunstausstellung* avec l'exposition de l'Évolution nouvelle³³ pose la question de l'identité de l'art français moderne, et des enjeux de sa diffusion internationale. Quelle vision de l'art français Armand Dayot entend-il promouvoir à Munich ? La section française de 1913 s'avère-t-elle bien différente de celle de 1909, ou même de celle présentée dans le même temps au sein de l'exposition universelle de Gand ?

Présenter une synthèse de l'art français moderne

« Conscient, Monsieur le Ministre, de l'importance toute particulière de la mission que vous m'avez fait l'honneur de me confier, je me suis efforcé d'agir en sorte qu'à ce concours international, dans un des centres les plus artistiques du monde, notre art français fut, dans ses diverses tendances et sous toutes ses formes, magnifiquement représenté.

Étant donné la multiplicité présente des expositions, le nombre considérable des artistes de talent, les genres si divers, et aussi la place relativement restreinte qui m'est attribuée, j'ai eu, je ne le dissimule pas, d'assez sérieuses difficultés à vaincre et des questions personnelles assez délicates à solutionner...

Néanmoins je crois avoir réussi dans ma tâche, et groupé dans un bel ensemble, où, je dois le dire, l'effort des jeunes est surtout défini, les œuvres les plus significatives de nos peintres, de nos sculpteurs, de nos graveurs, de nos artistes industriels vivants. »³⁴

La section française de Munich présente 218 œuvres de 124 artistes³⁵ – peintres, graveurs, sculpteurs, décorateurs, céramistes – de plusieurs générations³⁶. Les arts décoratifs, absents en 1909, sont représentés par des œuvres d'Henri Simmen, Étienne Moreau-Nélaton, Maurice Marinot, Félix Massoul, Clément Mere, Henri de Vallombreuse, Léon Albert Jallot, René Lalique, Charles Rivaud, Émile Lenoble, André Méthey, Henri Husson, Georges Bastard, Albert Dammouse, Émile Decœur et Jean Dunand. La revue *Art et décoration*,

³² Voir Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, Musée d'Orsay, éditions N. Chaudun, 2010. Au début de l'année 1913 a également lieu la très symbolique exposition de l'Armory Show à New York.

³³ L'exposition de l'Évolution nouvelle – qui présente à Munich en août et septembre 1913 des œuvres récentes de Braque, Delaunay, Derain, Le Fauconnier, Friesz, Girieud, Gleizes, Heckel, Jawlensky, Kandinsky, Kirchner, Matisse, Picasso, Schiele, Schmidt-Rottluff, Vlaminck, etc. – est défendue dans les colonnes de *Gil Blas* par André Salmon, préfacier du catalogue. Voir par exemple André Salmon, « Les Arts, l'Évolution nouvelle », *Gil Blas*, 16 août 1913, p. 4.

³⁴ Rapport d'Armand Dayot au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Palais Royal, le 11 mai 1913. Paris, Archives nationales, F/21/4072/B (XI^e exposition internationale des Beaux-Arts au Glaspalast de Munich, section française, 1^{er} juin-fin octobre 1913).

³⁵ Les informations concernant les œuvres sont tirées du catalogue officiel de l'exposition, *Illustrierter Katalog der XI. Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München 1913*, veranstaltet von der « Münchener Künstlergenossenschaft » im verein mit der « Münchener secession », 1^{er} juin-fin octobre 1913, München, verlag der « Münchener Graphische Gesellschaft, Pick & Co » (deuxième édition du 7 juillet 1913).

³⁶ René Pinard (1883-1938) est, à trente ans, l'artiste le plus jeune de la sélection. Le plus âgé, Henri Harpignies (1819-1916) a 94 ans lorsqu'ouvre l'exposition.

sensible à la représentation des artistes décorateurs, avait attiré l'attention des organisateurs sur ce point :

« On n'a pas oublié l'importance et le succès de la récente exposition des artistes munichoises au Salon d'Automne ; elle a stimulé nos décorateurs et laissé des traces durables. Les artistes et le public de Munich nous promettent, en retour, un excellent accueil, et s'attendent à ce que la section française présente un intérêt exceptionnel. Rien ne serait plus fâcheux que de se contenter d'une improvisation quelconque. Il appartient aux organisateurs de la section française de réserver à Munich aux décorateurs français une place spéciale et considérable et de former un ensemble digne de l'occasion. »³⁷

La présence d'artistes décorateurs paraît capitale, en particulier après le succès rencontré par l'exposition de la société des Arts décoratifs de Munich au salon d'Automne de 1910. Pour de nombreux commentateurs, la participation munichoise avait révélé les faiblesses des artistes décorateurs français³⁸. En juin 1913, *Art et décoration* souligne l'« éclectisme judicieux » de la sélection opérée par Armand Dayot au *Glaspalast* mais regrette néanmoins, sans lui en imputer la responsabilité, que les arts décoratifs ne soient pas davantage représentés :

« C'est au total, un groupe très plaisant et très honorable. Mais, il est regrettable que la section d'art décoratif, une fois de plus, soit presque exclusivement composée de morceaux isolés, de pièces d'étagère et de vitrine, au lieu d'offrir des ensembles importants d'ameublement et de décoration intérieure. Une fois de plus on a été pris de court et on a attendu jusqu'au dernier moment (le commissaire de la section française n'en est point responsable), pour organiser la participation française et pour lui allouer des crédits : défaut de suite, de méthode, de sens pratique. La concurrence de l'exposition de Gand³⁹ n'est point une excuse, l'invitation de Munich était prévue depuis longtemps. »⁴⁰

Le Journal des débats politiques et littéraires apprécie quant à lui la place réservée aux arts graphiques – dessins et gravures –, présentés en abondance dans la salle 70, à travers des œuvres d'Auguste Lepère, Jean-Louis Forain, Bernard Naudin, Louis Legrand, Mathurin Méheut, Victor Prouvé, René Pinard, Jacques Beltrand, Albert Besnard, Paul-Émile Colin, Albert André, Pierre Jeannot, Georges Frédéric Rotig, Pierre Gusman, entre autres :

« M. Armand Dayot a réservé une salle entière à des artistes ordinairement sacrifiés dans les expositions de ce genre : les graveurs. Et il faut l'en féliciter, car la gravure originale a pris chez nous, depuis quelques années, un essor considérable. Les estampes de nos

³⁷ François Monod, « Chronique ; L'art français à Munich en 1913 », *Art et décoration*, supplément, février 1913, p. 2.

³⁸ Voir par exemple, dans *L'Art et les Artistes* : L. V. [Léandre Vaillat], « L'art décoratif allemand au Salon d'Automne », *L'Art et les Artistes*, numéro 68, novembre 1910, tome XII, octobre 1910-mars 1911, p. 76-79. Évoquant la désorganisation et le retard de la plupart des artistes français le jour de l'inauguration, alors que l'exposition munichoise était en place, Léandre Vaillat écrit : « Le résultat, s'il ne prouve rien contre le goût français, n'en est pas moins déplorable pour notre industrie et pour les démonstrations pratiques de notre art. Mais c'est là, hélas ! un lieu commun... » (p. 77).

³⁹ L'exposition universelle de Gand, à l'instar celle de Bruxelles en 1910, présente des « intérieurs ». À Gand, la section française expose des intérieurs de Jallot, Tony Selmersheim et Gaillard.

⁴⁰ « L'art français à l'exposition internationale de Munich », *Art et décoration*, supplément, juin 1913, p. 8.

aquafortistes, de nos lithographes, de nos xylographes, sont très recherchées en France et ailleurs. On a pu se rendre compte en particulier, à la récente exposition du pavillon de Marsan, du superbe développement de la gravure originale en bois. »⁴¹

Néanmoins, la peinture et la sculpture demeurent les arts les plus valorisés dans la section française. Dans le salon d'honneur du *Glaspalast* prennent place plus de soixante-dix peintures et une trentaine de sculptures⁴². Celles-ci sont disposées au centre de la pièce, autour de six bronzes d'Auguste Rodin, érigé en chef d'école. Le choix opéré par Armand Dayot parmi les statuaires contemporains entend entériner la rupture avec l'exposition de 1909. Lors de l'édition précédente, Antonin Mercié, Denys Puech, Laurent Honoré Marqueste, François Sicard, Antonin Carlès ou Victor-Joseph Ségoffin se disputaient les envois de sculpture. A l'exception de Paul Landowski et d'Henri Bouchard, Armand Dayot renouvelle entièrement le contingent de sculpteurs. Autour de Rodin sont groupés Antoine Bourdelle, Jules Desbois, Albert Bartholomé, François Pompon, Paul Paulin, Joseph Bernard, Félix Voulot, et les jeunes Jane Poupelet, Pierre-Marie Poisson, Louis de Monard, Yvonne Serruys, Paul Jouve, Jean Boucher et Louis Dejean.

En ce qui concerne la peinture, la section française entend refléter la variété du paysage artistique français, toutes « tendances » confondues – réalistes, symbolistes ou impressionnistes –, par la valorisation des « maîtres » des générations précédentes. Armand Dayot parvient ainsi, au sein d'une exposition d'artistes vivants, à organiser une quasi-rétrospective qui explore les sources de l'art moderne, depuis Henri Harpignies – vestige de l'école de Barbizon –, Léon Bonnat et Ferdinand Humbert à la première génération impressionniste – Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir, Claude Monet, Armand Guillaumin. Les œuvres d'Albert Besnard, Jacques-Émile Blanche, Edmond Aman-Jean, Jean Béraud, Gaston La Touche, Ernest Laurent, Henri Le Sidaner, Henri Martin, George Desvallières, Joseph Saint Germier ou Lucien Simon illustrent les différentes facettes de l'art moderne, qu'il soit d'inspiration réaliste ou symboliste. Les illustrations choisies pour représenter la section française dans le catalogue officiel résument ces deux tendances majeures : le flamboyant *Portrait de Karsavina dans « L'oiseau de feu »*⁴³ de Jacques-Émile Blanche fait

⁴¹ « L'exposition internationale des beaux-arts à Munich », *Journal des débats politiques et littéraires*, 25 mai 1913, p. 3.

⁴² Toutes les sculptures présentées sont en bronze, sans doute pour faciliter le transport et les modalités d'assurance.

⁴³ Jacques-Émile Blanche, *Portrait de Tamara Karsavina dans « L'oiseau de feu »*, 1910. H/T, 200 x 170 cm. Paris, musée-bibliothèque de l'Opéra.

pendant à l'austère et intime *Jour d'été, portrait de mes enfants*⁴⁴ de Lucien Simon. La sculpture, quant à elle, est évidemment incarnée par le *Falguière* d'Auguste Rodin. Parmi les artistes de la génération suivante, on relève les noms d'Édouard Vuillard, Félix Vallotton, Maurice Denis, Ker-Xavier Roussel, Henri Lebasque, William Laparra, Charles Cottet, Albert Marquet, dont les talents sont depuis quelques années déjà reconnus par *L'Art et les Artistes*. La présence de Paul Signac, envers lequel Dayot s'est longtemps montré sévère en tant que critique d'art, témoigne de l'acceptation tardive du « confettisme » par l'inspecteur des Beaux-Arts. On remarque enfin, parmi les plus jeunes artistes de la sélection, un nombre élevé de Bretons – Jean Boucher, Paul Chabas, Mathurin Méheut, Pierre Cornillier, Jean-Émile Laboureur, René Pinard ou Jean-Julien Lemordant – dont Armand Dayot signale la présence à la presse régionale⁴⁵. Ce choix n'est pas exempt d'intentions politiques : « Je me suis donné de tout cœur, *quoique breton*, à cette œuvre nationale... Que vont dire les séparatistes ! »⁴⁶ plaisante-t-il dans une lettre à Yves Le Febvre. En donnant une large part aux artistes bretons dans une exposition d'art français, le militant républicain réaffirme l'adhésion des « petites patries » à l'unité nationale, incarnée dans une unité artistique.

Pour démontrer l'unité de l'art français, malgré la grande variété de ses aspects, Armand Dayot se garde de toute présentation chronologique. Une photographie parue dans *L'Art et les Artistes* montre un mur du salon d'honneur⁴⁷ (ill.). L'accrochage, aéré, alterne toiles de maîtres reconnus et de jeunes artistes, qu'importent le style ou le genre : *Le Vent*⁴⁸ de Jean-Julien Lemordant et *La Lettre*⁴⁹ de Renoir jouxtent la *Zobéide de Shéhérazade* de Jacques-Émile Blanche, elle-même placée à côté d'un portrait de la *Famille S.* par René Prinnet, sagement assise près d'un *Eros* tourmenté de George Desvallières. Deux œuvres de Vallotton, *Sous-bois* et *Coquetterie*, complètent l'accrochage. Sur le mur perpendiculaire, une vaste et

⁴⁴ Lucien Simon, *Jour d'été, portrait de mes enfants*, 1905. H/T, 142 x 157 cm. Dépôt de l'État au musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg.

⁴⁵ Voir le *Journal de Paimpol* ou le passage dicté à Yves Le Febvre, directeur de la *Pensée bretonne*, pour publication : « ... Parmi les vainqueurs quelques jeunes artistes bretons de bonne marque : MM. Jean Boucher, Paul Chabas, Mathurin Méheut, Pierre Cornillier, J. Laboureur, René Pinard... Je les aurais voulu plus nombreux dans cette glorieuse et pacifique invasion. Malheureusement la place m'était très parcimonieusement mesurée. Ce sera pour la prochaine fois... » L. A. S., Armand Dayot à Yves Le Febvre, Munich, sans date. Brest, CRBC.

⁴⁶ L. A. S., Armand Dayot à Yves Le Febvre, Paris, le 11, sans date. Brest, CRBC.

⁴⁷ William Ritter, « Le mouvement artistique à l'étranger ; Allemagne », *L'Art et les Artistes*, numéro 101, août 1913, tome XVII, avril-septembre 1913, p. 235.

⁴⁸ Œuvre non localisée. Les titres des œuvres sont extraits du catalogue officiel de l'exposition, *op. cit.*, p. 328-329 (traduction de l'auteur). Nous avons essayé de retrouver les références précises des toiles présentées, sans que cela ait été possible pour chaque œuvre.

⁴⁹ Pierre-Auguste Renoir, *La Lettre*, vers 1895-1900. H/T, 64,9 x 81,1 cm. Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute.

lumineuse toile d'Henri Martin, *les Dévideuses*⁵⁰, surplombe de petits paysages de Jules Flandrin, Henry Désiré et Albert André. L'accent est mis sur l'effet d'ensemble, l'entente, et l'harmonie :

« Bonnat, Besnard, Bonnard vivaient en parfaite intelligence sur le même panneau, Degas voisinait avec Chabas, Humbert avec Forain, et les peintures de Claude Monet et de Sisley répandaient leur joyeuse et fraîche limpidité à l'ombre des futaies mélancoliques de Pointelin⁵¹ ... etc. »⁵²

Dans un article sur l'exposition universelle de Gand paru dans *la Gazette des Beaux-Arts*, Fiérens-Gevaert insiste de même sur l'harmonie de la présentation, qui ne souffre pas « du choc des esthétiques variées » : « M. Bonnat voisine avec M. d'Espagnat, M. Mauffra avec M. Joseph Bail, M. Tattegrain avec M. E. Suréda ; MM. J.-P. Laurens, Sabatté, Lappara sont dans la même salle que MM. Cottet, Vuillard, Simon, Marquet. Et pourtant nul effet disparate »⁵³. Ainsi, par le biais de ses émissaires – André Saglio à Gand et Armand Dayot à Munich –, l'administration des Beaux-Arts semble soucieuse d'afficher l'unité de l'art français au sein des manifestations officielles. À l'inverse, note William Ritter dans *L'Art et les Artistes* à propos de l'exposition de Munich, « l'Allemagne y apparaît extrêmement mêlée. Chaque société ou région y conserve son individualité et le recrutement de chaque salle ou de chaque groupe de salles s'opère selon des esthétiques et des critères souvent un peu contradictoires. De telle sorte que l'impression n'a aucune unité (...) »⁵⁴. À l'heure de « l'unité », de l'entente, on ne peut tolérer divergences esthétiques et coups d'éclats qui pourraient entacher le triomphe de l'art national. Le fait d'exclure les fauves et les cubistes de la section française est bien un acte politique. Une partie de la presse allemande ne manque pas de relever ce désaveu⁵⁵, qui fait des fauves et des cubistes des apatrides⁵⁶ dans une Europe hantée par les identités nationales.

⁵⁰ Henri Martin, *Les Dévideuses*, avant 1913. H/T, 200 x 380 cm. Saint-Quentin, musée Antoine-Lécuyer. L'œuvre est acquise par l'État en 1912 pour 8 000 francs, puis reprise par l'artiste. Voir *Henri Martin (1860-1943), du rêve au quotidien. Peintures conservées dans les collections publiques françaises*, Silvana editoriale (cat. exp.), 2008, p. 141.

⁵¹ Le catalogue officiel de l'exposition publié en juillet 1913 ne mentionne pas d'œuvres de Sisley ou de Pointelin.

⁵² Armand Dayot, *L'Heureuse traversée*, *op. cit.*, p. 107.

⁵³ Fiérens-Gevaert, « Correspondance de Belgique, l'Exposition de Gand », *Gazette des Beaux-Arts*, tome X, juillet-décembre 1913, p. 250.

⁵⁴ William Ritter, « Le mouvement artistique à l'étranger ; Allemagne », *L'Art et les Artistes*, art. cité, p. 235.

⁵⁵ « L'importante collection de tableaux envoyée par la France au Palais de Glace à Munich ne présente aucun parti-pris, aucune exagération ou recherche ; on n'y trouve pas le moindre poncif et chaque œuvre possède son originalité particulière. Le jury français d'admission n'a pas laissé dépasser les limites à l'exagération impressionniste, néo-impressionniste ou même à l'impétuosité expressionniste. Ce qu'un grand nombre de peintres allemands ultra-modernes considèrent comme « la grande maîtrise », et qu'ils ont importé de France en Allemagne, a été justement refusé par la sérieuse corporation des artistes français, comme non-valeur artistique (...). » Traduction d'un article paru dans le *Bayerische Staatszeitung*, n° 198, Munich, 26 août 1913. Paris,

Il serait hâtif de conclure que la section française présentée à Munich en 1913 serait réactionnaire, conservatrice, voire « antimoderne »⁵⁷. Des circonstances matérielles aujourd'hui inconnues peuvent expliquer les choix opérés par Armand Dayot ; en l'absence de documentation précise, il nous est impossible de connaître la liste précise des artistes contactés pour l'exposition, et éventuellement ceux qui auraient refusé, ou été dans l'impossibilité, de prêter des œuvres. En outre, nous ne disposons pas à ce jour d'autre vue de l'exposition que celle présentée dans cet article. Pour avoir une idée juste de la physionomie de la section française, il serait nécessaire d'essayer de retrouver autant que possible, à partir du catalogue, les œuvres exposées. Ce minutieux travail de reconstitution permettrait sans doute de préciser les traits de l'art français exposé à Munich. Il est en effet probable que, parmi les œuvres des jeunes artistes, certaines évoquent Gauguin, chaleureusement commenté par l'inspecteur des Beaux-Arts – alors critique d'art du *Gil Blas* – en 1903⁵⁸. Par ailleurs, l'étude de la revue d'Armand Dayot, *L'Art et les Artistes*, montre que l'exclusion des avant-gardes historiques ne va pas de soi. Le commissaire de la section française à Munich se montre, en tant que directeur de publication, moins sévère envers les mouvements les plus novateurs qui, s'ils n'apparaissent pas dans les sommaires de *L'Art et les Artistes*, sont néanmoins présents, notamment sous la plume enthousiaste du correspondant italien de la revue de février 1906 à novembre 1912, Ricciotto Canudo⁵⁹. A Munich, en 1913, l'absence des fauves – davantage que celle des cubistes, qui ne seront jamais véritablement compris par

Archives nationales, F/21/4072/B. Une note au crayon, signée « L. B. » [Léon Bérard ?] indique « Vu avec intérêt ». Comme l'a relevé Marie Gispert, cet article ne reflète évidemment pas l'opinion allemande dans son ensemble. Voir, sur la réception de l'art français en Allemagne dans les années qui précèdent la Première Guerre mondiale, Marie Gispert, « « L'Allemagne n'a pas de peintres » : diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'Entre-deux-guerres, 1918-1939 », thèse de doctorat en histoire de l'art, dir. Philippe Dagen, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2006. Pour compléter notre étude, il serait nécessaire d'analyser plus en détail la réception critique de cette exposition, présentée ici sommairement, à travers des articles plus nombreux empruntés à la presse française – notamment les revues d'avant-garde – et à la presse allemande.

⁵⁶ Il n'est pas anodin qu'André Salmon débâte de ce point dans sa préface à l'exposition de « L'Évolution nouvelle ». S'il relève un « lien certain » entre les exposants, il souligne que « cette exposition n'est pas, ainsi qu'on le pourrait craindre, la révélation d'un art « européen », abolissant le droit de chacun à affirmer l'idéal de sa race. L'art moderne, dont les plus bourdonnants ateliers sont à Paris, n'a révélé que la notion de la liberté ; la liberté d'exprimer totalement un tempérament ; ainsi, tel jeune Allemand, qui vint étudier sous Matisse ou qu'anima l'espoir nouveau permis par Picasso, se souvient qu'il est fils d'Holbein et de Cranach. » André Salmon, *art. cité*.

⁵⁷ Nous empruntons cette formule à Antoine Compagnon. Voir Antoine Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées, 2005.

⁵⁸ Voir par exemple Armand Dayot, « Le Salon d'Automne (suite et fin) », *Gil Blas*, 4 novembre 1903, np. Armand Dayot se montre par ailleurs beaucoup plus réservé, dans ses écrits de critique d'art, au sujet de Cézanne.

⁵⁹ Voir par exemple Ricciotto Canudo, « Le mouvement artistique à l'étranger ; Italie », *L'Art et les Artistes*, numéro 62, mai 1910, tome XI, avril-septembre 1910, p. 87. Commentant la parution du manifeste futuriste, le futur animateur de la revue *Montjoie !* souligne l'importance capitale des avant-gardes françaises – des impressionnistes à Picasso, Matisse, Derain, Othon Friesz ou Le Fauconnier – dans le réveil de l'art italien.

Armand Dayot – semble donc être justifiée par des raisons qui excèdent le cadre des débats esthétiques..

Conclusion : « l'art français », une notion politisée ?

Sur le plan esthétique, les choix opérés par Armand Dayot en 1913 suggèrent la volonté d'opérer une synthèse de l'art français moderne, celle-ci ne pouvant s'accomplir qu'en dehors d'avant-gardes jugées encore trop jeunes, si ce n'est trop turbulentes. Soucieux du triomphe artistique de la France, l'inspecteur des Beaux-Arts ne verrait d'issue à la « crise de la peinture française »⁶⁰, éparpillée dans des tendances contraires, que dans la démonstration de son unité. Une seconde lecture, plus politique, pourrait enrichir cette première hypothèse. L'exclusion des avant-gardes historiques de la section française, relue après-guerre comme une nécessité imposée par les circonstances, doit être comprise à l'aune des débats politiques et idéologiques propres aux années d'avant-guerre. Au regard des enjeux diplomatiques attachés à une exposition d'art français en Allemagne en 1913, il semble que l'heure n'est pas à la prise de risque, dans l'optique du combat esthétique, mais à la défense de l'art français en tant qu'incarnation de la patrie française. L'analyse que propose Jean-Marie Mayeur dans le champ politique pourrait peut-être trouver un écho dans le champ artistique. Évoquant le climat idéologique d'avant-guerre, obscurci par les crises de Tanger et d'Agadir, l'historien écrit qu'« en fait, plus que le nationalisme, frappe l'intensité d'un patriotisme « défensif », attaché à la sécurité de la France, non à la recherche de l'aventure. (...) Ce patriotisme de « synthèse républicaine », pour reprendre le mot de Stanley Hoffmann, refus de l'aventure comme de l'abandon, est la clef qui introduit aux péripéties politiques de l'avant-guerre. »⁶¹

L'analogie entre la sphère politique et la sphère artistique peut paraître hasardeuse. Néanmoins, elle pourrait s'avérer pertinente dans le cas d'Armand Dayot, tant art et politique sont liés dans la pensée de ce militant radical-socialiste. Alors que le journal *la Liberté* lui reproche d'avoir « introduit des tendances favorables à l'art munichois dans l'administration des Beaux-Arts », il réaffirme sa conception de l'art national comme composante de la patrie

⁶⁰ D'après le titre d'un article de Georges Lecomte paru dans *L'Art et les Artistes* : Georges Lecomte, « La crise de la peinture française », *L'Art et les Artistes*, numéro 67, octobre 1910, tome XII, octobre 1910-mars 1911, p. 23-32.

⁶¹ Jean-Marie Mayeur, *La vie politique sous la Troisième République, 1870-1940*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1984, p. 227-228.

française, « sans lequel la France n'est plus la France. »⁶² À ce titre, il serait intéressant d'étudier plus en détail la notion de « nationalisme artistique », fréquemment évoquée dans les débats esthétiques au début du XX^e siècle⁶³. Cette notion est au cœur des arguments avancés par les partisans de l'exposition internationale des Beaux-Arts qu'Armand Dayot propose d'organiser à Paris⁶⁴ à son retour de Munich. Au-delà des préoccupations de politique extérieure, il s'agit, pour l'inspecteur des Beaux-Arts et les soutiens républicains du projet, de reprendre du terrain sur les thèses nationalistes de Charles Maurras et de Maurice Barrès⁶⁵. En l'absence d'expositions universelles d'envergure, l'organisation d'une manifestation internationale conçue comme un « Salon idéal »⁶⁶ permettrait la synthèse de l'art français par la confrontation avec l'art étranger. Les débats suscités par ce projet montrent une nouvelle fois qu'à la veille de la Première Guerre mondiale, l'intérêt supérieur de l'art français cristallise les aspirations à l'unité, notion chère aux républicains, notamment en temps de

⁶² En février 1919, le journal *La Liberté* annonce avec ironie la fausse nouvelle de la mort d'Armand Dayot, souhaitant au passage que soit nommé à sa place, au sein de l'administration des Beaux-Arts, « un fonctionnaire libéré de toute sympathie pour l'art munichois ». L'inspecteur des Beaux-Arts dément cette rumeur, et écrit, dans une lettre datée du 14 février et publiée le lendemain dans *La Liberté* : « Toute ma vie, que je qualifierai de laborieuse, a été vouée au culte de mon pays, culte parfois un peu trop exclusif, m'a-t-on dit souvent. Comme historien, comme écrivain d'art, comme inspecteur général des Beaux-Arts, comme directeur d'une revue d'art, j'ai toujours bataillé avec la plus belle ardeur (et je continue) pour notre art national, pour notre goût français sans lequel la France n'est plus la France. Lorsque M. Léon Bérard, alors sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, me fit l'honneur de me nommer commissaire général de la France à l'exposition internationale des Beaux-Arts à Munich (1913), je m'acquittai de ma mission avec une ferveur patriotique qui valut, là-bas, sur un véritable terrain de bataille, un éclatant succès à nos excellents artistes, c'est-à-dire à l'art de notre pays. »

⁶³ L'exposition des « Cent portraits de femmes des écoles française et anglaise » organisée par Armand Dayot suscite déjà, en 1909, des débats sur la question du « nationalisme artistique », envisagé par exemple, sous la plume d'André Michel, sous un angle humaniste. Voir par exemple André Michel, « Feuilleton du journal des débats », « Promenades aux Salons ; V », *le Journal des débats politiques et littéraires*, 19 mai 1909, p. 1. Les travaux de Francis Haskell ou, plus récemment, de Michela Passini, ont montré à quel point cette notion était centrale dans les débats historiographiques du début du XX^e siècle. Voir notamment Francis Haskell, *Le musée éphémère : les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 2002 ; Michela Passini, *La fabrique de l'art national, le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870-1933)*, Paris, éd. de la maison des Sciences de l'Homme, coll. « Passages », 2013.

⁶⁴ Voir à ce sujet le dossier F/21/4051 (Projet d'exposition internationale à Paris en 1915) des Archives nationales. Armand Dayot propose fin 1913 et dans les premiers mois de 1914 d'organiser à Paris une exposition internationale quadriennale, sur le modèle de celle de Munich. Le projet, soutenu par de nombreux titres de presse et des parlementaires de tous horizons politiques, est ajourné par la Première Guerre mondiale. Armand Dayot le relance dans l'immédiat après-guerre, mais il est abandonné au profit de l'exposition internationale des Arts décoratifs de 1925. Voir, pour la relance du projet, le dossier F/21/4075 (Projet d'une exposition internationale des Beaux-Arts en 1923), Paris, Archives nationales.

⁶⁵ *Le Radical* par exemple, dans l'article qu'il consacre au projet d'exposition internationale d'Armand Dayot, distingue *l'art national*, triomphant dans le concert des nations, et *l'art nationaliste*, protectionniste et xénophobe. « Un pays peut être fier de posséder un art national. Mais que l'art de ce pays soit nationaliste – et jusqu'à la xénophobie – voilà qui justifie moins de fierté. » (M. P., « Pour une exposition internationale des Beaux-Arts, *Le Radical*, 22 juin 1914.)

⁶⁶ Joachim Gasquet, « Une exposition internationale de peinture », *Voltaire*, 9 avril 1914 : « L'heure semble bien avoir sonné où le grand public doit pouvoir être admis à constater l'évolution si profonde de notre peinture, en cette expression qu'elle cherche de l'âme européenne, et dans une présentation où toutes les tendances pourront s'affirmer sous l'aspect de leurs plus complètes réalisations. Présentations et réalisations trop souvent dispersées, hélas ! Mais dont cette sorte de Salon idéal hâterait, croyons-nous, la synthèse. »

crise. En effet, alors que la politique intérieure est marquée par les débats autour de la loi des trois ans⁶⁷, le projet d'exposition internationale d'Armand Dayot apparaît comme une tentative de réconciliation⁶⁸ par-delà des clivages politiques. La dimension universaliste de l'exposition internationale doit fédérer sociétés d'artistes et artistes indépendants de toutes tendances – la presse publie la lettre de soutien de l'indépendant Rodin aux côtés de celle de Luc-Olivier Merson, ancien prix de Rome et membre reconnu de l'Académie et de l'École des Beaux-Arts –, tandis qu'Armand Dayot tend la main, dans une interview, aux fauves⁶⁹. L'inspecteur des Beaux-Arts, cherchant à faire naître un consensus autour de l'intérêt supérieur de l'art national, prône l'unité et la réconciliation jusque dans l'arène politique : « Croyez-moi, il est impossible que ce projet ne réussisse pas » confie-t-il à Bissière. « Le gouvernement ne voudrait pas, j'en suis sûr, laisser passer l'occasion de réconcilier tous les partis devant une œuvre de beauté et de mettre d'accord pour une fois M. Sembat et M. Denys Cochin ! »⁷⁰

Le projet d'exposition internationale à Paris, tout comme la section française présentée à la *XI. Internationalen Kunstausstellung* de Munich, nous paraissent illustrer la dimension éminemment politique de la notion « d'art français » dans les années qui précèdent la Première Guerre mondiale. Cette notion unitaire apparaît cependant comme une forme d'utopie républicaine, qui semble s'éloigner de la réalité du champ artistique, de plus en plus mondialisé et diversifié. Pour compléter cette étude, il serait intéressant d'élargir la réflexion non seulement à des manifestations contemporaines – les expositions de Gand et de San Francisco par exemple, organisées dans les mêmes années, ou encore le projet d'exposition internationale des arts décoratifs projetée dès les années 1910 et finalement réalisée en 1925 –

⁶⁷ La loi votée en 1913 qui porte la durée du service militaire de deux à trois ans, en prévision d'un conflit avec l'Allemagne, divise la classe politique, notamment les radicaux et les socialistes. Ces débats sont toujours d'actualité en 1914, puisque l'abrogation de la loi est au cœur des campagnes législatives d'avril-mai 1914.

⁶⁸ Dans le même ordre d'idées, Bertrand Tillier a analysé l'ambition fédératrice du *Monument au travail*, projet lancé par Armand Dayot en pleine affaire Dreyfus. Bertrand Tillier, *Les artistes et l'affaire Dreyfus, 1898-1908*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 2009, p. 58.

⁶⁹ « Toutes les tendances trouveraient place dans l'ensemble, depuis les Artistes français jusqu'aux Indépendants, de l'Institut aux plus redoutables fauves. » Armand Dayot cité dans Bissière, « Une exposition internationale des Beaux-Arts », *L'Action*, 31 mai 1914.

⁷⁰ *Ibid.* L'association des noms de ces deux farouches adversaires est habile. Marcel Sembat, figure de proue de la SFIO, est mariée à Georgette Agutte, peintre et sculpteur proche des fauves. À sa mort en 1922, quelques heures après celle de son mari, Georgette Agutte lègue au musée de Grenoble leur collection de peintures, comprenant notamment des toiles de Derain, Rouault, Signac, Vlaminck et Van Dongen. Voir *Entre Jaurès et Matisse : Marcel Sembat et Georgette Agutte à la croisée des avant-gardes*, Archives nationales, éditions Somogy, 2008. L'orléaniste Denys Cochin, député du parti catholique, collectionne des toiles impressionnistes, en particulier Monet, et commande plusieurs œuvres à Maurice Denis et à Albert Besnard.

, mais également d'étudier le devenir de ce discours sur l'art français durant l'entre-deux-guerres.

III. Vue de la section française à l'exposition internationale de Munich, 1913.



Source : William Ritter, « Le mouvement artistique à l'étranger ; Allemagne », *L'Art et les Artistes*, numéro 101, août 1913, tome XVII, avril-septembre 1913, p. 235.

VOIR, NE PAS VOIR. LES EXPOSITIONS EN QUESTION

Journées d'étude

4 – 5 juin 2012, INHA

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne - HiCSA

Cecilia Braschi, Université Paris I – Panthéon Sorbonne

La participation française à la Première Biennale de São Paulo.

Une page d'histoire et d'historiographie de l'art, entre l'Amérique Latine
et l'Europe

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique : Cecilia Braschi, « La participation française à la Première Biennale de Sao Paulo. Une page d'histoire et d'historiographie de l'art, entre l'Amérique Latine et l'Europe », in GISPert, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Tous droits réservés

La Biennale de São Paulo, ou l'invention de l'art moderne brésilien

La Biennale de São Paulo représente la première exposition d'art moderne de grande envergure réalisée en dehors des « centres » européens et nord-américains. Elle inaugure sa première édition en octobre 1951, dans les 5.000 mètres carrés du bâtiment du Trianon, dans le centre ville, avec la participation de 19 délégations nationales¹.

Souvent indiquée comme un moment fondamental de rupture avec l'isolement provincial du pays, la Biennale marque en effet le début d'un nouveau chapitre culturel pour le Brésil, en termes de divulgation et de mise à jour de l'art moderne. Elle représente aussi le point d'arrivée d'un processus plus large, entamé dans les années 1920, en faveur d'un esprit rénovateur et « moderne », en opposition aux modèles conservateurs qui dominaient la culture et l'art brésiliens depuis le XIX^e siècle. La *Semana de arte moderna*, en 1922, et les trois éditions du *Salão de Maio*, de 1937 à 1939², peuvent être lues comme les antécédents directs de la Biennale dans ce processus. Cependant, la Biennale se situe de manière décidément plus volontaire et consciente comme moteur d'un vrai projet culturel qu'un nouveau contexte historique et politique contribue à mettre au premier plan. L'année 1951 marque en effet la transition du gouvernement Dutra au gouvernement Vargas. Un fort programme de développement national est alors mis en place, qui redessine les relations entre état et économie, le gouvernement acquérant un rôle de plus en plus directif sur le système économique et financier. L'art et la culture ont une place centrale dans ce programme. On le constate dans l'attention portée à l'architecture, par l'incorporation du modernisme à l'idée d'un nouvel état national³, mais aussi dans la professionnalisation des artistes et dans les projets pédagogiques qui leur sont destinés⁴. Si le projet politique et économique de Vargas, à la fois nationaliste et

¹ Allemagne, Autriche, Belgique, Brésil, Canada, Chili, Cuba, France, Etats-Unis, Grande-Bretagne, Haïti, Pays-Bas, Italie, Japon, Panama, Portugal, République Dominicaine, Suisse, Paraguay.

² La *Semana de arte moderna*, festival inspiré par la *Semaine de Fêtes de Deauville*, comprend une exposition d'art et des sessions littéraires et musicales. Elle représente la première manifestation collective publique dans l'histoire culturelle du Brésil. Le *Salão de maio*, plus strictement réservé aux arts plastiques, donne pour la première fois la voix aux groupes et aux associations qui promeuvent les jeunes artistes brésiliens, tout en encourageant l'échange avec la production internationale. L'édition de 1939 comprend une importante participation étrangère, avec des œuvres de Calder, Albers et Magnelli, entre autres. Cf. Paulo Mendez de Almeida, *De Anita ao Museu*, São Paulo, Perspectiva, 1976.

³ Lauro Cavalcanti, *Moderno e brasileiro. A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2006.

⁴ Paulo Mendez de Almeida, *De Anita ao Museu*, op. cit.

internationaliste, vise à créer les conditions pour une « substitution des importations »⁵, on pourrait dire que la Biennale fonctionne, dans le domaine de l'art, comme un modèle de substitution de l'importation *culturelle*. Assimilant un modèle européen (en l'occurrence la Biennale de Venise, dont la biennale pauliste s'inspire ouvertement⁶), le Brésil s'en rend volontairement autonome, par un dispositif capable non seulement de produire un véritable « art moderne brésilien », mais d'en encourager l'exportation internationale.

Néanmoins, bien que favorisée par le contexte politique et économique, la Biennale naît d'une initiative privée⁷. Son fondateur, Francisco Matarazzo Sobrinho, était le même industriel d'origine italienne qui avait créé, deux ans auparavant, le Musée d'art Moderne de São Paulo (MAM)⁸. Les investissements de capitaux privés dans la sphère culturelle sont une coutume très courante à São Paulo dans les années 1940 : le MAM a une histoire tout à fait similaire à celle du Museu de Arte de São Paulo (MASP), créé en 1947 par Pietro Maria Bardi à partir de la collection Assis Chateaubriand⁹. La création de la Biennale répond donc à la même ambition d'une élite culturelle d'entrepreneurs de créer dans cette ville un pôle culturel « ultramoderne », capable de « mettre l'art brésilien en contact direct avec l'art du reste du monde, et essayer de conquérir, pour la ville de São Paulo, la position de centre artistique mondial »¹⁰.

La France vue depuis le Brésil

Dans ce programme, la participation de la délégation française est attendue avec un intérêt particulier par les organisateurs de la Biennale. Comme le rappelle Lourival Gomes Machado, directeur artistique de la première édition, il s'agit de la première grande occasion de voir au Brésil les « grands noms de la peinture universelle de

⁵ Boris Fausto, *História do Brasil*, Edusp, São Paulo, 1999.

⁶ Les lettres envoyées par la direction artistique de la Biennale aux délégations invitées, le 28 septembre 1950, affichent clairement cette référence. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

⁷ Le gouvernement se charge d'environ 50% des frais pour les deux premières éditions de la Biennale (Voir à ce sujet Leonor Amarante, *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*, Projeto, São Paulo, 1989).

⁸ La première édition de la Biennale, initiative du Musée, est intitulée : « Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo ». Elle changera de nom (« Bienal de São Paulo ») et se rendra indépendante du Musée seulement à partir de la cinquième édition (1959).

⁹ Pietro Maria Bardi, *História do MASP*, Quadrante, São Paulo, 1982.

¹⁰ *Primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, catalogue de l'exposition, São Paulo, 1951.

l'École de Paris »¹¹ et ceux « à qui la peinture française de demain sera confiée »¹². Ainsi, selon les mots du même directeur artistique : « non seulement l'importance de l'art moderne français exigera une représentation nombreuse et de valeur, mais encore il est impossible de concevoir une démonstration internationale d'art moderne sans la participation de la nation à laquelle cet art doit ses progrès les plus marquants.¹³ »

Cette déférence pour l'art et pour la culture française est fortement enracinée au Brésil. L'art français y est bien connu, surtout à travers les voyages en Europe d'artistes et d'intellectuels et grâce aux publications étrangères disponibles au Brésil déjà au début du siècle. De plus, depuis les années 30, de nombreux intellectuels français (Roger Bastide et Claude Lévi-Strauss, entre autres) enseignent – en français – à l'École de philosophie et lettres de l'Université de São Paulo, lieu de formation pour tous les critiques et historiens de l'art acteurs de cette biennale, et notamment pour son directeur artistique, Gomes Machado. Il faut croire qu'une connaissance profonde de la culture française de la part des Brésiliens justifie le regard attentif porté sur la participation de la France à la première Biennale. Un autre élément est cependant susceptible de conditionner inversement ce regard, à savoir la politique dite de « bon voisinage » entre le Brésil et les Etats-Unis, qui diffuse un programme « panaméricaniste » visant à promouvoir des liens culturels entre Amérique du nord et du sud¹⁴. Particulièrement accentuée par le gouvernement Dutra dans les années 40, elle accompagne au Brésil un changement de mentalité progressif, au détriment de l'hégémonie culturelle française et en faveur de la nord-américaine. Des indices de ce changement sont reconnaissables, entre autres, dans l'accueil très peu chaleureux que la critique brésilienne accorde aux expositions d'art français présentées après la guerre par Germain Bazin et René Huyghe¹⁵. Censées présenter l'évolution de l'art moderne français depuis le XIX^e siècle jusqu'aux contemporains, elles sont perçues comme des « rétrospectives peu exhaustives qui souffrent de choix

¹¹ Lettre de Lourival Gomes Machado à Gabrielle Mineur (attachée culturelle de l'Ambassade de France à Rio de Janeiro), 19 mai 1950, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Lettre originale en français.

¹² *Ibidem*.

¹³ Lettre de Lourival Gomes Machado à Louis Joxe (directeur général des relations culturelles du Ministère des affaires étrangères), 28 septembre 1950, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Lettre originale en français.

¹⁴ L'Inter American Affairs Office, agence directement liée au département d'état nord américain et dirigée par Nelson Rockefeller, est créée en 1941 précisément dans ce but. Le MoMA de New York a aussi un rôle central dans la création du MAM de São Paulo, en lui donnant treize œuvres majeures et en signant un jumelage entre les deux musées.

¹⁵ *Peintres français d'aujourd'hui – arts décoratifs*, Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1945 et *De Manet à nos jours*, Museu de Arte Moderna, São Paulo, novembre 1949.

conservateurs »¹⁶. Les tableaux de Gischia, Manessier, Tal Coat ou Pignon présentés « n'allai[ent], selon Mario Pedrosa, pas au delà de l'École de Paris traditionnelle, dont les limites se circonscrivent entre un surréalisme corrigé à la Balthus, un post-cubisme français à la Bazaine, et un expressionnisme modéré à la Gruber. »¹⁷.

Une autre exposition française, en revanche, trouve un accueil bien plus positif dans le milieu artistique brésilien de la fin des années 1940 : l'exposition itinérante *Do figurativismo ao abstracionismo*, organisée en 1949 par Léon Degand, premier directeur du MAM de São Paulo¹⁸. Cette exposition est censée offrir un panorama des tendances abstraites internationales depuis le début du siècle jusqu'aux artistes les plus jeunes, mais du fait d'un problème d'organisation¹⁹ tous les envois depuis les Etats-Unis, organisés par Marcel Duchamp et Sidney Janis, sont annulés. L'exposition se réduit donc à une présentation de l'abstraction de l'École de Paris, confirmant ainsi, bien qu'involontairement, la position de cette ville dans le développement des tendances contemporaines. *Do figurativismo ao abstracionismo* marque un moment très important dans le débat artistique brésilien sur l'art abstrait, que presque aucun artiste brésilien ne pratique encore à cette époque. Elle représente aussi un antécédent important pour la première Biennale, dans la mesure où elle prépare et conditionne les attentes et la réception des œuvres françaises, surtout chez les défenseurs de l'art abstrait.

Le pavillon français : attentes, choix et omissions

La France est la première des délégations à confirmer sa participation à la première biennale, en reconnaissant implicitement toute l'importance de la

¹⁶ “[...] retrospectiva[s] não muito completa[s], e ressentindo-se de certo conservadorismo na sua seleção”, Mario Pedrosa, “A Bienal de cá pra lá” (1970), in Ferreira Gullar, *Arte Brasileira Hoje*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1973 (repris dans: Otilia Beatriz Fiori Arantes, (dir.). *Mario Pedrosa. Política das artes: textos escolhidos I*, Edusp, São Paulo, 1995. (Sauf mention contraire, toutes traductions du portugais par l'auteur).

¹⁷ “[...] não ia contudo além da Escola de Paris tradicional, cujos limites bordejavam entre um surrealismo corrigido à Balthus, um pós-cubismo francês à Bazaine e um expressionismo moderado à Gruber [...]”, *Ibidem*.

¹⁸ Exposition présentée entre mars et décembre 1949 au Museu de Arte Moderna, São Paulo, dans le siège de la compagnie d'assurance Sur America Terrestre, Maritimos e Acidentes, Rio de Janeiro et à l'Instituto de Arte Contemporaneo, Buenos Aires (intitulée: “El arte abstracto”).

¹⁹ Les difficultés dans les relations et les transports internationaux évoquées par Degand dans le catalogue, pour justifier l'absence de l'envoi américain, sont reductibles à un désaccord entre le Musée, le prêteur (Galerie Leo Castelli de New York) et l'intermédiaire (Galerie René Drouin de Paris) à propos du paiement d'une partie des frais. (Informations puisées dans le fonds MAM, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo et fonds Léon Degand, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris).

manifestation, ainsi que ses intérêts culturels et commerciaux envers ce « nouveau monde ». Le Ministère des affaires étrangères charge l'Association Française d'Action Artistique (AFAA) de traiter toutes les questions liées à l'envoi des œuvres de la délégation française, et forme un comité de sélection composé par Philippe Erlanger, Raymond Cogniat, Jean Cassou, Jacques Lassaigne, Jean Bazin et Félix Labisse. Jean Cassou, désigné commissaire d'exposition, ne pourra pas participer à l'installation pour des raisons de santé. Il sera remplacé par Jacques Lassaigne, qui prendra sa place aussi en tant que membre du jury.

La première résolution de la France, en novembre 1950, est de prévoir des « toiles importantes des maîtres vivants (Picasso, Braque, Matisse, Rouault), ainsi que le voyage à São Paulo d'un de ces artistes, et une salle d'honneur dédiée à Renoir »²⁰. Lourival Gomes Machado réagit immédiatement pour s'assurer que, à côté de ces grands noms, l'on ne néglige pas les œuvres plus contemporaines, car, comme il le souligne à plusieurs reprises, la Biennale « est une réalisation d'un pays jeune et qui dépose dans les jeunes ses meilleurs espoirs »²¹. La première liste approximative des participants français comporte en effet, à côté de trois grands peintres historiques (Picasso, Rouault, Matisse), un choix de 30 à 34 peintres contemporains représentant les différentes tendances, un grand sculpteur reconnu (Laurens), six ou huit sculpteurs contemporains, et cinq graveurs.

Dans une deuxième liste de mars 1951, Léger et Gromaire sont rajoutés dans la section des « maîtres », tandis que dans la salle d'honneur on envisage de remplacer Renoir par Séraphine, « peintre peu connu [sic] du public et assez extraordinaire »²², présentée comme la porte-parole d' « une des traditions les plus profondes et vives de la civilisation française ».²³

Sur ce dernier point, les organisateurs brésiliens ont aussi leur mot à dire : « avec tout le respect, nous avons seulement une petite observation à faire en ce qui concerne la salle d'honneur. Sans vouloir influencer sur les décisions de la commission de sélection, mais en vue uniquement de la renommée de Renoir parmi le public de

²⁰ *Ibidem.*

²¹ Lettre de Lourival Gomes Machado à Gabrielle Mineur, 19 mai 1950, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Lettre originale en français.

²² *Ibidem.*

²³ Jean Cassou, [présentation de la délégation française], *Primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, *op. cit.* Manuscrit original en français: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

São Paulo, nous croyons pouvoir suggérer que la représentation française sera bien plus brillante si le salon d'honneur sera dédié à Renoir au lieu de Séraphine²⁴. »

Cependant, l'AFAA confirme le choix de Séraphine²⁵, ainsi que celui des autres maîtres retenus pour la partie « historique » : Léger, Picasso, Gleizes et Masson. Les œuvres de Gromaire n'arrivent pas à temps au Brésil et ne sont pas exposées²⁶, bien que le nom de l'artiste apparaisse dans le catalogue. L'exclusion de Matisse et Braque de la sélection des « maîtres » sera vivement regrettée par la critique et la presse brésiliennes.

En dehors des participations nationales, cette biennale prévoit aussi une section d'« artistes invités » à laquelle participent des artistes internationaux choisis par un jury brésilien ou retenus parmi les nombreuses candidatures spontanées. Il s'agit, officiellement, de favoriser la plus grande participation de jeunes artistes, mais aussi, dans les faits, d'offrir au jury brésilien la possibilité d'exercer un choix autonome parmi les artistes étrangers non sélectionnés par les commissariats nationaux. Le comité français fait savoir clairement son souhait de bannir toute participation française en dehors du pavillon officiel, estimant qu'elle « porterait préjudice à la participation nationale »²⁷. La direction artistique de la biennale, craignant de compromettre la participation française, s'engage d'abord à « ne pas émettre une seule invitation sans avoir reçu la communication officielle sur la composition de la représentation française »²⁸, pour finalement renoncer à la sélection de toute candidature spontanée reçue d'un artiste français, suite à la menace explicite de l'AFAA de retirer son envoi. La France est ainsi la seule délégation à bénéficier de cette exception, allant à l'encontre du règlement publié dans le catalogue de la manifestation.

« Modernité » et « abstraction » : de l'histoire à l'historiographie

²⁴ Lettre de Lourival Gomes Machado à Félix Labisse, 27 mars 1951, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo .

²⁵ La proposition de Labisse d'inclure Séraphine dans « un ensemble de peintres naïfs, à partir du Douanier Rousseau » aurait mieux satisfait les attentes des organisateurs à cause de la renommée de ce peintre. Cependant, aucun tableau du Douanier ne fera partie de la sélection. Voir la lettre de Félix Labisse à Lourival Gomes Machado, 3 mai 1951, *Ibidem*.

²⁶ *Primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, op. cit.*

²⁷ Lettre de Félix Labisse à Lourival Gomes Machado, 16 février 1951, *Ibidem*.

²⁸ Lettre Lourival Gomes Machado à Félix Labisse, 22 février 1951, *Ibidem*.

À propos du large choix des artistes plus « jeunes » (rares sont les participations d'artistes de moins de 40 ans) présentés dans le pavillon français, on lit dans l'introduction au catalogue par Jean Cassou : « on ne prétend pas donner une présentation exhaustive de toute la production artistique des derniers 50 ans. À une biennale qui se propose avant tout, de confronter les efforts les plus significatifs et actuels, on prétend principalement montrer la diversité des courants qui se manifestent actuellement »²⁹ afin de souligner « la vitalité et la diversité de la production française »³⁰.

Dans les rares photos officielles du pavillon français, cependant, on ne voit jamais les « jeunes » artistes de renommée modeste, comme Roger Bezombes, Jacques Despierre, André Minaux ou Mario Prassinos, mais uniquement les cimaises les plus « institutionnelles », montrant les tableaux de Roger Chastel (vainqueur du premier prix de peinture), de Fernand Léger (qui reçoit la plus grand nombre de louanges de la critique) ou encore la *Mante religieuse* de Germaine Richier, œuvre acquise à cette occasion par le MAM de São Paulo. La circulation de ces images détermine en partie l'historiographie qui sera faite de l'exposition, même si elle ne permet pas d'apprécier la diversité des artistes présentés dans le pavillon français, largement commentée par la critique.

Si le plus grand espace dans la presse est donné aux pavillons italien et français, on remarque que, malgré l'enthousiasme du grand public, les commentaires de la critique la plus informée ne sont pas du tout élogieux envers le pavillon français. On critique notamment son manque « d'unité d'orientation, et le contraste entre les chefs d'école (tel Picasso et Léger) »³¹ et « leurs disciples » qui, entre « le néoréalisme et l'abstraction cherchent un message nouveau, conduisant des recherches nettement angoissantes »³². On reçoit mal aussi l'importance accordée à Séraphine et à d'autres naïfs, trouvant qu' « elle se justifie difficilement devant l'absence totale de Braque, Matisse, Rouault, et l'insuffisance des cimaises consacrés à Picasso et à Villon »³³. La revue *Habitat* attaque violemment le pavillon français, en accusant l'AFAA de

²⁹ Jean Cassou, [présentation de la délégation française], *Primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, op. cit.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ (“[...] não há unidade de orientação, sendo marcante o contraste entre os *chefs d'école* como Picasso Léger e os seus discípulos que, dentro de correntes moderníssimas do neo-realismo e abstracionismo buscam uma mensagem nova, realizando uma pesquisa que é marcadamente angustiosa”), Valter Zannini, in *O Tempo*, 21 décembre 1951.

³² *Ibidem*.

³³ Emile Langui, “São Paulo, nouvelle Venise des arts”, *Les beaux arts*, 7 décembre 1951.

manière provocatrice d'avoir gardé le premier choix pour la Biennale de Venise, et de n'avoir envoyé à São Paulo que « les restes », stocks poussiéreux sortis des dépôts des musées français pour être exposés quelques temps au soleil tropical³⁴.

Le critique Mario Pedrosa, dans le journal *Estado de São Paulo*, se demande : « où sont Manessier, Estève, Lopicque, Hartung ? »³⁵, et dénonce l'absence des autres abstraits présents dans l'exposition de Degand : les Delaunay, Dewasne, Deyrolle et Herbin. Comme bien d'autres critiques défenseurs de l'art abstrait, il compare le pavillon français aux pavillons suisse et allemand, trouvant ces derniers beaucoup plus aboutis, avec des toiles de Richard Paul Lohse, Sophie Taeuber-Arp et Willy Baumeister. Dans un autre article de l'*Estado de São Paulo*, on trouve encore une allusion à l'exposition *Do figurativismo ao abstracionismo* : « on ne peut pas manquer de se souvenir de l'exposition de Degand, puisque elle nous oblige à constater une fois de plus à quel point le pavillon français, à la Biennale de São Paulo, est incomplet.³⁶ » Ainsi, appréciant à peine les toiles de Schneider, Bazaine, Bérard et Ubac, il tranche, à propos de Kermadec, Piaubert, Zamatir, Le Moal et Arnoud : « avec des toiles inégales et mal réalisées, ils n'apportent aucune contribution importante au mouvement abstrait »³⁷. Contrairement aux critères de sélection adoptés par Degand dans son exposition de 1949, aucun jeune artiste de l'abstraction construite française n'est présent à la Biennale. Si la plupart des œuvres proviennent de la Galerie Maeght, le fait qu'aucune d'elles n'ait été prêtée par la Galerie Denise René (déjà connue en Amérique du sud pour son soutien à l'abstraction géométrique et construite) déçoit une partie de la critique³⁸. La cimaise dédiée à Léger est de loin la plus appréciée. Antonio Bento voit dans l'œuvre de l'artiste « une synthèse de l'évolution de la peinture moderne depuis le cubisme jusqu'aux courants abstraits les plus actuels »³⁹ et regrette le fait que « par obéissance au principe préliminaire de

³⁴ Serafim, "O reporter na biennial", *Habitat*, n. 5, octobre-décembre 1951.

³⁵ "Onde estão Manessier, Estève, Lopicque, Hartung?", Mario Pedrosa, "A primeira Bienal", *Jornal do Brasil*, 20 octobre 1951

³⁶ "Não podemos deixar de lembrar a exposição "Do figurativismo ao abstracionismo" com que Léon Degand inaugurou as atividades do Museu de Arte Moderna, porque ela nos força a verificar, mais uma vez, quanto o pavilhão da França na Bienal de São Paulo está incompleto".), "Itinerário da primeira bienal II. Ainda o pavilhão da França", *O Estado de São Paulo*, 12 décembre 1951.

³⁷ "[...] com telas desiguais e mal realizadas não trazem nenhuma contribuição importante ao movimento abstracionista", *Ibidem*

³⁸ Cf. Jorge Romero Brest, "Primera Bienal de San Pablo", *Ver y estimar* (Buenos Aires), vol. VII, n. 24-26, juillet-novembre 1951.

³⁹ "É sobretudo uma obra que sintetiza a evolução da pintura moderna, desde a fase cubista, até as tendencias abstracionistas da actualidades", Antonio Bento, in *Diario Carioca*, 28 octobre 1951.

refus des grands noms »⁴⁰, ce peintre ne gagne pas le prix de peinture, qui est remporté par le plus jeune Roger Chastel, avec son tableau *Amoureux dans un café*⁴¹.

Plus qu'un choix en faveur des jeunes artistes, le prix à Roger Chastel (qui, par ailleurs, était âgé à l'époque de plus de 50 ans), à côté de celui de Max Bill pour la sculpture, est généralement interprété par la critique et par l'historiographie de l'art brésilienne – jusqu'à la plus récente – comme la preuve du soutien inconditionnel du jury de la première Biennale aux tendances abstraites. De même, la distribution de prix à quelques artistes abstraits dans le pavillon brésilien (Geraldo de Barros et Ivan Serpa sont récompensés par le prix d'acquisition du MAM, Abraham Palatnik reçoit une mention spécial du jury) a été utilisé par la critique pour considérer cette Biennale comme l'évènement qui a consacré pour la première fois l'art abstrait au Brésil. Selon cette lecture, elle ouvrirait ainsi le chemin aux déclinaisons nationales postérieures de ce courant, comme le concrétisme et le néo-concrétisme⁴². Pourtant, un examen attentif révèle que les très nombreux prix attribués par cette Biennale sont distribués en parties égales entre les représentants de l'art abstrait et de la figuration. Pour rappeler seulement les principaux, outre les prix de sculpture et de peinture internationaux déjà mentionnés, les prix correspondants dans la sélection nationale sont remportés respectivement par Victor Brecheret et Danilo Di Prete, tandis que Oswaldo Goeldi et Giuseppe Viviani obtiennent le premier prix de gravure (respectivement national et international), et Aldemir Martins et Renzo Vespignani remportent les prix de dessin. Mis à part les deux prix de peinture et sculpture internationales, tous les autres sont donc remportés par des artistes figuratifs.

Quand on compare les images « officielles » et « non officielles » de l'exposition – à savoir les photographies publiées dans la presse, puis reprises par les publications plus récentes, et le grand nombre de clichés conservés dans les archives de la Biennale –, on apprécie une très grande variété de propositions, aussi bien dans le style que dans la qualité des œuvres. Ceci est tout à fait plausible pour une telle manifestation, qui, à sa toute première édition, n'a pas encore adopté une ligne directive stricte. Paulo Mendes de Almeida semble alors très honnête en définissant la

⁴⁰ “[...] em obediência ao princípio preliminar de repúdio aos grandes nomes [...]”, *Ibidem*.

⁴¹ Acquise par le MAM de São Paulo, cette oeuvre de 1950 (huile sur toile, 161,7x97 cm) fait aujourd'hui partie des collections Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)

⁴² Voir par exemple: Mario Pedrosa, “A Bienal de cá pra lá”, *op. cit.*; Aracy Amaral, *Museu de arte contemporânea da Universidade de São Paulo, Perfil de um acervo*, Techint, São Paulo, 1986; Ronaldo Brito, *Neoconcretismo. Vertice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, Cosac e Naify, São Paulo, 1999.

première Biennale comme « éclectique et tumultueuse »⁴³, trouvant préférable cet « éclectisme riche et vivant, à la monotonie ennuyeuse de certaines expositions postérieures »⁴⁴.

Murilo Mendes, par ailleurs, remarque deux points notables dans cette exposition : l'avancement du courant abstrait (en effet bien présent dans les pavillons italiens, allemand, suisse, américain) mais aussi l'« infériorité » de peintres et sculpteurs brésiliens par rapport aux étrangers⁴⁵. De plus, malgré l'importance que l'historiographie a donné par la suite aux artistes abstraits présentés dans le pavillon brésilien, il faut constater que ce dernier n'expose que huit artistes abstraits (Ivan Serpa, Waldemar Cordeiro, Almir Mavignier, Lotar Charoux, Ramiro Martins, Roberto Burle Marx, Luiz Sacilotto, Abraham Palatnik), sur un total de presque 180 artistes brésiliens des tendances les plus disparates. Palatnik, d'ailleurs, n'est pas présent dans le catalogue car initialement refusé : sa pièce « cinétique » fonctionnant avec un mécanisme électrique ne trouvait une place légitime ni dans la catégorie de peinture, ni dans celle de sculpture⁴⁶.

Le suisse Max Bill est incontestablement le véritable gagnant de cette première Biennale, et sa sculpture *Unité tripartite* (1948-1949) est unanimement considéré par les historiens de l'art comme le point de départ du concrétisme brésilien, ainsi que d'une longue et heureuse période pour l'art construit latino-américain⁴⁷. Illustrée dans le catalogue comme faisant partie de la sélection suisse, cette œuvre est en réalité un choix complètement brésilien, faisant partie de la section d'artistes « invités » dans laquelle l'AFAA avait interdit toute participation française. La victoire de cette sculpture est annoncée par plusieurs événements antérieurs. Entre sans doute en jeu la position des autorités suisses, visiblement moins stricte et moins directive que celle de l'AFAA, mais surtout le fait que, en mars de la même année, le MASP avait consacré une grande rétrospective à Max Bill, où la même sculpture était présentée pour la première fois. Exposée au MASP, présentée à la Biennale, destinée à faire partie des

⁴³ «Eclético e tumultuário», Paulo Mendez de Almeida, *De Anita ao Museu, op. cit.*

⁴⁴ «Não seria preferível esse rico e vivo ecletismo, esse pujante e fecundo tumulto, à chatíssima mesmice e monotonia de algumas exposições posteriores?», *Ibidem.*

⁴⁵ Murilo Mendes, « Perspectivas de uma Exposição », *O Estado de São Paulo*, 25 décembre 1951.

⁴⁶ Leonor Amarante, *As Bienais de São Paulo, 1951-1987, op. cit.*

⁴⁷ Voir par exemple: Ronaldo Brito, *Neoconcretismo. Vertice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, Cosac e Naify, São Paulo, 1999 ; João Bandeira, *Arte concreta paulista. Documentos*, Cosac e Naify, 2002 ; *Dimensions of Constructive Art in Brazil : The Adolpho Leirner Collection*, cat.exp. Haus Konstruktiv, Zurich, 2009 ; *La América Fria*, cat. exp. Fundación Juan March, Madrid, 2011.

collections du MAM⁴⁸, cette œuvre emblématique est alors à lire en premier lieu comme le signe de l'implication du capital privé industriel dans les arts plastiques brésiliens qui, comme on a vu plus haut, régissait les trois institutions artistiques. Elle est aussi l'emblème de la volonté de cette élite économique et culturelle d'inventer un langage « ultra-moderne » tout à fait brésilien, capable de dépasser les modèles européens, et notamment le modèle français, de plus en plus identifié avec une abstraction d'origine cubiste⁴⁹. Le discours panaméricain précédemment illustré, si présent au Brésil depuis les années 1940, détermine aussi indirectement l'attribution de ce prix. En effet, tant l'exposition de Max Bill au MASP en 1950, que celle de Calder présentée en octobre 1948 dans le même musée⁵⁰, avaient déjà servi à souligner l'affaiblissement de l'influence « parisienne » dans l'art brésilien, et tout particulièrement dans les courants abstraits⁵¹. Par ailleurs, étranger aux circuits internationaux de l'art parisien, Max Bill, ne faisait pas non plus partie des artistes présentés par Léon Degand en 1949, et ce n'est en aucune manière par le biais de Paris qu'il est introduit en Amérique du sud. En 1945, il rencontre Pietro Maria Bardi à Milan (qui organisera son exposition au MASP en 1951) et, depuis 1948, il est en contact avec les groupes d'art concret sud-américains, grâce à l'intermédiaire de l'artiste argentin Tomas Maldonado et du critique Jorge Romero Brest.

C'est encore en termes de « modernité » – acquise avant tout par l'affranchissement depuis le modèle européen et parisien – que Mario Pedrosa (sans doute le critique d'art de plus grande renommée et autorité au Brésil, jusqu'à aujourd'hui) célèbre les résultats de la première Biennale de São Paulo : « pour le monde, un grand évènement international d'art moderne se réalise pour la première fois en dehors de Paris. [...] Les éléments les plus intrinsèquement modernes de l'art ont eu dans notre biennale [...] une représentation plus décisive que dans l'organisation modèle de Venise. À São Paulo, les valeurs qui ont tendance à dominer ne sont plus les valeurs liées à la tradition, mais celles qui, dans ce présent catastrophique, torturé et contradictoire, bannissent le pessimisme et attestent la

⁴⁸ Collection appartenant aujourd'hui au MAC USP, São Paulo.

⁴⁹ Waldemar Cordeiro, fondateur en 1952 à São Paulo, du groupe d'art concret « Ruptura », et grand amateur de l'œuvre de Max Bill écrit à propos du pavillon français : « l'art d'avant-garde français se base principalement sur le cubisme. D'un côté elle prend le chemin anthropomorphe, de l'autre le chemin non figuratif. La première tendance comprend le néoréalisme socialiste (Pignon), la deuxième est caractérisé par le non figuratif expressionniste de Le Moal, Ubac, Bazaine », in *Estado de São Paulo*, 28 décembre 1951.

⁵⁰ Exposition itinérante présentée d'abord à Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, septembre 1948.

⁵¹ Cf. Mario Pedrosa, « A Bienal de cá pra lá », *op. cit.*

vitalité de l'esprit créatif de l'homme. Il appartenait à une biennale américaine, brésilienne, pauliste, de consacrer la victoire d'un Max Bill sur un Manzù. L'Amérique reconnaît mieux le futur – qui est du côté de Taeuber-Arp, Max Bill, Bodmer, Rice-Pereira, Uhlmann et notre Palatnick (...) - plutôt que la vieille Europe, glorieuse et vénérable dans sa vieillesse »⁵².

⁵² “[...] Para o mundo, um grande certame internacional de arte moderna realiza-se pela primeira vez fora de Paris ou dos velhos centros artísticos europeus. Os elementos mais intrinsecamente modernos da arte tiveram na nossa Bienal mais destaque, uma representação mais decisiva, do que na organização modelar de Veneza. Em São Paulo os valores que tendem a predominar já não são os arraigados à tradição, mas os que exprimem tudo o que, nesse presente catastrófico, torturado e contraditório, rasga o pessimismo e atesta a vitalidade do espírito criador do homem. Havia de caber a uma Bienal americana, brasileira, paulista consagrar a vitória de um Max Bill sobre um Manzù. A América reconhece melhor o futuro – que está com Taeuber-Arp, M. Bill, Bodmer, Rice Pereira, Uhlmann e o nosso Palatnik, uma criança – do que a velha Europa, gloriosa e veneranda na sua velhice.”, Mario Pedrosa, “A primeira Bienal”, *Jornal do Brasil*, 20 octobre 1951.

VOIR, NE PAS VOIR. LES EXPOSITIONS EN QUESTION

Journées d'étude

4 – 5 juin 2012, INHA

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne – HiCSA

Mathilde Arnoux, Centre allemand d'histoire de l'art

Présences Polonaises, Centre Georges Pompidou, 1983. Singularité culturelle et artistique dans un monde bipolaire¹

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique : Mathilde Arnoux, « *Présences Polonaises*, Centre Georges Pompidou, 1983. Singularité culturelle et artistique dans un monde bipolaire », in GISPERT, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

Tous droits réservés

¹ Les recherches menées pour écrire cet article ont été rendues possibles grâce au projet ERC-Starting Grant « A chacun son réel ». Il est le fruit du soutien d'institutions et du conseil de personnes sans lesquels il n'aurait pu être écrit et nous tenons ici à leur dire notre gratitude pour leur aide et leur encouragement dans ces recherches : Łódź, le Muzeum Sztuki de Łódź, Jarosław Suchan, son directeur, Maria Morzuch, conservatrice, ainsi que Paulina Woszczak, directrice de la bibliothèque ; Paris, Archives du Centre Georges Pompidou Jean-Philippe Bonilli, son directeur et Jean Charlier, archiviste, Bibliothèque Kandinsky, Didier Schulmann, son directeur et Karine Bomel, documentaliste-iconographe ; Varsovie, Archives de l'Instytut Szuki Pan à Varsovie et Prof. Joanna Sosnowska, sa directrice et Przemysław Strożek ; ainsi que Krzysztof Kosciuczuk, Elisabeth Molenhauer, Katrin Neumann, Aneta Panek, Prof. Krzysztof Pomian, Prof. Maria Poprzęcka, Anka Ptaszkowska, Olga Stanisławska, Agnieszka Szewczyk, Magdalena Ziolkowska.

Au tournant des années 1970 et 1980, les musées français multiplient les expositions d'art étranger du XX^e siècle, proposant des bilans autour d'une période donnée². Dans ce contexte, l'exposition *Présences Polonaises* inaugurée en juin 1983 au Centre Georges Pompidou, invite à interroger la place qu'a tenu l'art d'un pays socialiste dans ces synthèses. Le terme de « socialiste » doit être néanmoins utilisé avec prudence. Associé aux pratiques artistiques développées à l'est du rideau de fer, il peut engager à des simplifications hâtives ou réduire le champ de questions auxquelles ouvre l'analyse de ces pratiques. A la suite des historiens, il est donc important de distinguer les différentes manières dont s'est exercé le pouvoir socialiste selon les pays³ et de veiller à ne pas réduire les pratiques artistiques à des expressions politiques littérales. Dans la perspective d'une histoire de l'art européen, on ne peut aujourd'hui reproduire les postures manichéennes qu'a fait naître la guerre froide, et entériner l'évidence des divisions et oppositions qu'elle imposait. Il est essentiel de tenir compte des contextes particuliers, de distinguer à la suite de la socio-histoire l'affirmation politique du pouvoir et sa réception par la société civile qui n'en est que rarement la fidèle interprète⁴.

² Au centre Georges Pompidou on pense aux expositions inaugurales *Paris New York 1908-1968* en 1977, *Paris-Berlin 1900-1933* en 1978, *Paris-Moscou 1900-1930* en 1979, puis aux expositions *Identité italienne. L'art en Italie de 1959 à aujourd'hui*, en 1981 ; *Japon des avant-gardes 1910-1970*, en 1986, au musée d'art moderne de la ville de Paris et à l'ARC à *Un certain art anglais... : sélection d'artistes britanniques 1970-1979*, en 1979 ; *Art Allemagne Aujourd'hui*, en 1981. Au sujet des expositions d'art étranger organisée au Musée national d'art moderne voir Bernadette Dufrière, *La création de Beaubourg*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2000 ; Bernadette Dufrière, « Représenter les mondes de l'art », dans *Centre Pompidou. Trente ans d'histoire*, Paris, éd. Bernadette Dufrière, 2007, p.509-526 ; au sujet plus particulièrement de l'art allemand voir Mathilde Arnoux, *Les musées français et la peinture allemande 1871-1981*, Paris, Centre allemand, MSH, 2007, en particulier chapitre IX « L'émergence d'une prise en compte de la spécificité de la peinture germanique, 1960-1980 », p.263-315.

³ On peut apprécier ces différenciations entre les contextes à travers quelques ouvrages généraux d'histoire de l'art comme *Europa, Europa : das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, ed. Christoph Brockhaus et Ryszard Stanislawski, cat.exp. Bonn, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1994 ; *Der Riss im Raum. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien*, éd. Matthias Flügge, Berlin, Martin Gropius Bau, 1994 ; Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945-1989*, Londres, Reaktion Books, 2009, ainsi que les recherches menées par *Art beyond borders in communist Europe (1945-1989)*, sous la direction de Jérôme Bazin, Pascal Dubourg-Glatigny, Béatrice von Hirschhausen, Prof. Piotr Piotrowski, Centre Marc Bloch (Berlin) et Adam Mickiewicz (Université Poznań) <http://art-communism.eu/>.

⁴ Voir Sandrine Kott, « Pour une histoire sociale du pouvoir en Europe communiste : introduction thématique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2002, vol. 49, n° 2, p.5-23 ; le bilan historiographique Michel Christian et Emmanuel Droit, « Écrire l'histoire du communisme : l'histoire sociale de la RDA et de la Pologne communiste en Allemagne, en Pologne et en France », dans *Genèses*, n° 61, 4/2005, p. 118-133, www.cairn.info/revue-geneses-2005-4-page-118.htm; Michel Christian et Sandrine Kott « Introduction. Sphère publique et sphère privée dans les sociétés socialistes. La mise à l'épreuve d'une dichotomie », *Histoire@Politique* 1/2009 (n° 07), p. 1-12 ; URL : www.cairn.info/revue-histoire-politique-2009-1-page-1.htm

L'art d'un pays socialiste n'est pas toujours et seulement réaliste socialiste. La Pologne qui constitue le centre de notre propos a ainsi rompu avec les pratiques réalistes socialistes dès les premiers signes de dégel après la mort de Staline⁵. Au-delà de la simplification qu'implique l'opposition entre Est et Ouest, il faut interroger la façon dont les pratiques artistiques, les discours sur l'art en Europe se sont construits les uns en regard des autres. Il faut examiner comment, mis au service du pouvoir en place, ces discours ont affirmé les divisions officielles, masquant le tissage complexe dans lequel étaient prises les pratiques artistiques entre héritage des avant-gardes, limites posées par les contextes politiques dans lesquelles elles voient le jour, traitement de ces limites, recherches plastiques et conceptuelles. Dans le contexte particulier des expositions, il est donc important de distinguer les enjeux diplomatiques officiels, des ambitions des commissaires et collaborateurs. Partant du cas particulier de l'exposition *Présences polonaises* inaugurée en juin 1983 au Centre Georges Pompidou, nous interrogerons les choix qui ont pu être faits par les organisateurs de l'exposition alors que la Pologne était au cœur de l'état de guerre. Qu'ont-ils donné à voir de l'art polonais du XX^e siècle ? En quoi ce cas particulier permet-il d'envisager certains problèmes cruciaux qui se posent à l'écriture d'une histoire de l'art européen du XX^e siècle ?

Le contexte

Le 13 décembre 1981, le général Jaruzelski déclare la loi martiale en Pologne. Les libertés civiles sont drastiquement limitées (interdiction de grève, dissolution des syndicats, censure des médias, interdiction de voyager). L'état de guerre, suspendu le 31 décembre 1982, est révoqué fin juillet 1983. C'est dans ce contexte qu'est inaugurée l'exposition *Présences Polonaises* au Centre Georges Pompidou en juin 1983. Les commissaires généraux en sont Dominique Bozo, directeur du Musée national d'art moderne, et Ryszard Stanisławski, directeur du Muzeum Sztuki de Łódź.

L'inquiétude que l'exposition devienne l'expression du pouvoir polonais en place se lit dans l'entretien qu'accorde Krzysztof Pomian à Jacques Henric dans le numéro d'*ArtPress* spécial Pologne de juin 1983. Philosophe et historien polonais, Pomian est interdit d'enseignement à l'université de Varsovie après les révoltes de mars 1968 et sa prise de

⁵ *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.*, red. Piotr Piotrowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań, Rebis, 1996 ; Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 r.*, Poznań, Rebis, 1999 ; id., *In the Shadow of Yalta. op.cit.* ; Anda Rottenberg, « L'art en Pologne 1945-2004 », *Le XXe siècle dans l'art polonais*, Paris, AICA Press, 2004.

position contre le régime politique. Il émigre en France en 1973 où il enseigne à l'EHESS et devient chercheur au CNRS. S'il souligne la légitimité de la manifestation, « l'on peut évidemment s'interroger des exploitations politiques possibles qui peuvent en être faites. Soit en ne faisant pas apparaître dans cette exposition un certain nombre de choses soit en y ajoutant certaines autres... ». Pomian a cependant bon espoir et pense « que ce sera une manifestation de la culture polonaise et non pas celle du Conseil militaire du salut national⁶ ». Dans le même numéro d'*ArtPress*, Anka Ptaszkowska, cofondatrice de la galerie Foksal⁷, pense au contraire que l'exposition ne pourra qu'être la manifestation du pouvoir en place servie par l'un de ses représentants, le directeur du musée de Łódź Ryszard Stanisławski : « Commissaire depuis 25 ans de toutes les expositions importantes à l'étranger, il détient le quasi monopole de l'exportation artistique officielle⁸ ».

Né en 1921⁹, Ryszard Stanisławski se rend à Paris en 1947. Il reçoit à la Sorbonne une formation en histoire de l'art et en mathématique, et suit également les cours de Jean Cassou à l'école du Louvre. Il fréquente le milieu artistique polonais de Paris et s'engage au côté du Parti communiste français, dont il prend la carte en 1950¹⁰. C'est à Paris que Stanisławski fait la connaissance de sa première femme Alina Szapocznikow et du jeune historien d'art Mieczysław Porębski, qui deviendra une figure essentielle du discours universitaire sur l'art contemporain polonais, très proche du cercle de Cracovie. Les deux hommes se lient d'amitié. Tous deux collaboreront étroitement. Stanisławski met en œuvre des expositions, dont Porębski devenu enseignant à l'académie des Beaux-Arts de Varsovie (1950-1969), puis professeur à l'université Jagellon de Cracovie, articule souvent le discours scientifique à travers les textes historiques publiés dans les catalogues.

Lorsqu'en 1951 les Polonais de l'étranger sont invités à rentrer ou à rester définitivement à l'étranger, Stanisławski et Szapocznikow, qui tous deux ont foi en la Pologne socialiste, regagnent Varsovie. A son retour, Stanisławski poursuit ses études d'histoire de

⁶ Krzysztof Pomian, « Les jeux ne sont pas faits en Pologne », *artpress*, juin 1983, n°71, p.5

⁷ La galerie Foksal a été cofondée par Anka Ptaszkowska, Mariusz Tchorek et Wiesław Borowski en 1966 à Varsovie. Elle a été l'un des lieux essentiels de la présentation de l'art contemporain polonais et étranger durant toute la période socialiste.

⁸ Anka Ptaszkowska, « A l'ombre du bienfaiteur. Une analyse du mécénat socialiste », *artpress*, juin 1983, n°71, p.24.

⁹ Voir à son sujet *Ryszard Stanisławski – muzeum otwarte*, exposition Varsovie, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2006 ; *Dwie Rozmowy z Ryszardem Stanisławskim*, Varsovie, 2006, biographie détaillée de Ryszard Stanisławski par Agnieszka Szewczyk, non publié. Nous tenons à remercier l'auteur, ainsi qu'Olga Stanisławska, de nous les avoir communiqué.

¹⁰ Au sujet des relations entre les Polonais et Paris voir Katarzyna Murawska-Muthesius, « Paris from behind the Iron Curtain », dans *Paris. Capital of the Arts 1900-1968*, cat. exp. Royal Academy, Londres, 2002, p.250-261

l'art. Il travaille et écrit alors pour les plus importantes revues d'art polonaises comme *Przegląd artystyczny* ou *Sztuka*. Après le dégel, il adhère en 1957 au parti ouvrier unifié polonais. Il est nommé directeur du musée de Łódź en 1966. Dans le contexte de la Pologne socialiste de la fin des années 1960 et des années 1970, Stanisławski encourage les contacts avec le monde extérieur à travers des invitations de personnalités étrangères. Le catalogue *Présences Polonaises* affiche ces connexions internationales dès ses premières pages sur lesquelles se déploient des photos montrant la visite d'étrangers et l'importante fréquentation que connaît le musée de Łódź. Ce réseau international est soutenu par l'AICA à laquelle Stanisławski appartient depuis 1960 et à travers laquelle il développe ses liens, faisant entre autre la connaissance de Pierre Restany ou de Pontus Hulten. Il promeut également par son intermédiaire l'art polonais contemporain à l'étranger. Le musée de Łódź est donc un lieu de passage, où s'organisent des rencontres avec une scène artistique contemporaine à laquelle Stanisławski est ouvert, mais dans laquelle il fait bien sûr des choix que reflète *Présences Polonaises*.

L'organisation de l'exposition

En 1979, après que la Pologne a invité officiellement à Varsovie le président du Centre Georges Pompidou, Georges Millier, le projet d'exposition est mis en place. Stanisławski, directeur d'une institution muséale liée à un important réseau international, organisateur des principales expositions d'art contemporain polonais à l'étranger, semble alors tout désigné pour en devenir le correspondant polonais, au côté de Krystyna Orchowska, Directrice de la Coopération avec l'étranger au Ministère de la Culture de République populaire de Pologne. Tous deux sont nommés à la suite d'une mission à Varsovie rassemblant Millier, Pontus Hulten et Stanisław Zadora. Le Centre Georges Pompidou et le musée de Łódź mettent chacun en place une équipe scientifique pour travailler à une manifestation interdisciplinaire. En décembre 1979, la France refuse la forme du protocole d'accord proposé par le ministère de la culture Polonais tout en admettant son contenu et il est convenu qu'il doit être inclus au prochain accord culturel franco-polonais¹¹.

Le travail scientifique des membres de l'équipe française constituée entre autres de Serge Fauchereau, Alain Sayag, Nicolas Snowmann, Germain Viatte, Stanisław Zadora, en

¹¹ « Projet d'échanges d'expositions entre la France et la Pologne Situation au 1.4.81 », Archives MNAM, Relations internationales Pologne 92011/088, Dossier – Etat du projet expo Pologne – Réunion Pologne nov. 1981.

collaboration avec les personnalités du musée de Łódź, s'organise au fil des années 1980 et 1981. Le décret des lois martiales freine les activités, mais dès février 1982 Krystyna Orchowska, interlocutrice du ministère de la culture polonaise, assure le directeur du Centre Georges Pompidou, Jean-Claude Groshens, que le projet sera mené à bien¹². La date de l'exposition doit néanmoins être reportée, mais l'importance du travail fourni par l'équipe franco-polonaise n'est pas remise en cause par le gouvernement militaire polonais qui tient à maintenir ses relations culturelles et diplomatiques avec la France. Le Centre Georges Pompidou, son président, son directeur, veillent à garantir l'indépendance du travail scientifique de son équipe en prenant garde de maintenir une distance avec le milieu gouvernemental polonais. Krzysztof Pomian, dont la carrière est un symbole d'insoumission au régime politique polonais, convainc la CFDT de ne pas faire annuler le projet d'exposition. Il invoque le caractère fondamental de tout témoignage de la création polonaise dans le contexte des lois martiales¹³. Assurée que l'exposition n'est pas une manifestation du pouvoir officiel polonais, la CFDT, qui s'est associée au syndicat Solidarność, veille à ce que les liens officiels avec la Pologne ne donnent pas lieu à des problèmes déontologiques et pratiques¹⁴. Il est ainsi proscrit de donner un caractère ouvertement politique au discours associé à l'exposition et seule l'introduction de Jean Maheu, président du Centre à l'ouverture de l'exposition, se permet des allusions directes au contexte, se félicitant que la manifestation ait pu, en dépit des violences du temps, se réaliser dans l'indépendance.

Les choix

Fruit d'une collaboration entre Polonais et Français, l'exposition traduit le goût des organisateurs. Ainsi la présentation de l'atelier de la forme cinématographique (*Warsztat Formy Filmowej*) n'aurait pas eu tant d'importance sans l'intérêt que lui a alors porté Alain Sayag. De même, Krzysztof Wodiczko tient une place de choix grâce à Andrzej Turowski. Mais c'est la sélection des œuvres d'art plastique illustrant les choix de Stanisławski qui définit les grandes lignes de la présentation de l'art polonais.

¹² Lettre de Krystyna Orchowska à Jean Claude Groshens, 11 février 1982, Archives MNAM, Relations internationales, Pologne, Dossier 92011/88.

¹³ Germain Viatte, « Ryszard Stanislawski, le passeur de Łódź », texte non publié aimablement communiqué par Olga Stanisławska. Monsieur le professeur Krzysztof Pomian que nous avons interrogé à ce sujet a confirmé qu'il avait pris part à ces négociations dans un message électronique du 2 novembre 2012.

¹⁴ Lettre de Roger Caracache pour la CFDT à Monsieur Dominique Bozo, 21 décembre 1982, Archives MNAM, Présences Polonaises 1983, Dossier 920022/242.

Comme son titre l'indique, l'exposition *Présences Polonaises. L'art vivant autour du musée de Łódź*, est organisée autour des artistes constituant le cœur de la collection muséale de Łódź¹⁵. Divisée en trois parties, elle présente deux tendances de l'avant-garde d'entre-deux-guerres en Pologne – d'une part celle incarnée par Stanisław Ignacy Witkiewicz, d'autre part le constructivisme –, tendances dont dériveraient les pratiques contemporaines auxquelles est consacrée la troisième partie.

Le choix des œuvres d'art plastique présentées lors de l'exposition peut apparaître comme une synthèse d'expositions antérieurement organisées par Ryszard Stanisławski en Pologne et à l'étranger. Il avait déjà montré plusieurs artistes de *Présences Polonaises* en 1969 dans une exposition organisée au musée Galliera¹⁶. De même les figures emblématiques que sont Stanisław Ignacy Witkiewicz, Władysław Strzemiński et les constructivistes avaient déjà fait l'objet de plusieurs manifestations¹⁷. Parmi les plus jeunes artistes, certains ont déjà exposé au musée d'art de Łódź¹⁸ et beaucoup ont fait partie, à la fin des années 1960, du cercle de la galerie Foksal dont Stanisławski est proche¹⁹. Quelques-uns avaient présenté des

¹⁵ Fondé en 1931 autour de collection internationale rassemblée par des artistes constructivistes, le Musée de Łódź a été l'une des premières collections muséales consacrée aux avant-gardes. Avec Stanisławski, le musée constitue la plus importante collection d'art contemporain polonais.

¹⁶ *Peinture Moderne polonaise. Sources et recherches*, cat. exp., Musée Galliera, Paris, 1969.

¹⁷ Expositions présentant Strzemiński et Witkiewicz au musée de Łódź : *Władysław Strzemiński. Rysunki ze zbiorów Muzeum Sztuki*, exposition organisée au Muzeum Sztuki Łódź en 1968 ; *Grupa a.r. – dokumenty. 40. Lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej*, organisée au Muzeum Sztuki Łódź en 1969, *Tendencje malstwa polskiego okresu międzywojennego i kolekcja grupy « a.r. » ze zbiorów muzeum sztuki*, organisée au Muzeum Sztuki Łódź 1977, *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Fotografie oprac. Wystawy*, organisée au Muzeum Sztuki Łódź en 1979, *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Malarstwo – fotografia – rysunek – Firma Portretowa*, organisée au Muzeum Sztuki Łódź en 1980. Expositions organisées par le musée de Łódź en Pologne : *Tendencje w sztuce łódzkiej*, Varsovie, Muzeum Narodowe, 1974 ; *Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego – tendencje lat trzydziestych*, Radom, Muzeum Okręgowe w Radomiu, 1978 ; *Konstruktivism w Polsce 1923- 1936 ze zbiorów MŚL*, Bydgoszcz, BWA 1978 ; *Malarstwo polskie okresu międzywojennego. Wybrane kierunki lat trzydziestych*, Opole, BWA, 1979 ; *Fotografia S.I. Witkiewicza*, Gdańsk, Galeria GN, Związek Polskich Artystów fotografików 1980 ; *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Varsovie, Galeria ZPAF, 1980. Expositions organisées par le musée de Łódź à l'étranger : *Peinture Moderne polonaise. Sources et recherches*, Musée Galliera, Paris, 1969 ; *Constructivism in Poland 1923 – 1936. Blok, Praesens, a.r.*, Essen, Museum Folkwang, 1973 ; *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Essen, Museum Folkwang, 1974 ; *Polskt Konstruktivism 1923 – 1936. Tadeusz Kantor emballage. Jerzy Krawczyk málningar*, Stockholm, Galleriet Kulturhuset, 1975 ; *Constructivism in Poland 1923-1936. Blok, Praesens, a.r.*, New York, Moma, 1976 ; *Konstruktivism u Polskoj 1923-1936. Grupe Blok, Praesens, a.r.*, Belgrad, Muzej Savrene Umetnosti, 1979 ; *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Photographes 1899-1939*, Edinburgh, Richard Demarco gallery in fruit market, 1980 ; *Władysław Strzemiński 1893-1952*, Dusseldorf, Kunsthalle, 1980 ; *Hommage à Witkiewicz*, Dusseldorf, Kunsthalle, 1980 ; *Stanisław Ignacy Witkiewicz, Photographes 1899-1939*, Stockholm, Institut polonais, 1981.

¹⁸ *Antoni Starczewski*, exposition Muzeum Sztuki Łódź 1976 ; *Kantor* exposition Muzeum Sztuki Łódź 1975 ; *Ireneusz Pierzgalski*, exposition Muzeum Sztuki Łódź 1976 ; *Alina Szapocznikow*, exposition Muzeum Sztuki Łódź 1975

¹⁹ *Jerzy Bereś*, exposé à la galerie Foksal en 1967, 1968, 1969 ; *Stanisław Fijałkowski* exposé en 1967 au Muzeum Sztuki de Łódź, à la galerie Foksal en 1968 ; *Zbigniew Gostomski* exposé en 1967 au Muzeum Sztuki de Łódź, en 1968, 1969, 1970 à la galerie Foksal ; *Zdzisław Jurkiewicz* exposé à la galerie Foksal en 1981 ; *Ireneusz Pierzgalski*, exposé en 1976 au Muzeum Sztuki de Łódź ; *Maria Stangret* exposée très régulièrement de

œuvres lors de l'exposition *DOSWIADCZENIA I POSZUKIWANIA* (Expériences et recherches), 1974²⁰. Il faut ajouter les jeunes réalisateurs du groupe de l'atelier pour la forme cinématographique fondé à Łódź en 1970 (Dłubak, Bruszewski, Połom, Robakowski, Waško), qui, eux aussi, avaient été présentés à Łódź lors de l'exposition de 1973 *Akcja « Warsztat »*. *Warsztat Formy Filmowej*²¹. Enfin, plusieurs artistes avaient figuré en 1981 dans l'exposition organisée par Ryszard Waško à Łódź, *Construction in Process 1981 – the community that came ?* qui rassemblait cinquante-quatre artistes conceptuels du monde entier²².

La subversion politique et sociale de la plus jeune génération²³, l'art conceptuel²⁴ ne sont pas représentés de manière cohérente par la sélection de Stanisławski. Certains artistes, qui ne figurent pas dans l'exposition, sont cependant mentionnés dans le catalogue, comme Natalia LL et les Kwie Kulik. Stanisławski propose un choix éclectique de pratiques contemporaines abstraites, conceptuelles, géométriques. Il ne donne pas à voir une synthèse des pratiques artistiques des années 1960 et 1970 et organise son propos autour d'échos formels avec les avant-gardes. Si les expositions organisées au musée de Łódź avec l'aval de Stanisławski montrent son ouverture et sa tolérance à l'égard des pratiques de la plus jeune génération, la valorisation du constructivisme polonais à un niveau international constitue la pierre angulaire de son action en tant que directeur de musée. Ceci explique en partie le déséquilibre entre présentation des avant-gardes traditionnelles et pratiques contemporaines. Il faut néanmoins analyser le propos de l'exposition pour mieux comprendre ces choix.

Le propos

L'exposition *Présences Polonaises* en 1983 n'est ni la manifestation d'un art officiel, ni celle d'une contre culture, deux pôles entre lesquels l'histoire de l'art des anciens pays de l'Est est

1967 à 1971 à la galerie Foksal ; *Henryk Stażewski* exposé très régulièrement à la galerie Foksal de 1966 à 1971 ; *Krzysztof Wodiczko* exposé chaque année de 1973 à 1977 à la galerie Foksal.

²⁰ *DOSWIADCZENIA I POSZUKIWANIA* (Expériences et recherches), présentée au Muzeum Sztuki de Łódź en 1974 exposait : Magdalena Abakanowicz, Jerzy Bereś, Wojciech Bruszewski, Stanisław Fijałkowski, Zbigniew Gostomski, Zdzisław Jurkiewicz, Koji Kamoji, Edward Krasieński, Andrzej Lachowicz, Natalia LL, Roman Opałka, Ireneusz Pierzgalski, Józef Robakowski, Leszek Rózga, Henryk Stażewski, Ryszard Winiarski.

²¹ Stanisławski n'en était pas le commissaire, mais avait accueilli à Łódź l'exposition conçue et réalisée par Kazimierz Bendkowski, Wojciech Bruszewski, Józef Cyrus, Zbigniew Dłubak, Ryszard Gajewski, Tadeusz Junak, Paweł Kwiek, Jacek Łomnicki, Antoni Mikołajczyk, Janusz Połom, Andrzej Różycki, Józef Robakowski, Zbigniew Rybczyński, Zdzisław Sowiński, Ryszard Waško.

²² Parmi les exposants de *Construction in Process* on trouvait Józef Robakowski, Roman Opałka, Ryszard Waško.

²³ Présentée notamment par Łukasz Ronduda, *Polish Art of the 1970s*, Jelenia Góra, 2009.

²⁴ A propos de l'art conceptuel, voir *Conceptual Reflection in Polish Art. Experiences of Discourse: 1965-1975*, ed. Paweł Polit, Varsovie, 1999 et de Luiza Nader, *KONCEPTUALIZM W PRL*, Varsovie, 2009.

le plus souvent tirailée. Elle est certes portée par des personnalités officielles universitaires et des conservateurs – Stanisławski, Porębski, Turowski –, mais ne fait pas l’apologie du système en place. Aucun discours idéologique de propagande politique en direction de la France n’est affiché, mais la culture polonaise est néanmoins présentée selon un certain point de vue dont nous analyserons ici les grandes lignes en cherchant à en éclairer les ambitions.

L’exposition propose d’établir une continuité entre deux tendances distinctes mais concomitantes des avant-gardes de l’Entre-deux-guerres et la période contemporaine dans l’art polonais. Le thème central de la continuité constitue le propos de l’introduction du catalogue signée par Ryszard Stanisławski et Germain Viatte²⁵. Pessimisme et utopie sont présentées comme les deux sensibilités qui caractérisent l’Entre-deux-guerres. Stanisław Ignacy Witkiewicz incarne la première à travers ses compositions, sa firme des portraits, ses écrits et ses photographies qui reposent sur ses recherches pour une forme pure. Strzeminski, Kobro et Szczuka représentent la seconde et en déclinent différemment les ambitions selon leur définition du constructivisme polonais. Dans l’après-guerre, Kantor et Stażewski apparaissent chacun médiateur de l’une de ces tendances, le premier s’inscrivant dans la filiation de Witkiewicz, tandis que le second perpétue l’héritage constructiviste. Selon les auteurs de l’introduction, ces sensibilités ont trouvé à se perpétuer dans la « véhémence émotionnelle souvent dérisoire », chez des artistes comme Tadeusz Kantor, Alina Szapocznikow, Tadeusz Brzozowski, Stanisław Fijałkowski, Jerzy Beres ou Władysław Hasiór ; « la réflexion très conceptuelle sur le contenu plastique et sémantique de l’œuvre »²⁶ se retrouve chez Zbigniew Gostomski, Roman Opalka, Zdzisław Jurkiewicz, Maria Stangret, Antoni Starczewski, Krzysztof Wodiczko et Henryk Stażewski. D’autres réflexions sont présentées comme débouchant naturellement sur l’utilisation des moyens technologiques les plus sophistiqués, comme dans les œuvres d’Ireneusz Pierzgalski, Janusz Połom et Wojciech Bruszewski, et rejoignent ainsi certaines recherches avancées d’anciens élèves de l’Ecole de Cinéma de Łódź dont les travaux seront également présentés (Józef Robakowski, Ryszard Waśko ; Wojciech Bruszewski, Zygmunt Rybczyński).

La continuité avec la plus jeune génération est présentée à travers des sensibilités communes mais aussi des dialogues ou des citations, notamment dans le cadre du cinéma expérimental. Ainsi les films sur les personnalités historiques comme Stanisław Ignacy

²⁵ Ryszard Stanisławski et Germain Viatte, « Introduction », dans *Présences polonaises*, cat. expo. Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, p.6-7.

²⁶ Ryszard Stanisławski et Germain Viatte, « Introduction », dans *Présences polonaises*, cat. expo. Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, p.6-7, p.7.

Witkiewicz ou Leon Chwistek ont-ils été réalisés par des cinéastes expérimentaux contemporains comme Ryszard Waśko. En établissant cette continuité, l'exposition passe sous silence le réalisme socialiste et fait remonter les origines de la Pologne contemporaine au bref moment de l'Entre-deux-guerres ou le pays s'était libéré des jougs allemands, russes et austro-hongrois et avait accédé à une reconnaissance, une légitimité.

Ces continuités sont affirmées par Stanisławski dans sa description du projet de l'exposition intitulée « Les principes pour le scénario de l'exposition de l'art polonais au Centre Georges Pompidou, Paris, 1982²⁷ ». Il y valorise l'originalité de la culture polonaise, et son importance pour l'Europe. Une lecture attentive du catalogue permet d'isoler une série de thématiques récurrentes qui constitue cet apport singulier de l'art polonais à l'art du XX^e siècle. Dans le contexte des restrictions des libertés telles qu'elles s'exercent alors en Pologne, les sujets abordés par les avant-gardes d'entre-deux-guerres résonnent avec l'actualité et leur dimension subversive est réactivée.

L'angoisse formulée par Stanisław Ignacy Witkiewicz de voir l'individu écrasé par la collectivité, angoisse héritée de son expérience de la révolution bolchévique, est ainsi rappelée dans le catalogue alors même que la société polonaise contemporaine est gouvernée officiellement par les intérêts de la collectivité. Elle ne manque ainsi pas d'arrêter l'attention du lecteur averti qui y lit une description visionnaire du monde contemporain formulée dès les années 1910²⁸.

A travers l'exposition, les avant-gardes polonaises semblent avoir posé une série de questions qui se trouvent au cœur des pratiques contemporaines non seulement polonaises mais internationales. Qu'il s'agisse de la fonction de l'art dans l'espace social à travers les courants constructivistes, de l'autotélisme des œuvres unistes²⁹, de la critique de la culture par

²⁷ Ryszard Stanisławski, « Les principes pour le scénario de l'exposition de l'art polonais au Centre Georges Pompidou, Paris, 1982 », dans Archives MNAM, Relations internationales Pologne 92011/088.

²⁸ Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Les formes nouvelles en peinture*, Lausanne, 1979 trad. par Antoine Baudin, texte original 1919 (éd. originale). La théorie de la Forme pure est constituée dès 1922 dans *Les 622 chutes de Bungo*, cité dans *Présences Polonaises*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, p.36 : « Aux yeux de nos philosophes, la vérité est devenue synonyme d'utilité et en tant que telle n'est qu'une absurdité dans la vie actuelle. La beauté est quelque chose qui nous donne le sentiment du mystère métaphysique, sans cet isolement monstrueux dans l'univers. Les hommes futurs n'éprouveront pas le sentiment du Mystère de l'Existence, ils n'en auront pas le temps sans compter que dans la société future idéale ils ne seront jamais seuls. Et pourquoi vivront-ils donc ? Ils travailleront pour manger, mangeront pour travailler. Mais pourquoi cette question devrait-elle nous inquiéter ? N'est-il pas rassurant, le spectacle des fourmis, des abeilles ou des bourdons si parfaitement organisés et mécanisés ? Sans doute sont-ils tout à fait heureux, d'autant plus que jamais ils n'ont été en mesure de penser et de vivre ce que nous nous avons vécu durant quatre ou cinq millénaires avec la conscience du Mystère de l'Être. »

²⁹ Ryszard Stanisławski dans « Les principes pour le scénario de l'exposition de l'art polonais au Centre Georges Pompidou, Paris, 1982 », dans Archives MNAM, Relations internationales Pologne 92011/088 : « Strzemiński

Stanisław Ignacy Witkiewicz qui interroge la « responsabilité de l'artiste – individu créateur devant l'art et la société »³⁰, ou encore du dialogue qu'il établit entre art et non art, tous ces sujets invitent au dialogue avec les productions artistiques mises en œuvre depuis la fin des années 1950. En creux se dessine le rejet de la Russie et particulièrement de ses utopies productivistes, dont la Pologne se démarque nettement, tout comme apparaît également la mise à distance de l'influence parisienne. Les Etats-Unis quant à eux ne sont pas assimilés à une puissance hégémonique dans le domaine des arts, mais à un interlocuteur de choix, notamment autour de l'art conceptuel.

L'art polonais contemporain n'apparaît ainsi pas comme une manifestation périphérique, épigone de tendances internationales, mais poursuit une réflexion fondamentale développée par la Pologne depuis l'Entre-deux-guerres. A travers l'héritage culturel de la République démocratique de Pologne, c'est l'indépendance de la Pologne d'hier et d'aujourd'hui qui est affirmée.

L'indépendance

Cette affirmation des singularités ne touche pas seulement les pays socialistes, et on la retrouve par exemple dans l'exposition *Art Allemagne Aujourd'hui* organisée en 1981. Dans le catalogue, Suzanne Pagé affirmait déjà le désir que l'on reconnaisse l'apport de la singularité de l'art allemand contemporain, sans qu'il ne soit lu à travers les influences américaines³¹. De même, on retrouvait dans l'ouvrage *Identités italiennes* la même année une volonté identique de montrer la contribution spécifique de l'art italien aux réflexions contemporaines. Il serait simpliste d'y voir un repli identitaire, qui flirterait avec l'histoire de

et Kobra et le constructivisme « [sic] ont créé [sic] une œuvre incomparable dans leur temps envisageant d'un côté le problème d'autothématique de l'art et de l'autre côté son contexte social, et dans la théorie de la sculpture – son existence mathématique dans l'espace ouverte et « flexible ». La théorie de l'unisme de Strzebiński suscite un grand intérêt dans le monde entier et il existe, en dehors de la Pologne, des éléments peu connus de cette théorie qui fête pourtant son triomphe à cause du développement actuel de la théorie de l'art/ de l'alternative de l'art autothématique et de l'art engagé dans la question sociale. »

³⁰ *Ibidem* : « Witkiewicz, par le fait d'avoir posé le problème de la situation dramatique de l'art et de la philosophie du XX^e siècle et grâce à son criticisme [sic] poignant face à la civilisation, ouvre devant les lettres des horizons qui vont être repris plus tard par Gombrowicz par exemple et certains auteurs d'autres pays d'Europe dans les trente dernières années. »

³¹ Mathilde Arnoux, « *Art-Allemagne-Aujourd'hui* ou la reconnaissance de l'art allemand contemporain par les musées français » (*Art-Allemagne-Aujourd'hui* or the recognition of contemporary German art by French museums), *Etudes Germaniques*, 2010, p.1037-1053 ; Mathilde Arnoux, « Exhibitions of West- and East-German art in Paris (1980-81) », dans *Art beyond borders in communist Europe (1945-1989)*, éd. par Jérôme Bazin, Pascal Dubourg-Glatigny, Béatrice von Hirschhausen, Piotr Piotrowski, sur <http://art-communism.eu/>, à paraître.

l'art traditionnelle des écoles étrangères. Aucune de ces expositions ne cherche en effet à dessiner les profils nationaux d'école artistique. Chacune tient compte des grands courants de pensée et de création internationaux qui ont traversé les scènes étrangères, rappelés dans les catalogues et parfois même évoqués par un dessin à la manière du schéma de l'avant-garde d'un Alfred Barr comme dans le « Fleuve de l'art allemand » dessiné par le galeriste René Block pour le catalogue *Art Allemagne Aujourd'hui*. Cette recherche visant à préciser les apports locaux à un monde des arts international interroge de manière tout à fait intéressante la remise en question forte d'un système interprétatif polarisé tel qu'il s'était affirmé depuis la seconde guerre mondiale. A ce titre, les reproches formulés à l'été 1979 par M. Zaton, Conseiller Culturel auprès de l'Ambassade de Pologne à Jean-François de Canchy, responsable des affaires internationales au Centre Georges Pompidou, retiennent l'attention. Pour mieux souligner l'importance du projet d'une exposition d'art polonais, Zaton avait insisté sur le fait que le Centre Pompidou « était [initialement] perçu comme un phare et une troisième voie et [qu'à travers le cycle Paris New York, Paris Moscou, il se manifestait en fait] comme le champion de l'alignement sur des cultures hégémoniques³² ». Il était temps que d'autres voix que celles de New York, Paris et Moscou se fassent entendre.

Si la thématique de l'affirmation de la singularité est commune à des pays situés de part et d'autre du rideau de fer, il faut aussi noter que la sélection d'œuvres contemporaines de Stanisławski constitue cette singularité dans son seul dialogue avec le passé, ce qui n'est pas caractéristique des autres expositions d'art étranger. Le point de vue qui oriente la sélection du commissaire polonais soutient le propos général de l'exposition, mais masque la véritable originalité de la jeune génération.

Avant même l'exposition, cette sélection pose question à Anka Ptaszkowska : « Quant à l'exposition, selon les meilleures traditions, personne ne se veut responsable du choix des artistes contemporains : si on interroge les Français, ils répondent que ce sont les Polonais qui l'ont fait et les Polonais disent le contraire. En insistant sur un point précis, on apprend que le choix est l'effet d'un *compromis*. On apprend aussi de sources bien informées, que dans la panique provoquée par l'idée que l'exposition pourrait être contestée, le débat critique est prévu par les organisateurs eux-mêmes, sous un titre audacieux « Les absences polonaises ». C'est plus commode d'arriver avec son propre dissident que de compter sur les autres³³. » Les

³² « Projet d'échanges d'expositions entre la France et la Pologne », situation au 1.4.1981, Archives MNAM, Relations internationales Pologne 92011/088.

³³ Anka Ptaszkowska, « A l'ombre du bienfaiteur. Une analyse du mécénat socialiste », *artpress*, juin 1983, n°71, p.22-24, p.24.

ressemblances formelles entre avant-gardes d'Entre-deux-guerres et pratiques contemporaines ne semblent pas un critère satisfaisant à Anka Ptaszkowska pour établir une filiation. Selon elle, l'héritage des Stanisław Ignacy Witkiewicz et Władysław Strzemiński réside essentiellement dans leur attitude artistique sans compromis. Celle-ci même qui n'apparaît pas ostensiblement dans le choix des artistes de la jeune génération.

Le « dissident » dont parle Anka Ptaszkowska est Porębski. Il prononce en effet en ouverture de l'exposition une conférence intitulée « Absences polonaises » dans laquelle, à l'appui d'un riche matériel iconographique dont le texte paru dans les *Cahiers du Musée national d'art moderne* ne rend pas compte, il présente les jeunes artistes oubliés dans l'exposition. Dans un entretien avec Krystyna Czerni, paru en 1992, Porębski ne se présente pas comme un « dissident fabriqué pour la cause », mais dit ne pas avoir partagé le choix de Stanisławski concernant la jeune génération d'artistes³⁴. Il explique que sa conférence se voulait une revanche sur le peu d'intérêt et de curiosité que le comité français portait à une jeune scène polonaise dont il n'aurait pu supporter l'originalité, une revanche sur l'incomplétude du choix de Stanisławski en matière d'art contemporain. Dans le texte paru dans les *Cahiers du Musée national d'art moderne*, rien ne laisse transparaître le contrepied pris par Porębski face à la sélection de Stanisławski, seules des absences en général, celle de Nowosielski en particulier, sont formulées à la fin du texte, et les images ne viennent pas combler les lacunes de l'accrochage³⁵.

Il faut noter que ni Ptaszkowska, ni Porębski ne posent dans leurs textes la question de la possibilité même de présenter d'autres pratiques dans une Pologne en état de guerre. En réalité, les critiques ne visent pas vraiment l'absence de pratiques directement subversives à l'égard du système en place. Ni Maria Jarema, ni Krasieński dont Anka Ptaszkowska déplore l'absence³⁶, ni Nowosielski dont Porębski aurait souhaité que l'on présente les œuvres, n'incarnent alors la contestation directe au système en place. La critique s'adresse plutôt au statut d'épigones des avant-gardes traditionnelles que la plus jeune génération semble ici incarner d'un point de vue formel, sans que sa contribution originale ne soit appréciée.

³⁴ Krystyna Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wrocław, 1992, en particulier p.112-113. Nous tenons à remercier ici particulièrement Madame le Professeur Joanna Sosnowska qui nous a indiqué cette référence.

³⁵ Mieczysław Porębski, « Absences polonaises », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1983, n°12, p.189-203, p.203.

³⁶ Anka Ptaszkowska, « A l'ombre du bienfaiteur. Une analyse du mécénat socialiste », *artpress*, juin 1983, n°71, p.22-24, p.24.

Dans ce contexte, les remarques formulées par Porębski dans « Absences polonaises » au sujet des particularismes prennent un relief particulier. S'appuyant sur la sémiologie, Porębski présente les particularismes comme une caractéristique du monde contemporain et les comprend comme le franchissement du mythe du langage universel fondement de l'âge classique³⁷. Porębski met en doute l'universalité prétendue du langage visuel, auquel les singularités de chaque scène locale viendraient contribuer et se distinguent ainsi de Stanisławski qui voyait dans les manifestations spécifiques l'incarnation de valeurs universelles.

Conclusion

En 1983, *Présences Polonaises*, à l'instar des autres pays européens présentés à Paris au début des années 1980, insiste sur la singularité de la production polonaise émancipée des puissances hégémoniques. En situant les sources de la production contemporaine dans les avant-gardes de l'Entre-deux-guerres, elle légitime la République démocratique de Pologne renouant avec une culture antérieure à la division entérinée par le traité de Yalta. Les sources de la compréhension de l'art polonais se trouveraient donc dans l'interprétation des événements qui ont jalonné la vie artistique, les propositions des artistes et de leurs œuvres à l'époque où la Pologne était un pays indépendant. Cet héritage d'Entre-deux-guerres est affirmé comme source des pratiques contemporaines dont il assure les singularités mais la façon dont les œuvres les plus actuelles sont montrées est terne, à côté de la vigueur et de la cohérence de la présentation des avant-gardes. Si les séquelles laissées par la Première Guerre mondiale et par la révolution bolchévique sur les avant-gardes polonaises sont posées au fil de l'exposition, les questions soulevées par la seconde Guerre mondiale – horreur et traumatisme du conflit et des exterminations –, la création de la République socialiste Pologne par Moscou et la partition du monde en deux blocs ne sont pas évoqués. *Présences Polonaises* engage donc un juste dialogue entre les avant-gardes et les pratiques contemporaines, cherchant par là à affirmer l'apport de l'art polonais au monde, selon un point de vue historique précis, en dehors des logiques hégémoniques, mais seuls les rapports formels

³⁷ Mieczysław Porębski, « Absences polonaises », *Cahiers du musée national d'art moderne*, Paris, 1983, n°12, p.194-203, p. 200 : « Posons seulement que le temps-espace constitué par les événements et les changements sociaux, intellectuels, artistiques de notre civilisation n'est pas linéaire, qu'il est multidimensionnel et multipolaire, qu'il a ses flux et ses reflux plus ou moins réguliers, ses tempêtes et ses calmes plats, ses abîmes et ses bancs. On peut donc postuler qu'après la reprise et la chute de l'utopie classique du langage universel, professées par les avant-gardes de notre siècle, soit revenue de nouveau la conjoncture favorable aux particularismes divers des langages indirects, multiples et différents les uns des autres. Ceci est surtout vrai des langages visuels. »

organisent ce dialogue. Les enjeux cruciaux de la seconde moitié du XX^e siècle n'y sont pas abordés et ne permettent donc pas de donner toute leur importance et leur originalité aux pratiques contemporaines, ni de les faire dialoguer avec d'autres pratiques étrangères. La guerre froide est aujourd'hui achevée et la nécessité impérieuse de développer des lectures historiques s'opposant aux régimes socialistes en place n'est plus de mise. La question des particularismes, les catégories binaires centre/périphérie, occident/non-occident et la recherche d'affiner l'analyse des liens dans le monde de l'art contemporain sont en revanche au cœur des débats. Revenir sur les relations artistiques européennes de part et d'autre du rideau de fer permet de mieux cerner certaines origines de ces débats contemporains et d'apprécier les rencontres, les ignorances et les malentendus dont l'Europe est aujourd'hui héritière.

Mathilde Arnoux

VOIR, NE PAS VOIR. LES EXPOSITIONS EN QUESTION

Journées d'étude

4 – 5 juin 2012, INHA

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne - HiCSA

Laurence Schmidlin, Université de Genève

Exposer le dessin pour en circonscrire sa définition.

Un exemple new-yorkais, 1973-1979

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique : Laurence Schmidlin, « Exposer le dessin pour en circonscrire sa définition. Un exemple new-yorkais, 1973-79 », in GISPERT, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Tous droits réservés

L'engouement actuel pour les pratiques contemporaines du dessin – qui relève essentiellement du déplacement et de l'accroissement de l'attention critique, et d'un intérêt économique, plutôt qu'il ne correspond à une véritable augmentation de la production dessinée dont il se ferait l'écho¹ –, est perceptible à travers la multiplication des expositions qui sont consacrées à ce médium, depuis la fin des années 1990, en Europe et en Amérique du Nord, mais aussi des revues, prix et salons récemment créés pour le valoriser. Cette conjoncture n'est pas sans rappeler la situation que connaît la ville de New York, entre 1973 et 1979. S'y succède alors une dizaine d'expositions collectives (hors galeries) portant sur le dessin avec pour ambition de rendre compte de sa démarginalisation et de son changement de statut, appréciables à travers l'intérêt que les artistes lui accordent et les usages variés qu'ils en font. Plate-formes alternatives à la scène new-yorkaise, le reste des Etats-Unis et le Canada sont eux aussi touchés par cette vogue, quoique dans une moindre mesure ; quant à l'Europe, diverses institutions (en particulier aux Pays-Bas, en Allemagne et en Suisse) relaient les développements américains du dessin et interrogent ce médium à partir de ses « formes » et de ses « fonctions »².

Cette période d'intense observation du dessin et de débat théorique à propos de sa définition concorde avec une évolution remarquable que connaît le médium dès le milieu des années 1960, même si l'on a soupçonné que des restrictions budgétaires étaient à l'origine de la ferveur curatoriale des musées pour ce médium relativement peu onéreux à exposer³. Quoi qu'il en soit réellement, plusieurs facteurs contextuels expliquent pour

1

□ A tout le moins peut-on dire que de plus en plus d'artistes ont fait du dessin leur pratique de prédilection.

2

□ Titres que portent le dossier thématique (« Funktionen der Zeichnung ») du numéro de la revue *Kunstforum International*, paru au premier trimestre 1976, et l'introduction à la section « Handzeichnungen » de la sixième *Documenta*, à Kassel, en 1977 (Schmied, Wieland, « Formen und Funktionen der Zeichnung in den sechziger und siebziger Jahren », in *Documenta 6*, cat. expo. [Kunsthalle Fridericianum, Kassel], vol. 3, Kassel, Paul Dierichs KG & Co., 1977, pp. 9-14).

3

□ Thomas B. Hess, « The Great Paper Chase », in *New York*, 16 février 1976, p. 74 ; Roberta Smith, « Drawing Now (and Then) », in *Artforum*, avril 1976, p. 52.

quelle raison le dessin va occuper une place singulière dans l'art émergent alors, et gagner en visibilité. L'objet d'art, en ce qu'il est matériel et marchandable, est désavoué par les artistes de la tendance conceptuelle qui accordent à l'idée toute prééminence. L'illusionnisme n'est plus une valeur opérante et est réprouvé à la faveur de la bidimensionnalité. L'espace réel, que ce soit celui de l'institution ou de son alternative comme le site urbain ou naturel, devient par ailleurs un terrain de recherche et d'intervention. L'économie de moyens, la sobriété, la corrélation avec la pensée et l'objectivation directe d'une idée qui peuvent caractériser le dessin, se prêtent particulièrement bien aux besoins des artistes, alors préoccupés par des questions de temporalité, d'espace et de processus. Le choix du dessin résulte du projet d'« élimination la plus rigoureuse de la visualité et des définitions traditionnelles de la représentation »⁴ que conduit l'art conceptuel et qui se répercute dans d'autres courants artistiques, dont le Land Art et l'art processuel. L'une des conséquences formelles du recours au dessin est la spatialisation de ce dernier hors de la feuille de papier, son support traditionnel. En retranchant la marque graphique de son support matériel, le dessin est départi de ce qu'il peut avoir de physique. Porté sur des surfaces telles que le mur ou le sol, il change d'échelle et a pour conditions nouvelles d'être lié à son lieu d'exécution et, dès lors, d'être éphémère.

Simultanément à ce contexte favorable à la valorisation des ressources du dessin, la catégorisation des arts visuels par médium, et, partant, la notion de « spécificité du médium » propre à la théorie greenbergienne du modernisme, se montrent obsolètes face à la diversification des pratiques artistiques et la mixité des disciplines. Thierry de Duve décrit ce moment de transition comme le passage du *médium*, en tant que principe organisateur du champ artistique, vers la *pratique* (de l'art)⁵. Cette nouvelle disposition a

4

□ Benjamin H. D. Buchloh, « Conceptual Art 1962-1969 : From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions », in *October*, vol. 55, hiver 1990, p. 107.

5

□ Thierry de Duve, « When Form Has Become Attitude – And Beyond », in Stephen Foster et Nicholas de Ville (éds), *The Artist and the Academy : Issues in Fine Art Education and the Wider Cultural Context*, Southampton/UK, John Hansard Gallery, University of Southampton, 1994. Reproduit in Zoya Kocur et Simon Leung (éds), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Malden/Oxford/Carlton, Blackwell Publishing, 2005, pp. 28-29.

pour conséquence d'octroyer au dessin – médium que l'on a pu qualifier de mineur ou subsidiaire en raison des fonctions préparatoire ou d'étude qu'il peut assumer – une place équivalente à celle des autres disciplines en supprimant toute hiérarchie entre elles.

Les expositions de dessin contemporain réalisées au cours des années 1970 examinent ainsi le dessin « en tant que pratique spécifique »⁶. Comme l'observe l'artiste Donald Sultan qui en 1979 signe l'une des expositions closant cette décennie de manifestations new-yorkaises, conscient de leur « prolifération »⁷, « ce qui était essentiellement un médium d'étude est devenu un médium à étudier »⁸. A présent, le dessin est compris pour lui-même, à la fois en regard de son histoire et relativement à sa dissémination dans les pratiques artistiques, à son efficience dans le champ contemporain, en ce que cette intégration appelle paradoxalement à l'examen de ses propriétés médiales. Les interférences entre les champs mettent sous tension le concept de médium en survenant aux frontières de chacun ; mais que sont ces frontières et est-il pertinent de les penser encore compte tenu de la dissolution de la classification par médium ?

Par le biais de l'exposition, entendue comme un « réci[t] qui utilis[e] les objets d'arts comme les éléments d'histoires institutionnalisées qui sont promues auprès d'un public »⁹, et de son modèle monomédial, les musées ont l'opportunité d'exemplifier et de médiatiser leur propre définition du dessin. Dorénavant, s'agissant des pratiques

6

□ Hugo Daniel, « Expositions de dessins, desseins d'expositions », in *Roven*, n° 7, printemps-été 2012, p. 10.

7

□ Donald Sultan, « Introduction », in *Artists Draw*, cat. expo. (Artists Space, New York), New York, Committee for the Visual Arts, Inc., 1979, n. p. Toutes les traductions sont de l'autrice.

8

□ « What was essentially a study medium has become a medium to be studied. » Sultan 1979, n. p.

9

□ Bruce W. Ferguson, « Exhibitions Rhetorics. Material Speech and Utter Sense », in Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson et Sandy Nairne (éds), *Thinking about Exhibitions*, New York/Londres, Routledge, p. 175.

artistiques contemporaines, les conservateurs prennent à la fois acte des formes d'un médium, en s'accordant à la conception qu'ont les artistes de leurs pièces, mais les interprètent également en créditant parfois audit médium des œuvres affranchies des intentions de leurs créateurs – les titres, par le biais desquels les artistes font acte théorique, n'en indiquant pas toujours l'appartenance médiale. Le musée, lieu d'intelligibilité et de consécration de l'art, fonctionne plus que jamais comme un médiateur entre celui-ci et le public. Il transmet une charge à ce qu'il montre parce qu'il le montre et par la façon dont il le montre. En outre, que ce soit dans un cadre institutionnel ou non, l'exposition est un espace discursif essentiel à une époque où de nombreuses œuvres sont réalisées *in situ* et/ou n'ont de matérialité sans condition de présentation, les paramètres de leur installation participant fondamentalement de ce qui les constitue.

La majorité des expositions collectives sur le dessin contemporain organisées à New York au cours des années 1970, ainsi que les textes publiés dans les catalogues qui les accompagnent, reconstituent une histoire essentiellement chronologique du médium structurée par une série d'évolutions, et font preuve d'une approche essentialiste de celui-ci.

Plusieurs constats peuvent être faits à propos du format et du contenu de ces expositions. Elles revêtent *a priori* un caractère national comme c'est généralement le cas dans les projets curatoriaux monomédiaux – ainsi deux cadres circonscrivent simultanément le contenu de l'exposition afin de garantir la pertinence de la sélection et de limiter le corpus d'œuvres à traiter –, et peu présentent des artistes émergents – il est un délai ordinaire entre la production artistique et leur prise en compte par le champ institutionnel. Les commissaires d'exposition s'accordent tous à dire que le dessin a gagné une place nouvelle. Ils rappellent que l'autonomie de ce médium est un état de fait et que, même dans le cas d'esquisses, d'études ou d'œuvres préparatoires, il s'agit de travaux aboutis en soi et à envisager comme tels. Enfin, certains d'entre eux exaltent la nature intime du dessin, la pauvreté de ses moyens, son immédiateté et son coût peu élevé de réalisation, tout en relevant que les dimensions du support papier sont de plus en plus importantes.

Parmi ces expositions, trois sont d'origine institutionnelle. Elles se détachent ainsi

par leur ampleur et leur ambition¹⁰, et apparaissent dans un contexte d'effervescence muséale pour le sujet. Il s'agit d'*American Drawings : 1963-1973*, organisée par Elke Morger Solomon au Whitney Museum of American Art en 1973¹¹, *Drawing Now : 1955-1975*, par Bernice Rose au Museum of Modern Art en 1976¹², et *Twentieth-Century American Drawing : Three Avant-Garde Generations*, par Diane Waldman au Solomon R. Guggenheim Museum en 1976¹³. C'est à ces expositions-là que cet article s'intéresse, afin de mettre en exergue la dimension politique du musée, l'importance qui lui est accordée notamment par la presse, et le rôle qu'il joue auprès des différents publics, dans la transmission des pratiques artistiques.

Conçu avec le souhait d'« examiner sous un jour nouveau des dessins » dès lors qu'« avec de nouveaux concepts esthétiques et de nouveaux matériaux, le vocabulaire du dessin s'est largement accru »¹⁴, *American Drawings* se charge d'étudier un intervalle temporel et un foyer géographique clairement exprimés par son titre. Tandis que le pluriel du terme « dessin » se perd dans l'intitulé des expositions succédant à celle-ci, signalant

10

□ Ces projets se distinguent d'autres plus modestes en termes de moyens, de budget et d'espace, réalisés dans des centres d'art, des centres culturels ou des espaces alternatifs, et présentant une production davantage locale et récente, et dont le public est par défaut plus spécialisé. Citons notamment *3D into 2D : Drawing for Sculpture* organisé par Susan Ginsburg au New York Cultural Center (du 19 janvier au 11 mars 1973), *Drawing Now : 10 Artists*, par Corrine Robins, au Soho Center for Visual Artists (du 3 au 26 juin 1976), *Artists Draw*, par Donald Sultan, à l'Artists Space (du 6 janvier au 10 février 1979), et *A Great Big Drawing Show*, par Alanna Heiss, à PS1 (du 11 février au 1^{er} avril 1979).

11

□ Du 25 mai au 22 juillet 1973.

12

□ Du 21 janvier au 9 mars 1976.

13

□ Du 23 janvier au 21 mars au 1976.

14

□ « But with new aesthetic concepts and new materials the vocabulary of drawing has greatly widened. [...] It has been the purpose of this exhibition to have a fresh look at drawings, and in particular, drawings made during the last decade. » Elke M. Solomon, *American Drawings : 1963-1973*, cat. expo. (Whitney Museum of American Art, New York), New York, Whitney Museum of American Art, 1973, p. 8.

l'intérêt pour la discipline plutôt que pour les objets, *Drawing Now* couvre une période délimitée (1952-1976) qui se distinguerait par « le désengagement graduel du dessin comme autographie ou comme une confession graphologique, et un refroidissement affectif de la marque rudimentaire, la ligne elle-même »¹⁵, avec quelques inclusions internationales (notamment Joseph Beuys, Oyvind Fahlström, Richard Hamilton et Panamarenko). Avec *Twentieth-Century American Drawing*, Diane Waldman remonte plus loin dans le temps, aux années 1910, et resserre ses choix en considérant les États-Unis uniquement ; elle examine les différentes facettes du dessin, reconnaissant que « [ce dernier] assume un rôle plus diversifié et important pour l'artiste maintenant que les prémisses théoriques de la peinture et la sculpture ont été remis en question »¹⁶. Jusqu'alors d'autres projets similaires avaient vu le jour¹⁷, mais, ainsi que nous l'avons déjà mentionné, la question de la pratique du dessin en tant que telle conditionne dorénavant l'approche des institutions, à un moment où la dissociation du dépôt et du support du dessin invite à sonder le paradigme historique de ce médium.

La définition du dessin a toujours représenté des difficultés de formulation. En l'occurrence, celles-ci pouvaient être imputées jusque-là à la grande versatilité du dessin en termes de matériaux et de fonctions. A propos de la *I. Internationale der Zeichnung* organisée à Darmstadt en 1964, la critique d'art américaine Dore Ashton témoigne du fait

15

□ « The story of drawing from the mid-fifties onward is the story of a gradual disengagement of drawing as autography or graphological confession and an emotive cooling of the basic mark, the line itself. » Bernice Rose, *Drawing Now*, cat. expo. (Museum of Modern Art, New York), New York, Museum of Modern Art, 1976, p. 14.

16

□ « Drawing has assumed a more diversified and prominent role for the artist now that the theoretical premises of painting and sculpture have been called into question. » Diane Waldman, « Avant-Garde America », in *Twentieth-Century American Drawing : Three Avant-Garde Generations*, cat. expo. (The Solomon R. Guggenheim Museum, New York), New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1976, p. 11.

17

□ Citons par exemple la forme du concours avec *Recent Drawings U.S.A.*, par William S. Lieberman, au Museum of Modern Art, New York (1956), ou encore la présentation basée sur une collection avec *American Drawings of the Sixties : A Selection*, par Paul Mocsanyi, au New School Art Center, New York (1969).

que le conseil consultatif de l'exposition, dont elle était membre cette année-là, « tenta un nombre de définitions provisoires et conclut plutôt maladroitement en définissant un dessin comme “tout ce qui peut être classé comme étant plus qu'une simple étude et qui n'a pas encore atteint le niveau d'une peinture” »¹⁸, et qu'au sein d'une autre commission, on s'entendit sur la définition du dessin comme « toute œuvre d'art originale, préférablement sur papier, dans n'importe quel médium, qui ne couvre pas pleinement la surface »¹⁹; elle note que « ces définitions avaient clairement pour but de couvrir une multitudes de possibilités »²⁰. Le Museum of Modern Art, qui fonde un Département des dessins autonome en 1971²¹, se tenait depuis le milieu des années 1940 aux dessins (modernes) comme « des œuvres uniques sur papier principalement en noir et blanc »²², s'ouvrant vingt ans après aux pastels et aquarelles, contraint au fur et à mesure d'élargir ses conceptions²³. Lorsque les pratiques du dessin se sont renouvelées dans les années 1960 et 1970 et qu'il a semblé nécessaire de les homologuer – ne serait-ce que pour les comprendre à l'égard d'une collection que l'on doit accroître et conserver –, on a cherché à arrêter une définition qui concilierait les dispositions antérieures et nouvelles du dessin,

18

□ « As an example, the committee for a major international exhibition of drawings last year in Darmstadt attempted a number of tentative definitions and wound up rather lamely by defining a drawing as 'anything which can be classed as more than a simple study, and which has not yet attained the level of a painting.' » et « [...] 'any original work of art, preferably on paper, in any medium, which does not fully cover the surface.' » Dore Ashton, « Introduction », in *One Hundred Contemporary American Drawings*, cat. expo. (The Museum of Art, University of Michigan, Ann Arbor), Ann Arbor, The Museum of Art, University of Michigan, 1965, n. p.

19

□ *Ibid.*, n. p.

20

□ *Ibid.*, n. p.

21

□ John Elderfield, « Drawings », in *The Museum of Modern Art, New York. The History and the Collection*, London, Thames and Hudson, 1984, p. 261.

22

□ « It [the Museum] defined drawings as unique works on paper mostly in black and white. » Elderfield 1984, p. 262.

23

□ Elderfield 1984, p. 263.

les secondes étant complémentaires et non suppléantes aux premières. Mais lorsque certains qualificatifs préalables prouvaient encore leur validité, d'autres, comme l'intimité qui procéderait de l'exercice de cette activité, ne correspondaient plus nécessairement à ce qui était mis en œuvre dans le dessin plus récemment et mettaient en échec toute volonté d'établir une identité ontologique du dessin.

Plusieurs définitions, quasi concordantes, sont énoncées et reproduites dans les catalogues d'exposition afin d'explicitier et de justifier la sélection des œuvres. Elke Solomon déclare qu'« un dessin est avant tout un geste et en tant que tel utilise la ligne, le ton et la couleur »²⁴, et ajoute plus loin que « ce qui caractérise le dessin avant toute chose est son sens de l'intimité »²⁵. Bernice Rose considère pour sa part que « dans son sens le plus général, le dessin est simplement marquer une surface avec un outil pour créer une image »²⁶ – ce qui lui permet de jouer de la variété de supports et des types de traces –, et rejoint Diane Waldman pour qui aussi « la manière et les matériaux du dessin » sont « le placement de marques sur le papier »²⁷. Bien que la conception du dessin que défendent ces conservatrices reste proche des topiques du médium – le dessin est toujours le lieu de gestation des idées et la manifestation de l'essence créative de l'artiste –, la sélection des œuvres ne manque pas d'être contestée, eu égard cependant aux dessins qui ne sont pas portés sur une feuille de papier mais sur d'autres supports, ni réalisés avec des moyens « standards » (la mine de plomb, le fusain, etc.). La définition du dessin se détache ainsi de ses matériaux pour là aussi être spécifiée en tant que pratiques.

24

□ « A drawing is first of all a gesture, and as such employs line, tone and color. » Solomon 1973, p. 5.

25

□ « What characterizes a drawing above all else is its sense of intimacy. » Solomon 1973, p. 6.

26

□ « In its most general sense, drawing is simply marking on a background surface with any implement to create an image. » Rose 1976, p. 10.

27

□ « The manner and materials of drawing – the placing of marks on paper – had changed very little of centuries until the invention of Cubist collage. » Waldman 1976, p. 12.

Les trois expositions rencontrent un écho particulier auprès de la critique d'art en raison de leur simultanéité. Cette conjoncture qui, pour certains, relève davantage d'une compétition entre les musées que d'une coïncidence²⁸, prête d'elle-même à la comparaison comme le remarque Ruth Berenson²⁹. En examinant les œuvres entendues, par leur seule inclusion dans ces expositions, comme des dessins, la critique d'art, louangeuse lorsqu'elle souscrit d'office aux thèses des conservateurs, se montre à d'autres occasions plus perplexe face à la sélection des œuvres et débat de la définition du dessin, terme qu'elle emploie en faisant souvent usage des guillemets. John Perreault qui rend compte de ces expositions en 1973, puis 1976, se montre tout à la fois enthousiaste et sceptique déjà à propos d'*American Drawings* qui réunit essentiellement des œuvres sur papier (collages et pliages compris) mais aussi un dessin mural de Sol LeWitt (*Untitled*, 1973), des photographies documentant une performance impliquant elle-même les moyens du dessin (Dennis Oppenheim, *Two Stage Transfer Drawing*, 1971) ou non (Vito Acconci, *Step Piece*, 1970, et *Second Hand*, 1971), et des ardoises chacune gravées d'un cercle incomplet, titrées *Slate Grinds* (1973), de Robert Smithson : « Comment sait-on qu'un dessin est un dessin et non une peinture sur papier, ou d'ailleurs, comment sait-on qu'une peinture est une peinture est pas seulement un dessin sur une toile ? Serait-ce important si vous pouviez faire la différence et si vous le pouviez, comment le pourriez-vous ? Les définitions ont de la valeur seulement si elles permettent de parvenir à l'art, d'atteindre l'art, plutôt que de contourner l'art ou de le contenir par les mots. Comme pour de nombreux autres types d'art contemporain, si vous pensez déjà savoir ce qu'est un dessin ou ce qu'il doit être, vous êtes en difficulté et une part importante de l'art va vous échapper ou vous indigner inutilement. »³⁰ Si, tout en trouvant l'exposition

28

□ A propos des expositions de 1973 et celle à venir au Solomon R. Guggenheim Museum : Lizzie Borden, « Art Economics and the Whitney Drawing Show », in *Artforum*, octobre 1973, p. 86 ; à propos de celles organisées en 1976 : Lawrence Alloway, « Art », in *The Nation*, 14 février 1976, p. 190.

29

□ Ruth Berenson, « Dead Ends », in *National Review*, 30 avril 1976, p. 454.

30

□ « How do you know that a drawing is a drawing and not a painting on paper, or for that matter, how do you know that a painting is a painting and not just a drawing on canvas ? Would it matter if you could tell the difference and if you could how could you ? Definitions are valuable only if helpful in

« intéressante », Perreault déplore « un certain flou dans le concept, qui erre du côté du tout-inclusif »³¹, il n'en est rien de la véhémence avec laquelle il attaque, quatre ans plus tard, *Drawing Now*³². Il s'offusque du choix de certains artistes et de l'étroitesse du corpus, mais son article semble surtout viser la position de pouvoir du Museum of Modern Art, qu'il désapprouve.

Si l'admission de peintures dans la sélection laisse parfois la critique dubitative³³, la discussion porte essentiellement sur les œuvres les plus récentes (Mel Bochner, Sol LeWitt, Robert Morris, Dorothea Rockburne, etc.), soit celles datant des décennies 1960 et 1970, car ce sont elles qui contestent le plus radicalement la caractérisation du dessin comme une œuvre sur papier – ils révisent d'ailleurs moins cette définition que les usages de celle-ci –, en prenant pour support le mur ou divers matériaux dont le verre, voire aussi en adoptant de nouveaux outils à dessin (les traces sont de natures diverses et plus nécessairement un dépôt graphique). Cette production se voit placée en opposition au dessin pris dans son sens vu comme traditionnel, dont les travaux de Jim Dine, Claes Oldenburg ou encore David Hockney seraient représentatifs. Le cœur du problème est clairement souligné lorsque Lawrence Alloway, lui-même auteur d'une exposition traitant d'un sujet similaire en 1964 (*American Drawings*, au Solomon R. Guggenheim Museum), constate que dans le cas de Robert Smithson, Bernice Rose a préféré exposer la série *Slate Grinds* (les n^{os} 1, 3 et 6) plutôt que l'un de ses dessins en trois dimensions. Il postule que le rejet de « l'espace illusionniste ou de la représentation iconique » explique cette

getting to the art, getting at the art, rather than getting around the art or holding it down by words. As with so many other kinds of contemporary art, if you already think you know what a drawing is or must be, you are in trouble and big chunks of art are going to elude you or outrage you unnecessarily. » John Perreault, « Serving Cabbage on an Offset Plate », in *The Village Voice*, 14 juin 1973, p. 37.

31

□ Perreault 1973, p. 37.

32

□ John Perreault, « Drawing It Out : Castelli and Weber Rack-Up », in *The SoHo Weekly News*, 5 février 1976, p. 20.

33

□ Hilton Kramer, « What Is a Drawing ? Where Can We Draw the Line ? », in *The New York Times*, 1^{er} février 1976, p. 31.

décision, tout en glissant que *Slate Grind* « est réellement une sculpture en ardoise »³⁴. Perreault fait la même remarque quatre ans auparavant au sujet de la même série de Smithson dont plusieurs pièces (les n^{os} 1 à 4) sont présentées au sol du Whitney Museum of American Art (elles étaient disposées sur des socles en forme de bancs au Museum of Modern Art) : « A moins que l'on veuille inclure comme dessin tout ce qui emploie des configurations linéaires ouvrant le dessin à l'inclusion de différentes sortes de sculpture de type "dessin dans l'espace" par exemple – les œuvres de Smithson et LeWitt, les plus puissantes de l'exposition, semblent hors de propos. Je ne vois aucune manière d'éviter de voir les "dessins" de Smithson comme de la sculpture [...].»³⁵ Seulement, il se montre autrement plus convaincu en 1976, dans sa critique de *Drawing Now*, ne paraissant aucunement les estimer inconvenantes à une exposition de dessin et les jugeant même « admirables »³⁶ [*wonderful*]. Il est difficile de conjecturer la raison de ce changement d'opinion ; on peut supposer que l'accoutumance à ce type de dessin, de plus en plus visible, et le questionnement de ce médium ont affecté peu à peu la compréhension que Perreault en avait, si bien qu'il est capable d'en arrêter lui-même une définition : « Pour moi, le dessin, peu importe le media – graphite sur papier, sang de lièvre sur tissu ([Joseph] Beuys), tranchées dans la terre ([Michael] Heizer) – a à voir avec la ligne ou le ton ou les deux. »³⁷

D'autres critiques d'art regrettent au contraire un engagement trop faible dans l'exploration des limites médiales du dessin. A propos de *Drawing Now* qui pourtant fait

34

□ Alloway 1976, p. 190.

35

□ « Unless one wants to include as drawing anything that uses linear configurations – opening up drawing to include various kinds of 'drawing in space' sculpture, for instance – the works by Smithson and LeWitt, the strongest in the show, seem out of place. I can see no way around seeing Smithson's 'drawings' as sculpture, and LeWitt's wall drawing has a scale and presence beyond drawing on paper and is not in the least bit portable. » Perreault 1973, p. 37.

36

□ Perreault 1976, p. 20.

37

□ « Drawing to me, no matter what the media – graphite on paper, hare's blood on cloth (Beuys), trenches in the earth (Heizer) – has to do with line or tone or with both. » Perreault 1976, p. 20.

l'état des lieux du dessin contemporain avec sans doute le plus d'audace en prenant en compte de nouveaux supports et de nouvelles manières de produire une trace, Roberta Smith observe que « malgré quelques travaux de grandes dimensions exécutés *in situ*, de moins nombreux objets-comme-dessins et l'attitude générale c'est-du-dessin-si-je-le-dis, la majorité de l'espace est dévolue à des artistes bien établis et à des travaux qui sont ordinairement sur papier et sont souvent des études pour autre chose. L'exposition est légèrement schizoïde, un croisement entre une étude traditionnelle sur le dessin et une exposition avec une théorie à prouver sur la transcendance du dessin de sa position traditionnelle. »³⁸ Sans doute Smith aurait-elle souhaité une prise de risque plus importante de la part de la commissaire d'exposition, Bernice Rose, qui s'en est pourtant tenue à sa définition du dessin comme marque et agit rigoureusement dans ce cadre-là. Elle trouve qu'« à ce stade, les installations de [Fred] Sandback, Barry Le Va, ou Richard Long auraient étoffé notre compréhension de la façon dont différents artistes emploient la ligne dans l'espace. » Fred Sandback, contrairement aux deux autres artistes cités, n'était pas absent de l'exposition ; son œuvre dessinée était représenté par une composition sur papier appartenant au musée (*Study for Sculpture*, 1971) et non par ses pièces spatiales constituées de cordes ou d'élastiques signalant les arrêtes d'une figure géométrique, pièces auxquelles Smith fait référence. L'exemple qu'offre cet artiste, qui s'est toujours considéré comme un sculpteur alors que la critique n'a eu de cesse de mettre en question cette identité, est significatif de la possible extensibilité de la définition du dessin lorsque l'on admet une équivalence de ce dernier avec la ligne. En sus de son externalisation sur d'autres plans que celui du papier, la ligne s'affranchit de tout support et va jusqu'à se matérialiser dans la troisième dimension. Ce développement entretient quelque ambiguïté entre le dessin et la sculpture – qui, de son côté, ne se définit plus nécessairement par sa matérialité et parfois confine en quelque sorte à une certaine bidimensionnalité – reposant sur une analogie entre la ligne graphique et la ligne plastique. C'est avec cette notion en tête, celle des « configurations linéaires » dont parlait Perreault, qu'Emily Genauer évoque à son tour la sculpture en tiges de fer des années 1940 de David Smith, hors *Drawing Now* mais exposées dans un couloir adjacent aux salles d'exposition, en

38

□ Smith 1976, p. 54.

déclarant qu'elles sont « certainement un dessin dans l'espace »³⁹. Cette extension souhaitée du dessin est consacrée par l'exposition *Line* qu'organise Janet Kardon au Visual Arts Museum, à New York toujours, et vernie en janvier 1976 également⁴⁰. La liste des œuvres compte par exemple *Rope Drawings #14* (1976) de Patrick Ireland (soit Brian O'Doherty, qui prend ce pseudonyme de 1972 à 2008), le collage de photographies *Splitting* (1974) de Gordon Matta-Clark, restituant une coupe verticale opérée dans une maison dans le quartier de Englewood, New Jersey, *Sky Bridge Green* (1973) de Rockne Krebs, employant des rayons laser, et *Untitled* (1976) de Fred Sandback. Kardon ne dit pas signer une exposition de dessin ; son argument repose sur la ligne comme médium.

Si les musées n'ont peut-être pas su restituer entièrement les nouvelles formes du dessin, notamment celles spatialisées hors de la feuille de papier, au moment de leur apparition, c'est aussi que, bien qu'engageant la révision de la définition du médium, celles-ci ne concernent qu'une part congrue de la production dessinée de l'époque. Preuve en est donnée par *A Great Big Drawing Show* qu'Alanna Heiss organise en 1979, à P.S.1⁴¹, et qui aurait pu faire office d'alternative à l'exposition institutionnelle en termes de contenu. Sa particularité ne tient pas tant au format monumental du dessin auquel les artistes sont invités à réfléchir⁴², qu'à la possibilité laissée d'intervenir *in situ*, notamment sans veiller à ménager les lieux – les normes de conservation étant autres que dans un

39

□ Emily Genauer, « Art & the Artist », in *New York Post*, 24 janvier 1976, p. 32. Nous ne discuterons pas ici de la notion de « dessin dans l'espace », expression formulée par Julio Gonzalès et ayant souvent été employée par la suite mal adroitement, et du fait qu'il s'agit d'une métaphore de la sculpture.

40

□ Du 26 janvier au 18 février 1976.

41

□ Du 11 février au 1^{er} avril 1979.

42

□ Dans un communiqué de presse daté du 30 janvier 1979, le texte de présentation de l'exposition indique qu'« une fois invités à participer à l'exposition, les artistes étaient conviés à utiliser leur propre jugement esthétique afin de décider de : #1) Ce qu'est un dessin ? Et #2) Ce qu'est un énorme dessin ? » [Once invited to be included in the exhibition, the artists were then asked to use their own aesthetic judgement to decide : #1) What is a Drawing ? And #2) What is a Great Big Drawing ?] MoMA PS1, II.A.184. The Museum of Modern Art Archives, New York.

musée. Cette spécificité qui fut d'abord celle de The Institute for Art and Urban Resources, structure fondée en 1971 par Heiss et qui mena à P.S.1, dont la mission était de réhabiliter des lieux désaffectés en ateliers et espaces d'exposition, ou d'y présenter des installations artistiques, devait donner aux artistes la latitude nécessaire pour leur permettre d'explorer le médium du dessin à l'échelle architecturale. La liste des œuvres⁴³ révèle que dans les faits, ce fut peu le cas : la plupart des trente-six artistes ont présenté un dessin sur papier ou sur toile, et seuls quelques-uns ont renoncé à ces supports avec des pièces tridimensionnelles ou des interventions directement sur le mur – dont Patrick Ireland (*Linear Assemblage*, 1979), Susan Smith (*Two in One-53rd St. & Madison Ave.*, octobre 1978), Ronald Bladen (Sans titre, février 1979) et Vito Acconci (*Wall Drawing*, 1979).

En tant que structure discursive, l'exposition participe de manière prépondérante à la définition du dessin dès le début des années 1970. Parallèlement aux changements affectant les différents champs artistiques, elle est d'une part un contexte d'énonciation de l'art primordial et génère d'autre part ses propres conditions de perception des œuvres d'art. Elle va, au cours des années 1960 et 1970, s'imposer de manière radicale non seulement comme le lieu où une forme artistique est rendue public, mais aussi comme celui où l'on rend public sa conception de ladite forme artistique. Par la légitimité qu'on lui accorde, le commissaire d'exposition fait acte d'autorité en définissant une tendance, un médium, une scène nationale. Pour ce faire, il opère sciemment des choix en les argumentant, réduit, écarte des œuvres, en sélectionne dans la collection de son institution, sollicite des prêts, une exposition n'étant jamais que la pondération de nombreux paramètres tant conceptuels que logistiques.

L'analyse des expositions à la fois monomédiales et collectives révèle comment ces systèmes de représentation contribuent à établir les paramètres identificatoires du dessin : ceux-ci opèrent une interprétation de ce dernier à travers le regroupement d'œuvres, leur mise en espace, leur mise en rapport, et les discours qui les soutiennent.

43

□ Liste des œuvres non datée. MoMA PS1, I.A.239. The Museum of Modern Art Archives, New York.

Dans ce cas-là, une exposition est d'une certaine manière semblable à un acte performatif : elle avalise la définition que le commissaire attribue à un médium et qu'il construit au moyen des œuvres, au moment même où elle est déterminée. Elle n'a pas pour but d'établir de nouveaux critères universels et spécifiques du dessin, mais d'en suggérer un possible paradigme.

VOIR, NE PAS VOIR. LES EXPOSITIONS EN QUESTION

Journées d'étude

4 – 5 juin 2012, INHA

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne - HiCSA

Hugo Daniel, Université Paris I – Panthéon Sorbonne

La documenta III de 1964 et l'exposition de dessins.

Entre affirmation d'une autonomie et projet historiographique.

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique : Hugo Daniel, « La documenta III de 1964 et l'exposition de dessins. Entre affirmation d'une autonomie et projet historiographique », in GISPERT, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Tous droits réservés

« L'exposition des dessins est l'essentiel et le fondement de la documenta III¹. » En affirmant ainsi un choix critique dans sa préface au catalogue de la troisième documenta, Werner Haftmann fait de la troisième section de la manifestation, intitulée « *Handzeichnungen* » (dessins à la main), un enjeu majeur de cette exposition en même temps qu'il en signale la singularité. Si le dessin est bien exposé dans les éditions précédentes de la *documenta*, il n'a encore jamais fait l'objet d'une section spécifique à cette date, comme c'est le cas pour l'édition de 1964. Avant les années 1970, les expositions institutionnelles qui considèrent le dessin pour lui-même sont rares. Une telle manifestation, regroupant près de cinq cents dessins, acquiert donc un caractère inédit et isolé qui soulève de nombreuses interrogations.

Se pose d'emblée la question du choix, singulier, de l'isolement de cette section consacrée au dessin dans une exposition d'une ampleur telle que la documenta, manifestation internationale qui entrecroise les perspectives historiographiques et idéologiques. Quel est dès lors le regard porté sur la création contemporaine, alors même que le pop art dominant flatte une esthétique de l'image grandiloquente ? Werner Haftmann nous invite ici à un regard d'ordre historiographique en inscrivant ce choix dans une perspective pédagogique : « Dans cette exposition de dessins, la structure historique de l'art de notre temps sera mise en lumière, par la nature des matériaux employés, et avec un soin porté aux *façons de voir*. [...] Ainsi, l'isolement des dessins est la colonne vertébrale qui soutient la documenta III². »

C'est bien l'articulation entre ces « façons de voir » et la « structure historique de l'art » qu'il s'agit de discuter, tant le thème scopique fut central lors de cette exposition. Par ailleurs, considérée aux côtés des deux autres sections – la première consacrée aux « Peintures et sculptures » et la deuxième centrée sur les « Tendances actuelles » autour du thème « Lumière et mouvement » – la section sur le dessin vaut aussi comme l'affirmation d'une position historiographique qui place au milieu des années 1960 le dessin au cœur de la création contemporaine. Face aux œuvres convoquant lumière et mouvement, et en marge des médiums traditionnels que sont la peinture et la sculpture, le dessin assumerait une place spécifique dans la création contemporaine.

¹ Werner Haftmann, *documenta III*, Cologne, Dumont Verlag, 1964, vol. 1, p. XV. « Die Ausstellung der modernen Handzeichnung ist Grundriß und Fundament der documenta III. » [*sauf mention contraire, traductions de l'allemand par l'auteur*]

² *Ibid.*, p. XV. « In dieser Ausstellung der Handzeichnungen wird das geschichtliche Gefüge der Kunst unserer Zeit in einer Leichtigkeit, die aus der Natur des Materials hervorgeht, behutsam zur Anschauung gebracht. [...] So ist die Abteilung der Handzeichnungen das Rückgrat, das die documenta III stützt. » [*nous soulignons*]

Dans quelle mesure le choix de Haftmann participe-t-il à la légitimation et à la reconnaissance de l'autonomie du dessin ? Le dessin est-il alors valorisé pour lui-même ? Comment sert-il à la reconstruction d'une histoire de l'art moderne, d'un point de vue potentiellement polémique, alors même que dans cette histoire du dessin, ce sont aussi les « chefs-d'œuvre de figures isolées – Klee, Beckmann ou Kirchner »³ qui servent de point de référence ?

Documents pour terminer l'histoire du modernisme

On peut dans un premier temps s'étonner d'une telle place accordée au dessin, au milieu des années 1960, dans une exposition d'envergure comme la *documenta*. En effet, les expositions qui interrogent la spécificité de ce médium et s'organisent autour de sa définition se déploient plutôt de manière massive dans les années 1970⁴. En 1964 néanmoins, on observe de frappantes coïncidences du point de vue des expositions de dessins, trois expositions de natures différentes s'intéressant, *a priori*, au dessin contemporain : « American Drawings » (Guggenheim Museum, New York), l'exposition de la *documenta*, et l'« Erste Internationale der Zeichnung » (Darmstadt) annoncent en effet toutes les trois un regard sur le dessin contemporain. Si les commentateurs sont rares à faire le rapprochement entre ces expositions, il n'est pas inutile de revenir brièvement à titre liminaire sur cette coïncidence impensée, qui nous aidera à mieux comprendre les choix des organisateurs de la *documenta*.⁵ Plus proche de la foire ou de l'exposition panorama, l'exposition de Darmstadt propose un large panorama d'œuvres depuis l'après-guerre. L'intention est donc moins historiographique qu'illustrative, en même temps qu'elle témoigne d'un goût contemporain pour l'œuvre graphique. Pour l'exposition qu'il organise au Guggenheim, Lawrence Alloway esquisse quant à lui un début de réflexion sur la spécificité et les évolutions de la pratique du dessin dans la période contemporaine, mais évite un constat d'ensemble en conservant

³ *Ibid.*, p. XV. « Die Meisterleistung von Einzelgängern – Klee, Beckmann oder Kirchner ».

⁴ Il faut en effet attendre l'exposition « Drawing Now » organisée par Bernice Rose au MoMA en 1976, pour que le dessin soit interrogé dans une exposition en tant que médium et selon une perspective historique. Si des expositions comme « Le dessin » organisée en 1951 à Paris au Jeu de Paume, ou « Recent American Drawings » tenue au MoMA en 1956, se concentrent sur ce médium, c'est moins la pratique du dessin qui est interrogée que la scène – souvent nationale – que les œuvres illustrent. Plus proche des questions liées à la spécificité du dessin dans la période contemporaine, les expositions « American Drawings » et « European Drawings », organisées par Lawrence Alloway en 1964 et 1966 au Guggenheim de New York, font date.

⁵ Remarquons parmi ces rares articles celui de Wolf Schön : « Die Zeichnung ist autonom geworden » [Le dessin est devenu autonome], *Rheinischer Merkur*, Koblenz, 25 sept. 1964 à propos de l'exposition de Darmstadt, qui convoque finalement (et brièvement) la section de dessins de la *documenta* à titre de comparaison, pour observer le caractère rétrospectif de celle-ci.

une bipartition Europe/États-Unis, dessinant finalement davantage une comparaison des deux scènes artistiques qu'il ne s'intéresse véritablement au dessin. En faisant remonter son exposition de dessins en 1880, Werner Haftmann affirme quant à lui un point de vue historiographique. La maigre correspondance professionnelle de Lawrence Alloway avec Werner Haftmann au moment de la conception de leurs expositions respectives s'en tient ainsi de manière significative à un propos de courtoisie qui ne donne pas lieu à une discussion sur une conception du dessin contemporain ni à l'expression d'opinions. Situé dans ce contexte, le projet de Werner Haftmann mérite qu'on s'y arrête pour en comprendre les enjeux profonds.⁶

Sans insister sur une histoire de mieux en mieux connue, il n'est pas inutile de considérer la *documenta* dans son projet d'ensemble⁷. Créée à Cassel en 1954 par Arnold Bode, en association avec l'historien de l'art Werner Haftmann, la *documenta* s'inscrit dans la continuité des travaux de reconstruction institutionnelle et historiographique de l'histoire de l'art moderne en Allemagne. La reconstruction est bien institutionnelle puisque le peintre et designer Bode, banni par le National Socialisme, s'est impliqué dans le chantier de réouverture de la *Werkakademie* de Cassel, où il fut ensuite professeur de peinture, avant de fonder la Société pour l'art occidental en 1954. Werner Haftmann, considéré comme l'un des plus importants historiens de l'art allemands de l'après-guerre, surtout en raison de son ouvrage *La Peinture au XX^e siècle*⁸, inscrit cette entreprise dans une perspective de révision historiographique.

⁶ Une étude comparative de ces expositions pourrait être envisagée. Elle ne sera pas prolongée ici, car les différences dans leur choix semblent déjà contenues dans la différence de leurs approches.

⁷ Exposition superlative, la *documenta* a donné lieu à de nombreux travaux. Outre les catalogues des différentes éditions, on peut se reporter à quelques ouvrages essentiels qui permettent de retracer l'histoire de la manifestation : EBERTH, Carl, *et alii, Documenta : Dokumente 1955-1968*, Kassel, Georg Wenderoth Verlag, 1972 ; ORZECOWSKI, Lothar, *Arnold Bode : documenta Kassel : Essays*, Kassel, Buch- und Kunstverlag Weber und Weidemeyer, 1986 ; *Documenta 1-9: Ein Focus auf vier Jahrzehnte Ausstellungsgeschichte = Profiling four decades of exhibition history 1955-1992*, Würzburg Kassel, documenta Archiv, 1997 [ressource électronique] ; KIMPEL, Harald, *documenta: Mythos und Wirklichkeit*, Cologne, DuMont, 1997 ; et surtout le très complet catalogue de l'exposition rétrospective qui a fourni de nombreuses informations pour le présent texte : GLASMEIER, Michael, STENGEL, Karin (dir.), *Archive in motion : documenta-Handbuch = documenta manual, 50 Jahre = years Documenta 1955-2005, cat. exp. Kunsthalle Fridericianum Kassel, 1^{er} septembre-20 novembre 2005*, Göttingen, Steidl, 2005. Enfin, le site internet des archives de la *documenta* offre de nombreux documents en ligne et notamment des vues photographiques des différentes éditions : <http://documentaarchiv-mediencoluster.stadt-kassel.de>

⁸ L'imposant ouvrage *Malerei im 20. Jahrhundert* [La peinture au XX^e siècle], publié chez Prestel (Munich) en 1954, c'est-à-dire juste avant la première *documenta*, fut remarqué, et réédité en anglais en 1960 (Werner Haftmann, *Painting in the Twentieth century*, Londres, Lund Humphries, 1960), augmenté d'une préface et surtout d'un important deuxième volume de plus d'une centaine d'illustrations.

D'emblée le projet défendu par Bode et Haftmann est avant tout pédagogique, et le titre de l'exposition le rappelle : documenta est la déclinaison du *documentum*, que l'on peut comprendre comme « leçon », « exemple » – ou « cas exemplaire ». Il s'agit ainsi pour les organisateurs de la manifestation de réécrire, voire simplement de *montrer* l'histoire de l'art moderne après la chape de plomb du nazisme. Ce n'est pas autrement qu'Ernst Schuch, assistant de Bode à la première documenta, envisage le projet lorsqu'il réaffirme que « l'objectif principal » de la documenta était « d'instruire les gens »⁹. Ce double caractère historiographique et pédagogique justifierait en un sens le ton professoral adopté par Bode et Haftmann dans les catalogues.

En outre, comme cela a déjà été remarqué, les intentions sont également d'ordre moral¹⁰, comme en témoigne le discours de Werner Haftmann donné à l'occasion de la documenta 2 de 1959, intitulé « Sittliche Grundimpulse der modernen Kunst » (Les impulsions morales fondamentales de l'art moderne)¹¹. Et c'est sans surprise sous la plume de Walter Gropius, associé à la deuxième édition de la manifestation, que cette volonté éthique s'appuie sur le principe d'unité de la création. Il affirme ainsi : « nous semblons avoir oublié que, depuis un temps immémorial, les disciplines créatives, esthétiques dans les arts ont toujours engendré des forces morales. »¹² Il s'agit, pour Arnold Bode dont l'engagement professionnel est un écho à cette position morale, et pour Werner Haftmann dont les écrits portent sur l'art de la première moitié du siècle, de célébrer le sentiment moderne. Exposer correspond alors à informer les esprits, et dans l'Allemagne d'après-guerre, à proposer les fondements d'un homme nouveau.

Parce que la scénographie de la documenta se veut la pleine expression de ces intentions, elle donne à voir une réécriture de l'histoire de l'art moderne, sans laquelle on ne pourrait comprendre la présentation des dessins lors de la troisième édition. Comme l'a remarqué Roland Nachtigäller, la première documenta, dont la scénographie était assurée par

⁹ Ernst Such, cité par Harald Kimpel dans *documenta: Mythos und Wirklichkeit*, Cologne, DuMont, 1997, p. 171. « In Belehrung des Geistes habe die Kernabsicht des Unternehmens gelegen »

¹⁰ Voir notamment Michael Glasmeier et Karin Stengel, « documenta-Archäologie », *Archive in motion : documenta-Handbuch = documenta manual, 50 Jahre = years Documenta 1955-2005*, cat. exp. Kunsthalle Fridericianum Kassel, 1^{er} septembre-20 novembre 2005, Göttingen, Steidl, 2005, p. 9-13.

¹¹ Le texte « Sittliche Grundimpulse der modernen Kunst », publié dans *Werk und Zeit* en 1959 propose une idée de l'éthique de l'avant-garde à partir de la notion de liberté. Voir Christoph Lange « Vom Geist der documenta », *Archive in motion : documenta-Handbuch = documenta manual, 50 Jahre = years Documenta 1955-2005*, cat. exp. Kunsthalle Fridericianum Kassel, 1^{er} septembre-20 novembre 2005, Göttingen, Steidl, 2005, p. 15.

¹² Walter Gropius, *Werk und Zeit*, 8, 1959, p. 1. Cité par Christoph Lange, « Vom Geist der documenta », *Archive in motion, op. cit.*, p. 15. « Wir scheinen vergessen zu haben, daß seit undenklichen Zeiten die schöpferisch-ästhetischen Disziplinen in den Künsten immer auch ethische Kräfte hervorgebracht haben ».

Bode, a été conçue comme une rétrospective d'histoire de l'art du « bien » en opposition aux figures du « mal »¹³, en s'appuyant sur un jeu démonstratif de contrastes de noir et blanc. Après une deuxième documenta plus réceptive à l'histoire de l'art après 1945, et dans un mouvement continu d'élargissement¹⁴, la documenta 3, et en particulier la section de dessin, s'affirme plus nettement comme le projet de Werner Haftmann. On peut l'envisager en quelque sorte comme le troisième et dernier chapitre d'une histoire de l'art moderne qui en arriverait au bilan des manifestations contemporaines¹⁵. Il apparaît très vite qu'un des enjeux de la manifestation est la validation d'une histoire de l'art telle que l'écrivent Bode et Haftmann depuis 1955. Dans ce contexte, la place de la création contemporaine est déterminante. Haftmann n'explique pas autrement son projet en introduction à la troisième documenta :

« La première documenta de 1955 a cherché l'abrégé de l'art du XX^e siècle pour en dégager ses tendances générales. La deuxième documenta – 1959 – a ensuite presque exclusivement été orientée vers l'époque actuelle. Elles ont montré une large vue d'ensemble des orientations artistiques et des personnalités qui s'étaient développées depuis 1945. Elles durent être de grande envergure, pour pouvoir présenter les orientations artistiques et les groupes étudiés dans toutes leurs tendances.¹⁶ »

Selon l'observation de Roland Nachtigäller, cet élargissement se traduit de manière évidente dans la scénographie de la troisième documenta : « Libéré du fardeau du passé, l'accrochage n'était plus dicté par les styles et les groupements, et le besoin résiduel des garde-fous d'une rétrospective pouvait reposer sereinement sur l'autorité de la galerie des fondateurs de la modernité dans des cabinets des merveilles.¹⁷ »

¹³ Voir à ce propos Roland Nachtigäller, « Aufführungen des Zeitgeists », *Archive in motion, op. cit.* p. 27.

¹⁴ La première documenta exposait 670 œuvres de 148 artistes de six pays, elle fut vue par 130 000 visiteurs. La documenta 2, qui ajoute au Musée du Fridericianum et au Palais de l'orangerie le Palais de Bellevue, a présenté 1770 œuvres de 339 artistes de 34 pays et fut visitée par 134 000 spectateurs. La troisième édition propose étrangement, sans doute en raison de leur format, moins d'œuvres (1450) et d'artistes (28), tandis que le nombre de visiteurs atteint le seuil symbolique de 200 000 personnes.

¹⁵ Harald Kimpel observe après Bode qu'en 1964, « la documenta arriva ainsi au présent. ». Voir Harald Kimpel, « Die unbehauste Ausstellung », *Archive in motion, op.cit.*, p. 28.

¹⁶ Wener Haftmann, *documenta 3, cat. exp.*, Cologne, DuMont, 1964, p. XIV. « Die erste documenta im Jahre 1955 hatte den Grundriß der Kunst des 20. Jahrhunderts in seinen allgemeinen Zügen abzustecken versucht. Die zweite documenta -1959- war dann nahezu ausschließlich auf die unmittelbare Gegenwart gerichtet. Sie zeigt in einem breiten Überblick die künstlerischen Richtungen und Persönlichkeiten, die sich seit 1945 entwickelt hatten. Sie mußte sehr breit angelegt werden, um die sich aus ihnen ergebenden Gruppierungen in all ihren Schattierungen vorführen zu können. »

¹⁷ Roland Nachtigäller, *ibid.*, p. 28. « Befreit von der Last der Vergangenheit, folgt die Hängung keiner strengen Ordnung nach Stilen und Gruppierungen mehr, und die noch nicht ganz verzichtbare retrospektive Absicherung gilt nun souverän einer künstlerischen Ahnengalerie und exquisiten Meisterkabinetten mit den Vätern der Moderne, die das Erreichte noch einmal mit ihrer ganzen Autorität stützen. »

Les artistes contemporains ne sont pas exclus de cet accrochage, mais les rares œuvres influencées par le pop art sont présentées dans la seule section « Aspects 64 », au rez-de-chaussée, et les objets cinétiques et lumineux à l'étage supérieur. Abandonner les « garde-fous », c'est aussi permettre une articulation entre des partis-pris et un espace. Ainsi, la construction d'une section réservée au dessin, qui met *de fait* en valeur le médium, pourrait également être perçue comme une tentative de concentration du propos, dans une stratégie proche d'une forme de captation voire de détournement du regard. Le propos de Werner Haftmann, dans l'introduction du catalogue ne suggère rien de moins lorsqu'il invite à voir l'exposition de dessin comme un ensemble autonome définissant un tout :

« Pour cette présentation de l'essence et du devenir de l'art moderne, nous avons choisi la forme d'expression la plus intime et la plus personnelle dans le domaine des images – le dessin et les esquisses. [...] L'exposition des dessins modernes, comme on ne doit pas les chercher dans cette intégralité, retrace une nouvelle fois le chemin de l'art moderne, en presque 500 exemples.¹⁸ »

Au regard de cette position, et compte tenu du nombre important de dessins exposés et du statut particulier réservé à ces œuvres dans la manifestation, on peut se demander de quoi le dessin se fait le nom.

Une perspective moderniste ou comment réécrire l'histoire par le dessin

Considérée en rapport avec les autres sections de la manifestation, la galerie de dessins n'en apparaît que plus singulière. La documenta 3 fut divisée en cinq sections. Au premier étage de l'Alte Galerie, les représentants les plus anciens de l'art moderne étaient montrés dans des cabinets individuels. Le rez-de-chaussée était réservé à la section de dessins. Sur les deux étages du Museum Fridericianum, une troisième section retraçait le parcours des pionniers de l'art moderne. C'est au rez-de-chaussée du même bâtiment que se tenait la quatrième section, celle réservée à l'exposition de l'art récent, sous le titre « Aspects », avec à l'étage supérieur l'exposition d'art cinétique « Lumière et mouvement ». Bode était seul responsable de cette section, qui n'est pas mentionnée dans l'introduction de Haftmann. Sont ainsi illustrés des choix de la part des commissaires, qui, dans leurs différences, montrent l'attention singulière qu'Haftmann veut réserver à la section de dessins. Enfin, les ruines du

¹⁸ Werner Haftmann, *op. cit.*, p. XV. « Zu dieser Darstellung des Wesens und Werdens der modernen Kunst wählten wir die intimste und persönlichste Äußerungsform im Bildnerischen – die Zeichnung und den improvisierten Entwurf. [...] Die Ausstellung der modernen Handzeichnung, wie sie in dieser Vollständigkeit noch nie versucht wurde, zeichnet die Wege der modernen Kunst in rund 500 Beispielen noch einmal nach. »

palais de l'Orangerie accueillait majoritairement des sculptures, formant une cinquième section intitulée « Image et sculpture dans l'espace ».

Dans son ensemble, l'exposition organisait une scénographie expérimentale visant à entourer le public : les installations spectaculaires dans le Fridericianum témoignaient d'une conception nouvelle du musée selon Bode, avec notamment l'accrochage au plafond des immenses toiles d'Ernst Wilhelm Nay. De même, les choix de présentation des trois peintures murales de Sam Francis placées haut au dessus de la tête des visiteurs ou les toiles d'Emilio Vedova accentuaient l'effet immersif de ces œuvres. Ainsi, pour Harald Kimpel :

« La documenta 3 en 1964 marqua l'apogée de la mise en scène architectonique de l'espace par Bode. L'art comme expérience, par les interactions de l'espace, la sculpture, l'image et l'architecture, était central dans cette exposition comme jamais précédemment, et de manière explicite, tandis que l'intérêt pour la théorisation diminuait.¹⁹ »

Ce point de vue mérite à plusieurs égards d'être nuancé, d'abord parce que si la théorisation n'est pas manifeste, la documenta 3 écrit bien une certaine histoire de l'art, et s'inscrit dans une ligne historiographique claire, marquée notamment par le choix revendiqué d'Haftmann de refuser le pop art, ou par le peu de place qu'il réserve dans son propos liminaire aux nouvelles tendances artistiques en général. Le propos doit en outre être modéré parce que la documenta n'est pas une simple exposition, mais un *événement*, qui associe une exposition à un catalogue et à des manifestations, parmi lesquelles des conférences. Or, un certain nombre des conférences de 1964 semblaient rejouer le scénario proposé par Werner Haftmann. Le 28 septembre, l'historien de l'art et critique anglais Herbert Read prononça ainsi une conférence intitulée « La désintégration du mouvement moderne »²⁰, sévère attaque contre le pop art, alors même que les questions soulevées par les conférenciers concernaient par ailleurs la « Philosophie de l'image »²¹ ou l'« Age de la machine »²². Ces deux derniers sujets témoignent, à l'opposé semble-t-il du point de vue de Read et Haftmann, d'une compréhension des tendances plus récentes de l'art. La question de l'image est en effet un écho direct aux interrogations soulevées par le pop art, de même que l'on peut lire dans une

¹⁹ Roland Nachtigäller, *ibid.*, p. 28, « Mit der documenta 3 von 1964 hat Arnold Bode sicherlich den Höhepunkt seiner « architektonischen Raumregie » erreicht. Mehr denn je und explizit steht bei dieser Ausstellung das Erlebnis der Kunst im Mittelpunkt, das delikate inszenierte Verhältnis zwischen Raum, Skulpture, Bild, und Architektur, während das Anliegen einer theoretischen Vermittlung in den Hintergrund tritt. »

²⁰ Herbert Read, « The desintegration of the Modern Movement », cité par Christoph Lange, *op. cit.*, p. 19.

²¹ Voir la conférence d'Hermann Ulrich Asemissen, enseignant à la State Academy of Fine Arts de Kassel tenue le 28 août : « The Philosophy of the Image », *ibid.*

²² Le 17 septembre 1964, le philosophe Ernst Bloch, qui enseignait alors à Tübingen, donne une conférence au Hesse Andesmuseum sur « L'Art à l'âge de la machine », *ibid.*

réflexion sur l'âge de la machine un lien aux œuvres proposées par le groupe zéro dont la « Lichtraum », la salle de lumière.

La tension historiographique entre Bode et Haftmann semble donc constitutive de cette troisième documenta. Si Haftmann mentionne le groupe zéro dans l'introduction du catalogue de l'exposition, il est loin d'en faire une tendance majeure de l'art contemporain ou le cœur de son propos, Il faut d'ailleurs rappeler que les sections « Aspects 64 » et celle présentant le groupe Zero furent le fait d'Arnold Bode²³. Ceci n'empêcha pas que la salle de lumière, réalisée par Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker en hommage à Lucio Fontana, fut l'une des salles qui marqua la documenta lors de cette troisième édition.²⁴

Pour autant, comme le remarque Roland Nachtigäller, « pour beaucoup, le sommet de l'exposition fut la section de dessin magnifiquement assemblée par Werner Haftmann avec sa présentation en boîtes de lumières auratisantes sous la voûte de l'Alte Galerie. »²⁵ Il suffit en effet de se reporter aux comptes-rendus de la presse pour s'en persuader. Il semble donc que le rôle de Werner Haftmann en tant qu'historien de l'art ait été décisif dans l'insistance sur le dessin, autant que dans le discours que ce choix permit de soutenir. Le fait qu'il rédige pour la première fois l'introduction du catalogue pour cette édition de la documenta n'indique pas autre chose que la prise en charge d'un discours global sur la manifestation. Il semble bien que cette troisième documenta, la dernière dont Werner Haftmann fut commissaire, s'inscrive très nettement dans la logique de ses écrits sur l'art moderne, dont elle serait, en quelque sorte une mise en œuvre²⁶ ; ou, pour mieux le dire en ce qui concerne la section de dessins, une *illustration*, à entendre alors au sens premier de mise en lumière.

Plus généralement, ce sont les tensions entre une conception de l'art moderne selon Haftmann et le désir de Bode de présenter les dernières tendances artistiques qui peuvent se lire dans la disparité des différentes sections de l'exposition. À la cohérence affichée dans l'exposition de dessins, présentée dans le même espace que les « maîtres de l'art moderne »,

²³ Voir Roland Nachtigäller, *op. cit.* p. 28-29.

²⁴ Elle compte en effet au nombre des œuvres que l'on retient comme marquantes dans l'histoire de la documenta, aux côtés du *Principe d'équivalence* de Robert Filliou (1968) présenté à la documenta 5, ou au *TV Garden* de Nam June Paik de la documenta 6 (1977).

²⁵ Roland Nachtigäller, *op. cit.* p. 28-29. « Werner Haftmanns mit großer Geste zusammengestellte Abteilung der Handzeichnung wird in ihrer entrückenden Leuchtkasten-Präsentation in den Gewölben der Alten Galerie unterdessen für viele zum Höhepunkt der Schau. »

²⁶ Voir Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, *op. cit.* Dans cet ouvrage, qui se présente comme une frise chronologique en une dizaine de chapitres des mouvements artistiques du début du XX^e siècle jusqu'à l'art contemporain de son auteur, Werner Haftmann défend essentiellement l'idée d'un changement du « socle de réalité de l'homme » (*Wirklichkeitsgrund des Menschen*) exprimé dans l'art. C'est dans cette perspective qu'il explique l'avènement de l'abstraction, dans laquelle il voit le nouveau mode d'expression artistique. C'est dans la continuité de cette thèse qu'Haftmann déclara en marge de la deuxième documenta que « l'art est devenu abstrait », déclaration qui provoqua la consternation de ses contemporains.

on peut opposer la juxtaposition de positions modernes et contemporaines dans les sections « Aspects » et « Lumière et Mouvement ». Le refus d'Haftmann de suivre les « tendances » et les « groupes » pour rendre compte de la scène contemporaine s'inscrit dans le même mouvement que son insistance à vouloir faire comprendre le contemporain par l'art du passé dans lequel l'exposition de dessin serait un guide.

De fait, les critiques furent rares à s'arrêter sur les œuvres de Joseph Beuys, Arman, Harry Kramer ou Jean Tinguely. Pierre Restany évoqua la documenta 3 sur le registre de l'« offensive » culturelle, arguant que les développements de l'expressionnisme allemand étaient surévalués, au détriment du Surréalisme ou de l'Ecole de Paris. Il regrette finalement : « la nouvelle vague parisienne n'a pas été gâtée. Le néo-géométrique expérimental (de Nicolas Schoeffler à l'esthétique de groupe) a ses aises : voilà la seule concession au monde de l'avenir »²⁷. C'est en ce sens que l'affirmation d'Haftmann, depuis devenue fameuse, qui veut que « l'art c'est ce que les artistes importants font »²⁸ peut se comprendre. Sans doute l'idée de Werner Haftmann que l'art abstrait devrait être le seul style valide était difficilement tenable au début des années 1960. Mais elle éclaire en même temps son intérêt pour le dessin, tandis qu'il affirme que les grands maîtres devaient fournir une preuve historique²⁹, ceux-ci constituant un ensemble exposé dans l'Alte Galerie, et incluant la section de dessins. Naturellement associé à une origine de l'art, le dessin se ferait-il ainsi, par un mimétisme qui l'associerait selon la rhétorique d'Haftmann au lieu de naissance de l'art moderne, l'outil d'une conception consciencieusement rétrograde de l'art moderne ?

Le catalogue, parce qu'il n'est pas une simple liste des œuvres exposées, est éclairant à bien des titres, notamment dans ses écarts. Outre la fameuse phrase d'Arnold Bode qui présente la documenta comme un « Musée des cent jours », on peut y lire un moyen de donner un sens nouveau à l'exposition. Ainsi, d'une manière singulière et significative, le catalogue est divisé en deux volumes, l'un dévolu à « Peinture et sculpture » et l'autre réservé aux « Dessins ». La fonction rhétorique du catalogue apparaît alors évidente : à une manifestation répartie en cinq espaces, elle oppose un propos condensé et réorienté en deux sections majeures. Si, aux côtés des œuvres monumentales de Emilio Vedova ou Nay, un dessin est bien discret, la division du catalogue confère à ce médium une place et une

²⁷ Pierre Restany, « Documenta III », Arts, 16 septembre 1964, p. 25. Le critique considère par ailleurs l'exposition de dessin comme « la partie proprement historique de la documenta » et remarque qu'« elle est sans conteste le clou de la manifestation. »

²⁸ Werner Haftmann, Introduction au catalogue de la documenta n°3, *op. cit.* p. XV. « Kunst das ist, was bedeutende Künstler machen. »

²⁹ Werner Haftmann, *op. cit.* p. XV « Die Auswahl richtet sich nach der gegenwärtigen Leuchtkraft dieser Meister »

visibilité hors-normes, et lui attribue en outre un statut d'exception, qui tend, comme cela était sensible dans les propos d'Haftmann, à faire de cette section le cœur originel de la manifestation.

Le dessin comme origine

Le catalogue nous amène à souligner une singularité : les dessins y sont montrés sans regroupement spécifique, sans que soient interrogés les statuts différents (esquisse préparatoire, croquis, œuvre à part entière destinée à être exposée), ou l'appartenance à un mouvement ou à une visée artistique qui serait à même d'informer la conception du dessin. De ce point de vue, la scénographie est éloquente. Elle joue en effet d'un éclairage théâtral reposant sur un dispositif à nos yeux inédit : les dessins sont présentés dans des vitrines lumineuses, sortes de passe-partout superlatifs qui ont pour principales conséquences d'unifier les dessins en produisant une continuité visuelle, et d'en faire des objets précieux, à mi-chemin entre le bijou et l'objet archéologique. Ce dispositif semble ainsi redoubler la tension sensible dans les textes entre le singulier « *Zeichnung* » et le pluriel « *Zeichnungen* ». C'est en tant que *quasi relique* qu'est exposé le dessin, selon des spécificités que souligne Werner Haftmann dans la préface du catalogue lorsqu'il défend le choix de cette section : « Une exposition de dessin moderne dans ces proportions n'a jamais été réalisée auparavant. Nous avons accompli cette tâche pour attirer l'attention sur les réussites picturales de notre siècle encore trop négligées. Toutefois, dans le contexte d'ensemble de la documenta III, nous voulions également employer le médium "léger" du dessin pour expliquer les prémisses qui sous-tendent l'art moderne.³⁰ »

« Léger », le dessin permet ainsi un parcours plus rapide, une linéarité plus grande du propos et une vue d'ensemble plus synthétique, au paradoxe près que l'art moderne a peu été exposé par le dessin. Ce n'est donc pas un médium comme les autres qui est exposé, mais un médium supposé peu connu, et qui serait, selon un *topos* bien établi dans l'art occidental, le lieu de naissance de l'art. C'est ainsi que s'exprime dans l'argumentation de Werner Haftmann l'idée d'un parcours d'ensemble, donnant accès à l'origine : « Nous ne voulions pas rater l'opportunité de présenter l'art moderne dans son intégralité [...] L'exposition de

³⁰ Werner Haftmann, « Einführung », *documenta III, vol. 1, Malerei, Skulptur, cat. exp.* Kassel, 1964, p. XV. « Eine Ausstellung der modernen Handzeichnung ist in der Breite bisher noch nicht gezeigt worden. Wir haben uns diese Aufgabe gestellt, um die noch nicht recht bekannte bildnerische Lesitung unseres Jahrhunderts deutlich zu machen. Wir wollten aber Auch im Gesamtbild von documenta III noch einmal die Anschauungen, die der modernen Kunst zugrunde liegen, am leichten Medium der Handzeichnung aufleuchten lassen. »

dessins modernes est la racine et le fondement de la documenta III. Avec l'exhaustivité inédite de quelques cinq cents spécimens, l'exposition de dessins modernes trace les chemins que l'art moderne a suivis. En commençant par les grands pionniers, Cézanne, Seurat, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Rodin, Munch, [...] elle en vient à comprendre l'importance de l'automatisme, des premières œuvres de Kandinsky et Masson jusqu'à Pollock et Wols.³¹».

Quant aux dessins exposés, ils se concentrent essentiellement sur les réalisations de ceux que Haftmann qualifie de « maîtres modernes » : André Derain, Georges Seurat, Vassily Kandinsky, Paul Klee, André Masson, *passim*. Certes, de plus jeunes artistes pour lesquels la pratique du dessin importe sont montrés, comme Miodrag Djuric, dit Dado, Asger Jorn, Joseph Beuys, Pierre Alechinsky, mais leur production n'est pas réunie autour d'une même section, si bien que le statut particulier de la pratique du dessin contemporain n'est pas interrogé. Plutôt, présentés dans une forme de continuum, les quelques cinq cents dessins sont réunis dans une certaine homogénéité, formant des ensembles autour de figures majeures, comme le montrent les clichés de l'accrochage conservés³². A regarder de plus près, les dessins contemporains, c'est-à-dire des années 1950 et du début des années 1960 sont ainsi nettement sous-représentés³³. Réunis à la fois selon une logique de période, sous forme de parcours chronologique, et selon des similarités de motif ou facture, les dessins présentés reconstruisent bien des filiations entre les artistes, hors des tendances. Surtout, comme en témoignent quelques vues de salle, l'accrochage est globalement chronologique, et constitué autour d'ensembles de quelques dessins de chaque artiste. Ainsi, un ensemble est constitué autour d'autoportraits de Lovis Corinth des années 1920 dans la quatrième salle, jouant d'autres ensembles constitués autour de portraits, comme ceux d'Oskar Kokoschka

³¹ Werner Haftmann, Introduction au catalogue de la documenta n°3, *op. cit.* p. XV. « Nicht verzichten aber konnten wir auf eine Darstellung des Gesamtaspektes der modernen Kunst, jenes dichten Gewebes, das aus den Leistungen einzelner sich zu einem geschichtlichen Muster zusammenknüpft. [...] Die Ausstellung der modernen Handzeichnung, wie sie in dieser Vollständigkeit noch nie versucht wurde, zeichnet die Wege der modernen Kunst in rund 500 Beispielen noch einmal nach. Sie beginnt – auch die ein Propylon – mit den großen Wegbereitern, mit Cézanne, Seurat, van Gogh, Toulouse-Lautrec, Rodin, Munch, und [...] macht aufmerksam auf die Bedeutung des automatischen Bilder-Findens, vom frühen Kandinsky über Masson bis zu Pollock und Wols. »

³² On pourra en particulier se reporter aux documents mis à disposition sur le site internet des archives de la documenta déjà cité.

³³ A titre d'exemple, sur les cinq cents dessins présentés, seuls trois dessins des années 1950 de Joseph Beuys sont exposés (*Toter Mann und Hirschskelett*, *Hirsch-mann im Gebirge* et *Judith*), deux dessins récents (1962 et 1963) à la plume de Dado, trois dessins de Michaux. Sans surprise, Jean Dubuffet et André Masson sont représentés par, respectivement cinq et six dessins. Tandis que l'on ne compte pas moins de douze dessins de Fernand Léger, dix dessins de Kandinsky des années dix et vingt, ou dix Kirchner des années dix. D'une manière plus surprenante, Nay est présenté par six dessins.

notamment³⁴. Les dessins de Joseph Beuys se retrouvent dans la salle quatorze, occupée par ceux de Jean Dubuffet. Dans ce parcours de la « modernité », la part belle est faite au culte de l'individualité artistique : les écoles cèdent la place aux constellations individuelles.

De manière significative, Bode et Haftmann n'emploient pas pour qualifier la section de dessin le terme « Zeichnung » (dessin) mais ont choisi le terme « Handzeichnung » (dessin à la main). Cette décision n'a rien de surprenant lorsqu'on lit par ailleurs sous la plume de Werner Haftmann : « nous sommes concernés par l'art et ses créateurs, c'est-à-dire la personnalité artistique », propos conclu par l'observation que l'art « est le produit de l'exploration inconditionnelle et tenace de soi et du monde par un individu »³⁵. Quelle section mieux que celle consacrée au dessin serait à même d'illustrer la notion qui sert de pivot à la réflexion de Werner Haftmann, à savoir la *personnalité* ? Permettant un regard sur l'« intégralité » de la modernité (et non du contemporain) voulu par Haftmann, donnant un accès à la « personnalité », et jouant d'un effet de dévoilement d'œuvres peu montrées, volontiers associées à l'intimité de l'artiste, c'est comme origine superlative de l'art que le dessin est exposé.

Ce choix ne se fait toutefois pas sans quelques contreparties. Ainsi, Joseph Beuys trouve sa place dans la section « Aspects » (avec la série *Reine des abeilles*) en même temps que dans l'exposition de dessins, sans qu'un lien puisse être établi entre ses travaux, et sans surtout autoriser un regard sur le mouvement artistique majeur auquel il participe alors : Fluxus. L'éclatement dans les différentes sections des situationnistes Asger Jorn, Constant Nieuwenhuys, dit Constant, et Heimrad Prem empêche de la même manière de laisser au mouvement une expression cohérente. Par ailleurs, il n'est pas de trace dans l'exposition de dessins des expérimentations d'Otto Piene, qui avait réalisé plusieurs « dessins de feu ». Le projet de ces œuvres, au cœur des préoccupations du groupe zéro autour de la lumière, interrogeaient pourtant de manière pertinente le dessin comme médium, et étaient connues d'un public allemand à cette date.

Les liens entre la section de dessins, centrée sur les pionniers de l'art moderne, et les sections consacrées aux plus jeunes artistes apparaissent de manière suggestive, et peut-être involontaire. Comment en effet ne pas manquer le rapprochement trop visible entre les boîtes lumineuses dans lesquelles sont exposés les dessins et ce qui fut l'autre salle remarquable de la troisième documenta : la « Lichtraum » ? Il n'est pas exagéré de voir dans les caissons

³⁴ Nous nous appuyons pour ces observations sur une comparaison des listes du catalogue avec les photographies de l'exposition.

³⁵ Werner Haftmann, « Einführung », *documenta III, vol. 1, Malerei, Skulptur, cat. exp.* Kassel, 1964, p. XV.

lumineux un artifice suffisamment remarquable pour que les dessins, de faibles dimensions et majoritairement dans le registre du noir et blanc, retiennent le regard autant que les œuvres contemporaines plus à même de capter l'attention. Impossible en tous les cas de manquer cette scénographie originale, qui, à en croire les témoignages, fut accueillie de manière partagée par les visiteurs³⁶.

On mesure là l'écart qu'il y a entre une histoire contemporaine du dessin et une histoire contemporaine par le dessin. Mais si le dessin peut à bien des égards apparaître comme un prétexte pour réécrire une histoire de l'art moderne au détriment d'un regard plus attentif aux tendances contemporaines, cette réécriture influe également sur la manière dont le dessin est considéré, et d'abord observé. La forme originale des cadres conduit inévitablement à cette forme d'« auratisation » de l'œuvre observée par les critiques. En flattant l'œuvre sur papier par la scénographie, les organisateurs de l'exposition ne se contentent pas d'accorder une place au dessin parmi les formes artistiques contemporaines, ils lui confèrent un statut particulier, qui est celui d'une origine précieuse, scellée dans le court de l'histoire. L'éclairage spécifique de ces cinq cents dessins tend à faire passer à côté des tendances récentes du dessin contemporain. En effet, si Eric Michaux, Jorn, Beuys, Dado ou Dubuffet sont exposés dans cette section, ils sont bien minoritaires parmi les nombreux Pablo Picasso, Paul Klee, George Grosz, etc. Le médium n'est pas interrogé pour lui-même, on n'en observe pas l'évolution, et l'on en remarque encore moins les manifestations originales et fondamentales dans la création contemporaine. En même temps que la section de dessin permet d'observer des œuvres peu montrées, la valorisation du dessin comme origine superlative de l'art contemporain dans les textes comme la scénographie tend à le renvoyer vers une origine toujours inaccessible, et à en faire une forme d'art liée à la genèse, à l'avant de l'art.

On doit, quant à l'histoire du médium dessin et au sujet de sa visibilité, conclure à un effet paradoxal. L'exposition, en particulier parce qu'elle fut remarquée, participe à la reconnaissance institutionnelle du médium. Elle le dessert toutefois en même temps en montrant essentiellement des dessins d'artistes non contemporains. On peut surtout retenir ce qui serait le paradoxe d'une exposition comme la documenta : le dessin occupe une place importante dans le propos sur l'art contemporain, mais n'est que très peu illustré dans son expression contemporaine. Si du côté du dessin l'effet de cette troisième édition semble sans conséquence sur les éditions futures, le propos historiographique amène par la suite à

³⁶ Wieland Schmied notamment dans *Die Zeit* salue la sélection de dessins, mais déplore « les montages en couches et les boîtes *peep-show* », cité par Justin Hoffmann, *op. cit.*, p. 216. Voir également à ce sujet Karin Stengler et Friedhelm Scharf, « Geschichte der documenta-Kritik », *op. cit.*

quelques ajustements. La documenta 4 de 1968 prend le contrepied des positions d'Haftmann qui a alors quitté le comité d'organisation : surnommée *Amerikana*, elle voit l'entrée du pop art. Quant au désir d'Harald Szeemann de vouloir faire de la documenta 5 de 1972 un « événement des cent jours », c'est une manière non cachée de s'opposer au modèle du musée défendu par Arnold Bode, en revenant d'abord sur la scénographie.

VOIR, NE PAS VOIR. LES EXPOSITIONS EN QUESTION

Journées d'étude

4 – 5 juin 2012, INHA

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne - HICSA

Eléonore Challine, Université Paris I – Panthéon Sorbonne

Les rétrospectives de photographie en France, entre histoire technique et goût des images anciennes (1925-1939)

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique : Eléonore Challine, « Les rétrospectives de photographie en France, entre histoire technique et goût des images anciennes (1925-1939) », in GISPERT, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Tous droits réservés

La vogue des expositions rétrospectives dans l'Entre-deux-guerres n'épargne pas la sphère photographique. En France, entre les cérémonies du centenaire de la photographie célébrées en 1925 et l'exposition rétrospective de la XVI^e Exposition de la Photo et du Cinéma en 1939, on peut dénombrer pas moins de sept expositions retraçant tout ou partie de l'histoire de la photographie depuis ses origines¹. « Depuis quelque temps, écrivait Raymond Lécuyer, critique d'art et journaliste, les expositions dont la photographie est à la fois l'objet et l'unique élément se succèdent, et personne ne s'en plaint, car le sujet est d'une magnifique variété. Le goût des images, en peu d'années, s'est accru et est devenu extrêmement vif dans toutes les classes de la société. »² Face à cet engouement pour l'image photographique – souvent analysé comme un effet des succès de la cinématographie – et qui n'est pas propre à la situation française, on ne peut s'empêcher de vouloir interroger la manière dont le récit historique par et pour la photographie a été agencé dans ces expositions à vocation historique³. Dans l'historiographie de la photographie, on considère traditionnellement les années 1930 comme un tournant marquant le passage d'une appréciation scientifique et technique à une appréciation esthétique du médium. Au même moment s'opère dans le champ photographique une « percée du modernisme », qui bouscule la transition du Pictorialisme tardif au style photographique de la Nouvelle Vision⁴. Ce basculement stylistique majeur entraîne une relecture de l'histoire de la photographie et s'incarne dans la salle introductive proposée par Moholy-Nagy à l'exposition *Film und Foto* de Stuttgart en 1929. Si l'exposition du centenaire de la photographie en 1925 est considérée comme l'archétype de l'exposition rétrospective retraçant l'histoire de la photographie en une suite continue de progrès technologiques, fidèle à une tradition mise en place dès la seconde moitié du XIX^e siècle, la section rétrospective de l'Exposition internationale de la photographie contemporaine en 1936 apparaît au contraire comme une exposition marquant une mutation dans la perception du médium⁵. Cette mutation, si elle se lit *a posteriori* dans le paysage éditorial et dans le regard porté

¹ Il s'agit de l'Exposition rétrospective du Centenaire de la photographie en 1925 à la Société Française de Photographie, de la Rétrospective Niépce-Daguerre en 1933 à la Xe exposition de la Photo et du Cinéma au Luna Park, de l'exposition organisées par George Besson à la galerie Braun « L'image photographique en France, de Daguerre à nos jours » en 1933, de la section rétrospective de l'Exposition internationale de la photographie en 1936 au Pavillon de Marsan, de l'exposition « La photographie française (1839-1936) » à la galerie Braun à Paris, de l'Exposition rétrospective de la XIV^e exposition de la Photo et du cinéma au Luna Park en 1937 et de l'Exposition rétrospective de la XVI^e exposition de la Photo et du cinéma en 1939 au Luna Park.

² Raymond Lécuyer, « Photographies du siècle dernier », *L'Illustration*, n°4702, 15 avril 1933, p. 433-436

³ On renverra ici le lecteur au récent article de Martin Gasser, « La percée du modernisme : les expositions photographiques en Suisse autour de 1930 », in O. Lugon (dir.), *Expositions et Médias*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2012, p. 63-78, qui prend appui sur un ensemble d'expositions photographiques en Suisse entre 1923 et 1933.

⁴ Cette expression est reprise de l'article de Martin Gasser, *ibid.*, p. 63.

⁵ Quentin Bajac, « Nouvelle vision, ancienne photographie », 48-14, *La revue du musée d'Orsay*, Printemps 2003, n°16, « Photographie », p. 74-83. A cet égard, la monographie du Dr Schwarz consacrée à David Octavius Hill ou

sur la photographie contemporaine, n'est peut-être pas aussi nette qu'on pourrait le penser de prime abord pour les expositions rétrospectives. Est-on véritablement passé d'une lecture technique à une lecture esthétique de l'image photographique ancienne ? Des zones d'ombres subsistent quant aux choix et points de vue adoptés dans ces narrations produites pour le public français entre 1925 et 1939, et méritent à ce titre une étude rapprochée.

L'exposition du Centenaire de la photographie (1925), ou comment un historien et un collectionneur racontent l'histoire de la photographie

L'exposition du Centenaire de la photographie tient lieu de première grande rétrospective depuis celle de 1900⁶. Elle se déroule en juillet 1925 dans l'immeuble de la Société Française de Photographie, au 51 rue de Clichy à Paris et propose un vaste parcours chargé de retracer l'histoire du premier siècle d'existence de la photographie⁷. Organisée par la Société Française de Photographie, cette rétrospective s'appuie d'abord sur la collection de cette association et expose les trésors rassemblés depuis sa création en 1854, selon les objectifs fixés par les statuts de cette société savante⁸. L'autre contribution majeure en termes de prêt d'objets et d'organisation est celle de l'un de ses membres, Gabriel Cromer (1873-1934), que l'on considère comme le premier grand collectionneur privé de photographie en France⁹. Cette exposition aura d'ailleurs pour conséquence de révéler au public les fleurons de sa collection et de le faire pénétrer dans des cercles de collectionneurs parisiens qui lui étaient jusqu'alors fermés¹⁰.

l'article du critique d'art Waldemar George « Photographie, Vision du monde », paru en 1930 dans *Arts et Métiers graphiques*, apparaissent comme des marqueurs de cette évolution.

⁶ A. Davanne et M. Bucquet, *Le musée rétrospectif de la photographie à l'exposition universelle de 1900*, Paris, Gauthier-Villars, 1903, 102 p.

« Exposition rétrospective du centenaire de la photographie » (4-20 juillet 1925), *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 1925, Octobre, n°10, p. 283-316.

⁷ L'exposition de 1925 regroupe 582 numéros au catalogue. En réalité, le nombre réel d'objets et épreuves exposés est bien plus important : au moins 900 pour celle de 1925.

⁸ Voir les dispositions prises par les articles 33, 35 et 36 des statuts de la SFP, *Bulletin de la SFP*, 1855, p. 11-12, qui enjoignait la Société à réunir les archives les plus nombreuses possibles pour servir l'écriture de l'histoire de la photographie.

⁹ Anne de Mondenard, « La ronde des collectionneurs », *Une passion française. Photographies de la collection Roger Théron*, (cat.expo) Levallois-Perret – Paris, Filipacchi – Maison Européenne de la Photo, 1999, pp 17-43.

Dans les années trente, la collection de G. Cromer est considérée comme dépassant celle de la SFP sur le plan du matériel photographique.

¹⁰ A la suite de cette exposition, Cromer entre à la Société du Vieux Papier.

Si des pièces venues d'une dizaine de plusieurs collections sont rassemblées dans cette exposition, elle repose en réalité presque exclusivement sur ces deux monuments que sont la collection de la Société Française de Photographie et la collection Cromer¹¹. Au collectionneur est confiée toute la première partie de l'exposition, consacrée aux inventeurs et au matériel photographique, tandis que Georges Potonniée, l'historien en chef de la SFP, se charge d'organiser l'autre partie de l'exposition, dédiée aux épreuves photographiques¹². L'exposition proposait ainsi un parcours chronologique autour de grandes ruptures technologiques, depuis les précurseurs jusqu'aux années 1910 et 1920. Elle se trouvait installée dans trois salles située au rez-de-chaussée de l'immeuble de la SFP : un salon d'entrée consacré aux inventeurs, Niépce et Daguerre, un salon obscur où l'on pouvait voir les épreuves les plus fragiles ou visibles seulement par transparence, enfin une grande salle qui regroupait la majeure partie de l'exposition. La mise en place de l'exposition faisait la part belle aux vitrines et aux panneaux, ce qui permettait de souligner les ruptures technologiques, et au visiteur de passer à sa guise du daguerréotype au collodion humide, du collodion humide au collodion sec, puis du collodion au gélatino-bromure d'argent, et ainsi de suite. Les vitrines plates servaient à exposer des épreuves, et surtout des daguerréotypes, tandis que les vitrines hautes étaient destinées à exposer le matériel photographique.

L'exposition se voulait un lieu de clarification des débats historiques qui avaient agité jusqu'alors l'histoire de la photographie. L'ambition, comme le précisait en préambule le catalogue, était de réunir un « ensemble considérable de documents, classés avec le plus grand soin, pour constituer une véritable histoire du premier siècle de la photographie. »¹³. L'institution d'un récit historique passait d'abord par la réévaluation et la réhabilitation du rôle de Niépce par rapport à celui de Daguerre, puis par la mise en ordre d'une narration historique accréditée par la Société Française de Photographie – parcours repris en 1927 pour l'organisation du « Musée de la photographie et du cinéma » au Conservatoire des Arts et Métiers. L'histoire racontée par cette

¹¹ Le catalogue de l'exposition mentionne les collections Adam-Salomon (photographe mort en 1881, on n'a pas le nom du propriétaire de cette collection), de Pulligny, Gabriel Cromer, Gabriel Rolland, Gaumont, Grimoin-Samson, L. Schrambach, Laforge, Louis Lumière, Mme Bardon, Paul Nadar, Quentin, et enfin de la Société Française de Photographie. Notons aussi que son préambule donne le nom d'Estanave, mais qu'on ne retrouve pas ensuite dans le corps du catalogue pour les prêts d'objets (il n'apparaît que dans une rubrique intitulée « Epreuves changeantes et en relief par réseaux d'Estanave », p 303.) voir « Exposition rétrospective du centenaire de la photographie » (4-20 juillet 1925), *op. cit.*, p. 283-316.

¹² Georges Potonniée (1862-1949), membre de la Société française de photographie depuis 1912 et membre du conseil d'administration depuis 1915, est le bibliothécaire de la SFP à partir de 1916 et contribue au classement des archives et des collections de la Société, dont il sera vice-président à partir de 1927. Il est l'auteur de nombreux articles et ouvrages sur la photographie et cinéma dont *Histoire de la découverte de la photographie* (1925), *Les origines du cinématographe* (1928), *Daguerre peintre et décorateur* (1935) et *Cent ans de photographie, 1839-1939* (1940)

¹³ « Exposition rétrospective du centenaire de la photographie » (4-20 juillet 1925), *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 1925, *op. cit.*, p. 283.

exposition avait deux biais importants, un biais national, puisqu'elle reposait sur la mise en valeur de deux collections préexistantes et presque exclusivement françaises ; et un biais professionnel, car elle était forgée d'après la vision de deux historiens de la photographie, dont l'un, Cromer, était avant tout un collectionneur, qui inaugurerait la longue lignée des collectionneurs historiens de la photographie¹⁴, et l'autre, Potonniée, celui qui avait précisé les contours de l'histoire « officielle » de la photographie défendue par la SFP durant la première moitié du vingtième siècle.

De ce fait, l'exposition du Centenaire présentait, bien plus qu'une histoire monolithique, une collection d'histoires parallèles de la photographie – celle des précurseurs de la photographie, celle des inventeurs, celle du daguerréotype, celle de l'optique, celle des chambres noires et des appareils, celle des objectifs, etc. – qui mises bout à bout devaient devenir l'Histoire de la photographie. Pour Potonniée comme pour Cromer, la photographie ne se comprenait pas sans l'évolution de la technique. Ainsi une bonne part de l'exposition de 1925 était consacrée au matériel photographique. Dans la première vitrine haute de l'exposition, étaient par exemple disposés tous les objets nécessaires à la daguerréotypie, des chambres noires aux cuvettes, en passant par la boîte à brome, le pied à chlorurer, les boîtes de plaques, sans oublier le mode d'emploi.

Cette conception déterminait le statut de l'image photographique : les photographies servaient de preuve de la réussite ou de l'échec d'un procédé technique, elles venaient à l'appui d'une démonstration. Voici comment le catalogue de l'exposition présentait l'un des premiers daguerréotypes de la collection de la SFP : « Epreuve (nature morte) d'Hubert, 1839 »¹⁵. De manière symptomatique, le sujet de l'épreuve, secondaire, était mis entre parenthèse, tandis que l'auteur et la date ressortaient¹⁶. Les deux commissaires ne s'éloignèrent pas de la ligne technique qu'ils s'étaient fixés, à une exception près. En effet, Cromer ne put retenir ces quelques mots de passionné à propos d'un daguerréotype de sa collection, dont il défendait la valeur artistique : « Scène d'intérieur, par un amateur, vieille dame en pied travaillant devant une cheminée, près d'une table; petit chef-d'œuvre de technique et d'art photographique pour l'époque ;

¹⁴ On pense ici notamment aux figures d'Helmut Gernsheim et d'André Jammes

¹⁵ « Exposition rétrospective du centenaire de la photographie », op. cit., p. 285

¹⁶ Sur Hubert, on consultera : Paul-Louis Roubert, « Hubert, ou l'honneur de Daguerre », *Études photographiques*, 16 | Mai 2005, [En ligne], mis en ligne le 27 août 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index717.html>.

curieux passe-partout et cadre »¹⁷. L'exposition était toute tournée vers l'économie d'un récit déjà établi depuis des décennies et affiné grâce aux derniers travaux consacrés à l'histoire de la photographie, dont Georges Potonniée et Gabriel Cromer étaient les principaux auteurs.

Le choix des images, « L'image photographique en France, de Daguerre à nos jours » (1933)

La célébration du centenaire de la mort de Niépce en 1933 donne lieu à d'autres manifestations rétrospectives. George Besson (1882-1971), critique d'art et collectionneur, organise du 1^{er} au 20 avril 1933 à la galerie Braun une exposition intitulée « L'image photographique en France, de Daguerre à nos jours ». Directeur des éditions Crès et Cie de 1925 à 1932, Besson prend la direction artistique des éditions Braun en 1932, éditions spécialisées dans la fabrication d'albums, de guides et de cartes postales¹⁸. Il signe la naissance d'une nouvelle collection, intitulée « collection des Maîtres », puis « Couleurs des Maîtres », vouée à un grand succès. Pour accroître la renommée des éditions, Besson, avec le soutien de Pierre Braun, décide d'organiser régulièrement des expositions au siège parisien de la maison, sise au 18 rue Louis-le-Grand à Paris. Sur les neuf expositions qu'il organise entre 1932 et 1936, deux sont consacrées à la photographie, ce qui confirme son intérêt pour celle-ci, qu'il pratique en amateur depuis les années 1890¹⁹.

Besson conçoit cette exposition consacrée à l'image photographique avec l'aide de Charles Leger, essayiste spécialiste de Balzac. Comme dans le cas de l'exposition du centenaire de la photographie en 1925, Besson choisit aussi de s'appuyer sur des ruptures technologiques pour construire son parcours chronologique : les temps du daguerréotype autour de 1840, du charbon autour de 1870, de la gomme bichromatée vers 1900, enfin du bromure pour les années 1930.

¹⁷ « Exposition rétrospective du centenaire de la photographie », op. cit., p. 287

¹⁸ Voir Chantal Duverget, *George Besson, critique d'art et collectionneur (1882-1971)*, Thèse de doctorat, Université de Rennes 2 Haute-Bretagne, 1997, Jean-Marc Poinot (dir), Presses Universitaires du Septentrion, 1999, 2 vol.

¹⁹ Liste des expositions organisées par Besson de 1932 à 1936 : « L'impressionnisme et quelques précurseurs », « Le Néo-impressionnisme » (25 février – 17 mars 1932), « Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Bonnard et son époque », « De Matisse à Segonzac », « Quelques peintres d'aujourd'hui, de Courbet à nos jours », « Renoir », « Sisley », « L'image photographique en France, de Daguerre à nos jours », « 40 portraits de Pierre Bonnard », « Rodin », « La photographie française (1839-1936) ». Dès novembre 1931, il organise une exposition consacrée à Louis Carrand (1821-1899), peintre lyonnais – Besson est originaire du Jura - à la galerie Braun, peintre sur lequel son ami Marius Mermillon vient de publier aux éditions Crès et Cie, dont il est le directeur, un ouvrage intitulé, *Carrand et Vernay*.

D'ailleurs parmi les grands reproches qu'il adressera à la rétrospective du pavillon de Marsan en 1936, figurera le manque d'attention à l'histoire technique²⁰. À en croire, Jean Gallotti dans *L'Art Vivant*, l'exposition « L'image photographique en France de Daguerre à nos jours », mise au point par Besson, procédait à rebours : « Elle offrait cet intérêt particulier d'être surtout historique, la place laissée aux modernes y étant assez mesurée. Parmi ceux-ci on retrouvait Kertesz, Sougez, Man Ray, Krull, Granère, Blanc et Demilly, etc... Puis on passait à l'avant-guerre avec quelques échantillons de photos à l'huile ou à la gomme bichromatée. Venaient ensuite, en remontant, la collection Dignimont pour la période 1870-1900, la collection Radiguet et Massiot pour la fin de l'Empire et la Commune et l'on arrivait à l'extraordinaire collection Barthélemy et à la collection Gerschell pour tout ce qui concerne les origines. Une place à part était faite aux Nadar et à une série de portraits dus à divers photographes depuis 1850, parmi lesquels on peut citer Georges Petit, Salomon, Braun, etc. »²¹. Cette construction originale permettait de casser l'approche jugée trop classique et surannée de la SFP. Elle proposait au visiteur une remontée dans le temps. De plus, par rapport à l'exposition de 1925, Besson procédait à un choix radical : celui d'exclure le matériel photographique et de privilégier l'image, - choix qui allait devenir prépondérant par la suite. Il s'appuyait aussi sur des collectionneurs et des artistes qui étaient peu présents, voire absents de la Société Française de Photographie.

La vision proposée par Besson était d'autant plus intéressante, qu'elle ne reniait pas, contrairement à d'autres expositions, la période Pictorialiste. Comme il l'écrit en préambule de son catalogue en 1933 : « La photographie est à la mode, encore une fois. On lui découvre ses primitifs, ses classiques, ses indépendants, ses pompiers »²². Il réitère cette analyse trois ans plus tard dans son compte rendu de la grande exposition photographique de 1936 : « Car la photographie eut ses primitifs, ses classiques (Nadar, 1855 ; Sougez, 1936), ses pompiers, ses hérétiques »²³. Bien sûr, ces « pompiers » et ces « hérétiques », ce sont les Pictorialistes, accusés d'avoir été contre la nature de l'image photographique. Besson, s'il condamne l'orientation générale du mouvement, ne cesse pas pour autant d'admirer les épreuves de Constant Puyo et de Robert Demachy – ce qui est peut-être à mettre en partie au compte de sa participation à ce même

²⁰ George Besson, « La photographie au Pavillon de Marsan », *L'Humanité*, 9 février 1936, n°13568, p. 8.

²¹ Jean Gallotti, « Une rétrospective de la Photographie », *L'art vivant*, n°172, mai 1933, p 206-208.

²² G. Besson, *L'image photographique en France, de Daguerre à nos jours*, Galerie d'art Braun, *Bulletin des expositions*, III, du 1^{er} au 20 avril 1933, 2^e année, p. 9.

²³ G. Besson, « La photographie au pavillon de Marsan », *L'humanité*, 9 février 1936, n°13568, p. 8

mouvement dans sa jeunesse²⁴. Au contraire, dans les expositions du Centenaire de la Photographie et du Pavillon de Marsan, les Pictorialistes étaient mis au ban. Plus de la moitié des objets et épreuves dans le cas de l'exposition de 1925, presque 75% pour celle de 1936, sont consacrés à la période primitive des années 1840-1870²⁵. On ne trouve trace que d'un seul Demachy dans l'exposition de 1936 et encore, celui-ci est exposé dans la section dévolue aux modes féminines, sans même que le nom de son auteur n'apparaisse²⁶. Pourtant ces deux expositions, si elles effacent toutes deux sciemment la production des années 1890-1910, ont des partis pris fort éloignés.

La rétrospective du Pavillon de Marsan de 1936 ou le règne du régime documentaire des images photographiques anciennes

À l'origine de l'Exposition internationale de la photographie contemporaine et de sa large section rétrospective qui se tient au Pavillon de Marsan du 16 janvier au 1^{er} mars 1936, on trouve une initiative privée. C'est Charles Peignot, héritier d'une famille d'éditeurs et de typographes, directeur de la revue *Arts et Métiers graphiques*, qui propose l'idée de ce rassemblement de photographies au conservateur en chef du Musée des Arts décoratifs, Louis Metman (1862-1943)²⁷. Fort de sa volonté de se démarquer de la SFP, Peignot cherche à suivre l'exemple des grandes expositions organisées en Allemagne et en Suisse²⁸. Dès mai 1933, il enjoint le conservateur à accepter un projet d'exposition d'arts graphiques dans lequel la photographie aurait une petite place²⁹. Les contours de l'exposition de 1936 prennent forme au début de l'année 1935. Peignot envisage dès lors une scission de l'exposition en deux parties, « rétrospective » et « moderne »,

²⁴ Besson glisse d'ailleurs dans le catalogue de l'exposition un nu qu'il avait réalisé lui-même en 1902. cf Besson, *L'image photographique en France, de Daguerre à nos jours*, Galerie d'art Braun, *Bulletin des expositions*, III, du 1^{er} au 20 avril 1933, 2^e année, 15 p.

²⁵ Si l'exposition de 1925 semble plus équilibrée que celle de 1936, c'est qu'elle fait plus de place à la période 1880-1900 comme période d'inventions technologiques (gélantino-bromure d'argent, etc).

²⁶ Le catalogue décrit l'image comme suit « Jeune fille, jupe simple, grand chapeau, 1893 »

²⁷ Louis Metman est nommé attaché de conservation au Musée des arts décoratifs en 1892, puis conservateur en chef de 1899 à 1941.

²⁸ « 100 Jahre Lichtbild » (Gewerbemuseum, Bâle, 2-30 octobre 1927), « Film und Foto » organisée en 1929 à Stuttgart puis au Kuntgewerbemuseum de Zurich du 28 août au 22 septembre 1929, Première exposition internationale de photographie d'art (23 juillet – 21 août 1932) à Lucerne, Foto-Ausstellung des SWB, Kunstgewerbemuseum, Zurich, 29 novembre – 23 décembre 1933 et « 100 Jahre Photographie », Gewerbemuseum, Winterthour, 15 février – 15 mars 1939. Voir Martin Gasser, *op. cit.*

²⁹ Lettre de Charles Peignot à M. Metman du 24 mai 1933, archives de la Bibliothèque des arts décoratifs.

ainsi qu'une ouverture internationale³⁰. Il veut dresser un état de la photographie contemporaine, tant artistique que scientifique ou publicitaire, et mesurer la distance parcourue depuis un siècle. Les archives de l'exposition dévoilent le rôle de protagoniste que cet homme, proche des milieux photographiques les plus avant-gardistes, a joué dans la constitution de cette exposition, ainsi que les jalousies qu'il a pu susciter³¹. C'est par l'entremise d'André Dignimont et de Georges Sirot, eux-mêmes collectionneurs de photographies, que Charles Peignot, homme à l'entregent considérable, parvient à réunir l'ensemble des treize collections qui forment la section rétrospective³².

La première contributrice de l'exposition du Pavillon de Marsan, en terme de quantité d'images prêtées, reste la Société Française de Photographie, institution quasi-incontournable de toutes les manifestations photographiques un tant soit peu officielles à cette date³³. Puis on trouve les trois plus importants collectionneurs privés de la fin des années trente : Albert Gilles, Georges Sirot et Victor Barthélemy, dont les collections seront d'ailleurs repérées à cette occasion par Beaumont Newhall pour son exposition « Photography, 1839-1937 » au MoMA³⁴. Certaines de ces collections avaient déjà été exposées pour partie à la rétrospective organisée à la galerie Braun en 1933, mais pour beaucoup, c'était la première fois qu'elles étaient dévoilées au public³⁵. La grande nouveauté de l'exposition de 1936 était la présence d'épreuves conservées à la Royal Society of Photography de Londres, avec des photographes jusqu'alors peu montrés en France³⁶.

³⁰ « Dans mon esprit j'ai dit que l'exposition serait internationale, parce que je ne crois pas qu'il faille se refuser la collaboration de certains grands photographes étrangers, mais à mon avis, nous devons avoir une importance majorité de techniciens français. »

³¹ Les archives de l'exposition, conservées à la bibliothèque des Arts décoratifs, témoignent notamment de sa rivalité avec Paul Montel, autre éditeur spécialisé dans les sujets photographiques.

³² Le rôle de Dignimont et de Sirot est souligné par Jean Vétheuil, « L'exposition internationale de la Photographie contemporaine », *La Revue de la Photographie*, n°34, décembre 1935, p 3-4

³³ Françoise Denoyelle, « Une étape du déclin », *Études photographiques*, 4 | Mai 1998, [En ligne], mis en ligne le . URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index159.html>.

Je me permets aussi de renvoyer le lecteur à mon article : Éléonore Challine, « La mémoire photographique », *Études photographiques*, 25 | mai 2010, [En ligne], mis en ligne le 05 mai 2010. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index3053.html>

³⁴ Allison Bertrand, « Beaumont Newhall's 'Photography 1839-1937', Making History », *history of Photography*, London, Taylor and Francis, vol.21, n°2, été 1997, p. 137-146 ;

Marta Braun, « Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone », *Études photographiques*, n°16, mai 2005, p. 19-31.

³⁵ Liste des treize collections mentionnées dans le catalogue de 1936 au Pavillon de Marsan : collections du Duc d'Audiffret-Pasquier, de Victor Barthélemy, Louis Chéronnet, J. Diéterle, André Dignimont, Albert Gilles, Henri Lemarié, André Lhote, Paul Nadar, Georges Sirot, Société Française de photographie et de cinématographie, Société royale de Photographie de Londres, Watelin

³⁶ David Octavius Hill (1802-1870), Paul Pretsch (1808-1873), Julia Margareth Cameron (1815-1879), Henry Peach Robinson (1830-1901).

On avait accordé peu d'importance à l'accrochage ou à la scénographie : la section rétrospective était à l'étroit dans trois salles attenantes et les photographies, amalgamées dans de grands cadres vitrés à bord noirs. Le parcours s'établissait par ordre alphabétique de collectionneur. Le dispositif était sans surprise et monotone, provoquant une certaine lassitude chez le visiteur³⁷. Car si cette enfilade de collections témoignait de la photographie historique, elle manquait de liant et ne proposait en aucun cas une histoire de la photographie. Cela tenait notamment à la décision de la SFP, bientôt suivie par d'autres collectionneurs, de refuser la dispersion des pièces de sa collection au sein de l'exposition. Cette structuration par défaut de l'exposition entraînait redites et incohérences. Par exemple, au lieu d'être rassemblées, les épreuves de Louis Robert (1810-1882) et d'Olympe Aguado (1827-1894) apparaissaient à plusieurs endroits de l'exposition, au sein de la collection Jean Diéterle et dans celle de Watelin, et certaines comme « La manufacture de Sèvres sous la neige » étaient même en doublon dans l'exposition³⁸. Autant dire que la rétrospective était mal organisée.

Jugée « aussi incohérente qu'abondante »³⁹, car jamais tant d'images photographiques venues de collections privées n'avaient été réunies dans une seule rétrospective, l'exposition du Pavillon de Marsan marquait un basculement. Les contemporains ont quasiment tous noté le pas institutionnel qu'elle constituait : c'était la première exposition particulière de la photographie dans un grand musée. Au point de vue de la conception même qu'on pouvait se faire à l'époque d'une rétrospective consacrée à la photographie, cette dernière confirmait le goût pour les images photographiques, déjà présent au début des années trente. Et cette victoire de l'exposition des images entraînait dans son sillage une quasi-disparition de l'exposition du matériel et de la technique photographiques. En 1936, on ne montrait plus comment se fabriquaient les images, on montrait seulement des images (et peu importait qu'elles soient retirées, agrandies, de mauvaise qualité). Pourtant cette décision n'était peut-être pas aussi mûrie qu'il y paraît. Dans son avant-projet de février 1935, Peignot écrivait vouloir dévoiler au public un certain nombre d'« appareils que personne ne connaît »⁴⁰. Or, en définitive, seulement quatre appareils photographiques ou chambres noires sont exposés sur plus de six cents numéros au catalogue. Les choix des collectionneurs, ainsi que les expositions de photographie contemporaine, qui excluent de

³⁷ voir la note tapuscrite de Catherine Farel, journaliste pour la revue *Enfants et femmes de France*, conservées dans les archives de l'exposition à la Bibliothèque des Arts décoratifs.

³⁸ Louis Robert (1810-1882), *Vue de la manufacture de Sèvres, l'entrée et la cour du roi sous la neige*, vers 1852, épreuve sur papier salé à partir d'un négatif papier, contrecollée sur papier 28,4 cm x 22 cm, Musée d'Orsay, Paris France. On peut voir cette épreuve sur le site du musée d'Orsay.

³⁹ L'auteur de ces mots n'est autre que George Besson qui propose la même année une exposition consacrée à la photographie sobrement intitulée, *La photographie française (1839-1936)*, et conserve une forte articulation technique.

⁴⁰ Voir le dossier consacré à l'exposition dans les archives de la Bibliothèque des Arts décoratifs

l'exposition le dispositif à l'origine de leur production, autrement dit la machine, semblent avoir peu à peu changé l'idée qu'on se faisait d'une exposition rétrospective de photographie.

D'une manière générale dans la rétrospective de 1936, les épreuves n'étaient plus présentées pour illustrer un procédé, mais pour illustrer un événement historique ou témoigner d'une époque disparue. Elles comblaient goûts de l'anecdote et de la petite histoire, suscitant tour à tour nostalgie ou curiosité. Plusieurs grands thèmes, comme l'histoire de Paris, les personnages célèbres, ou encore le Second Empire, avaient été sélectionnés, thèmes que ces photographies venaient documenter : « La maison du Grand Prieur du Temple, 1854, écrit Barthélemy à propos de l'une des épreuves qu'il présentait à l'exposition. L'arbre qui est à gauche de la photographie indique l'emplacement de la Tour démolie en 1811, où fut conduite la famille royale le 13 août 1792. Phot. Par Le Secq »⁴¹. Le regard porté sur l'image, s'il est intime, tient davantage à celui de l'érudit local qu'à celui du photographe, de l'artiste ou du critique d'art, qui pourraient souligner les qualités formelles, stylistiques ou artistiques de l'image. La photographie est ici commentée pour ce qu'elle révèle, comme une fenêtre ouverte sur l'Histoire.

Même la Société Française de photographie, pourtant marquée par le modèle des rétrospectives d'histoire technique, avait modelé sa sélection d'images en fonction de cette orientation documentaire. Les deux tiers des images qu'elle montrait en 1936 ne l'avaient pas été dans le cadre de la rétrospective de 1925. Cette nouvelle exploration transversale de ses collections représentait un lourd changement et des efforts de mise en œuvre, car les épreuves n'étaient « pas entrées dans les collections en qualité de documents historiques mais comme spécimens produits à l'appui d'une théorie ou d'un procédé photographique nouveau »⁴². Deux expositions, d'ailleurs largement réutilisées pour 1936, avaient marqué cette inflexion documentaire : l'exposition d'anciennes photographies de Paris en 1927 et l'exposition « Soixante années de modes féminines (1850-1910) » présentée en 1934. La SFP était bien consciente que l'usage documentaire de ses collections constituait un gage de succès auprès du public, friand d'expositions historiques.

⁴¹ *Exposition internationale de la Photographie contemporaine, Section rétrospective (1839-1900)*, Musée des Arts décoratifs – Pavillon de Marsan, [cat. expo.], Paris, 1936, p. 82.

⁴² G. Potonniée, « Exposition d'anciennes photographies de Paris », *BSFP*, 69^e année, 3^e série, tome XIV, 1927, n°10, octobre, p. 258-259.

Entre le début et la fin de l'entre-deux-guerres en France, les expositions rétrospectives consacrées à la photographie n'attestent pas d'un tournant esthétique dans le regard posé sur les images anciennes. Si la lecture technicienne de ces images est peu à peu abandonnée entre 1925 et 1936, c'est pour laisser place à une approche nettement documentaire de ces images. À travers ces rétrospectives, on ne cherchait pas à fixer le panthéon des figures tutélaires de la modernité photographique, à l'exception peut-être de la figure de Nadar, toujours à part dans le paysage des expositions. Ni Pottonnée et Cromer en 1925, ni Besson en 1933, ni Peignot en 1936, n'ont tenté d'établir une généalogie esthétique à la manière d'un Moholy-Nagy en 1929, qui cherchait dans sa rétrospective les approches photographiques pouvant accompagner ses choix esthétiques – dont le travail de photographe explique peut-être cette différence de conception –, et où il louait par exemple les qualités de netteté du daguerréotype par opposition aux débuts du calotype dans le but de légitimer la Nouvelle Vision⁴³. De telles propositions engagées n'ont pas eu cours dans les rétrospectives de photographie en France.. À cet égard, on pourrait même dire que ces expositions de photographies anciennes, avec leur vision linéaire et factuelle, autrement dit édulcorée, de l'histoire de la photographie, suscitaient un certain consensus. On y accumulait plus qu'on ne hiérarchisait. On n'y réfléchissait pas aux qualités de l'image photographique, on ne s'appuyait que sur sa valeur indicielle. La transition, opérée entre 1925 et la fin des années trente dans le secteur de la photographie contemporaine, demeurait inachevée pour la photographie ancienne. Dans les rétrospectives, on faisait désormais le choix de l'image sur celui du matériel dans les expositions – celui-ci amorçait d'ailleurs sa lente disparition des expositions photographiques – mais toujours à titre illustratif. Un fossé statutaire séparait la photographie contemporaine, volontiers considérée comme artistique, de la photographie ancienne, exposée pour sa valeur historique⁴⁴.

S'il s'était bien répandu durant l'entre-deux-guerres, le goût pour l'image ancienne, était avant tout compris en terme documentaire, à la différence du goût pour la photographie contemporaine, imprégné quant à lui de questions touchant au modernisme et à la photographie pure. Les quelques exemples de livres écrits par des historiens d'art sur les débuts de la

⁴³ Moholy-Nagy, « Die wichtigsten Epochen aus der Geschichte der Fotografie » (Les époques les plus importantes de l'histoire de la photographie), *Das Werk*, n°9, septembre 1929, p. 258-267, cité par Martin Gasser, op. cit., p. 70.

⁴⁴ Ce fossé se traduisait aussi dans la scénographie des expositions de photographies anciennes. On remarque par exemple sur les vues d'expositions de l'exposition internationale de 1936 au pavillon de Marsan, une nette distinction dans le traitement scénographique entre la partie contemporaine et la partie rétrospective.

photographie n'ont pas d'équivalent en France dans les années trente⁴⁵, où seules quelques tentatives ponctuelles sont faites en ce sens⁴⁶. Véritable paradoxe, alors que de nombreux changements provoquent une redéfinition de la photographie telle qu'on la trouve dans *Peinture Photographie Film* de Moholy-Nagy en 1925, que cette absence d'une histoire « moderniste » des images photographiques depuis les origines du médium avant l'exposition « Photography 1839-1937 » organisée par Beaumont Newhall au MoMA en 1937⁴⁷. En France, outre la situation institutionnelle particulière de la photographie, qui peine davantage à s'insérer au sein des institutions artistiques, et la place prééminente de la SFP qui fait peser sur le monde de la photographie une vision surannée du médium, l'approche documentaire tient aussi à des raisons intrinsèques comme la difficulté de définir l'image photographique : « Que la photographie est un art, la chose ne peut plus être mise en doute, mais les raisons pour lesquelles elle l'est, en échappant aux conditions des arts plus anciens et plus subjectifs, sont d'un ordre assez mystérieux. Elles n'ont pas été jusqu'ici analysées et définies avec précision »⁴⁸. A vrai dire, la lecture documentaire de la photographie ancienne n'exclut pas une réflexion sur la puissance poétique de l'image photographique, que quelques critiques d'art français vont tenter de mener dans leurs écrits⁴⁹ : « Un tel phénomène commence à devenir sensible, maintenant que de nombreuses « rétrospectives » de toutes sortes nous ont révélé mieux que le charme, au sens facile du mot, mais bien plutôt toute la magie des anciennes photos. En effet, ce n'est pas assez que de parler en l'occurrence d'intérêt documentaire ou d'attrait anecdotique. La photo ignore cette part d'éternité que l'artiste confère à toute création : mais, en revanche, elle tente de maintenir en soi une parcelle

⁴⁵ Helmut Th. Bossert et Heinrich Guttman, *Aus der Frühzeit der Photographie 1840-70*, Francfort-sur-le-Main, Societäts-Verlag, 1930 ; traduit en français sous le titre *Les premiers temps de la photographie*, Paris, Flammarion, 1930 ; Heinrich Schwarz, *David Octavius Hill : der Meister der Photographie*, Leipzig, Insel Verlag, 1931, traduit dès 1932 en anglais par Helene Fraenkel mais pas en français.

⁴⁶ Parmi des rares tentatives : voir les premières pages de l'article « Photographie, Vision du monde » de Waldemar George, paru en 1930 dans *Arts et Métiers graphiques* ; et les articles publiés par Gabriel Cromer dans les années trente qui soulignent la qualité artistique de certains ensembles de sa collection : « Un photographe-artiste dès le milieu du XIXe, le peintre Henri Le Secq. », *BSFPC*, 72^e année, 3^e série, tome XVII, n°10, octobre 1930, p. 287-295 et « Un photographe-artiste des premiers temps du daguerréotype : le miniaturiste SABATIER-BLOT », *BSFPC*, 75^e année, 3^e série, tome XX, n°1, janvier 1933, p. 6-11.

⁴⁷ Beaumont Newhall, *Photography 1839-1937*, New York, Museum of Modern Art, 1937, puis dans sa version remaniée et augmentée, *Photography : a short critical History*, Museum of Modern Art, New York, 1938. Cf. Marta Braun, « Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone », *Études photographiques*, n° 16, 2005, p. 19-31.

⁴⁸ Raymond Lécuyer, « Photographies du siècle dernier », *L'Illustration*, n°4702, 15 avril 1933, p. 433-436

⁴⁹ On ne peut s'empêcher de penser ici au texte de Walter Benjamin, « Petite Histoire de la Photographie » / "Kleine Geschichte der Photographie", *Die Literarische Welt*, 7^e année, n° 38, 18 septembre, p. 3-4; n° 39, 25 septembre, p. 3-4 et n° 40, 2 octobre 1931, p. 7-8 paru en 1931, mais dont la première traduction en français date de 1971. On ne sait pas si Chéronnet a eu accès au texte en allemand, mais il parvient au même type de conclusion que Benjamin. On retrouvera plus tard le même type d'idées dans *La Chambre Claire* de Roland Barthes (1980).

de présent révolu. »⁵⁰ Dans cette optique, le documentaire est comme le critère par défaut de l'image photographique, « même quand elle ne vise pas à l'être »⁵¹, et constitue un point de ralliement entre la photographie ancienne et la photographie contemporaine, dont les rapports de force nourrissent et continuent de nourrir la définition du médium.

⁵⁰ Louis Chéronnet, *Paris tel qu'il fut*, 104 photographies anciennes, introduction et notes, choix et présentation de Louis Chéronnet, Paris, Éditions Tel, 1943, voir l'introduction.

⁵¹ Raymond Lécuyer, op. cit n. 43.

VOIR, NE PAS VOIR. LES EXPOSITIONS EN QUESTION

Journées d'étude

4 – 5 juin 2012, INHA

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne - HiCSA

Ariane Pollet, Université de Lausanne

La face cachée d'une institution : la photographie au MoMA (1940-1947)

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique : Ariane Pollet, « La face cachée d'une institution : la photographie au MoMA (1940-1947) », in GISPERT, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Tous droits réservés

L'inauguration, au MoMA de New York, d'un département lui étant dédié, marque une étape importante dans le processus de légitimation de la photographie. Ce musée des beaux-arts est en effet le premier à lui reconnaître un statut d'art à part entière. La difficulté de cette reconnaissance se révèle tant dans l'intensité des débats que dans les multiples changements administratifs et curatoriaux qu'elle engage. Entre 1940 et 1947, pas moins de quatre directeurs¹ se succéderont dans trois espaces différents, exposant les tirages tantôt comme des objets précieux, conservés selon les méthodes de l'estampe, tantôt comme des vecteurs d'information, reprenant les codes de la presse à grand tirage.

Ces transitions, comme autant d'oscillations, offrent des moments privilégiés pour appréhender les décisions, les hésitations qui élaborent la définition muséale d'un art et son cortège d'intérêts économiques sous-jacents. Nous aborderons l'exposition avant tout comme une pratique d'échanges socio-économiques, dans laquelle le musée devient un lieu de négociations et de promotions. L'histoire du département construite par le MoMA lui-même devient celle d'une philanthropie désintéressée, là où l'évidence d'un contrôle de l'accès aux archives les plus délicates révèle tous les enjeux d'une histoire des relations publiques du musée. Nos recherches ont pu mettre en lumière un certain nombre de stratégies d'occultation, de réécriture de l'histoire. Les acteurs du musée – les commissaires ; les directeurs du département ; les membres du comité d'administration – sont valorisés individuellement, pour laisser dans l'ombre les partenaires autrement intéressés, les mass media et les industries : Henry Luce (éditeur de *Time*, *Fortune* et *Life*) et Kodak en particulier. Vecteur d'un capitalisme décomplexé, leur rôle décisif dans l'élaboration et la diffusion des expositions doit rester discret, car la mise à jour de ces réseaux découvre une histoire institutionnelle calquée sur celle de la société de consommation, épousant les notions de rentabilités et d'expansion et atténuant l'image d'Épinal construite jusqu'ici.

Le MoMA est un musée privé, structuré comme une entreprise avec un comité d'administration et un comité exécutif. On peut parler ici d'un réseau d'acteurs ou d'« intermédiaires » composés de commissaires choisissant le contenu des expositions selon des critères esthétiques personnels, relayé par le comité administratif du musée qui lui crée des partenariats économiques et politiques avec le monde extérieur. Durant ces sept années, la définition d'une photographie artistique sera prise dans l'état des préoccupations esthétiques

¹ Avant la nomination de Willard Morgan à la direction du département de photographie, le couple Beaumont et Nancy Newhall se chargent de la programmation du département en tant que « commissaire d'exposition ».

et des ambitions politico-économiques : quels types de tirages, quels photographes, quelles relations à l'Etat, comment rentabiliser l'institution ? Autant de questions qui scandent ces années. Si de nos jours, le département est reconnu pour son rôle pionnier dans une définition formaliste de l'art et de la photographie notamment², cette facette semble occulter un champ d'expérimentation détaché de toute préoccupation esthétique, intéressé par le pouvoir de communication et l'impact de l'image sur un public de masse. Entre les années 1940 et 1950, l'administration va fortement soutenir cette tentative autant financièrement qu'idéologiquement, pour s'en détacher et la désavouer à partir des années 1960, au moment où le marché de la photographie prend son envol et que la nécessité de valoriser la préciosité du tirage devient un atout de vente essentiel.

Une définition prise en étau

Si les deux premières expositions de photographie du MoMA – *Murals by American Painters and Photographers* en 1932 et *Photography 1839-1937* en 1937 –, montraient conjointement les applications artistique et technique du tirage photographique, la définition de sa qualité muséale va rapidement se cristalliser autour de codes esthétiques rigides élaborés à partir d'une production essentiellement noir-blanc, réalisée par un nombre compté de grands maîtres – *Walker Evans : American Photographs*, 1938 ; *Seven American Photographers*, 1939 (avec Berenice Abbott, Ansel Adams, Harold Edgerton, Walker Evans, Man Ray, Ralph Steiner et Brett Weston)³ ; *Charles Sheeler*, 1939. Calquée sur les critères d'évaluation propre à l'histoire de l'art, cette définition respecte et utilise les notions traditionnelles de forme, d'époque et de style. Les normes établies sont issues d'une expertise élaborée par une poignée de connaisseurs : Alfred Barr directeur du musée, David McAlpin, collectionneur et *trustee* du musée, Lincoln Kirstein, collectionneur, Ansel Adams, photographe, ainsi que le couple Nancy et Beaumont Newhall, commissaires d'exposition. Les membres de ce cercle, à l'origine du département, ne figurent pas seuls au sein des défenseurs de la photographie;

² Voir Beaumont Newhall, *Photography, 1839-1937*, New York, MoMA, 1937. Rapidement épuisé ce catalogue est réédité en 1939, sous le titre *A Short Critical History of Photography* qui deviendra en 1949 le fameux : *The History of Photography From 1839 to the Present Day*; Christopher Phillips, « The Judgement Seat of Photography », *October*, n° 22, automne 1982 (traduction française : « Le tribunal de la photographie », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 35, printemps 1991) ; Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1988 ; Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass., Londres, MIT Press, 1998; François Brunet, « Robert Taft dans l'ombre de Beaumont Newhall. Difficile dialogue entre deux histoires américaines de la photographie », *Études photographiques*, n°30, 2012.

³ Organisée par Beaumont Newhall, *Seven American Photographers* expose 51 tirages du 10 mai au 30 septembre 1939.

d'autres s'investissent tout autant, bien que leurs visées se situent à rebours de cette lecture académique. Des personnalités aussi actives que Nelson Rockefeller, président du comité d'administration du MoMA, John E. (« Dick ») Abbott, vice-président, Henri Allan Moe, *trustee* du musée, Willard Morgan, éditeur, Thomas Maloney, éditeur et Edward Steichen réfléchissent eux aussi au destin du tirage. Ici, il n'est plus question de collectionneurs, mais plutôt de « gens de l'image » faisant carrière dans la presse illustrée, la politique ou la finance et dont le discours s'accorde à mettre en valeur le caractère accessible de la photographie afin de court-circuiter la tradition des beaux-arts qu'ils estiment élitiste.

La déclaration de la Seconde Guerre mondiale constitue une aubaine pour leur projet. Pressés de voir leur investissement rentabilisé par l'afflux massif de visiteurs, ainsi que portés par leur engagement politique en faveur d'une intervention américaine – les Etats-Unis s'engagent officiellement dans le conflit le 8 décembre 1941 à la suite de l'attaque de Pearl Harbor – l'administration présidée par Nelson Rockefeller⁴ élabore dès 1940 un cycle d'expositions didactiques pour mener une véritable campagne politique, inaugurée par *Britain at War* (dessin, peinture), le 20 novembre 1940. Ces expositions participent d'un projet global intitulé *Museum Armed Service Program*, élaboré avec le soutien du gouvernement, et appliqués à une majorité des départements (peinture, architecture, cinéma, photographie) et une itinérance dans le pays⁵. En décembre 1940, *War comes to the People*⁶ entame le cycle d'expositions photographiques et précède de quelques jours l'inauguration officielle du département de photographie avec *Sixty Photographs : A Survey of Camera Esthetics*⁷, d'une durée de treize jours. Co-organisée par Beaumont Newhall et Ansel Adams, respectivement commissaire en charge de diriger le département jusqu'en 1943 et photographe, cette exposition se détache radicalement du cycle sur la guerre. L'intention y est clairement

⁴ Nelson Rockefeller siège de 1939 à 1941, date à laquelle John A. Whitney le remplace à la présidence du comité d'administration. Il quitte le MoMA, en 1941, nommé par Franklin Roosevelt et devient secrétaire des affaires inter-américaines, afin de contrer l'émancipation de l'idéologie nazie en Amérique latine, puis assistant du Secrétaire d'Etat : Edward R. Settinus, Jr. à partir de 1944.

⁵ Le musée a collaboré de manière « officielle » et « officieuse » avec les départements suivants : Department of Agriculture, Department of Justice, Department of State, Navy Department, War Department, Treasury Department, Office of War Information, representative of the Office of Facts and Figures, Civilian Defense, Price Administration, Civil Service Commission, etc. Au MoMA le département des expositions itinérantes a envoyé 15 expositions dans 93 villes des Etats-Unis, sans compter New York. (Rockefeller Family Archive, III.2.E, Cultural Interest, Box 22, F. 219: Project Memorandum, The Museum of Modern Art, 31 décembre 1942)

⁶ *War comes to the People : History written with the Lens* by Thérèse Bonney, a lieu du 11 décembre 1940 au 5 janvier 1941. Organisée par Thérèse Bonney cette exposition présente 206 tirages de cette journaliste et photoreporter américaine sur les victimes finlandaises, avant, pendant et après le conflit qui opposa la Finlande aux Soviétiques durant la Deuxième Guerre mondiale.

⁷ L'exposition ne dure que 13 jours, ce qui est très court pour une exposition aussi symbolique.

formulée dans le titre, il s'agit de présenter la valeur « esthétique » de l'image, soit ce qu'elle compte de plus créatif et de plus artistique⁸, suivant un accrochage linéaire de tirages entourés d'un passe-partout, encadrés, sous verre, accrochés à hauteur de regard. Mise en place pour valoriser la rareté de l'objet, la contemplation intime et le sentiment de pérennité de l'art, cet accrochage reprend les principes formels développés par Alfred Barr, directeur du musée. Ces deux événements présentent à quelques jours d'intervalle les préoccupations essentielles qui marquent alors la définition muséale de la photographie, envisagée comme une technique documentaire ou comme une forme d'art, séparément et non simultanément. Depuis que la photographie est entrée au musée, le qualificatif « *creative* » désigne la finalité expressive et artistique, par distinction avec les images documentaires. L'équation entre exposition d'art et de propagande s'exprime de la manière suivante : entre 1940 et 1945 sur les 24 expositions 8 sont des expositions interventionnistes, soit un tiers⁹. De là à penser que le département se métamorphose en organe de propagande nationale, il n'y a qu'un pas. L'engagement politique est d'autant plus fort qu'il participe aux stratégies de soutien officieuses développées par les Etats-Unis avec certains pays en guerre, la France et l'Angleterre notamment. Le respect envers l'idéologie en place se fait total, sans distance critique, relevant par là d'« une attitude politiquement correcte avant la lettre. L'armée et la Navy sont des *partners* »¹⁰ avec lesquels on collabore dans une confiance partagée. Le bénéfice de cette collaboration se fait rapidement sentir, en 1943, Stephen Clark, directeur du conseil d'administration se vante de la popularité du MoMA en comparaison des autres musée de la ville à l'exception du musée des Sciences et de l'Industrie¹¹. Entre 1942 et 1943 les entrées ont augmenté de 18% alors qu'elles ont chuté ailleurs à Manhattan.

⁸ *Sixty Photographs : A Survey of Camera Esthetics* a lieu du 31 décembre 1940 au 12 janvier 1941 et présente les tirages de Berenice Abbott, Ansel Adams, Eugène Atget, Matthew B. Brady, Walker Evans, Dr. Arnold Genthe, D. O. Hill, Man Ray, Charles Sheeler, Edward Steichen, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston et Clarence H. White.

⁹ Sur les vingt quatre expositions organisées par le département entre 1940 et 1945, on en dénombre huit sur la guerre: *War comes to the People*, 1940; *Britain at War*, 1941; *Two Years of War in England*, 1942; *Road to Victory*, 1942; *Airways to Peace*, 1943 ; (*Tunisian Triumph*, 1943); *Pacific Report*, 1944; *Manzaanar*, 1945; *Power in the Pacific*, 1945, dont deux sont organisées par Edward Steichen.

¹⁰ Serge Ricard, *The Mass Media in America since 1945*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 22.

¹¹ At a time when every other museum in the metropolitan area, with the exception of the Museum of Science and Industry, has been losing attendance, ours has been rapidly increasing. For the first eight months of the current fiscal year it increased 18% over last year. In January 1943, the increase was 50% and in February 100%. Such an extraordinary growth in attendance is, I think, the best evidence of our vitality, our progressiveness and our service to the public. (Nelson Rockefeller Personal

MoMA: Contributions: NAR Contributions and Gifts of Paintings. « Contributions to Budget and deficit 1934-1947 », III 4L, Box 131, F. 1283, Lettre de Stephen Clark à Nelson Rockefeller, 17 avril 1943).

Dès 1942, un grand nombre de collaborateurs partent pour le front, à l'instar de Beaumont Newhall, qui se fait remplacer par son épouse Nancy. Des personnalités extérieures sont invitées à organiser des expositions, comme le photographe Edward Steichen, lui-même capitaine dans la Navy à ce moment. Il élabore deux projets : *Road to Victory* en 1942 et *Power in the Pacific* en 1943. Sur *Road to Victory*, il collabore avec un ancien professeur du Bauhaus, le graphiste et scénographe Herbert Bayer, qui le sensibilise aux idées qu'il a développées depuis une dizaine d'années : l'utilisation de la photographie comme vecteur de messages, médium de réception collective, et dont la spatialisation génère des architectures d'images, mises en mouvement par la déambulation du visiteur¹². Ces expositions remporteront un grand succès populaire, grâce au sujet évoqué et à l'efficacité du dispositif scénographique.

Mais les modifications les plus profondes se font sentir au niveau de la direction. Nelson Rockefeller remplace Anson Conger Goodyear¹³ à la présidence du conseil d'administration en 1939¹⁴. Il veut restructurer le musée et le rendre plus performant, plus rentable. Les membres du conseil sont dès lors contraints de réfléchir à de nouvelles stratégies permettant d'attirer plus de visiteurs et plus de financements. Les portes sont ouvertes à tous types d'alternatives, telle que la collaboration étroite avec l'industrie photographique et les masse média notamment. La radicalité de ces changements se reflète dans une décision prise par l'administration: le licenciement d'Alfred Barr de ses fonctions dirigeantes. Son épouse Margaret Barr offre rétrospectivement un point de vue perçant sur cette période : « Je pense que tout a commencé lorsque Nelson Rockefeller, accompagné de ses “experts en rentabilité”, a remplacé Goodyear. Tout d'abord il a demandé à Tom Marbry de licencier Frances Collins, pour juste après renvoyer Tom Marbry lui-même. En 1941 ensuite, il licencie John McAndrew, bien qu'Alfred ait imploré pendant six mois de ne pas le faire. Je pense qu'à ce moment, l'habitude du renvoi est devenu une véritable accoutumance, au point que lorsque Stephen Clark [*chairman* du conseil d'administration] a consulté Nelson et Mme R.[ockefeller] avant de licencier Alfred, ils ont tout deux répondu “o.k., pourquoi pas ?” »¹⁵.

¹² Sur *Road to Victory*, voir notamment Christopher Phillips, « Steichen's Road to Victory », *Exposure*, vol. 18, n° 2, 1981 ; Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass./Londres, MIT Press, 1998 ; Olivier Lugon, « La photographie mise en espace. Les expositions didactiques allemandes, 1925-1945 », *Etudes photographiques*, n° 5, novembre 1998 et « Des cheminements de pensée. La gestion de la circulation dans les expositions didactiques », *Art Press*, n° spécial « Oublier l'exposition », octobre 2000.

¹³ Homme d'affaire et collectionneur, il a présidé le conseil d'administration du musée de 1929 à 1939.

¹⁴ Il est nommé président le 8 mai 1939, mais quitte le poste pour s'engager dans sa carrière politique dès 1941.

¹⁵ Margaret Barr, lettre à Beaumont Newhall, 13 novembre 1982 (Getty Center, Beaumont Newhall Papers).

Sans être complètement chassé, Alfred Barr doit néanmoins libérer son bureau et s'installer à la bibliothèque du musée afin de terminer la rédaction d'un catalogue raisonné sur Picasso. Cette tâche l'éloigne de toute responsabilité économique tout en lui permettant de continuer à s'illustrer comme garant théorique du MoMA par le biais de son talent d'écrivain, confirmé par le succès constant de ses publications. Ce geste n'en mérite pas moins d'être interprété comme un soufflet envers sa ligne muséale, sanctionnée pour n'avoir pas suffisamment attiré les foules.

La préoccupation pour les visiteurs dénote cependant un changement radical dans l'économie muséale. De réceptacle des trésors culturels destinés à une infime frange de la population, cette institution aspire à devenir un fleuron de l'économie capitaliste et de sa culture de masse, échafaudant la trame d'un intense débat à propos de la destination des expositions et du rôle du musée. L'enjeu n'est plus de considérer le tirage comme une entité précieuse et un chaînon de la *high culture* ; bien au contraire, il s'agit d'envisager sa nature populaire et de mettre en valeur son accessibilité ainsi que son pouvoir communicationnel. Le MoMA souhaite se défaire de son image élitiste afin de gagner la confiance d'une plus large audience. Afin d'asseoir cette hypothèse, on peut mettre en regard l'éviction de Barr avec les récents succès publics remportés par *Road to Victory* par la programme de guerre de manière plus générale. En 1943 en tout cas, c'est dans un même mouvement que, les *trustees* décident de s'éloigner de Barr et d'étendre la superficie – et donc la sphère d'influence – du département de photographie.

Du département à la débâcle du Photography Center

Cet élan aboutit à l'inauguration du *Photography Center* – mouture élargie du département de photographie¹⁶ – le 3 novembre 1943 et marque une nouvelle étape dans l'évolution du positionnement muséal du médium photographique. En tant que centre, cet espace se veut moins un conservatoire qu'un laboratoire ouvert aux photographes contemporains et aux amateurs. Beaumont Newhall, réquisitionné sur le front, reste en marge des tractations ; la correspondance soutenue qu'il entretient avec son épouse lui permettra néanmoins de suivre l'élaboration de ce nouveau projet, initié au printemps 1942 et situé dans une annexe extra-muros. Un candidat à la direction est rapidement pressenti, Willard Morgan prend en effet ses

¹⁶ Le centre se situe au 9 et 11 West 54th Street, dans deux maisons accolées au musée.

nouvelles fonctions en avril 1943¹⁷, remportant l'approbation tant de l'administration du musée que de l'équipe du département. Cette figure consensuelle vient du monde de l'édition, et bien qu'il soit particulièrement sensible aux questions esthétiques, il n'en est pas moins résolu à ouvrir le champ du département à des interlocuteurs issus de pratiques non muséales : productions d'amateurs (Kodak) et photojournalisme (Henry Luce) essentiellement.

Cet épisode fait écho aux récents déboires d'Alfred Barr et conduit à penser que l'administration semble alors défier de façon concertée la tendance formaliste développée par Barr et poursuivie par les Newhall. Il est cependant à noter que malgré l'importance du sujet, il est très difficile de mettre la main sur des sources premières concernant les décisions qui ont conduit à développer cet espace et à choisir un éditeur pour le diriger. Les raisons sont multiples, en tant qu'organe satellitaire, le musée n'a jamais chapeauté sa communication, les dossiers de presse ne sont donc pas répertoriés dans les archives du MoMA. Par ailleurs, l'échec d'un partenariat avec Kodak conduira rapidement l'administration à fermer cet espace d'expérimentation.

La carrière du *Photography Center* est en effet excessivement brève, huit mois en tout et pour tout¹⁸, cela en raison d'une exposition : *The American Snapshot*, du 1^{er} mars au 30 avril 1944. En janvier, Kodak propose au MoMA d'organiser une exposition et d'en garantir le budget, soit 3'000 dollars. La période est au « big business » pour reprendre l'expression de la presse, et le design, les produits de consommation de masse s'exposent au musée depuis le début du 20^e aux US. Les grandes firmes se plaisent à associer leur image aux institutions culturelles, car les productions exposées se vendent beaucoup mieux, profitant d'une forme de plus-value. Fort de son expérience de rédacteur (*associate editor*) à *Life Magazine*, Willard Morgan serait allé sélectionner dans les collections de la George Eastman Company plus de 350 clichés pris aux Etats-Unis entre 1888 et 1944 par une vaste population de photographes – des professionnels aux amateurs – et retenus lors de concours organisés par Kodak. Le dossier de presse précise que Willard Morgan a dû choisir « parmi des milliers d'images tirées des dossiers de la compagnie Eastman Kodak qui ont été envoyées pour participer à différents concours au fil des ans référence, source ? »¹⁹. L'exaltation d'une sélection effectuée au sein

¹⁷ Éditeur, à l'origine de plusieurs manuels de technique photographique et surtout d'une somme encyclopédique en dix volumes intitulée *The Complete Photographer*, publiée à partir de 1940. En 1925, il épouse la photographe Barbara (Brooks Johnson) Morgan, future co-fondatrice de la revue *Aperture*.

¹⁸ Du 3 novembre 1943 au 29 juin 1944.

¹⁹ Dossier de presse de l'exposition daté du 28 février 1944.

d'un ensemble très large sera reprise dans de nombreux dossiers de presse, comme un *leitmotiv* de la célébration du travail éditorial.

Cet événement crée une passerelle entre le musée et le monde de l'industrie photographique, ainsi que celui des amateurs. En élargissant le spectre des objets exposés aux productions populaires, peu montrées au musée jusque-là, on pense en effet ouvrir la porte au million de photographes amateurs, dès lors que, selon le texte de présentation, « il n'y a plus de limites ou de restrictions, chacun peut prendre des photos. Dorénavant, pratiquement n'importe qui peut utiliser un appareil photo »²⁰. Ces images n'ont toutefois pas été choisies au hasard, puisqu'elles sont déjà passées par une sélection et la certification d'un jury. L'ouverture aux médias de masse vient se soumettre ici au respect des hiérarchies esthétiques.

Mais à cette exhibition des tirages vient s'ajouter une partie plus publicitaire, avec une projection continue de quarante-huit kodachromes ainsi que la présentation de quarante appareils de petit format. Ce n'est pas seulement les foules qu'une telle exposition espère séduire, elle souhaite aussi dégager d'intéressantes perspectives financières. À cette époque déjà, le marché de la photographie amateur pèse lourd, il véhicule et génère des millions de dollars ; la collaboration avec l'industrie qui produit le matériel semble un partenariat idéal pour financer de nouveaux projets.

La suite des événements prendra cependant une tournure imprévue, en raison de la réception plus que médiocre suscitée par *The American Snapshot*. Les visiteurs se font rares. Les causes de cette bouderie restent hypothétiques : le conflit mondial pèse-t-il sur l'entrain du public, peu séduit par les thématiques abordées, ou alors les amateurs ne constitueraient pas encore un public acquis ? En outre, les membres du musée dans leur ensemble apprécient peu ce projet. La direction n'arrive pas à s'identifier à la ligne développée ; les *trustees* ainsi que Nancy Newhall critiquent vertement le choix iconographique jugé simpliste, anecdotique et sentimental : « Une exposition très sentimentale, voire bête, pleine de poupons et de chiots – avec une vingtaine de bonnes images sur les quatre cents qu'elle présente »²¹. En bref, une forme de honte finit par s'installer. Une tension se fait jour entre la volonté d'ouverture vers un large public et la gêne produite par ce même geste, conditionnée par une

²⁰ *Ibid.*

²¹ Beaumont Newhall, *Focus. Memoirs of a Life in Photography*, Boston, Little Brown, 1993, p. 104. Cette réaction empreinte de honte pourrait en partie expliquer la disparition des sources premières.

définition du musée comme lieu de conservation d'un art précieux et d'une séparation tranchée entre *high* et *low culture*. Enfin, les retombées économiques seront moins élevées que prévues, en raison du faible taux d'entrée, mais aussi de la tiédeur de l'industrie à jouer les mécènes. Kodak aura assumé les frais engendrés par cette exposition, sans toutefois augmenter ses subventions – Kodak donne annuellement entre 5'000 et 10'000 dollars – comme on l'avait espéré.

En somme, il semblerait que l'élan ait été réfréné par les deux parties, l'une doutant de la pertinence de son partenariat avec ce musée et l'autre peu disposée à partager les intérêts populaires. On retrouve ici les crispations qui affectent la définition d'une photographie de musée, mais aussi l'une des limites à laquelle la photographie amateur se confronte régulièrement : la distinction rigide entre profession et loisir, qui confine l'amateur dans un rôle de consommateur nostalgique plutôt que d'acteur averti et intéressé par la description du monde qui l'entoure. Les conséquences de ce revers vont être aussi radicales qu'expéditives. Willard Morgan quitte son poste à temps plein et accepte de travailler pour le magazine *Look*, en conservant néanmoins une fonction administrative à mi-temps au MoMA. Le Centre ferme ses portes deux mois plus tard, en juin 1944. La suite des événements n'en est pas moins surprenante. En regard de l'échec cuisant et du malaise ressenti, il aurait semblé logique que l'administration se retourne vers la tendance esthétique garante de noblesse, d'un goût à l'abri du populaire et de l'amateurisme, mais il n'en sera rien. Entre 1945 et 1947, de nombreuses réunions et tractations ont lieu pour trouver un remplaçant à Willard Morgan : Beaumont Newhall, revenu du front, n'est jamais pressenti pour reprendre ce poste, et très tôt un nom semble se démarquer, il s'agit d'Edward Steichen. De l'historien de l'art collectionneur à l'éditeur auteur, le département connaît donc de multiples vicissitudes le conduisant, à la fin des années 1940, aux mains d'un artiste persuadé que l'heure est à la communication visuelle et que son art y joue un rôle primordial.

Le silence de l'histoire

Retracer le parcours d'une institution permet d'appréhender la construction d'un canon, de mettre en évidence les manifestations des différents discours théoriques et critiques qui s'affrontent, et de situer leur fonction à l'intérieur même du discours de l'histoire de l'art. Si cet angle particulier permet de saisir les phénomènes d'acculturation qui accompagnent le processus de muséification d'un art, l'analyse procède de conditions particulières. La méthode

tend à s'intéresser au contexte social, politique et idéologique des œuvres, en évitant d'évaluer leurs qualités esthétiques. Autrement dit, les tirages ne sont pas observés pour ce qu'ils sont mais plutôt pour ce qu'ils révèlent des choix institutionnels dont ils rendent compte. Il s'agit de reconstituer les modalités d'accrochage et de pister les témoignages capables de traduire les formes de la réception de ces événements éphémères. Si les sources à disposition sont souvent lacunaires, certains silences permettent néanmoins de se confronter à des questions importantes en matière d'histoire institutionnelle. La qualité de certain silence est éloquente et celle qui entoure l'histoire du *Photography Center* mérite qu'on s'y attarde, car elle préfigure un autre silence, celui qui entoure le mandat d'Edward Steichen à la direction du département de 1947 à 1962 (exception faite du battage médiatique de *The Family of Man*).

S'agit-il ici d'un simple aveu de désintérêt ou plutôt d'une stratégie d'occultation ? Si l'on compare les deux propositions, leur dessein se révèle semblable : ouvrir le champ de la photographie d'art à des pratiques « non-artistiques » sans filtre formel pré-établi. Or cette ouverture semble problématique voire paradoxale, bien que fortement promue par l'administration, cette même administration tentera par tous les moyens de s'en défaire, et de l'occulter de ses archives et plus largement de l'histoire de l'art qu'elle tente d'écrire. En matière de réception, Benjamin Buchloh affirme qu'il ne connaît « aucun moment dans le 20^e siècle où le blocage d'un paradigme, où le refoulement des implications d'une pratique artistique, où la marginalisation d'un artiste ou d'un mouvement entier ne soit pas un élément constitutif, et nécessaire, de la construction de l'histoire officielle »²². Ne dérogeant pas à cette règle, le processus d'écriture de l'histoire du MoMA semble présumer d'une nécessité d'oubli à l'égard de ses tentatives. L'admirable analyse scénographique de Mary Anne Staniszewski permet d'envisager une explication : « Depuis les vingt-cinq dernières années, le département de photographie du Museum of Modern Art organise des expositions sur la dimension esthétique de la photographie, ce qui correspond évidemment à la fonction d'un musée d'art. Mais l'esthétique est seulement l'une des facettes de ce médium des plus complexes. Des expositions, telles que *Photo-Eye of the 20s* (1970) et *Mirrors and Windows* (1978) incarnent cette tendance d'accrochage moderniste au formalisme avéré. Cette approche du médium se perpétue avec Peter Galassi, successeur de John Szarkowski à la direction du département dès 1991. Depuis 1970, les conceptions muséographiques du

²² Benjamin Buchloh, *Essais historiques I*, Villeurbanne, Art édition, 1992, p. 7.

département, à de rares exceptions près, ont consciencieusement travaillé à établir une conception d'accrochage et donc d'appréciation du médium de type formaliste et esthétique »²³. Aux antipodes d'une telle politique, Morgan et Steichen ont quant à eux préféré mettre en avant les usages polyvalents du tirage et son potentiel communicationnel, optant le plus souvent pour des dispositifs monumentaux jouant avec la reproductibilité, la théâtralité et la souplesse de l'image photographique.

Si on reprend le processus d'élaboration d'une photographie d'art au MoMA, on observe que le *Photography Center* et le mandat de Steichen apportent un profond décalage quant à la ligne développée par ses prédécesseurs et successeurs. Leur conception bouscule les *credos* mis en place jusque-là. Or, la canonisation d'un art passe traditionnellement par la création de normes et de règles à ne pas transgresser. Dès que la limite est dépassée, on bascule dans une autre définition. À cette époque, le terrain de la photographie appliquée ne doit pas franchir celui de la pratique artistique ; cette dernière se construit elle-même sur le rejet du premier. La photographie de presse ou amateur sont des « objets quotidiens », et ne peuvent donc prétendre au statut de création. On pourrait toutefois se demander si la ruine de la valeur culturelle ne serait pas une étape nécessaire à l'institutionnalisation de la photographie. Un moyen d'élargir la valeur "de chapelle" que le MoMA était en train d'établir, avec une écurie réduite de photographes répondant à des critères prédéfinis.

²³ Mary Anne Staniszewski, *op. cit.*, 1998, p. 110.

VOIR, NE PAS VOIR. LES EXPOSITIONS EN QUESTION

Journées d'étude

4 – 5 juin 2012, INHA

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne – HiCSA

Marie Gispert, Université Paris I – Panthéon Sorbonne

Travailler sur des « non-expositions » : l'impossible exposition d'art allemand
en France dans l'Entre-deux-guerres

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique : Marie Gispert, « Travailler sur des “non-expositions” : l'impossible exposition d'art allemand en France dans l'Entre-deux-guerres », in GISPERT, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

Tous droits réservés

Une non-exposition

Tout travail de recherche part d'un constat. Dans le cadre de la réception de l'art allemand en France durant l'Entre-deux-guerres, ce constat est clair : aucune exposition d'ensemble de peinture allemande n'est organisée de manière officielle sur le territoire français entre 1918 et 1939. Seules se tiennent quelques manifestations privées, à la portée limitée et sans le soutien officiel de l'Ambassade allemande à Paris. Des artistes de la Sécession berlinoise, accompagnés de quelques autres, participent certes au Salon d'Automne en 1927¹, d'autres peintres sont réunis dans une petite exposition organisée par Paul Strecker à la galerie Bonjean² et une rétrospective de graveurs allemands se tient à la Bibliothèque nationale en 1929³. Mais, alors que de nombreux autres pays comme l'Espagne, l'Italie ou même l'Autriche, bénéficient d'une exposition d'ensemble au Musée du Jeu de Paume, l'art allemand reste quant à lui absent.

Après le constat viennent les hypothèses d'explication. Car une exposition n'ayant pas eu lieu – une « non-exposition » en quelque sorte – constitue et demeure un objet d'étude malgré son absence, voire *du fait* de son absence : pourquoi une telle manifestation n'a-t-elle pas existé ? Le nationalisme français, qui était déjà en partie responsable de l'échec de l'exposition Liebermann en 1927 au Musée du Jeu de Paume pourrait être une explication facile⁴. Mais elle n'est pas suffisante. Certaines réactions vis-à-vis de la politique artistique allemande laissent envisager d'autres pistes. On trouve en effet, dans la presse allemande de l'époque, de virulentes critiques à son égard, à l'image de cet article de Paul Ferdinand Schmidt paru dans le *Tagebuch* en 1928 : « Remarquable est le contraste entre les diplomates allemands et français, lorsque l'art de leurs compatriotes respectifs entre en jeu. [...] À Paris se tient un représentant du Reich qui ne peut souffrir calmement une exposition de peintres allemands contemporains vivement souhaitée (et financée) par les peintres, marchands et

¹ « Sécession berlinoise », au *Salon d'Automne*, Paris, Grand Palais, 5 nov.–18 déc. 1927. Voir à ce propos Marie Gispert, « La Berliner Sezession au Salon d'Automne de 1927 », in *L'art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts*, actes du colloque Université Paris I-Panthéon Sorbonne, publication électronique 2010. <http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=18&id=394&lang=fr>

² *Les peintres allemands contemporains*, galerie Bonjean, Paris, 17 janv.–10 février 1931.

³ *Exposition des peintres graveurs allemands contemporains*, Paris, Bibliothèque Nationale, 10 juin–8 juill. 1929. Voir à ce propos Marie Gispert, « Peintres graveurs allemands. Une exposition en 1929 », *Revue de la BnF*, 2006, n°23, p.67-74.

⁴ Voir à ce propos Mathilde Arnoux, « Peinture et diplomatie dans l'Entre-deux-guerres, l'exemple de l'échec du projet d'exposition Max Liebermann au Musée du Jeu de Paume en 1927 », *Histoire de l'art* 55, octobre 2004 (= *Art, pouvoir et politique*), p.109-118.

amateurs français, même : la contrecarre. *Contre Monsieur Hoesch*⁵ et ses conseillers ne peut évidemment s'ouvrir aucune exposition allemande d'importance à Paris. »⁶

Un constat, des hypothèses. Restait à les confronter aux faits. Comment savoir, dès lors, si cette attaque du *Tagebuch* est une simple figure rhétorique, un lieu commun de la critique, ou l'expression d'une réalité ? Comment prouver, soit l'absence de projets, soit au contraire l'existence de projets non aboutis ? Comment regrouper des éléments, travailler sur un « rien » et en trouver des traces ? Dans le cas de l'exposition de peinture allemande en France durant l'Entre-deux-guerres, les archives politiques du Ministère des affaires étrangères à Berlin ont pu offrir ces faits, ces preuves. Y est en effet conservée une pile entière de projets d'exposition envoyés à l'Ambassade allemande à Paris mais jamais mis en œuvre. La preuve, donc, que cette exposition d'ensemble de la peinture allemande avait été envisagée, réfléchi, défendue, mais n'avait jamais pu voir le jour. Outre ces projets envoyés pour l'essentiel par des galeristes et des marchands, se trouve également dans ces archives la copie des réponses adressées par l'Ambassadeur Leopold von Hoesch ou par son conseiller de légation pour les affaires artistiques, Joachim Kühn, ainsi que leurs échanges avec Johannes Sievers (1880-1969). Historien d'art, il est depuis 1919 conseiller de légation au Ministère des affaires étrangères allemand et directeur du service artistique du département de la politique culturelle. De quoi, donc, retracer l'histoire de cette exposition ou plutôt de ces expositions n'ayant jamais eu lieu et expliquer les raisons de leur absence. Sans proposer une énumération des réserves émises par l'ambassade ou une longue liste des expositions abandonnées⁷, l'analyse détaillée de l'un de ces projets et des raisons de son échec peut servir ici de paradigme à la recherche sur une « non-exposition ».

⁵ Leopold von Hoesch (1881-1936), ambassadeur à Paris de 1924 à 1932 et médiateur entre Stresemann et Aristide Briand lors des négociations du Traité de Locarno en 1925.

⁶ Paul F. Schmidt, « Manet und Léger », *Tagebuch*, 11 février 1928. Coupure de presse conservée au Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926a-Band 2 : « Bemerkenswert aber ist der Kontrast deutscher und französischer Diplomaten, wenn die Kunst ihrer betreffenden Vaterländer auf dem Spiele steht [...]. In Paris aber sitzt ein Vertreter des Reiches, der eine von französischen Künstlern, Händlern, Liebhabern dringende gewünschte (und finanzierte) Ausstellung heutiger deutscher Kunst nicht etwa gelassen duldet, nein : kontreminiert. Gegen Herrn Hoesch und seine Berater kann natürlich keine deutsche Ausstellung von Gewicht in Paris sich auf tun. »

⁷ Voir à ce propos Marie Gispert, « La politique artistique allemande en France, 1924-1933 », in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2009, n°3, p.409-431

Le projet Nierendorf

Le projet le plus significatif des réticences officielles à l'organisation d'une grande exposition allemande à Paris est sans aucun doute celui proposé par Karl Nierendorf. Ce marchand allemand, après avoir ouvert une première galerie avec son frère Josef à Cologne en 1920, prend en charge en 1923 le cabinet d'arts graphiques de I.B. Neumann à Berlin. Après un passage par Düsseldorf, il lance en 1925 la « Galerie Neumann-Nierendorf » dans la capitale allemande. Il s'y engage pour le jeune art allemand contemporain, dans un contexte qui voit un nombre non négligeable de critiques et historiens d'art germaniques dénigrer leur art national en comparaison avec l'art français.

Fin 1927, Nierendorf fait parvenir à l'Ambassade allemande à Paris, par l'intermédiaire de la femme du Ministre des Affaires étrangères allemand Gustav Stresemann, une note sur la peinture allemande contemporaine. Il y affirme tout d'abord l'indépendance retrouvée de l'art allemand vis-à-vis de l'art français. Pour lui en effet « la grande époque de l'art français qui autrefois féconda toute la peinture européenne est depuis longtemps terminée », et il précise : « son dernier et à la vérité plus important épigone est chez nous Liebermann »⁸. Depuis 1900 environ, les pays du nord – la Hollande et Van Gogh, la Belgique et Ensor, la Norvège et Munch – ont trouvé la plus forte résonance en Allemagne. On peut donc en conclure qu'aujourd'hui « un nouvel art allemand est né, au caractère absolument personnel »⁹. Nierendorf poursuit son raisonnement selon la même logique. Il ne fait pour lui « aucun doute que le mouvement artistique allemand a apporté aujourd'hui en Allemagne des résultats créatifs qui sont tout à fait égaux à ceux des Français »¹⁰. Il constate d'autre part que les artistes allemands ne vont plus, ou en tout cas plus autant à Paris pour compléter leur éducation artistique et même que « pas une seule personnalité puissante parmi les peintres n'a encore quoique ce soit à voir avec Paris. »¹¹

⁸ Note de Karl Nierendorf à l'Ambassade allemande à Paris, transmise au Ministère des Affaires Etrangères le 30 décembre 1927, p.1. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926a-Band 2 : « [...] die Malerei [hat] seit dem Ende des französischen Impressionismus sich in Deutschland zu einer absoluten Selbständigkeit entwickelt und [...] die führenden Künstler der neueren Zeit sich entschieden von dem früheren französischen Einfluss freigemacht haben. Die grosse Epoche der französischen Kunst, die einmal die ganze europäische Malerei befruchtete, ist längst abgeschlossen. Ihre letzter allerdings bedeutender Epigone ist bei uns Liebermann ».

⁹ *Ibidem*, p.1 : « [...] erstand eine neue deutsche Kunst, die absolut eigenen Charakter hat ».

¹⁰ *Ibidem*, p.2 : « Es nicht zu bezweifeln, dass die künstlerische Bewegung heute in Deutschland zu schöpferischen Leistungen geführt hat, die durchaus den französischen ebenbürtig sind. »

¹¹ *Ibidem*, p.5 : « Nicht eine einzige starke Persönlichkeit unter den Malern hat noch etwas mit Paris zu tun. »

C'est donc par la comparaison avec l'art français que Nierendorf justifie l'importance de l'art allemand. Cette importance posée, le galeriste berlinois s'interroge sur l'action menée par les autorités allemandes pour favoriser la diffusion de l'art de leur pays en France. Le marchand trouve que celle-ci est insuffisante et reste persuadé « que [leurs] résultats artistiques, qui ont dès à présent beaucoup d'amis à l'étranger, s'imposeraient en beaucoup plus grand nombre, si une propagande conséquente, active y travaillait »¹². Il met en cause le rôle négatif joué par certains Allemands, comme Wilhelm Uhde. Installé à Paris, le marchand allemand avait été interrogé par André Warnod pour le *Bulletin de la vie artistique*, entretien à l'origine d'un article plus que négatif sur l'art allemand, cause d'une vaste polémique en outre Rhin¹³. Nierendorf évoque alors la « sensation au plus haut point désagréable » que ce soit un Allemand qui ait travaillé contre le plan d'une exposition allemande en France, « un Monsieur de Uhde, dont est connu le penchant pour une paire de peintres tout à fait inintéressants »¹⁴.

La note est suivie quelques mois plus tard par un projet concret. Karl Nierendorf fait part de ce projet à l'ambassadeur allemand von Hoesch dans une lettre de 1928 en ces termes :

« Dans les cercles artistiques on est aussi généralement d'avis qu'à la place des nombreuses petites expositions individuelles, l'organisation d'une exposition large et représentative de l'art nouveau allemand serait de la plus grande importance, que seul ce genre de vaste vue d'ensemble par-delà les cercles de peintres trouverait la plus grande attention à Paris. La fondation d'une société pour le nouvel art allemand est justement en préparation, société dont la première mission sera l'organisation d'une grande exposition allemande à Paris. »¹⁵

¹² *Ibidem*, p.4 : « Ich bin überzeugt davon, dass unsere künstlerischen Leistungen, die schon jetzt viele Freunde im Ausland haben, sich in weit stärkerem Masse durchsetzen werden, wenn eine konsequente, aktive Propaganda dafür arbeitet. »

¹³ André Warnod, « Les peintres allemands », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1^{er} décembre 1926, n°23, p.360 [citant Uhde] : « la peinture allemande ne peut donc être considérée que comme un élément secondaire, et encore un élément qui n'apporte pas grand chose »

¹⁴ Note de Karl Nierendorf à l'Ambassade allemande à Paris, *Op.cit.*, p.5 : « Es erregte höchst unliebsames Aufsehen, dass es ein Deutscher war, der gegen diesen Plan arbeitete. Ein Herr von Uhde, dessen Vorliebe für ein paar ganz belanglose Maler bekannt ist [...]. »

¹⁵ Lettre de Karl Nierendorf à l'Ambassadeur allemand Leopold von Hoesch, 16 février 1928. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926a-Band 2 : « Man ist auch in den künstlerischen Kreisen allgemein der Ansicht, dass an Stelle der vielen kleinen Einzelausstellungen eine grosszügig aufgelegene und repräsentative Ausstellung der neuen deutschen Kunst von grösster Wichtigkeit wäre, und dass allein eine solche umfassende Schau über die Kreise der Künstler hinaus in Paris grösste Beachtung finden würde. Es wird soeben die Gründung einer Gesellschaft für die neue deutsche Kunst vorbereitet, deren erste Aufgabe die Veranstaltung einer grossen deutschen Ausstellung in Paris sein wird. »

À qui l'initiative ?

La réaction des officiels à cette note et à ce projet apparaît symptomatique des raisons de l'absence d'exposition d'envergure en France durant l'Entre-deux-guerres. Nierendorf se heurte de plus aux exigences des autorités qui n'envisagent d'exposition de peinture allemande quand dans un cadre très strict.

Il apparaît d'abord nécessaire aux yeux des dignitaires allemands que l'initiative d'une telle exposition vienne de la France. Dans une note du 16 mars 1928 à propos du projet Nierendorf, Johannes Sievers, du Ministère des Affaires étrangères, écrit ainsi : « La première [condition] serait que la suggestion vienne du côté français et que nous ne nous imposions pas avec une exposition de quelque manière que ce soit, privée ou officielle »¹⁶.

Mais l'Ambassade allemande semble dans le même temps extrêmement dubitative sur l'accueil d'une telle manifestation côté français, alors même que Nierendorf se montre très optimiste sur son succès possible. Il assure ainsi que « les peintres français suivent avec beaucoup d'intérêt l'évolution de la peinture en Allemagne » et qu'« il ne manque absolument pas de dispositions pour l'accueil des Allemands à Paris »¹⁷. Il cite alors Christian Zervos et les *Cahiers d'Art* ainsi que des articles de Waldemar George et Florent Fels pour étayer son propos. Mais cet enthousiasme n'est absolument pas partagé par les autorités allemandes. Von Hoesch lui répond en effet :

« Eut égard à la grande arrogance avec laquelle on regarde de haut, ici en France, “les tentatives picturales étrangères”, je restais dans l'incertitude quant à savoir si une exposition de peintures et sculptures allemandes pourrait compter sur un succès ou s'il n'y aurait pas plutôt danger que les beaux-arts allemands soient tirés jusqu'à terre par la critique et l'opinion publique d'une manière peu souhaitable. »¹⁸

¹⁶ Note de Johannes Sievers, 16 mars 1928. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926a-Band 2 : « Die erste [Voraussetzung] sei die, dass die Anregung von französischer Seite ausgehe und das wir uns nicht von irgend einer privaten oder amtlichen Stelle mit einer Ausstellung aufdrängen ».

¹⁷ Note de Karl Nierendorf à l'ambassade d'Allemagne en France, transmise au Ministère des affaires étrangères allemande le 30 décembre 1927. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926a-Band 2 : « Mit grossem Interesse verfolgen die französischen Künstler die Entwicklung der Malerei in Deutschland » (p.2) ; « Es fehlt durchaus nicht an Bereitwilligkeit zur Aufnahme der Deutschen in Paris [...] » (p.3).

¹⁸ Lettre de Leopold von Hoesch à Karl Nierendorf, 30 décembre 1927. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926a-Band 2 : « Angesichts der grossen Überhebung, mit den man hier in Frankreich auf « ausländische Malversuche » herabblickt, war ich mir [...] in Zweifel, ob eine Ausstellung deutscher Bilder und Plastiken auf einen Erfolg würde rechnen können und ob nicht vielmehr Gefahr bestand, dass die deutsche bildende Kunst von Kritik und öffentlicher Meinung in unerwünschter Weise heruntergerissen werden würde. »

Ce doute est réaffirmé à plusieurs reprises lors de l'avancée du dossier. C'est finalement à Curt Glaser, conservateur qui sera chargé d'organiser l'exposition de gravure allemande de la Bibliothèque nationale en 1929, que l'on demande d'évaluer le projet. Le 20 janvier 1928, celui-ci envoie en effet un courrier à Sievers dans lequel il est catégorique : « d'après moi, Monsieur Nierendorf exagère beaucoup le cercle des personnalités qui seraient intéressées à Paris par une exposition d'art moderne allemand »¹⁹.

Le projet du galeriste est pourtant d'organiser une exposition dans laquelle l'Ambassade allemande serait partie prenante. Or, dans le rapport adressé à l'Ambassade, l'engagement direct des autorités allemandes est déconseillé par Curt Glaser au profit d'expositions organisées par des voies privées :

« De telles expositions méritent tous les encouragements, parce que par ces chemins et par l'intermédiaire de tels canaux, l'art allemand pourrait être pour ainsi dire infiltré à Paris de manière imperceptible et sans les dangers qui sont attachés à toute grande propagande publique. Une grande exposition représentative de la nouvelle peinture allemande devrait cependant, si toutefois [elle avait lieu], être préparée avec la plus grande prudence. »²⁰

L'Ambassade allemande ne souhaite pas, en effet, être associée officiellement à une exposition de peinture qui risquerait d'être mal reçue en France, préférant s'impliquer dans le domaine musical, qui lui semble plus propice. En réponse à Nierendorf, l'Ambassade relativise ainsi le manque de représentation de l'art allemand à Paris. La comparaison avec la France en terme de pénétration des œuvres à l'étranger ne serait en effet valable que si l'on tenait compte également d'autres domaines artistiques que la peinture, et tout particulièrement de la musique. Les dignitaires allemands reprennent alors les *a priori* français selon lesquels l'Allemagne serait une nation de musiciens et la France une nation de peintres. Le conseiller de légation Joachim Kühn est très clair dans un courrier de 1929, explicitant une position adoptée depuis des années par l'Ambassade :

« La vérité est que les productions artistiques dans lesquelles un pays réalise quelque chose d'exceptionnel, ce sont les autres pays qui viennent les chercher, et à leurs frais. Ce

¹⁹ Lettre de Curt Glaser à Johannes Sievers, 20 janvier 1928. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926a-Band 2 : « Meiner Ansicht nach überschätzt Herr Nierendorf wesentlich den Kreis derjenigen Persönlichkeiten, die sich in Paris für eine Ausstellung moderner deutscher Kunst interessieren würden. »

²⁰ Lettre de Curt Glaser à Johannes Sievers, 20 janvier 1928. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926a-Band 2 : « Solche Ausstellungen verdienen alle Förderung, weil auf diesen Wegen und durch solche Kanäle deutsche Kunst unmerklich und ohne die Gefahren, die mit jeder grossen öffentlichen Propaganda verknüpft sind, in Paris gleichsam infiltriert werden könnte. Eine grosse repräsentative Ausstellung neuer deutscher Malerei müsste aber, wenn überhaupt, dann mit grösster Umsicht vorbereitet sein. »

principe fonctionne pour la France dans le domaine de la peinture (de préférence, si nous parlons seulement de grand art), pour l'Allemagne dans le domaine de la musique. »²¹

Pour les autorités allemandes, la musique allemande a donc davantage de valeur que la peinture allemande, ce qui explique qu'on se préoccupe davantage de sa diffusion à l'étranger. Pour Kühn en effet, il n'est pas question de forcer les choses. En d'autres termes, dans la mesure où la musique est déjà appréciée en France, c'est ce domaine dont il faut développer la diffusion en France et non chercher à imposer la peinture allemande qui ne trouve de toute façon aucun écho.

Où exposer ?

Outre la question de l'initiative de l'exposition, et du degré d'implication des autorités allemandes, se pose l'épineuse question de l'endroit où pourrait se tenir une telle manifestation. Le lieu logique pour de telles manifestations serait en effet le Musée du Jeu de Paume dans le jardin des Tuileries. Depuis 1922 c'est dans ce bâtiment qu'est constituée une annexe du Musée du Luxembourg pour les écoles étrangères dont est chargé André Dezarrois. Lors des discussions sur l'organisation d'une manifestation de la Sécession berlinoise à Paris en 1926, Kühn propose d'ailleurs tout naturellement au Ministère des Affaires étrangères le Musée du Jeu de Paume comme lieu d'exposition dans la mesure où le Salon des Indépendants ne peut accueillir d'exposition particulière²². Mais Sievers lui répond qu'« une exposition artistique allemande au Musée du Jeu de Paume, sur l'un de murs duquel se tient le monument à Miss Cavell, est ici tenue pour impossible »²³. Kühn en prend bonne note et une semaine plus tard il écrit à son tour : « Il serait de toute façon exclu qu'une exposition artistique allemande se tienne au Musée du Jeu de Paume, dont la façade est ornée par le monument-Cavell »²⁴. Ce monument prend tellement d'importance que Sievers demande à

²¹ Lettre de Joachim Kühn à Alfred Kuhn, 15 juillet 1928. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926b-Band 3 : « Die Wahrheit ist die, dass diejenigen Kunstproduktionen, in denen ein Land etwas Exceptionelles leistet, von den anderen Ländern und auf deren Kosten herangeholt werden. Für Frankreich arbeitet dieses Prinzip auf dem Gebiet der Malerei (vorzugsweise, wenn wir allein von den grossen Kunst sprechen), für Deutschland auf dem Gebiet der Musik ».

²² Lettre de Joachim Kühn à Johannes Sievers, 23 avril 1926. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Kunst und Wissenschaft, 1026a-Band 3.

²³ Lettre de Johannes Sievers à Joachim Kühn, 14 juin 1926. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926a-Band 1 : « [...] eine deutsche Kunstausstellung in Musée du Jeu de Paume, an dessen einer Wand das Denkmal der Miss Cavell steht, [wird] hier für unmöglich gehalten. ».

²⁴ Lettre de Joachim Kühn à Johannes Sievers, 22 juin 1926. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926a-Band 1 : « Auf jeden Fall sei es ausgeschlossen, dass eine deutsche

Kühn de lui en envoyer une carte postale pour qu'il puisse en juger par lui-même. Celui-ci ne peut en trouver mais affirme qu'il va le faire photographier. C'est finalement l'ambassadeur lui-même qui décrit le monument au Ministère des affaires étrangères : « Le relief représente en arrière-plan une maison presque perdue en train de brûler sur laquelle montent des nuages de fumée, et à côté, toujours en arrière-plan, une figure allégorique ; en dessous est représenté le corps étendu de Miss Cavell morte, sur lequel est posé un casque allemand. »²⁵

Edith Cavell, née en 1865, était une infirmière anglaise qui depuis 1907 dirigeait une école d'infirmière à Bruxelles. Son hôpital ayant été réquisitionné par la Croix Rouge à partir de 1914, elle avait aidé de nombreux soldats français et belges à fuir vers la Hollande. Dénoncée le 5 août 1915 elle fut jugée puis exécutée le 12 octobre. Dans le contexte politique difficile du torpillage du *Lusitania*, ce qui est considéré comme l'assassinat d'une femme qui ne voulait que le bien fut très largement dénoncé par les Etats-Unis, la Grande et la France. En 1919 est édifié en mémoire d'Edith Cavell un bas-relief sur l'un des murs du Musée du Jeu de Paume à Paris. On comprend certes que la présence d'un monument commémorant un tel événement associé à la « barbarie allemande » ne constitue pas un élément favorable au choix du Musée du Jeu de Paume. Mais le constat qu'il n'existe pas vraiment d'autre lieu pour accueillir les œuvres étrangères contemporaines fait que refuser définitivement l'hospitalité de ce musée revient en réalité à hypothéquer d'avance toute tentative de grande exposition allemande. Sur ce dernier point, l'Ambassade comme le Ministère sont extrêmement clairs. Von Hoesch écrit à Nierendorf :

« À ce propos je voudrais d'emblée attirer l'attention sur le fait que le bâtiment de la Salle du Jeu de Paume, extraordinairement bien situé et représentatif et qui est utilisé pour les expositions d'ensemble des autres pays, ne peut être en pris en compte pour une exposition allemande, dans la mesure où sur la partie arrière du bâtiment se trouve un relief tout à fait haïssable et inesthétique qui sert la glorification de Miss Cavell, exécutée comme espionne pendant la guerre. »²⁶

Kunstaussstellung im Musée du Jeu de Paume stattfindet, dessen Rückfront durch das Cavell-Denkmal verziert werde. »

²⁵ Lettre de Leopold von Hoesch à Johannes Sievers, 20 août 1927. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926a-Band 2 : « Relief darstellt im Hintergrund ziemlich verschwommen ein brennendes Haus, auf dem Rauchwolken aufsteigen, und daneben gleichfalls im Hintergrunde eine allegorische Figur ; darunter ist der liegende Körper der toten Miss Cavell, auf dem deutscher Militärhelmet liegt, dargestellt. »

²⁶ Lettre de Leopold von Hoesch à Karl Nierendorf, 30 décembre 1927. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926a-Band 2 : « Dabei möchte ich gleich darauf aufmerksam machen, dass das für umfassende Ausstellungen andere Länder gewöhnlich benutzte, ausserordentlich günstig gelegene und repräsentative Gebäude der Salle du Jeu de Paume für eine deutsche Ausstellung nicht in Betracht

Que montrer de l'art allemand ?

Pourtant, malgré toutes ces réserves, les autorités allemandes ne se montrent pas totalement fermées à l'initiative de Nierendorf. Le galeriste s'est associé pour ce projet au Dr Secker, ancien Directeur du Musée de Cologne, qui rend visite à l'Ambassadeur au cours d'un voyage à Paris fin avril 1928. Dans la lettre qu'il écrit alors à Sievers, Kühn indique que « les idées [de Secker] sont tout à fait conformes aux [leurs] » mais précise qu'« avant qu'elles ne soient réalisées, il y aura assurément l'occasion de les réexaminer encore une fois dans la mesure où il ne peut pas organiser son exposition avant le début de 1929 »²⁷. Des idées concordantes avec celles des officiels, certes, mais qui sont bien loin du projet de Nierendorf. Dans le compte-rendu qu'il fait de sa rencontre avec Secker qui s'est également rendu au Ministère, Sievers écrit : « Secker a le projet de commencer avec une section rétrospective et de montrer par exemple pour la première fois les romantiques allemands, puis il veut petit à petit en arriver à l'art le plus récent, auquel il accorde apparemment beaucoup moins de confiance que Monsieur Nierendorf en ce qui concerne l'effet sur l'étranger. J'approuve le Dr Secker dans son scepticisme. »²⁸ Le projet a donc très largement évolué : le XIX^e siècle est préféré à l'art allemand récent, contrairement à ce que préconisait Nierendorf. Il soulève ainsi l'une des questions les plus débattues au sein de l'Ambassade, à savoir la question du contenu d'une exposition allemande à Paris.

La première exigence des officiels concernant une telle manifestation est son caractère exhaustif. L'Ambassadeur von Hoesch est très clair à ce propos dans sa réponse au projet Nierendorf. Il dit n'avoir évidemment rien à reprocher aux expositions personnelles ou regroupant quelques artistes et même aller les visiter avec plaisir pour son agrément personnel. Mais il « ne veu[t] pas donner à ce genre d'expositions un caractère officiel qui

kommen kann, da sich auf der Rückseite des Gebäudes ein ausserordentlich gehässiges und unschönes Relief befindet, das der Verherrlichung der im Kriege als Spionin erschossenen Miss Cavell dient. »

²⁷ Lettre de Joachim Kühn à Johannes Sievers, 30 mai 1928. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926a-Band 2 : « seine Ideen stimmen ganz mit den unsrigen überein, ehe sie verwirklicht werden, wird gewiss noch Gelegenheit sein, sie noch einmal zu durchdenken, da er seine Ausstellung nicht vor Frühjahr 1929 organisieren will. »

²⁸ Note de Johannes Sievers, 26 avril 1928. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926a-Band 2 : « Secker hat den Plan, mit retrospektiven Abteilungen zu beginnen und z.B. erst einmal die deutschen Romantiker zu zeigen, allmählich wollte er dann auf die neuere Kunst übergehen, der er offenbar ein wesentlich geringeres Vertrauen entgegenbringt, als Herr Nierendorff, soweit es sich um die Wirkung aus das Ausland handelt. Ich stimme Dr. Secker in dieser Skepsis bei. »

pourrait faire croire qu'il s'agit là d'une démonstration vraiment représentative des beaux-arts allemands ». Il poursuit ainsi :

« Un tel cachet officiel (c'est-à-dire ouverture de l'exposition en ma présence et en celle du ministre français des cultes, etc.) ne peut être concédé à une exposition allemande que s'il s'agit d'une exhibition récapitulative et complète de la production artistique allemande du siècle dernier. Ce point de vue qui est le mien a été approuvé par le Ministère des Affaires étrangères. »

Et il ajoute : « On n'est pas encore parvenu jusqu'ici à une exposition allemande rétrospective telle qu'esquissée ci-dessus »²⁹. En première analyse, critiques d'art soucieux de la diffusion de l'art allemand en France et autorités allemandes semblent donc d'accord. En réponse à cette lettre de von Hoesch, Nierendorf écrit en effet que les cercles artistiques sont aussi généralement d'avis qu'une large exposition d'art allemand serait plus souhaitable que de multiples manifestations à portée restreinte.

Mais en réalité, les positions de von Hoesch et de Nierendorf ne sont pas véritablement les mêmes. En premier lieu, l'ambassadeur refuse certes de supporter de manière officielle les expositions personnelles dans les galeries, mais sans pour autant agir lui-même pour qu'une grande exposition soit organisée. Là où Nierendorf pense que le refus de s'associer aux petites expositions est le signe d'une volonté de s'impliquer dans une exposition d'ensemble, il semble que ce ne soit en réalité pour von Hoesch qu'une manière de justifier l'absence jusque-là d'une exposition officielle rétrospective. En second lieu, lorsqu'il évoque une exposition de « l'art allemand récent », Nierendorf ne comprend pas non plus ce que sont les priorités des autorités allemandes. En aucun cas en effet il ne s'agit de ne montrer que la jeune peinture allemande. À propos d'un projet présenté par Alfred Flechtheim à l'Ambassade en 1930, Joachim Kühn dit ainsi apprécier que « il ne veu[ille] pas seulement prendre en considération les œuvres représentatives des peintres et sculpteurs contemporains mais aussi

²⁹ Lettre de Leopold von Hoesch à Karl Nierendorf, 30 décembre 1927, p.3-4. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926a-Band 2 : « Ich [...] möchte aber nicht derartigen Ausstellungen ein offizielles Gepräge geben, das den Anschein erwecken könnte, als handele es sich dabei um eine wirklich repräsentative Schausstellung der deutschen bildenden Kunst. Ein solches offizielles Gepräge (d.h. Eröffnung der Ausstellung in meinem und des französischen Kultusministers Beisein usw.) könnte einer deutschen Ausstellung nur dann verliehen werden, wenn es sich wirklich um eine zusammenfassende und restlos repräsentative Zurschaustellung der deutschen Kunstproduktion der letzten Jahrzehnte handelt. Dieser mein Standpunkt ist von dem Auswärtigen Amt gebilligt worden. Zu einer zusammenfassenden deutschen Ausstellung der oben skizzierten Art ist es bisher noch nicht gekommen. »

des maîtres de notre récent passé »³⁰. Sur la possibilité que les Français puissent apprécier les artistes allemands les plus récents, Sievers est encore plus sceptique dans une lettre de 1932 :

« Et ensuite pour les modernes, qui ont certes déjà été présentés par fragments individuels dans les salons parisiens mais encore jamais en bloc : aura-t-on pour les gens de la « Brücke » c'est-à-dire pour Schmidt-Rottluff, Heckel, Pechstein, etc. ou pour les pionniers pleins de fantaisie comme Marc, Feininger, Klee, etc. plus de compréhension qu'un sourire poli ? A tout cela je ne suis pas capable de répondre. »³¹

Une exposition uniquement constituée d'artistes du XX^e siècle est donc exclue. Mais présenter le XIX^e siècle n'apparaît pas non plus chose aisée. Les Allemands sont en effet tout à fait conscients du sentiment de supériorité des Français dans le domaine pictural et de leur tendance à ne voir dans l'art allemand que plagiat, et ce plus particulièrement pour les réalisations de la fin du XIX^e siècle. « Partout, constate Sievers, le Français, dont le peu de volonté de s'identifier aux cultures étrangères est suffisamment connu, forcera la comparaison qui le fortifie dans sa théorie selon laquelle une bonne partie de la peinture allemande, par exemple l'impressionnisme, est un emprunt français ». « Ce serait le cas, poursuit-il, si l'on voulait, comme le déclarent de nombreuses voix dans la presse, bâtir une section historique et remonter par exemple jusqu'au début du 19^e siècle ». Il est vrai que certains journaux insistent sur la place à donner à l'art allemand du siècle passé. Déjà en 1925, *Der Cicerone* faisait paraître un texte du Français Adolphe Basler traduit en allemand qui s'interrogeait sur les peintres allemands à montrer à Paris. Or pour lui, la réponse était claire :

« Si l'on devait aujourd'hui montrer à Paris, Londres ou New-York les œuvres qui soient issues de l'esprit allemand, on le ferait au mieux dans une exposition des peintres allemands du 19^e siècle jusqu'à Leibl ou Thoma. Les Nazaréens ou les Romains allemands seraient très actuels. Leur idée de la forme charmerait de manière beaucoup plus vivante et moderne que le soi-disant « ingrisme » de Picasso [...]. »³²

³⁰ Lettre de Joachim Kühn au Ministère des Affaires étrangères allemand, 3 juin 1930. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926b-Band 4 : « Er will nicht nur die zeitgenössischen Maler und Plastiker, sondern auch die Meister unserer jüngsten Vergangenheit in repräsentativen Werken berücksichtigen [...] ».

³¹ Lettre de Johannes Sievers à Forster, 10 février 1932. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 927a-Band 5 : « Und dann zur Moderne, die ja schon in Einzelausschnitten in Pariser Kunstsalons, aber noch nie geschlossen vorgeführt wurde : wird man für die Leute der « Brücke » also für Schmidt-Rottluff, Heckel, Pechstein u.s.w. oder für die phantasievollen Bahnbrecher wie Marc, Feininger, Klee u.s.w. mehr Verständnis haben, als ein höfliches Lächeln ? Alles dies vermag ich nicht zu beantworten. »

³² Adolphe Basler (Deutsch von G.G.), « Pariser Ausstellungen », *Der Cicerone*, 1925, XVII. Jahrgang, Heft 10, p.512 : « Wenn man heute in Paris, London und New York die Werke, die dem deutschen Geist entstammen, zeigen sollte, so würde das am besten in einer Ausstellung der deutschen Maler des 19. Jahrhunderts bis Leibl

Pour Sievers cependant, le problème ne se situe pas encore pour cette période et il serait même sans doute possible de montrer les romantiques allemands à Paris. Par contre, « cela deviendra plus difficile » avec ceux qui « seront sans aucun doute considérés comme des suiveurs de l'impressionnisme français (Liebermann, Slevogt, Corinth) »³³. Au vu de ce qui a été écrit sur ces artistes, et tout particulièrement sur Liebermann, on ne peut que donner raison au conseiller de légation du Ministère. Kühn est encore plus sévère sur cette question à propos de l'échec de l'exposition Liebermann de 1927. Dans une lettre à Schwendemann à propos de l'article « Manet et Léger » cité en introduction, le conseiller concède que l'ambassadeur a trouvé le cas Liebermann « scandaleux ». Mais il constate par la suite qu'il n'est finalement peut-être pas dans leur intérêt d'insister dans la presse pour que l'exposition ait lieu dans la mesure où « Liebermann a très peu de choses à dire aux Français et qu'ils le considèrent non pas comme génie créateur mais comme imitateur »³⁴. Il ajoute qu'il n'est pas impossible qu'Herriot n'ait pas poussé plus loin le projet d'exposition parce qu'il prévoyait que la critique parisienne n'aurait pas reconnu Liebermann comme l'attendaient les Allemands.

Les raisons de l'absence d'une grande exposition de peinture allemande soutenue par les autorités dans l'Entre-deux-guerres sont donc très diverses. D'ordre intellectuel ou stratégique, elles sont parfois même tout à fait circonstancielles, comme cette présence du monument à Miss Cavell sur le fronton du musée du Jeu de Paume. Quelque soit leur nature, on peut néanmoins se demander si elles ne servent pas finalement toutes de prétexte. L'essentiel de la politique de l'Ambassade est en effet dans cette idée qu'une propagande ne peut se forcer et que, si le public français n'est pas prêt, mieux vaut ne pas présenter à Paris la peinture allemande, dont l'intérêt est toujours minoré.

Un mémorandum sur les échanges franco-allemands dans le domaine de la politique culturelle, écrit conjointement en 1931 par le Ministère des affaires étrangères français et

oder Thoma geschehen. Die Nazarener oder die Deutsch-Römer würden sehr aktuell sein. Ihre Vorstellung von Form würde viel lebendiger und moderner anmuten als der sogenannte « Ingrismus » von Picasso [...]. »

³³ Lettre de Johannes Sievers à Forster, 10 février 1932. Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 927a-Band 5 : « [...] schwieriger wird es aber werden, wenn die späteren Leute herankommen, die [...] ganz zweifellos als Nachfahren des französischen Impressionismus angesehen werden müssen (Liebermann, Slevogt, Corinth) ».

³⁴ Lettre de Joachim Kühn à Schwendemann, 20 mars 1928. Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926a-Band 2 : « Den Fall Liebermann findet er natürlich auch skandalös. Immerhin entspreche es vielleicht nicht unserm Interesse, wenn wir in der Presse zu sehr darauf drückten, dass die Ausstellung zustande kommt, denn, und das habe ich selbst gleichfalls wiederholt in Gespräche feststellen können, Liebermann hat den Franzosen nicht sehr viel zu sagen, er wird von ihnen nicht als schöpferischer, sondern als nachahmender Geist gebracht. »

l'Ambassade allemande, est en ce sens tout à fait significatif. Différents points y sont abordés dans un tableau récapitulatif qui distingue selon les colonnes entre l'état des lieux, le but et les moyens pour y parvenir. Au point 7, concernant les beaux-arts, dans la colonne « Buts », on peut lire la position suivante : « Réserve concernant un projet de grande exposition artistique à Paris dans la mesure où le public français aura probablement peu de compréhension pour cela »³⁵.

À force de vouloir faire pénétrer l'art allemand de manière « imperceptible », comme l'écrivait Curt Glaser, cet art n'a finalement pas été perçu du tout.

³⁵ Note de la coopération franco-allemande dans le domaine de la politique culturelle, [décembre 1931]. Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Berlin : Botschaft Paris, Kunst und Wissenschaft, 1029a- Band 14 : « Ziel : Zurückhaltung gegenüber Projekt einer grösseren Kunstausstellung in Paris, da franz. Publikum hierfür voraussichtl. wenig Verständnis haben wird. »

VOIR, NE PAS VOIR. LES EXPOSITIONS EN QUESTION

Journées d'étude

4 – 5 juin 2012, INHA

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne - HiCSA

Hélène Trespeusch, Université Montpellier III

Trop voir, mal voir : les difficultés d'une entreprise de réhabilitation

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique : Hélène Trespeusch, « Trop voir, mal voir : les difficultés d'une entreprise de réhabilitation », in GISPERT, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Tous droits réservés

Le collectionneur Jean-Claude Gandur rappelait dernièrement que pendant longtemps l'abstraction de la Seconde École de Paris n'avait eu « ni les faveurs du public ni celles des professionnels de l'art¹ ». De fait, cette peinture de l'après-guerre a souvent été associée à la fin du rayonnement de Paris, qui jouissait encore avant 1945 du statut de capitale de la modernité artistique occidentale. Les faits sont connus mais méritent d'être rappelés. La fin de ce règne est officialisée en 1964 : la Biennale de Venise attribue alors pour la première fois son grand prix de peinture à un artiste américain, Robert Rauschenberg, et non à un artiste travaillant à Paris, comme une tacite tradition semblait l'avoir établi depuis des décennies. Cette année-là donc, Roger Bissière (associé à la Seconde École de Paris) n'obtient pas ce prix qui, du point de vue français, lui paraissait réservé. Cet événement est un choc. Il officialise le déplacement de la scène artistique occidentale de la France aux États-Unis, de Paris à New York. Nombreux sont ceux, dans le milieu de l'art français, qui crient au complot. Mais, bien vite, ce sentiment d'injustice se transforme en un profond et durable sentiment de honte : la honte d'avoir longtemps ignoré la production artistique étrangère, et en particulier de n'avoir pas accordé suffisamment d'attention à l'expressionnisme abstrait américain, qui s'était pourtant révélé un concurrent sérieux de l'abstraction lyrique de la Seconde École de Paris sur le plan international. À travers le prisme de ces crispations nationales, l'abstraction des années 1950 a rapidement été jugée responsable de la fin de l'hégémonie française sur la scène artistique contemporaine.

Quelque trente années après son développement vient l'heure du bilan. Dans les années 1980 en effet, les publications et les expositions consacrées à l'art des années 1950 se multiplient, de Paris à Saint-Étienne, en passant par Dunkerque, Grenoble, Lille, Meymac, etc. Rétrospectivement, les tentatives les plus ambitieuses de relecture de cette histoire qu'il nous soit permis de juger se dessinent dans les imposants catalogues de trois expositions. *Paris-Paris, 1937-1957* a lieu au Centre Pompidou à Paris en 1981, à l'initiative de Germain Viatte et Pontus Hulten ; *L'Art en Europe, les années décisives, 1945-1953* est organisée par Jacques Beaufret, Bernard Ceysson et Jean-Luc Daval au Musée d'art moderne de Saint-Étienne en 1987 et *Les Années 50* se déroule à nouveau au Centre Pompidou en 1988, cette fois sous la direction de Daniel Abadie. Ces trois initiatives partagent la même volonté revendiquée de réhabiliter un art injustement méprisé. Toutefois, si louables qu'aient été leurs ambitions initiales, ces expositions n'ont pas convaincu sur un plan historiographique.

¹ Jean-Claude Gandur, *Les Sujets de l'abstraction*, cat. exp., Musée Rath, Genève, ; Musée Fabre, Montpellier, p. 13.

Des expositions suspectes, avant même leur inauguration

En tentant de démontrer la qualité des œuvres de la Seconde École de Paris, l'objectif annoncé des trois expositions est de relativiser les hiérarchies de valeurs qui se seraient imposées jusqu'alors pour des raisons plus idéologiques qu'artistiques. Toutefois, avant même leur inauguration, les reproches à leur encontre se multiplient.

Cette entreprise de réhabilitation est tout d'abord incriminée en raison de ses fondements nationalistes. Telle est par exemple la position critique de Guy Scarpetta, qui, à l'annonce de l'exposition *Paris-Paris, 1937-1957*, s'offusque du choix de cette thématique dans *art press*. Selon lui, à la fin des années 1930, « la capacité d'accueil et de rayonnement » de la capitale « va peu à peu s'étouffer, asphyxiée par le chauvinisme et le nombrilisme, au fur et à mesure que d'autres "foyers" surgissent, drainant à leur tour la créativité, de l'autre côté de l'Atlantique ». Il n'est donc pas question pour le critique de remettre en cause l'hégémonie de New York, et la supériorité de l'École de New York sur la seconde École de Paris. Il parle, au contraire, du « prestige fantasmagique et gonflé d'une "École de Paris" des années 50 », ajoutant que celle-ci « aura surtout abouti, historiquement, à nous faire *manquer* Pollock et Newman, Kline et De Kooning, Motherwell et Rothko²... ». Ce point de vue est largement partagé à l'époque par les critiques d'art, tout particulièrement au sein d'*art press*. Catherine Francblin, par exemple, estime que « l'essentiel de ce que la scène française présente à ce moment-là est dominé par un post-cubisme vieillot » et que « l'audace continue à qualifier le travail des Américains qui prennent bientôt les rênes – et jusqu'à aujourd'hui – de la situation de l'art dans le monde³. »

À cette résistance esthétique et idéologique s'ajoute, à l'encontre de ces expositions, des suspicions d'ordre économique. N'y a-t-il pas lieu en effet de s'interroger sur l'opportunité que représentent de telles entreprises de réhabilitation institutionnelle pour des galeristes qui possèdent dans leurs stocks un certain nombre de tableaux des artistes de la Seconde École de Paris, oubliés ou mal aimés, et ce en pleine explosion d'un marché de l'art qui se montre particulièrement friand de tableaux ? Ces expositions ne sont-elles pas une publicité gratuite pour ces artistes ? Quoi qu'il en soit, cette convergence de l'offre et de la demande crée ce que le marchand d'art Jean Pollak appelle alors la « cinquantite », cet engouement pour l'art

² Guy Scarpetta, « Paris-nombriil ? », *art press*, n° 49, juin 1981, p. 2.

³ Catherine Francblin, « Les années 50 – Éditorial », *art press*, n° 127, juillet-août 1988, p. 3.

européen de l'après-guerre, essentiellement abstrait, qui se manifeste dans les galeries du boulevard Haussmann et de Saint-Germain-des-Prés⁴.

À cette situation critique s'ajoute enfin une autre difficulté : la pression qu'exercent les artistes associés à la Seconde École de Paris, encore vivants, pour apparaître dans ces expositions. Chacun d'eux se sent légitimement concerné par de telles rétrospectives et les commissaires d'exposition doivent faire face à ces exigences⁵. Par conséquent, même si, sur le plan historique, il apparaît possible, dans les années 1980, de porter un regard dépassionné sur la scène artistique française des années 1950, cette entreprise de réhabilitation muséale avance dès le début sur un terrain miné, se confrontant à un certain nombre de reproches avant même qu'elle ne soit présentée au public.

Trop voir...

Néanmoins, il est important de noter que si ces expositions n'ont pas convaincu, si elles n'ont pas réussi à réécrire l'histoire, c'est avant tout parce que leur propos s'est avéré confus. Ceci est tout d'abord lié au fait qu'elles ont toutes trois opté pour une structure d'exposition particulière : l'exposition-bilan ou exposition-panorama. À la fin des années 1970, c'est le directeur du tout nouveau Centre Pompidou, Pontus Hulten, qui remet au goût du jour ce type de démarche curatoriale, au travers du premier grand cycle d'expositions de la nouvelle institution : *Paris-New York, 1908-1968* (1977) ; *Paris-Berlin, 1900-1933* (1978) ; *Paris-Moscou, 1900-1930* (1979) ; *Paris-Paris, 1937-1957* (1981). La particularité de ces expositions est de proposer une vue d'ensemble d'une époque, sur une aire géographique étendue. Elles ne sont centrées ni sur un artiste, ni sur une tendance artistique – ce qui implique de rendre compte d'un ensemble d'œuvres et de sources extrêmement large.

Ce choix en tant que tel n'est pas toujours malheureux. Il est amené à le devenir à partir du moment où une sélection rigoureuse d'œuvres, d'artistes, de médias n'est pas opérée. Or, il suffit de jeter un œil sur les sommaires des différents catalogues pour constater la profusion d'informations, qui nuit inévitablement à la clarté du propos de ces expositions. Les commissaires ont fait le choix de l'érudition et non celui de la synthèse. Ces ouvrages sont donc d'impressionnants et précieux recueils d'informations (pour les historiens de l'art

⁴ Jean Pollak, cité dans Gérard Xuriguera, « La peinture des années 50 », *Beaux-arts magazine*, n° 22, mars 1985, p. 56.

⁵ Voir Daniel Abadie, Entretien avec Catherine Lawless, « Quelques problèmes de l'art contemporain », *Les Années 50*, cat. exp., Centre Pompidou, Paris, 1988, p. 49 : « Dans la mesure où tout artiste vivant et qui a vécu cette période se sent logiquement concerné, c'était un problème fondamental. »

notamment), mais ils se refusent à proposer un récit clair, structuré et hiérarchisé sur l'art d'après-guerre. Dans le catalogue de *Paris-Paris, 1937-1957*, Pontus Hulten semble d'ailleurs reconnaître, avant qu'on le lui reproche, que l'exposition présentée ne répondra pas aux attentes des historiens de l'art. Il note :

« L'entreprise est assurément difficile dans la mesure, notamment, où ces années, vécues dans des situations très diverses et opposées, n'ont pas cessé de provoquer des témoignages, des commentaires et des polémiques. La passion a, parfois, rendu le regard impossible. (...). Est-ce une réalité historique parfaitement assise ou établie, circonscrite, à laquelle nous faisons face ? L'interrogation n'est pas négative devant l'analyse encore neuve et peut-être incertaine. (...) La sédimentation des faits est fragile⁶. »

Étant donné cet état précaire du processus d'historicisation de la Seconde École de Paris, les commissaires de *Paris-Paris* (1981) préfèrent donc montrer la multiplicité, la richesse de l'art d'après-guerre, affirmant ainsi une démarche plus exhaustive que sélective qui leur évite de proposer une sélection trop limitée des artistes méritants.

Ce constat est également applicable aux deux autres catalogues d'expositions, car tous proposent plus d'une trentaine d'articles, d'auteurs souvent différents, avec des statuts divergents. S'y retrouvent tout à la fois des articles des années 1940-1950, des témoignages⁷, mais aussi des analyses plus approfondies de théoriciens adoptant un point de vue distancié. À cette diversité de discours s'ajoute la diversité des médias discutés : peinture, sculpture, cinéma, théâtre, littérature, architecture, design, etc.

À ce propos, Serge Guilbaut – qui à l'époque vient de terminer sa thèse en histoire de l'art sur la guerre idéologique qui opposa New York à Paris entre 1945 et 1948 – remarque à juste titre dans la revue *Parachute* que si la préparation d'une exposition comme *Paris-Paris* appelle un travail d'archéologue, visant à mettre au jour les multiples couches qui fondent la diversité de chaque époque, elle ne peut s'en contenter. Il précise que « l'archéologue, s'il ne se double pas d'un historien qui interprète ces couches, n'y voit que cendre. Sans cette interprétation, tout est factice (...)»⁸. » Il dénonce, malgré la bonne volonté des commissaires,

⁶ Pontus Hulten, « Préface », dans *Paris-Paris, 1937-1957*, cat. exp., Centre Pompidou, Paris, 1981, p. 6.

⁷ Voir Clement Greenberg, « L'École de New York », *Les Années 50*, cat. exp., Centre Pompidou, Paris, 1988, p. 56-59 ; Georges Limbour, « La nouvelle École de Paris » [1960], *ibid.*, p. 110-111 ; Michel Tapié, « Morphologie autre » [1957], *ibid.*, p. 270-271. Voir également Michel Ragon, « En ce temps-là », *L'Art en Europe, les années décisives, 1945-1953*, cat. exp., Musée d'art moderne, Saint-Étienne, 1987, p. 15 et suivantes.

⁸ Serge Guilbaut, « Paris/Paris, ou quand la recherche du temps mythique rend l'histoire amnésique. », *Parachute*, n° 24, automne 1981, p. 23.

l'absence de travail historique, l'absence de véritable contextualisation, qu'il impute notamment à l'immensité du champ à prendre en considération. Il note :

« L'entreprise est de taille, grandiose, difficile à articuler, d'une part parce qu'elle couvre trop de terrain et d'autre part, parce que c'est la première tentative sérieuse de faire un bilan des différents courants qui travaillaient la culture française d'après guerre. Les écrits des historiens de l'art sur la période s'avérant impuissants ou mystifiants. Il s'agissait donc d'articuler, sur un fond historique, vingt ans de création à Paris, dans la peinture, la sculpture, le design, l'architecture, la littérature, le théâtre, le cinéma, l'affiche, la photo, la télévision. Tout y semble abordé, dans une profusion d'informations, qui cependant ne suffisent pas à faire sens. (...) Il fallait être moins timoré, oser des rapprochements, prendre des positions, faire œuvre d'historien véritable et non pas jouer le grand entasseur, et surtout éviter de mélanger les genres d'optique. Germain Viatte, afin d'intéresser le grand public, sans tomber dans la vulgarisation, navigue entre le Showbiz (...) et l'érudition⁹. »

Confrontée à ce premier bilan mitigé, l'exposition de Saint-Étienne tente de tirer les leçons des erreurs passées.

... mal voir

L'Art en Europe, les années décisives, 1945-1953 annonce, de fait, un champ chronologique plus réduit : il ne s'agit ni de couvrir deux décennies comme *Paris-Paris, 1937-1957*, ni même de couvrir une décennie (comme se proposera de le faire par la suite Daniel Abadie avec *Les Années 50*), mais de circonscrire son investigation aux neuf années d'après-guerre : 1945-1953. En outre, le catalogue est principalement écrit par les trois commissaires – Bernard Ceysson, Jacques Beaufret et Jean-Luc Daval –, ce qui garantit une relative cohérence du propos global. En revanche, l'aire géographique est cette fois élargie à toute l'Europe.

Toutefois, le problème soulevé par la critique de l'époque est avant tout d'ordre esthétique. Dans *art press*, bien qu'il commence par louer l'effort de contextualisation dont fait preuve l'exposition, ainsi que sa volonté de refuser la « hiérarchie tacitement admise » entre New York et Paris, Philippe Dagen conclut de la manière suivante :

⁹ *Ibid.*, p. 21-23.

« Mais combien d'inventions et de libertés acquises ? Bien peu en proportion du nombre remarquablement élevé des œuvres exposées. (...) Mais, quoiqu'elles soient exécutées après 45, quoiqu'elles disent l'horreur des ruines ou la peur de la guerre, elles les confient dans des styles qui ont vingt ou trente ans d'âge. Cet après-guerre apparaît, en matière de beaux-arts, comme un long après-entre-deux-guerres, conclusion qui n'en finit pas de confesser ses dettes. On s'en doutait¹⁰. »

Aux yeux de l'historien-critique d'art, la réhabilitation de l'art européen d'après-guerre échoue en raison de sa propre médiocrité. En dehors de Dubuffet, de quelques œuvres de Debré, Soulages, De Staël et Poliakoff, Philippe Dagen juge que l'ensemble est peu convaincant, représentatif de l'académisme généralisé de la production artistique de cette période. Il semble aujourd'hui difficile de se résoudre à l'idée que la production européenne de l'après-guerre ne mérite pas plus de crédit et d'attention. Il apparaît plus juste de postuler que l'efficace du propos des commissaires s'est perdue dans leur accrochage. Pour démontrer que l'art européen d'après-guerre avait été injustement mésestimé, il aurait fallu mettre davantage en avant ses qualités, accorder plus d'attention aux œuvres à même de concurrencer l'art américain. Un parti pris plus clair s'affirmant quantitativement dans le choix des œuvres n'aurait en rien ruiné l'effort de contextualisation et aurait permis de réhabiliter les artistes qui méritaient, justement, d'échapper au grand ensemble indistinct et inconfortable des années 1950.

Si différentes soient-elles, ces deux expositions de Paris et Saint-Étienne sont finalement tombées dans un même piège en donnant presque autant de visibilité à des sujets et des objets qui, historiquement, n'ont pas eu la même résonance – quand elles n'accordaient pas à certains artistes un surcroît d'importance qui, d'un point de vue historique, ne se justifiait pas. Elles révèlent un conflit manifeste entre l'ambition initiale (à savoir : démontrer la valeur de la production artistique dans la France d'après 1945) et la démarche adoptée (montrer un panorama global trop peu sélectif ou déséquilibré des œuvres produites à cette époque).

Conscient à son tour de l'écueil visant à proposer un point de vue trop large sur la production d'après-guerre, Daniel Abadie revendique pour *Les Années 50* un point de vue plus sélectif, dont il s'explique de la manière suivante :

¹⁰ Philippe Dagen, « Les années 50 au nouveau musée d'art moderne de Saint-Étienne, après l'âge d'or », *art press*, n° 122, février 1988, p. 35.

« Il était vain et contraire à l'esprit de notre réflexion de vouloir être exhaustif. (...) Il est sûr que s'est créé, ces derniers temps, autour des années 50 un effet de mode. Mais la nostalgie ne change pas la nature des œuvres. Comme à l'époque, l'intérêt de celles-ci est plus ou moins grand. Accepter tout ce qui s'est fait à une période donnée au nom soit de l'intérêt sociologique, soit d'une curiosité d'antiquaire est d'une certaine façon une solution de facilité : le recul historique ne donne pas aux œuvres la qualité qui leur manquait lors de leur création. Il nous a semblé plus juste de montrer d'une part des œuvres qui en leur temps ont joué un rôle capital, d'autre part celles qui, passées alors plus ou moins inaperçues, se sont révélées le ferment de développements ultérieurs (...). Limiter le nombre d'artistes présentés, même si cela s'est révélé difficile, permettait de mieux saisir les enjeux de l'époque¹¹. »

Le bien-fondé de cette démarche sélective est incontestable. Étant donné le semi échec des tentatives précédentes, Daniel Abadie justifie donc son exposition par un point de vue mieux ciblé sur l'art des années 1950. Pourtant, la même multiplicité des médias se fait jour, présentée selon les mêmes disproportions d'intérêt que dans les expositions précédentes. Qui plus est, le commissaire ternit un peu plus la clarté de son propos en étendant son enquête, tantôt à la Grande-Bretagne, l'Italie ou la Scandinavie (dans la section architecture et design), tantôt à « d'autres continents » (dans la section littérature).

Toutefois, comme le souligne à nouveau Philippe Dagen, le principal reproche adressé à cette exposition est d'avoir été guidée presque exclusivement par un souci d'harmonie esthétique ruinant toute pertinence historique ; bref, d'avoir pris trop radicalement le contre-pied de l'exposition de Saint-Étienne. Selon lui, *Les Années 50* se présente comme une « reconstitution soft et réductrice » qui « anesthésie les contradictions, élimine des pans entiers de la création, réduit la chronologie à une suite de cousinages incertains », en soumettant tout « à la loi de la ressemblance formelle ». Il résume :

« Daniel Abadie a voulu s'en tenir à une analyse des formes, sans tenir compte des significations, des références et des idéologies. Ce formalisme a depuis longtemps avoué ses limites : il ne dit rien du sens, de l'expression ni du sacré d'une époque plus qu'aucune autre inquiète de sens, d'expression et de sacré¹². »

¹¹ Daniel Abadie, Entretien avec Catherine Lawless, « Quelques problèmes de l'art contemporain », *Les Années 50*, cat. exp., Centre Pompidou, Paris, 1988, p. 49-50.

¹² Philippe Dagen, « Soft fifties », *art press*, septembre 1988, n° 128, p. 69.

Cette nouvelle entreprise de réhabilitation a donc échoué en raison de son manque de rigueur historique. Mettre sur un plan d'égalité Pierre Soulages et Franz Kline peut naturellement être convaincant sur un plan formel, mais ce parallèle l'est beaucoup moins sur le plan historique. La Seconde École de Paris s'est développée dans une Europe détruite et interloquée, traumatisée par la guerre, alors que l'expressionnisme abstrait de l'École de New York, qui se pensait comme un art typiquement américain, souhaitant en tous cas prendre ses distances avec l'art français, s'est construit dans un pays davantage protégé. Ce n'est qu'en rappelant ces deux contextes très différents qu'il devient intéressant d'interroger les différences réelles ou fantasmées qui séparent ces deux abstractions d'après-guerre.

Pour diverses raisons qui relèvent soit d'un manque de sélection, soit d'une sélection historiquement peu satisfaisante, ces trois ambitieuses expositions-panoramas des années 1980 n'ont donc pas réussi à offrir un aperçu cohérent et convaincant de l'abstraction de la Seconde École de Paris. Ce constat permet d'expliquer le récent renouveau des expositions portant sur la même période : par exemple *Les Sujets de l'abstraction* présentée en 2011 par Éric de Chassey à Genève, puis à Montpellier ; *Be-Bomb: The Transatlantic War of Images and all that Jazz, 1946-1956*, organisée par Serge Guilbaut à Barcelone en 2007 ; *1945-1949 : Repartir à zéro, comme si la peinture n'avait jamais existé*, mise en place à Lyon en 2008 par Éric de Chassey en collaboration avec Sylvie Ramond. Toutes entendaient réparer les erreurs des commissaires des années 1980 afin de démontrer de manière plus convaincante que l'abstraction de la Seconde École de Paris a été trop hâtivement dépréciée.

VOIR, NE PAS VOIR. LES EXPOSITIONS EN QUESTION

Journées d'étude

4 – 5 juin 2012, INHA

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne - HICSA

Malick Ndiaye, chercheur associé au Labex CAP, Centre de
Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL) CNRS-EHESS,

Chercheur associé à l'Institut National du Patrimoine

Magiciens de la terre devant les modernités africaines :
stratégies curatoriales et mondialisations artistiques

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique : Malick Ndiaye, « *Magiciens de la terre* devant les modernités africaines : stratégies curatoriales et mondialisations artistiques », in GISPERT, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Tous droits réservés

Cette étude part de l'hypothèse suivante : la sélection africaine de *Magiciens de la terre* (1989) n'est pas un choix d'œuvres mais l'élection d'une temporalité. Pour en administrer la preuve, il faut considérer les stratégies de choix du commissaire au regard des créations artistiques traditionnelles et la place de celles-ci dans l'art moderne en Afrique. Cette méthodologie permet de lire l'exposition non sous l'angle binaire qui opposait les aires culturelles, mais à travers le choix normatif du commissaire vis-à-vis d'une histoire de l'art. Le rapport complexe avec les patrimoines culturels - incarnés largement par la tradition artistique des masques et de la statuaire - est le principal facteur d'identification de l'art moderne en Afrique subsaharienne. Comment l'héritage artistique traditionnel a-t-il hanté les stratégies des artistes dans la construction d'une modernité ? Comment les politiques qui les sous-tendent ont essayé de se positionner devant cet héritage culturel ? Que cela soit au sein des structures coloniales, des infrastructures nationales ou de la création des artistes exilés, les pratiques artistiques restent différentes par leurs méthodes et l'idée qui les anime. Mais elles partagent une anxiété commune : quel rapport la création artistique doit-elle entretenir avec les expressions culturelles locales ? Répondre à cette question c'est revisiter l'histoire de l'art en Afrique à travers les conditions d'engendrement des modernités artistiques. C'est au terme de cet exercice qu'il convient de considérer la stratégie de sélection du commissaire et le positionnement de l'exposition vis-à-vis des trajectoires artistiques en Afrique.

I- Modernités artistiques africaines : infrastructures culturelles et héritage patrimonial

Dans la première moitié du XX^e siècle, une intense activité artistique est observée sur le continent. Elle s'exprime majoritairement au sein d'ateliers sous l'égide de missionnaires et d'agents de l'administration coloniale. Au début, ces structures sont des départements d'enseignement technique en menuiserie, ferronnerie ou travail du cuir. Les plus anciens sont l'école de dessin et de modelage ouverte en 1929 par Margaret Trowell à Kampala (Ouganda) et le Centre de formation artistique du collège d'Achimota créé en 1936 par le sculpteur allemand Meyerowitz au Ghana. Ces infrastructures connaissent un nouvel essor vers la fin de la seconde Guerre Mondiale. Pierre Romain-Desfossés fonde le Hangar (1944) au Congo Belge et Pierre Lods institue l'Ecole de Poto-poto (1951) au Congo Brazzaville avant de rejoindre le Sénégal en 1961. Franck McEwen et Tom Bloomfield animent une vie artistique

au Zimbabwe dans les années 1950-1960, tandis que les époux Beier sont actifs dans les workshops d'Oshogbo (Nigéria) du début des années 1960¹. Ces structures prolongent les premiers ateliers en centrant leur action sur des expérimentations plastiques. Cette phase historique de la modernité artistique est principalement jouée par des acteurs dont les expériences isolées en Afrique vont des années 1920 aux années 1960. Nous avons là des productions hétéroclites, animées par des « philosophies » contradictoires et produisant une modernité qui est souvent rejetée dans l'histoire d'un néo-primitivisme à cause des méthodes qui l'engendrent. Celles-ci étant sou-tendues par un enseignement qui - bien que se voulant académique - est orienté par une vision colonialiste et exotique.

Dès les années 1920, les points de vue de cette éducation artistique rencontrent des résistances. Prenons deux exemples de cette scission dans un pays anglophone (Nigéria) et un pays francophone (Sénégal). Dès son retour du St. John's Wood College de Londres en 1922, l'artiste nigérian Aina Onabolu persuade l'administration coloniale de la nécessité d'un plan d'éducation artistique qu'il dirige avec un jeune professeur du nom de Kenneth Murray². Il ne tarde pas à avoir des divergences avec celui-ci quant à la méthode d'enseignement. Kenneth Murray réclame de ses étudiants plus d'intérêt concernant les formes traditionnelles. Les peintures devaient être dépourvues de perspectives et les portraits étaient interdits. Aina Onabolu tendait vers une formation classique et une liberté d'inspiration sans cloisonnement socioculturel. La position pédagogique défendue par Kenneth Murray survit au sein des structures d'éducation artistique de la seconde moitié du XX^e siècle, principalement dans l'école de Poto-poto sous la direction de Pierre Lods. Cette production artistique se base sur un lexique visuel placé - le plus souvent - sous le signe de la statuaire et sur un vocabulaire axée sur la cosmogonie africaine. Selon Abdou Sylla, ces styles sont perpétués aujourd'hui par des artistes que la critique internationale classe parmi les meilleurs artistes africains contemporains³. La méthode de Kenneth Murray ne sera pas en vigueur au Polly Street Art

¹ A ce propos voir Pierre Gaudibert, *Art Africain Contemporain*, Paris, Editions du Cercle d'art, 1991; Jean Kennedy, *New Current, Ancient Rivers : Contemporary African Arts in a Generation of Change*, Washington (USA), Londres, (Angleterre) Smithsonian Institute, 1992; Marshall Mount, *African Arts. The years since 1920-1973*. Indianapolis (USA), Indiana University Press, 1973; André Magnin et Jacques Soullou, *Contemporary art of Africa*, New York (USA), Harry N. Abrams, 1996; Bogumil Koss Jewsiewicki. « De l'art africain et de l'esthétique : valeur d'usage, valeur d'échange », *Cahiers d'études africaines*, vol. 36 , n°141-142; Susan Vogel, *Africa explores*, New York, Center for African Art, 1991.

² Olu Oguibé, « Appropriation as Nationalism in Modern African Art », *Third Text*, Vol. 16. N°3. 2002.

³ Il s'agit de Valente Malangatana du Mozambique, Clem-clem Lawson du Togo, Sinaba du Mali, Alphadio du Sénégal, Sébastien Kiarie du Kenya, Twin Seven-seven du Nigéria, Georges Lilanga et Elias Elieza Jengo de la Tanzanie, Moke du Zaïre, ainsi que Chéri Samba. Abdou Sylla, *L'esthétique de Senghor*, Dakar, Edition feu de brousse, 2006, p. 156.

Centre de Johannesburg fondé en 1952 et dirigé par Cecil Skotnes. « Exerçant sa tutelle de manière nettement moins autoritaire que nombre d'enseignants et sponsors des années 50 et du début des années 60, Skotnes ne demandait pas à ses étudiants, contrairement à Margaret Trowell, Kevin Carroll et Kenneth Murray, de s'inspirer de la tradition, ou encore de la faire surgir d'un lointain passé comme le faisait Franck McEwen⁴».

La facture nativiste et populaire de cette modernité, portée par des élèves qui sont de grands coloristes, sera critiquée par des artistes comme Iba Ndiaye⁵. Dans la section *Arts Plastiques* qu'il dirige à l'Ecole des Beaux-arts de Dakar, Iba Ndiaye est proche de l'option d'Aina Onabolu dans le sens où il insiste sur l'acquisition de la technique et des méthodes dans son enseignement. Ses élèves (chez qui il recommande une grande ouverture visuelle) sont recrutés par voie de concours à la fin de l'école primaire élémentaire pour une formation de quatre ans. A contre courant de cette position, Pape Ibra Tall quant à lui fonde la section de *Recherches Plastiques Nègres* en 1962. S'inspirant de la pensée de Léopold-Sédar Senghor, il traduit en termes picturaux un renouvellement de ce que le président-poète appelle *l'esthétique nègre*. Ce type de production affiliée à l'art décoratif est proche de l'Ecole de Dakar⁶. Chez ces artistes, le formalisme décoratif des lignes s'épanouit dans une grammaire qui privilégie une architectonie rythmée par la juxtaposition et la répétition musicale des couleurs vives. Cette méthode, la Manufacture Sénégalaise des Arts Décoratifs (continuateur du programme *Recherches Plastiques Nègres*) en fera sa principale facture.

Ces deux méthodes de formation artistique vont aboutir à deux *régimes d'historicité* qui sont « des manières d'être au temps⁷ ». Les modernités artistiques encouragées par les écoles coloniales et les positions de Murray, Lods, Desfossés, Trowell, Carroll, McEwen, Tall, ruinent le sens même de la *modernité* qu'ils interrogent depuis le terrain de la tradition.

⁴ Sidney Littlefield Kasfir, *L'art contemporain africain*, Paris, Thames & Hudson, 2000, p. 100-101.

⁵ « Formés dans des écoles d'art dont le corps professoral était encore, il y a quelque dix ans, exclusivement composé d'enseignants européens, ou dans des ateliers 'libres', créés vers les années 1950-1960 par des artistes européens s'inspirant plus ou moins des méthodes pédagogiques modernes, les peintres africains échappent d'autant moins à l'influence de leurs enseignants que peu de chance leur sont offertes de visiter des musées ou des expositions (...) Ceux-ci en effet, par crainte de les 'désafricaniser', se refusent à leur faire connaître les grands courants passés et présents de la peinture mondiale ». Iba Ndiaye, « La jeune peinture en Afrique Noire, quelques réflexions d'un artiste africain » in *Œuvres africaines nouvelles. Recueillies au Nigéria et dans l'est de l'Afrique*, Collection Ulli Beier et Musée Naprstek, Prague, 1970, Musée de l'homme (13 février- 13 avril), p. 34-35.

⁶ A propos de l'Ecole de Dakar, cf. Elizabeth Harney, *In Senghor's shadow. Art, politics and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*, Durham (NC) : Duke University Press, 2004. Sidy Seck, "L'école de Dakar. Réalités historique ou escroquerie intellectuelle?" *Ethiopiennes* n°70. Hommage à L. S. Senghor. 1er semestre 2003. http://ethiopiennes.refer.sn/article.php3?id_article=48.

⁷ François Hartog, *Régimes d'Historicité. Présentisme et Expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 20.

Leur posture vis-à-vis du passé tend vers une histoire de l'art évolutionniste qui trouve son écho dans le darwinisme esthétique de Léopold Sedar Senghor. Ces modernités posent la question de l'autonomie de la création artistique puisqu'elles se connectent à une historicité dans laquelle les formes sont instrumentalisées. En raison de la forte référence à la création traditionnelle, les images fossilisent une mémoire qui est « une filiation imaginaire⁸ » entre l'univers précoloniale et la création moderne. Ce qui est en jeu, ce n'est pas seulement une histoire des formes et des couleurs, mais le destin d'un temps historique. Il faut bien évidemment introduire une nuance à ce niveau, car cette mémoire culturelle de la modernité n'obéit pas à un schéma homogène. Il existe plusieurs sédimentations et plusieurs temporalités aussi. La première période (spirituelle) de la sculpture Shona (1956-1973) par exemple, correspondant à la présence de Franck McEwen au Zimbabwe, n'est pas celle qui va de 1973 à 1980⁹. Les périodes, qui coïncident aux deux rôles joués par Pierre Lods dans l'Ecole de Poto-poto et dans l'Ecole de Dakar, aussi comparables qu'elles soient, restent tout à fait singulières, sinon différentes¹⁰.

Cependant ce régime d'historicité est différent de celui d'Aina Onabolou, d'Ernest Mancoba, d'Alexander Skunder Bogossian, de Christian Lattier, d'Uzo Egonu ou d'Iba Ndiaye¹¹. La méthode prônée par Iba Ndiaye sera mise en œuvre dans sa propre production artistique. Elle encourage un autre type de temporalité animé par une manière d'interroger l'héritage traditionnel. L'intérêt d'Iba Ndiaye pour l'histoire de l'art traditionnel africain date des années 1950, lors de ses études d'architecture à Montpellier et plus tard à Paris, dans l'atelier d'Ossip Zadkine. Cette analyse des objets s'enrichit lors de son séjour au Nigéria (1964), où il exécute ses premiers dessins d'après la sculpture traditionnelle dans les musées de Jos et de Lagos. Son éducation se poursuit quand il s'installe définitivement à Paris en 1968 et accélère ses visites dans les musées. La plupart des études graphiques exécutées à

⁸ Giovanni Careri, « L'empathie primitiviste » in Giovanni Careri, François Lissarrague, Jean-Claude Schmitt & Carlo Severi, *Traditions et temporalités des images*, Paris, Editions de l'école des Hautes études en sciences sociales, 2009, p. 175.

⁹ Olivier Sultan, *Life in stone. Zimbabwean sculpture birth of a contemporary art form*, Harare, Baobab books, 1992, p. 12.

¹⁰ A l'école de Poto-poto, Pierre Lods apparaît comme un maître avec ses disciples. En tant que chef d'établissement, son regard est tout puissant sur la légitimation d'une production artistique isolée. Tandis qu'à l'Ecole des Beaux-arts de Dakar, il est un agent d'une institution qui (dans un premier temps) travaille en binôme avec Papa Ibra Tall. Même s'il expérimente sa méthode du *Laisser-faire*, le contexte (la proximité et parfois la tension avec l'autorité d'Iba Ndiaye) de même que l'ouverture et la culture que peuvent avoir ses étudiants font que son rôle (sa liberté d'action) est mineure. Il reste, en outre, dans une relation hiérarchique avec Senghor.

¹¹ Aina Onabolou (1882-1963. Nigéria). Ernest Mancoba (1904-2002. Afrique du Sud). Christian Lattier (1925-1978. Côte d'Ivoire). Uzo Egonu (1931-1996. Nigeria). Alexander Skunder Bogossian (1937-2003. Éthiopie). Iba Ndiaye (1928-2008. Sénégal).

partir des sculptures africaines datent en effet des années 1970-1980. Ses recherches plastiques aboutissent à une iconographie qui trouve son écho auprès du travail des artistes exilés dans le Paris des années 1930-1940, à l'instar du sud africain Ernest Mancoba.

Avant de devenir peintre, Ernest Mancoba est d'abord un sculpteur formé à Grâce-Dieu¹² où il apprend la technique de la sculpture sur bois. Ses premières créations se composent essentiellement de mobiliers d'église dans un style naturaliste qui repose sur une iconographie chrétienne. Il s'intéresse progressivement à la peinture et son art gagne une facture abstraite suite à la lecture du livre de Paul Guillaume et Thomas Munro, *La Sculpture Nègre Primitive* que lui conseille son ami, le sculpteur Lippy Lipchitz. La connexion que Mancoba établira avec l'art traditionnel africain et la philosophie ubuntu nourrissent sont expérience au sein du mouvement avant-gardiste CoBrA. Cependant, de nombreux critiques oublient volontairement son apport dans l'histoire de CoBrA, l'assimilant souvent à une intrusion détectée dans la culture faussement européenne de cette histoire. C'est ainsi que par exemple, selon Willemijn Stokvis, bien qu'Ernest Mancoba ait rejoint CoBrA, il est resté en dehors du mouvement dans la mesure où son travail présente peu de points communs avec ceux de ses amis et « trahit ses origines africaines »¹³.

Tels qu'ils viennent d'être décrits, les deux parcours d'Ernest Mancoba et d'Iba NDiaye sont différents, aussi bien dans les résultats de leurs recherches que dans les méthodes qu'ils utilisent. Ils entretiennent cependant un rapport avec les créations traditionnelles, un lien qui porte le destin de l'image entre souvenir et nostalgie. Qualifions de *modernité alternative* celle d'Iba Ndiaye et d'Ernest Mancoba pour la distinguer de la première que nous appellerons *modernité atavique*. Il est légitime de considérer cette modernité alternative sous le point de vue d'une création artistique dont l'action se considère moins comme simple produit d'une période historique que conscience narrative contre le savoir global généré et codifié par celle-ci. Cette posture place leur création dans une dimension réflexive aussi bien sur leur propre méthode que sur le discours qu'ils véhiculent. La réelle portée de cet intellectualisme vernaculaire est héritée du profond sens de l'humanisme, intrinsèque à l'art africain classique. L'œuvre de cette modernité est la preuve que « la créativité n'est pas toujours étouffée par la tradition et ne doit pas toujours s'affirmer en niant la valeur de toute tradition : elle peut très

¹² Ecole missionnaire anglicane de Pietersburg qui prit par la suite le nom de Setotolwane College

¹³ Stokvis, Willemijn Leonore, *Cobra. La conquête de la spontanéité*, Paris, Gallimard, 2001, p. 429.

bien se combiner avec un usage sélectif d'éléments traditionnels de valeur pour susciter d'excellentes œuvres d'art¹⁴».

Au terme de cette généalogie partielle des modernités artistiques africaines il convient de retenir que les deux types de modernités ne sont pas iconoclastes car la tradition à laquelle on les oppose y fonctionne de manière très ambiguë. Leurs différences ne se superposent pas non plus au dualisme localité/mondialité ou nativisme/cosmopolitisme, car ces deux régimes d'historicité n'obéissent pas à un schéma déterministe. Puisque, tout d'abord les artistes comme Ernest Mancoba, Iba Ndiaye, Alexander Skunder Bogossian, Christian Lattier, Uzo Egonu ou Ben Enwonwu ont développé cette facture en partie sur le continent. Ensuite, si la modernité atavique est en majorité visible dans les écoles coloniales, elle ne se superpose pas totalement à l'ensemble de la production de ces écoles. Un artiste comme Ben Enwonwu (dont le père était un sculpteur igbo) fut lui-même un élève de Kenneth Murray. La valeur théorique de ces deux iconographies doit être comprise sous la lumière de ce que Walter Benjamin appelle « l'image dialectique » qui se fait rencontrer l'Autrefois et le Maintenant, un choc des temps d'où surgissent des survivances et des réminiscences¹⁵. Ici, nous avons deux archipels de modernités bien caractéristiques, qui sont l'élection de deux « concrétions de temps¹⁶ » toutes différentes. La *modernité instrumentalisée* des écoles (que j'ai nommé *atavique*) entretient un rapport tactique avec le passé alors que la *modernité alternative* quant à elle maintient une relation stratégique avec l'histoire¹⁷.

En conclusion de cette partie sur la généalogie des modernités artistiques africaines, il convient de noter une évidence qui vaut la peine d'être soulignée. Le passage d'une forme de création traditionnelle à une modernité artistique essentiellement picturale ne s'est pas déroulé de manière stricte au point de vue temporel. Il va sans dire que devant une telle histoire, l'exposition *Magiciens de la terre* avait un défi à relever, comme il sera démontré dans ce qui suit. C'est entre le savoir sur les cultures locales et l'inscription de l'image dans une temporalité spécifique que l'exposition a cherché ses paradigmes socioesthétiques et les intrigues de ceux-ci avec l'histoire de l'art en Afrique.

¹⁴ Paul Oskar Kristeller, *Le système moderne des arts. Etude d'histoire de l'esthétique*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p.128.

¹⁵ Didi-Huberman. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, p. 173.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ce schéma décrivant les différences entre la *tactique* et la *stratégie* est emprunté à Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard. 1990.

II- *Magiciens de la terre* : entre histoire de l'art et temporalité des œuvres

Plusieurs raisons sont convoquées par Jean-Hubert Martin pour expliquer la naissance de *Magiciens de la Terre*¹⁸. Mais l'idée de l'exposition germe deux ans plutôt avant '*Primitivism*' in *20th Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern*¹⁹, lors du voyage de Jean-Hubert Martin en Australie (en 1982) où il accompagne les artistes français à la Biennale de Sydney. « C'est seulement à partir du début des années 80 [explique Jean-Hubert Martin] que j'ai commencé à penser que si j'avais à faire une grande exposition internationale, je donnerais au moins au mot international sa vraie valeur puisqu'il était alors totalement impropre... ». Cette occasion se présente vers 1983-1984, quand Jack Lang qui

¹⁸ « D'abord, mon histoire personnelle, par exemple des voyages de jeunesse ou la visite un jour de l'atelier d'André Breton où je vis des objets primitifs mêlés à des œuvres d'art occidentales dans une espèce d'osmose, une harmonie absolument extraordinaire, puis encore un séjour en Australie au cours duquel j'eus l'occasion de voir des aborigènes présenter dans un musée occidental une peinture au sol qui provoqua entre nous, les artistes français que j'avais emmenés là-bas et moi-même, de longues discussions. D'autre part, voyant comment se sont désenclavés tous les domaines culturels, aussi bien la littérature que la musique ou les arts du spectacle, j'ai été amené à me demander pourquoi, dans notre réseau des arts plastiques, subsistait cette espèce de tabou interdisant de montrer des artistes venant des contextes culturels complètement différents du nôtre... », Jean-Hubert Martin, in « Une exposition postmoderne ? » *Libération*, 27 et 28 mai 1989.

¹⁹ L'exposition « *Primitivism* » in *20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern* s'est tenue au Museum of Modern Art de New York du 27 septembre 1984 au 15 janvier 1985. Elle est organisée par William Rubin, conservateur du MoMA assisté de Kirk Varnedoe de l'Institute of Fine Arts de New York. L'exposition qui adopte une démarche comparative regroupe deux cents objets d'art primitif et cent cinquante œuvres d'art contemporaines. Elle « comporte quatre sections. Dans la première sont présentées les conceptions que les artistes modernes se sont faites des objets d'art primitif, et ce par la juxtaposition d'œuvres modernes et d'art tribal. La seconde — la plus importante par la taille — en illustre la genèse, de Gauguin aux impressionnistes abstraits américains des années 50. La troisième montre, hors de toute contrainte historique, un groupe d'objets tribaux remarquables par leurs affinités formelles avec l'art moderne. Enfin, la quatrième rassemble des œuvres d'artistes des années 70-80, dont l'inspiration a sa source moins dans les objets eux-mêmes que dans les matériaux, techniques et méthodes, mentalités des cultures primitives. En liaison avec cette dernière un certain nombre de spectacles furent donnés au théâtre du musée. » Tiré de Philippe Peltier, *A propos d'une exposition*. *L'Homme* 95, juil.-sept. 1985, XXV (3), pp. 167-171. L'exposition *Primitivism* soulève plusieurs critiques entre d'une part le duo Rubin / Varnedoe et d'autre part Thomas Mc Evilly. Si les deux premiers soutiennent la pertinence du propos comparatif de l'exposition, le dernier considère l'idée de *Primitivism* comme une persistance du modernisme formaliste et son mode de confrontation entre des objets de différentes histoires, comme « une sorte d'action policière ». Selon Thomas McEvilly, les objets primitifs sont neutralisés dans un dialogue sous le regard absolu d'un modernisme unilatéral. Il n'est donc pas étonnant que James Clifford ait pu taxer cette présentation « d'histoire focalisée ». A partir de ces constats, il invite à réfléchir à une autre histoire de la rencontre interculturelle, non celle d'une rédemption ou d'une redécouverte, mais celle d'une re-classification : « Il nous faut des expositions qui mettent en question les frontières de l'art et du monde de l'art, un déferlement d'artefacts de "l'extérieur", vraiment indigeste. Les relations de pouvoir qui permettent à une portion de l'humanité de sélectionner, coter et collectionner les produits purs chez les autres, méritent d'être critiquées et transformées (...) Entre temps on peut au moins imaginer des manifestations qui privilégient les productions "inauthentiques" et impures de la vie tribale passée et présente ; des expositions radicalement hétérogènes par leur mélange des styles ; des expositions qui se situent dans des conjonctions multiculturelles particulières ; des expositions où la nature reste "non naturelle" ; des expositions dont les principes d'incorporation soient ouvertement contestables ». James Clifford, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts. 1996, p. 212.

cherchait une idée pour réaliser une grande exposition internationale à Paris propose à Jean-Hubert Martin de lui soumettre un concept²⁰.

Magiciens de la terre intervient au milieu d'un processus de décloisonnement du système de l'art²¹ qui s'est ouvert aux iconographies des modernismes extra européens dès la première moitié du XX^e siècle. L'exposition est une réaction contre l'étroitesse d'un contexte artistique et son propos général défie le système international de l'art mondial d'avant-garde. Elle souhaite dépasser les catégories habituelles et les frontières géographiques et culturelles. Elle repose sur le principe selon lequel, les cultures sont faites par des individus. Trois groupes d'artistes sont indexés dans l'argumentaire des organisateurs : ceux qui ont développé leur travail dans le contexte de leur propre culture tout d'abord²², ceux dont l'œuvre tient compte d'une réflexion sur les rapports entre les différentes cultures²³, et enfin ceux dont les méthodes de travail ont pu s'adapter à la singularité de l'exposition, en produisant des œuvres éphémères réalisées et installées sur *in situ*²⁴. À cette occasion, 16 artistes en provenance du continent africain prennent part à l'exposition qui mobilise de nombreuses ressources²⁵. Le Centre Pompidou finance la réalisation des œuvres commandées aux artistes africains et les paiements sont effectués au fur et à mesure de leur réalisation.

Au sein d'une histoire de l'art moderne composite dans laquelle il est possible de distinguer deux régimes d'historicité, à quelle branche de la généalogie la sélection africaine de *Magiciens de la terre* décide-t-elle de se connecter ? Il est possible de distinguer quatre postures créatives dans le choix des organisateurs. Le premier groupe concerne la modernité qui émane des structures nées sous le patronage colonial²⁶. Le deuxième choix s'appuie sur la filiation des grands fabricants de masques et de statuaire. Dans ce groupe d'artistes, la

²⁰ Jean Hubert Martin (interview), in *La Lettre des Musées et des Expositions. L'information mensuelle et internationale du musée global*, n°10, mars 1989, p. 1.

²¹ Parce que même si les structures sont devenues plus souples dans la monstration, les artistes africains ne sont pas très visibles dans l'écriture de la critique et des historiens de l'art.

²² Ilya Kabakov, Julio Galan, Dexing Guo, Louise Bourgeois, Francesco Clémence...

²³ Chéri Samba, Alighiero Boetti, Jean Michel Alberola, Alfredo Jaar, Nam June Paik...

²⁴ Laurence Weiner, Claes Oldenburg, Hiroshi Teshigahara...

²⁵ Sa préparation demande quatre années de voyage et de recherche. En renouant avec l'ambition des « Paris-New York », « Paris-Berlin » ou « Paris-Moscou », le Centre Pompidou s'ouvre cette fois au Sud. L'exposition est réalisée avec le soutien de Canal+, en partenariat avec la Fondation Scaler. Elle est inaugurée par Danielle Mitterrand, présidente de France-Liberté, Claude Pompidou et Jack Lang, ministre de la Culture. Elle est située dans le calendrier du Bicentenaire de la Révolution Française et dans le cadre du label *Paris Capitale Européenne de la Culture*.

²⁶ *Twin Seven Seven* qu'Ulli Beier rencontre au Mbari Mbayo Club d'Oshogbo en septembre 1963 et *Henri Munyaradzi* qui appartient à la communauté des sculpteurs Tengenenge du Zimbabwe, patronné par Tom Bloomfield.

sélection s'est lancé sur la piste des sculpteurs appartenant aux grandes familles traditionnelles en la matière. Il était alors difficile de séparer le nom des artistes aux groupes auxquels ils appartiennent. C'est ainsi qu'ils sont présentés dans le catalogue en référence aux sculpteurs Ijele, Ekpeye, Gelede ou Makonde²⁷. Avec les œuvres de Mike Chukwukelu, Chief Mark Unya, Nathan Emedem, Dossou Amidou, John Fundi ou Sény Camara, l'exposition se connecte à l'histoire de la création africaine de manière plus catégorique que ce que nous avons vu avec la modernité des écoles. Son choix suit le cours d'une histoire linéaire qui place les trajectoires des formes dans une fonctionnalité sociale (Esther Malhangu) visant majoritairement le sacré. C'est ainsi que dans le troisième groupe une généalogie de l'histoire de l'art se trouve connectée à la tradition du mythologique, des arts rituels et funéraires²⁸ avec des artistes comme Sunday Jack Akpan, Kane Kwei, Efiambelo ou Cyprien Tokoudagba. Le quatrième groupe d'artistes concerne des « illuminés »²⁹ comme Frédéric Bruly Bouabré ou Agbagli Kossi.

A part le choix de Body Isek Kinguelez et de Chéri Samba³⁰, cette modernité garde bien la mémoire de sa provenance. Il y a un vécu de l'image, il existe aussi une mémoire

²⁷ *Mike Chukwukelu* : Le masque spirituel « Ijele » est un résumé de la tradition Igbo du Nigéria. *Chief Mark Unya / Nathan Emedem* : Leurs masques appartiennent à la culture sacrée Ekpeye du Nigéria. *Dossou Amidou* s'intègre dans cette vieille tradition de fabricants de masques utilisés dans les rites « gelede » des Nago du Bénin. *John Fundi et la sculpture makonde* : « Mes recherches approfondies sur la sculpture makonde m'ont conduit à ne retenir que ce dernier pour l'exposition "Magiciens de la Terre". J'avais passé cinq semaines au Mozambique et j'avais rencontré plusieurs dizaines de sculpteurs makondes. Aucun d'eux n'atteignait la qualité, selon mon point de vue, du travail de John Fundi (...) J'ai également travaillé avec un grand spécialiste, collectionneur de sculptures makondes, Max Mohl, et nos points de vue convergeaient sur le point de John Fundi », cf. Lettre d'André Magnin, Nos Réf. : AM/SF/746.88. Paris, le : 16 Juin 1988. Archives de Magiciens de la terre, cote 1995W026 159, Centre Georges Pompidou, Paris.

²⁸ *Sunday Jack Akpan*. *Kane Kwei* quant à lui, en bon charpentier, fabrique des cercueils en bois dont le modèle est choisi par la famille du défunt. *Efiambelo* s'inscrit aussi dans le même registre funéraire. Les *aloalo* hérissant les tombaux, sont empruntés à une longue tradition funéraire malgache.

²⁹ *Frédéric Bruly Bouabré* enseigne la vérité divine sous le nom de Cheikh Nadro-le-Révéléateur suite à une révélation divine le jeudi 11 mars 1948. Il se crée une écriture bété et entame sa carrière d'artiste comme une mission. *Agbagli Kossi* : « ... c'est en me rendant ce jour-là en forêt pour y trouver du bois que mon destin s'est brusquement modifié. Tout à coup, j'ai entendu une voix m'appeler par mon nom, j'ai gardé autour de moi sans rien voir, la voix semblait venir de plusieurs endroits à la fois, rien à faire, je n'apercevais rien. Finalement, je me suis assis et j'ai trouvé ce fétiche qui s'est fait connaître et qui m'a dit qu'il guiderait désormais mon destin. (...) C'est lui qui a dit son nom : Sossivi (enfant de l'idole). C'est Sossivi qui m'a donné l'impulsion de sculpter, qui inspire mes gestes, qui fait que j'imagine pendant mon sommeil les figures à réaliser. Archives de Magiciens de la terre, cote 1995W026 164. Centre Georges Pompidou.

³⁰ Il importe de considérer avec plus de complexité la connexion de l'art populaire contemporain de Chéri Samba avec la modernité des écoles. Valentin Mudimbé est revenu sur les rapports entre l'art populaire et les créations populaires néo-primitivistes. Il compare tout d'abord l'art populaire décoratif des ateliers de Pierre Romain Desfossés à un autre art populaire produit par les missionnaires pour expliquer la nécessité de la colonie. Ces dernières sont des images de propagande des revues d'actions missionnaires. Il existe une similarité entre ces deux genres de peinture, principalement dans deux points. Il y a d'abord le *niveau* du message, qui est synthétique, simple et domestiqué par un contexte d'où les référents sont déjà codifiés par un imaginaire partagé. Il y a ensuite le *sens* du message qui « exige une adhésion généreuse ou, pour le moins, une compréhension

composite de celle-ci. Ces œuvres sont certes dans une catégorie temporelle : la modernité, en tant que celle-ci se positionne au rapport au contemporain. Mais elles conservent une mémoire culturelle qui témoigne de la résistance des structures sociales et du vécu des sociétés par rapport au temps. En cela, et au même titre que la modernité alternative, ces objets se veulent le siège d'une autre temporalité. Ce temps, tel que l'entend Michel Ribon, n'est pas le *temps horizontal* de l'irréversibilité, vécu au quotidien dans la durée de notre passivité ou de notre inertie et qui est le temps de l'histoire de l'existence que l'art tente de domestiquer et de transcender. Mais il est plutôt le *temps vertical* propre à l'œuvre « qui la constitue en tant que telle, qui lui est consubstantielle et n'a plus rien à voir avec la référence au temps horizontal ou à sa représentation ³¹».

Cette *temporalité verticale* doit toutefois être poussée plus loin. L'œuvre cristallise une temporalité qui la charge d'une dimension propre et l'inscrit au rang de paradigme. C'est au niveau de la temporalité verticale qu'apparaît la frontière entre les deux postures de la modernité observées dans l'histoire de l'art en Afrique. Cette verticalité suggère deux structurations du temps, deux régimes de traitement du passé et de son vécu par rapport au présent. Au moment où *Magiciens de la terre* se connecte à l'histoire de la modernité, le commissaire est devant au moins deux filiations de sa généalogie. Quand il arrive devant ces œuvres avec tout ce qu'elles comportent d'histoires et d'expériences, il n'est pas devant l'histoire de l'art, mais aussi devant le temps des œuvres. Le choix de *Magiciens de la Terre* n'est pas le seul choix des objets, mais un « choix de temps, d'un acte de temporalisation ³²».

sympathique ». A côté de ces deux formes d'art populaire, s'impose l'art populaire contemporain qui entretient un rapport d'affinité et de rupture avec l'art populaire missionnaire. D'abord notons que la différence entre ces deux genres consiste en un renversement socio-historique dans lequel les observateurs deviennent des observés. Mais ils partagent le même esprit de conquête, car si l'art populaire missionnaire servait à un projet colonial : « L'art populaire contemporain s'affranchit du projet colonial par ce qu'il entend proclamer ou nier, il présente, toutefois, comme le missionnaire, une fascination incroyable pour l'histoire et la promotion des valeurs morales. Il est un art de conquête de par son obstination à affronter l'histoire, la fixité et la simplicité de ses thèmes et, finalement, son ambition de revoir les codes sociaux d'une société » Valentin Mudimbé, « Et si nous renvoyions à l'analyse le concept d'art populaire » in *Art pictural zaïrois*, in Bogumil Jewsiewicki. Sillery Québec. Éditions du Septentrion, 1992, p. 25-27.

³¹ Michel Ribon, *L'art et l'or du temps. Essai sur l'art et le temps*, Paris, Éditions Kimé, 1997, p. 25.

³² Didi-Huberman. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éd. de Minuit, 2000, p. 13.

III- Art / Mondialisation : stratégies curatoriales et trajectoires artistiques

Ce qu'il faut retenir ici, c'est comment l'histoire des modernités africaines met en jeu l'autonomie de la créativité en tant que conscience de soit. L'artiste s'interroge devant le passé et tente de se connecter à une branche de sa généalogie. Cette question constitue la grande contradiction de la modernité des écoles coloniales. Car au même instant où celles-ci sont sous des influences sujettes à une histoire des imaginaires, elles créent des dynamiques communes qui témoignent de trajectoires culturelles riches ; écrivains et artistes se rencontrent dans des workshops, salons, expositions et colloques. L'histoire est, en premier lieu, moins celle des artistes que celle des interactions urbaines et sociales où le processus de création est déjà « le fruit d'un travail intellectuel collectif qui s'effectue au niveau des institutions d'enseignements de l'art, en Afrique comme ailleurs au XXe siècle³³ ». Les artistes sont aussi confrontés à la circulation internationale et aux échanges artistiques. Les peintures de Poto-poto seront montrées d'abord à Brazzaville, en août 1951, à Paris en 1952 et ensuite à travers le monde de 1952 à 1957. Cette circulation intervient bien avant la création du *Commissariat aux expositions d'art sénégalais à l'étranger* en 1977 chargé de conduire une politique commencée dès 1974. Ces synergies, coexistence de plusieurs univers artistiques, créent d'abord une grande conscience de la créativité moderne.

En conséquence, ce n'est pas tant la manière dont ces artistes - pour façonner leur propre modernité - tiennent compte ou pas des enseignements qui leur sont dispensés ; mais la manière dont ils sont déjà engagés dans un processus « de réinscription et de négociation – [d'] insertion ou [d'] intervention de quelque chose qui prend un sens nouveau – intervient dans la coupure temporelle dans l'entre-deux du signe, privé de subjectivité, dans le domaine de l'intersubjectif³⁴ ». Pour Homi Bhabha, ce processus révèle moins l'histoire du signe que celle de l'acteur comme agent narratif du discours historique. C'est très important de prendre en charge ce facteur dans le processus historique de la mondialisation artistique. Car dans celle-ci et selon les méthodes curatoriales, les artistes peuvent être muselés au service d'un dispositif dans lequel la *mondialisation* ne relève finalement que du nominalisme.

De *Magiciens de la Terre* à *Africa Remix*, les artistes du continent africain n'ont cessé de poser aux acteurs du système culturel occidental des questions d'ordre politique, social et

³³ John Picton, « Made in Africa » in *Africa Remix*. Centre Pompidou. Paris, 2005, p. 57

³⁴ Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la Culture*. Editions Payot & Rivages. 2007, p. 295

éthique. Leur contribution dans l'histoire du temps présent s'est faite d'abord, à travers les déterminations du modernisme, de l'impérialisme et du post-colonialisme. Dans ces schémas, le facteur *Temps* a été le principal enjeu des techniques curatoriales qui ont placé l'artiste au cœur du système culturel international. C'est par les expositions que les artistes ont investi l'horizon institutionnel et qu'ils se sont exposés aux feux de la critique. Cette contribution à l'histoire du temps présent s'est faite grâce aux expositions qui ont contribué à glisser la biographie de l'artiste dans l'histoire des idées. Les guerres de libération que *Short Century*³⁵ représentera, la fragmentation du temps et de l'espace postcolonial que *Documenta XI* mettra également en scène, l'aporie de l'état-nation qui sera célébrée par *Africa Remix* sont autant de réflexions d'une société à un moment donné de son histoire. *Magiciens de la terre* ne faisait pas exception. Mais dans l'histoire entre les institutions artistiques françaises et celle des cultures extra-occidentales qu'elles mettaient en scène, la méthode curatoriale de *Magiciens de la terre* traduisait moins une étape dans l'idée que les premières se faisaient des secondes que leur incapacité à vaincre la méconnaissance de l'autre.

Depuis *Magiciens de la terre*, les méthodes curatoriales ont évolué. Avec le décloisonnement des frontières artistiques, elles adoptent de plus en plus une pensée réflexive. Deux formes, au moins, ont tenté de construire la récente histoire de l'art global. Selon Okwui Enwezor, il y a d'une part une méthode qui se pratique entre les canons et une autre qui œuvre entre les cultures³⁶. La première s'effectue dans le champ formel de l'histoire de l'art elle-même dans le but d'y opérer des changements. Toutefois, la méthode du commissaire d'exposition qui tente de quitter ce champ institutionnel de l'histoire et des canons est plus risquée. C'est ce qui arrive au commissaire qui adopte la seconde méthode consistant à œuvrer entre les cultures. Celle-ci considère l'art dans sa totalité comme une donnée qui n'est pas seulement mue par l'histoire de l'art. C'est dans ce terrain que le commissaire commence à fabriquer de nouvelles formes de savoir. C'est à partir de ce moment qu'il construit de nouvelles possibilités d'articuler différents types d'histoires indisciplinées et libérées du carcan d'un savoir rigidifié.

Jean-Marc Poinot est revenu sur les enjeux de ces deux méthodes curatoriales en opposant celle d'Okwui Enwezor à celle de Catherine David, à travers le prisme de leurs

³⁵ Okwui Enwezor (sous la direction de), *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa (1945-1994)*, Munich, New York ; Haus der Kulturen der Welt, Berlin ; Museum of Contemporary Art, Chicago ; P.S.1 Contemporary Art Center & The Museum of Modern Art, New York, Prestel, 2001.

³⁶ « A Conversation with Okwui Enwezor Carol Becker ». *Art Journal*, Vol. 61, No. 2 (summer, 2002), p. 26.

expositions respectives : la *Documenta XI* et la *Documenta X*. « Dans son approche du caractère démocratique de l'exposition, Okwui Enwezor insistait sur un propos plus culturel qu'esthétique et ne s'attachait pas à proposer de modèle homogène d'intégration de productions différentes dans leur médias, leurs propos, et leurs contextes de production³⁷ ». Or, dans l'analyse des événements et le traitement de la production artistique, Catherine David a cependant dissocié l'art de son contexte, en dépit des déplacements des limites au sein des pratiques artistiques. Jean-Marc Poinot voyait alors dans cette problématisation du culturel, le véritable changement de contexte d'aujourd'hui. Car il marque les transformations profondes que ces deux commissaires ont vu s'engager dans l'immédiat après-guerre.

En définitive, la méthode curatoriale d'Okwui Enwezor de réinsérer le texte dans le contexte, nous apprend deux choses. D'abord, il s'agit d'une autre manière d'exploiter la différence de statut qui existe entre l'objet et l'œuvre, tel qu'expérimenté par Harald Szeemann et par Jean-Hubert Martin. Ensuite, contiguë à la première, il s'agit surtout de négocier l'aspect culturel de la représentation. La production artistique africaine de l'immédiat après-guerre a souvent démontré la complexité de sa prise en charge par l'exposition. La meilleure stratégie a souvent été le rapprochement formel (au nom du dialogue des cultures) dont l'intention non révélée est une dés-historisation des objets. C'est une manière de se soustraire à la complexité de l'histoire et de ne pas affronter celle de l'image. Cette stratégie trahit enfin la difficulté à négocier ces deux types de méthodes curatoriales soulignées par Okwui Enwezor.

³⁷ Jean Marc Poinot, « L'art en contexte ou la question du culturel », in Florence Derieux Francois Aubart, Julija Cistiakova, Haeju Kim... et al. (dir.) *Harald Szeemann. Méthodologie individuelle*, Zurich, JRP Ringier, Grenoble, Le Magasin-Centre national d'art contemporain, cop. 2007, p. 23.

VOIR, NE PAS VOIR. LES EXPOSITIONS EN QUESTION

Journées d'étude

4 – 5 juin 2012, INHA

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne - HiCSA

Maureen Murphy, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

Primitivismes d'hier et d'aujourd'hui :

L'impact des choix dans l'écriture de l'histoire de l'art contemporain africain

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique : Maureen Murphy, « Primitivismes d'hier et d'aujourd'hui : l'impact des choix dans l'écriture de l'histoire de l'art contemporain africain », in GISPERT, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Tous droits réservés

Au sortir de la guerre froide et dans le sillage du développement des théories post modernes et post coloniales, un nouvel intérêt naît en Occident pour le présent de la création en Afrique. Associée à l'exposition *Magiciens de la terre* organisée par Jean-Hubert Martin à la Halle de la Villette et au Centre Georges Pompidou, la date de 1989 est souvent retenue pour marquer l'apparition de l'art contemporain africain en Occident. Non qu'il n'existât rien avant, mais l'événement conféra aux productions venues d'outre occident une visibilité et un prestige sans précédent. Polémique, cette exposition n'en marqua pas moins l'histoire des expositions¹ et déclencha un marché de l'art dynamique. Au début des années 1990, un engouement similaire, fondé sur les mêmes principes méthodologiques que l'exposition, se développa pour la photographie de studio produite en Afrique. Le propos de cette intervention portera plus particulièrement sur la réception de la photographie « africaine » dans le contexte plus large de la réception de la création contemporaine, ainsi que sur la sélectivité opérée par les acteurs de cette histoire et les discours qui l'accompagnèrent.

L'histoire de la réception de la création contemporaine africaine en Occident fait étonnamment écho à celle des arts anciens de l'Afrique, au début du 20^{ème} siècle. Rappelons-la en deux mots : vers 1906-1907, des artistes « découvreurs » élisent comme source d'inspiration des objets rapportés d'Afrique. Il s'agit alors d'artefacts sacrés ou utilitaires : objets de culte, objets de pouvoir, reliquaires ou armes. De la pluralité des objets disponibles à l'époque, des artistes tels que Pablo Picasso, André Derain ou Maurice de Vlaminck retiennent surtout ceux qui correspondent à leurs attentes, à savoir des œuvres dont les formes sont aussi éloignées que

¹ Voir *Making Art Global (Part 2): 'Magiciens de la terre' 1989*, Londres : Afterall, (Exhibition Histories), (Lucy Steeds and other authors), 2013.

possibles de celles de l'académisme européen : anti naturalistes, géométriques et dont les choix plastiques témoignent d'une expressivité non mimétique. Lorsqu'André Derain visite le British Museum en 1906, il voit les bronzes naturalistes du Bénin, mais ne s'y intéresse pas vraiment. La seconde génération des artistes primitivistes, à savoir les surréalistes, procédera de manière similaire après la Première Guerre mondiale, avec une prédilection pour les arts d'Océanie ou des Amériques, à la différence de leurs prédécesseurs².

Cette sélectivité, légitime au regard du choix des artistes et du contexte historique, a durablement marqué l'imaginaire occidental et constitué les fondements à partir desquels des marchands tels que Paul Guillaume ou Charles Ratton³ définirent les canons de l'art africain dans les années 1920 et 1930. La brèche ouverte par les artistes allait finalement être refermée par les marchands qui érigèrent en « classiques » certains types d'objets tels que les reliquaires fangs ou kotas, les masques d'épaule baga, ou les objets à clous du Congo.

Un phénomène similaire se développa des années plus tard, lorsque certains acteurs du monde de l'art occidental commencèrent à s'intéresser à la création contemporaine extra-occidentale. En 1989, Jean-Hubert Martin, commissaire de l'exposition *Magiciens de la terre*, entend explicitement renouer avec l'esprit des avant gardes du début du siècle et en particulier avec l'esthétique développée par André Breton⁴. Amateur de cabinets de curiosités, le conservateur développe une méthode de sélection des œuvres sensible à l'esthétique, aux formes, à l'originalité de la création, méthode finalement très proche de celle adoptée par les

² Voir Sophie Leclercq, *La rançon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919 - 1962)*, Dijon, Les Presses du réel, 2010.

³ A propos de Charles Ratton voir *Charles Ratton, l'invention des arts "primitifs"*, Paris, Flammarion-musée du quai Branly, catalogue d'exposition, 2013.

⁴ Voir Jean-Hubert Martin, *L'art au large*, Paris, Flammarion, 2012.

organisateurs de l'exposition *Primitivism* organisée par le MoMA à New York, en 1984⁵. De même que les avant gardes en leur temps, mais en tant que commissaire d'exposition cette fois, Jean-Hubert Martin privilégie des œuvres fonctionnelles ou religieuses, marquées par leur altérité et situées à l'opposé des préoccupations des artistes contemporains occidentaux, comme pour mieux réactiver le primitivisme du début du 20^{ème} siècle. Comment comprendre cette sélectivité ? Quelles étaient les œuvres alors disponibles ? Et était-il possible, en 1989, d'écrire une « histoire à parts égales⁶ » ?

Prenons l'exemple de l'Afrique du Sud : pour représenter cette partie du monde, l'œuvre retenue fut celle d'Esther Malhangu, fruit du travail d'une artiste issue du groupe culturel des Ndébélés réputé pour la décoration de ses maisons aux couleurs vives et aux motifs géométriques abstraits, réalisés dans le cadre de cérémonies liées à la circoncisions des garçons. Incarnant l'image d'un peuple « traditionnel », « authentique » et préservé du monde moderne, les Ndébélés n'en appartiennent pas moins à un groupe minoritaire, dont l'identité culturelle s'est consolidée aussi du fait de son exclusion, de son cantonnement à des réserves. En 1971, huit états africains séparés sont créés. Les Ndebelés, comme autant de millions d'Africains Noirs, sont dépossédés de leurs terres censées revenir aux Blancs, et dispersés sur tout le territoire dans des réserves « homelands » ou « bantoustans ». Ces réserves sont situées au Nord de la ville de Prétoria ce qui oblige les Ndébélés à faire des allers-retours tous les jours pour aller travailler, certains voyageant près de huit heures par jour. David Golblatt photographie leurs déplacements entre 1983 et 1984, et réalise une série d'œuvres loin de la vision édénique souvent privilégiée

⁵ Voir les textes réédités dans *Intense proximité : une anthologie du proche et du lointain*, Paris, CNAP et Artlys, 2012.

⁶ Romain Bertrand, *L'Histoire à parts égales : récits d'une rencontre, Orient-Occident (XVI-XVIIe siècles)*, Paris, Seuil, 2011.

pour représenter ces communautés. Dans le cadre des *Magiciens de la terre*, ce sont les peintures d'Esther Malhangu qui sont exposées aux côtés de la peinture abstraite de Richard Long. Les liens entre les deux œuvres s'arrêtent aux similitudes formelles. Au delà des ressemblances plastiques, existait-il des œuvres réalisées par des artistes africains, en phase ou en opposition avec le modèle moderniste développé en Occident ? Existait-il, en somme, des œuvres de nature comparable à celles retenues pour représenter l'Occident dans l'exposition ?

Les exemples ne sont pas nombreux : d'une part du fait des conditions extrêmement difficiles de circulation des hommes et des idées entre l'Afrique et l'Occident à l'époque coloniale (un facteur souvent peu pris en compte dans les études ciblées sur les circulations transnationales) ; d'autre part, en raison de la fragilité des structures institutionnelles existantes. Il en existe pourtant. Citons l'exemple d'Ernest Mancoba⁷. D'abord formé à la sculpture dans des écoles missionnaires d'Afrique du Sud, l'artiste s'installe à Paris en 1938 et développe sa peinture aux côtés de sa future épouse Sonja Ferlov et de Giacometti dont ils partagent l'atelier à Montparnasse. En 1947, le couple qui s'est marié dans le camp de Saint Denis en 1942, se rend au Danemark et s'installe à Kattinge, près de Roskilde. Les deux artistes participent aux activités du groupe COBRA, même si la peinture d'Ernest Mancoba reste plus proche de l'abstraction française que des expérimentations du groupe de l'Internationale des artistes expérimentaux. Son œuvre et son parcours témoignent s'il en faut des échanges culturels entre l'Europe et l'Afrique après la Seconde Guerre mondiale, l'Etat français faisant même l'acquisition de plusieurs œuvres du peintre en 1979 et 1989. Pourtant, si les connaissances relatives à l'histoire de l'art

⁷ A propos d'Ernest Mancoba, voir Elza Miles, *Lifeline out of Africa : the Art of Ernest Mancoba*, Cape Town, Human & Rousseau, 1994 et Sarah Ligner, *Ernest Mancoba 1904 - 2002. Regards croisés entre l'Afrique et l'Occident au 20ème siècle*, Mémoire de recherche, 2ème année de 2ème cycle, sous la direction de Jean-Hubert Martin, Ecole du Louvre, Paris, juin 2008.

contemporain en Afrique se développent aujourd'hui, les publications sont peu nombreuses en 1989. Lorsqu'à la fin des années 1980 Jean-Hubert Martin se rend au Nigéria, au Togo ou au Bénin pour préparer les *Magiciens de la terre* par exemple, il emporte des articles de la revue américaine *African Arts* alors spécialisée dans les arts dits « traditionnels », ainsi que *l'Afrique fantôme* de Michel Leiris. Ses références sont donc coloniales et plutôt orientées vers les arts du quotidien ou du religieux. Pourtant, sur place, comme en atteste la publication récente de ses carnets de voyages⁸, J. H. Martin est témoin de la production artistique locale, de la présence d'écoles, d'ateliers de peintures, d'associations d'artistes se rattachant explicitement aux courants modernistes occidentaux. Ce n'est pourtant pas ce qu'il retient. Dans la préface de *Magiciens de la terre*, il écrit n'avoir pas rencontré « d'expert du Tiers-monde⁹ ». Non qu'il n'en existât pas, mais plutôt qu'ils ne partageaient pas la même vision de ce que devait être l'art en Afrique selon lui. Ainsi écrit-il que le directeur du musée de Benin City, M. Omoruyi, « [...] nous reçoit aimablement, mais a un peu de mal à comprendre qu'on s'intéresse aux « shrines » du culte d'Olokun. Il est lui-même artiste et nous explique qu'il s'agit là de statues faites par des gens sans éducation et qui par conséquent n'ont pas de valeur artistique¹⁰ ». Nous pourrions citer d'autres exemples. Il n'en reste pas moins qu'une « histoire à parts égales » était donc possible, même si les œuvres en question n'étaient pas forcément du même niveau que celles produites dans les grands centres new yorkais ou berlinois. J. H. Martin préféra choisir des objets relevant du populaire ou du religieux, privilégiant l'idée d'altérité et de différence si chère à l'Occident soucieux de conserver « ailleurs », une part d'altérité régénératrice.

⁸ Voir *L'art au large*, *op. cit.*

⁹ Jean-Hubert Martin, *L'Art au large*, *op. cit.*, p. 17

¹⁰ Jean-Hubert Martin, « Journal de voyage : Nigéria, Bénin, Togo et Ghana : 23 juillet – 8 août 1987 », *L'Art au large*, *op. cit.*, p. 100-101.

Concernant l'histoire de la réception de la photographie produite en Afrique, les principes furent à peu près les mêmes que ceux retenus pour promouvoir les arts plastiques, au lendemain des *Magiciens de la terre*, à savoir le fait que furent privilégiés des œuvres issues du domaine artisanal (à savoir des photographies de studio) et propulsées ensuite sur la scène de l'art contemporain international. L'une des raisons de cette sélectivité réside sans doute aussi dans le fait que la circulation des images et en particulier des photographies était strictement régulée, voire interdite dans la majorité des pays d'Afrique à l'époque coloniale. Une donnée qui permet d'expliquer l'émergence tardive de studios photographiques tenus par des Africains eux-mêmes et qui eut un impact certain sur la formation de ces derniers. Ces données, combinées aux écarts économiques réels entre l'Afrique et l'Occident, expliquent aussi le caractère récent du développement et de l'intégration de la photographie à la pratique des artistes contemporains en Afrique sub-saharienne.

Peu de photographes indépendants, donc, et une majorité de photographes de studio. Dans ce contexte, les premiers « découvreurs » de la photographie en Afrique procèdent comme ils auraient pu le faire pour les arts « traditionnels » : en présentant des documents extraits de leur contexte (à savoir la sphère du privé et de l'intime), et dans l'anonymat. Les premières photographies d'auteurs africains vivants jamais exposées dans un musée le furent par exemple à New York en 1991, dans le cadre de l'exposition *Africa Explores*. La commissaire de l'exposition, Susan Vogel, formée d'abord aux arts sacrés de la Côte d'Ivoire et fondatrice du Center for African Arts à New York en 1982, présenta des photographies sans en nommer les auteurs¹¹. L'exposition fut une révélation pour André Magnin : « C'est en visitant l'exposition

¹¹ Dans l'effervescence de l'accrochage, Susan Vogel égara la boîte de négatifs sur laquelle était inscrit le nom du photographe. Elle raconte n'avoir retrouvé la boîte qu'après l'exposition.

Africa Explores à New York, que Jean Pigozzi et moi-même découvriions quelques portraits des années 1950 d'un photographe bamakois anonyme. Je parcourais déjà l'Afrique Noire depuis 1987 à la recherche d'artistes, mais je ne connaissais pas encore le Mali et je n'y avais aucun contact¹² ». L'expérience fut décisive et déclencha chez le marchand le désir d'en savoir plus. L'idée de la découverte, de la quête, voire de la conquête ressurgit ici, comme en écho aux récits d'exploration de l'Afrique du XIX^{ème} siècle. Et André Magnin de poursuivre : « Le 7 mars 1992, je débarque à Bamako-Senou. Le lendemain, je parcours la ville aux côtés de Taihrou, le chauffeur d'une vieille Renault 12 bleu marine qui cache mal son million de kilomètres. Taihrou est encore aujourd'hui mon plus fidèle guide ». Le guide est « fidèle » et « dévoué », conforme aux personnages de la littérature de voyage du siècle précédent. « Il ne connaît pas l'auteur des reproductions que je lui montre, mais il me conduit sans détour à Bagadji, rue 30, angle 19. Un homme me reçoit tout sourire, au milieu d'un capharnaüm d'appareils photographiques, de pièces détachées et de petits outils. Il identifie sans hésitation l'auteur des images et nous accompagne chez Seydou Keïta, le vieux photographe connu depuis 1949 de tout Bamako. C'est ainsi qu'il retrouvait assez facilement les négatifs accumulés dans de vieilles boîtes de papier Kodak. De multiples croix tracées sous certaines photographies m'apparurent comme l'indice d'un choix opéré avant moi. En effet, Françoise Huguier préparait les premières "Rencontres photographiques" de Bamako, où Seydou Keita et Malick Sidibé furent à l'honneur en décembre 1994 ». Regrettant de ne pas avoir été le tout premier à « découvrir » les photographies de Malick Sidibé, André Magnin se dépeint sous les traits de l'aventurier conquérant, tel Livingstone, voire Joseph Conrad partis à la conquête d'un continent mystérieux. S'il s'inscrit fortement dans une tradition et un imaginaire littéraire colonial, son récit fait également songer à celui des artistes du

¹² André Magnin, *Malick Sidibé*, Zurich, Scalo Verlag AG, 1998, p. 22. Toutes les citations d'André Magnin proviennent de cet ouvrage.

début du 20^{ème} siècle, avides d'être reconnus comme les précurseurs de la découverte des arts d'Afrique¹³.

L'anonymat et le collectif permettent finalement au collectionneur occidental de mettre en avant son individualité. Mais qui privilégie-t-on finalement dans cette histoire ? Le découvreur ou l'artiste anonyme ? Qui « fait œuvre » ? L'artiste ou le collectionneur ? La réflexion développée par Saly Price sur le pedigree des œuvres « primitives »¹⁴ pourrait très bien s'appliquer à ces premières années de prospection relatives à la « découverte » de l'art contemporain africain. Et l'on pourrait même aller plus loin. De même que les arts traditionnels extra occidentaux furent transformés en œuvres d'art moderne au début du XX^{ème} siècle¹⁵, certains objets du quotidien ou du religieux contemporains glissèrent vers la sphère de l'art contemporain dans les années 1990. Ce fut par exemple le cas des photographies de Malick Sidibé qui reçut le Lion d'Or à Venise pour l'ensemble de sa création, en 2007.

Suite à ces premières expérimentations, une histoire de la photographie africaine a commencé à s'écrire, partant des photographies de studio de Malick Sidibé et Seydou Keïta considérés comme les « pères » de la photographie africaine, et allant jusqu'aux œuvres d'artistes plus contemporains ; une histoire qui semble s'écrire en somme, sur le modèle de l'histoire de la photographie occidentale avec un décalage temporel, puisque l'origine est située dans les années 1930 (moment où les Africains commencent à se réapproprier le médium) soit un siècle plus tard

¹³ On pense en particulier à Maurice de Vlaminck qui contacta le marchand Charles Ratton à la fin des années 1920, honteux de ne plus posséder d'art "nègre" alors qu'il se revendiquait comme leur "découvreur".

¹⁴ Voir Saly Price, *Arts primitifs ; regards civilisés*, Paris, ENSBA, 2012.

¹⁵ Sur ce glissement des arts primitifs vers l'esthétique moderniste, voir Maureen Murphy, *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*, Dijon, Les Presses du réel, 2009.

qu'en Europe¹⁶. Ce que l'on cherche à évacuer dans ce récit marqué par le mythe de l'authenticité, c'est bien évidemment l'apport européen et l'histoire coloniale. Une démarche somme toute compréhensible d'un point de vue militant ou idéologique, mais peut-être moins d'un point de vue historique puisque l'on sait que la photographie en Afrique, fut importée d'Europe. Erika Nimis fut l'une des premières à écrire sur l'histoire de la photographie en Afrique et porte un regard plus nuancé et plus précis. Cette lecture reste cependant marginale et de faible portée sur un marché ayant tendance à ne retenir que les clichés décontextualisés où la forme, le motif prime sur l'histoire et le contexte.

Pour préciser ce point, prenons à un cas d'étude : celui de la réception du travail du Nigérian J. D. Okhai Ojeikere. En général, ne sont montrées du photographe que les photographies de coiffes, prises de dos ou de trois quarts. Dans l'ouvrage *L'art africain contemporain* de Christophe Domino et André Magnin (qui traite finalement moins de l'art contemporain en général que de la collection de Jean Pigozzi en particulier), le travail de Ojeikere est, par exemple, mis en parallèle avec les coiffures des femmes mangbetu très prisées dans les années 1930, ainsi que d'un couple de statuettes ibeji, yoruba. Le photographe est en somme renvoyé implicitement à ses origines africaines « traditionnelles » via la référence aux coiffes, sur le mode d'une comparaison purement formelle. Depuis les années 2000, de plus en plus de chercheurs s'efforcent de nuancer cette vision, d'historiciser l'étude en resituant le regard des photographes dans leur temps. Citons par exemple, les travaux de Bissi Silva à l'origine du centre d'art contemporain à Lagos et ayant récemment organisé l'exposition *Moments of Beauty* (2011) où elle expose le travail d'Ojeikere dans le temps long, et sous toutes ses facettes, en ne se limitant pas aux coiffes. La commissaire évoque son travail de journaliste au lendemain des

¹⁶ Voir par exemple Okwui Enwesor, *Snap Judgments: new positions in contemporary African photography*, New York, International Center of Photography, 2006.

indépendances, son regard sur l'architecture, la société. Un prisme beaucoup plus large que celui concentré sur les coiffures et qui permet aussi de resituer le regard du photographe dans son temps, un moment d'effervescence politique et urbaine au Nigéria dans les années 1970.

Il semble qu'à la lumière de ce rapide aperçu, s'esquissent plusieurs visions de la création artistique contemporaine en Afrique : une vision développée au lendemain des *Magiciens de la terre* et dans le sillage de l'exposition d'une part, et une vision plutôt anglophone, construite en réponse aux *Magiciens de la terre*, et soucieuse de valoriser des œuvres peut-être plus proches du modernisme occidental, situées dans l'Histoire, d'autre part. Beaucoup de travail reste encore à mener pour définir de nouvelles bases d'étude de la photographie ou de l'art contemporain en Afrique, pour lancer des travaux s'intéressant à des démarches singulières dans une perspective historique, pour définir de nouveaux cadres d'appréhension de l'art qui reposeraient moins sur ceux définis par le marché.

VOIR, NE PAS VOIR. LES EXPOSITIONS EN QUESTION

Journées d'étude

4 – 5 juin 2012, INHA

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne - HiCSA

Rémi Parcollet, membre associé au Labex CAP

Dialogue entre le commissaire d'exposition Harald Szeemann et le photographe

Balthasar Burkhard : La vue d'exposition comme outil curatorial

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique : Rémi Parcollet, « Dialogue entre le commissaire d'exposition Harald Szeemann et le photographe Balthasar Burkhard : La vue d'exposition comme outil curatorial », in GISPert, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Tous droits réservés

Nous devons au travail documentaire du photographe suisse Balthasar Burkhard beaucoup de ce que nous connaissons des expositions importantes organisées par Harald Szeemann des années 1960 jusqu'au début des années 1970, c'est-à-dire la période durant laquelle il dirigeait la Kunsthalle de Berne. Les documents photographiques qu'il a produits durant ces années permettent de faire de ces manifestations de véritables objets d'étude.

L'œuvre de Balthasar Burkhard est représentative d'une évolution de la photographie documentaire vers une pratique artistique à part entière, étroitement en contact avec les mouvements de l'art contemporain. La double maîtrise d'une carrière artistique et d'une pratique exemplaire de la photographie documentaire réserve certainement à Burkhard, décédé en 2010¹, une place essentielle et originale dans l'histoire de la photographie. Il y a chez lui une continuité séduisante depuis une démarche de photographe renouvelant la notion de vue d'exposition vers une pratique artistique exploitant le potentiel de la relation de l'œuvre avec le lieu. Sa double carrière de photographe-auteur puis d'artiste s'explique certainement par son expérience auprès du commissaire d'exposition Harald Szeemann mais aussi et surtout auprès des nombreux artistes dont il a documenté les œuvres en situation d'exposition, documentation qui impliquait une lecture nourrie par des échanges conduisant à une compréhension des nouveaux enjeux de l'accrochage qui apparaissaient alors.

Burkhard a appris le métier auprès de Kurt Blum², photographe indépendant qui travaillait régulièrement pour des galeries à Berne, mais aussi pour la Kunsthalle. Entré très tôt à son service en 1961, c'est par son intermédiaire que Burkhard est embauché, au début des années soixante, comme premier photographe officiel de l'institution. Il travaille directement avec son directeur, Harald Szeemann, et devient son ami. Il entre alors en contact avec la scène artistique internationale. Loin de se limiter à documenter les expositions, Burkhard collabore aussi à la réalisation des catalogues et des outils de communication. Il s'investit également dans la préparation des projets, en réalisant des reportages prenant la forme de visites d'ateliers des artistes conviés à exposer. Il assure donc tout un suivi photographique, décrivant les différentes étapes de la mise en place d'une exposition.

Au delà de la seule reproduction des œuvres, Burkhard photographie des expositions. Dans les années soixante la mise en exposition devient en effet fondamentale et nécessite un

¹ Balthasar Burkhard est mort le 16 avril 2010 à Berne, sa ville natale, à l'âge de 65 ans.

² Kurt Blum (1922-2005) débute comme photographe à la [Bibliothèque nationale à Berne](#), puis comme photographe indépendant et réalisateur de documentaires pour une clientèle d'entreprises industrielles. Dans les [années 1950 et 1960](#), il réalise des documentaires sur des artistes, comme [Pablo Picasso](#). En 1981, il ouvre une galerie de peintures et de photographie à [Praz \(Vully\)](#).

protocole photographique différent. Une vue d'exposition ne peut plus être une simple reproduction pour laquelle l'unique sujet serait l'œuvre. Elle se définit, à l'opposé, en fonction de l'espace et du temps. Caractérisée par la nécessité de représenter les liens entre des œuvres mais aussi avec le lieu dans lequel elles s'inscrivent, son sujet est la mise en exposition et l'accrochage. La période où Balthasar Burkhard pratique la photographie documentaire est précisément celle du passage d'une image de reproduction à une image d'interprétation.

Introduit à la Kunsthalle par Blum, Burkhard apprend aussi auprès de lui la précision des tirages et la maîtrise du dégradé. Il est perceptible que le jeune Bernois a alors acquis non seulement des qualités techniques, mais encore un intérêt marqué pour des compositions rigoureuses et construites des images. Selon lui, son style vise une sorte de « photographie pure ». Comme il le rappelle en 2010, ses références se trouvent chez les photographes américains : « J'ai été plus intéressé par la "straight photography" : Walker Evans et Paul Strand »³. Il s'est donc manifestement interrogé, tant au niveau de ses finalités que de la délicate question du style, sur cette pratique du documentaire.

La spécificité documentaire de la photographie de vue d'exposition serait-elle ainsi à remettre en question ? Ou bien deviendrait-elle *a contrario* l'occasion de réfléchir à l'utopique transparence objective dans la perspective de dessiner les contours d'une photographie d'auteurs – qui souvent se révèlent fortement impliqués ? Certains photographes d'exposition évoquent la forme du reportage, un documentaire engagé. Si l'on se réfère au « style documentaire »⁴ propre à Walker Evans, de la même manière l'activité des auteurs de vues d'exposition ne se réduit pas à une stricte fonction indiciaire mais témoigne d'une approche interprétative. L'idée selon laquelle la photographie d'exposition – ou d'œuvre en situation d'exposition – est davantage de l'ordre de la révélation que de la duplication est partagée par de nombreux auteurs. Michel Laclotte écrit, par exemple, dans la publication des actes du colloque *Sculpter – Photographier* qui s'est tenu au Louvre en 1991 : « l'acte photographique constitue l'achèvement d'une opération de construction spatiale »⁵. Autrement dit, l'interprétation photographique est ici confirmée en tant que prolongement nécessaire à une existence de l'œuvre exposée. Pour Pascale Cassagnau « la notion de documentaire, se dresse

³ Arden Sherman, "Pictures of Exhibitions – An Interview with Balthasar Burkhard", in *HSz : As is/As if*, Julian Myers & Leigh Markopoulos, San Francisco, eds. California College of the Arts, MA Program in Curatorial Practice, 2010, p 152-161.

⁴ Olivier Lugon, *Le style documentaire d'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

⁵ Michel Frizot, Dominique Paini, *Sculpter Photographier*, Paris, Marval, 1993.

dans un rapport à un point de vue, une attitude »⁶. La validité du documentaire est donc liée à la position de son auteur et à son niveau d'implication. Si la transparence photographique est impossible, demeure le fait que la restitution du réel est envisageable à travers la spécificité d'un point de vue. L'ambition du documentaire s'accomplit non pas au moyen d'une pure objectivité, c'est-à-dire de l'effacement de l'auteur, mais à travers la subjectivité d'un regard, capable de saisir l'exposition au plus près de son essence. La « gravure d'interprétation » ayant longtemps été le seul support de documentation de l'œuvre d'art, il est alors tentant de parler de « photographie d'interprétation » concernant les vues d'expositions.

Ce n'est réellement qu'à partir de 1965 que Baltasar Burkhard signe ses reportages sur les expositions de la Kunsthalle, comme « Lumière et mouvement »⁷, qui regroupait un grand nombre d'artistes ayant un lien avec l'art cinétique. Mais dès cette époque, il réalise également des reportages pour compléter la documentation des projets de Szeemann, comme cette vue de l'exposition de Walter Linck dans le pavillon suisse de la biennale de Venise⁸ en 1966, quelques mois après son exposition à la Kunsthalle⁹.

Les images rigoureuses et contrastées de Burkhard vont progressivement placer l'accent sur la valeur de processus en accord avec les buts des artistes et de Harald Szeemann. La documentation réalisée par Burkhard permet ainsi de replacer l'exposition « When Attitudes Become Form »¹⁰ dans le contexte des expositions précédentes de la Kunsthalle, et offre surtout une vision plus pragmatique que celle du mythe qui s'est peu à peu installé. Harald Szeemann écrira d'ailleurs vingt plus tard : « Je pense que les images sont mieux à même que les mots de renseigner sur l'émergence des œuvres, et donc de l'exposition.¹¹ »

Le sous-titre de l'exposition – « Œuvres, concepts, événements, situations, information » – s'inscrit dans cette réflexion. Szeemann insiste sur « le déplacement du centre d'intérêt depuis le résultat vers le processus ». En ce sens les photographies du montage, décrit par le commissaire comme « un véritable chantier », seraient-elles plus objectives pour rendre compte de l'exposition que les vues de l'accrochage lui-même ? L'exposition accrochée se

⁶ Pascale Cassagnau, *Future Amnesia (The Need for Documents)*, in *The Need to Document*, Zurich, JRP Ringier, 2005, p.167.

⁷ *Licht und Bewegung, lumière et mouvement, luce e movimento. Kinetische Kunst. Light and Movement/ Kinetic Art*. 3 juillet- 5 septembre 1965, Kunsthalle Bern.

⁸ *Walter Linck*, Pavillon Suisse, Biennale de Venise, 1966.

⁹ *Walter Linck Skulpturen, Mobiles, Zeichnungen*. 11 septembre-17 octobre 1965

¹⁰ *Live in Your Head. When Attitudes Become Form. Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, 22 mars-27 avril 1969. Kunsthalle de Berne.

¹¹ Harald Szeemann, « When attitudes become Form (Quand les attitudes deviennent forme) Berne 1969 » in HEGEWISCH, Katharina. KLÜSER, Bernd, *Art de l'exposition : une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, Paris, édition du Regard, 1998. p. 375.

doit de rendre compte de ce caractère processuel. Par conséquent les photographies qui la documentent seraient à même d'évoquer cet aspect essentiel qui réunit tous les artistes dans ce projet. Un autre artiste, non officiel, choisit d'ailleurs de photographier également le processus d'accrochage. Le regard de Balthasar Burkhard, photographe officiel de la Kunsthalle est en effet contrebalancé par celui du photographe indépendant Harry Shunk assisté de John Kender, qui suit le travail de nombreux artistes invités à cette même exposition. Les vues se croisent. Sur une photo de Shunk on voit Marlène Belilos et son équipe interviewer un artiste ; sur une photo de Burkhard on voit Kender en train de photographier un artiste à l'œuvre, cliché que l'on retrouve dans le reportage signé Shunk/Kender. Le jeu du champ / contre-champ permet de comprendre la mise en exposition.] Cependant les photographies de montage de Shunk et Burkhard vont le plus souvent être publiées au même titre que les vues d'exposition, sans distinction. Cet amalgame entre exposition et accrochage est sûrement la caractéristique la plus significative de la documentation photographique de « When Attitudes Become Form ».

La dimension sérielle de ces images peut faire penser que le film aurait été plus adapté sur ce sujet de l'œuvre en cours d'élaboration. Mais si on compare le film de Bélilos¹² et les photographies de Burkhard, ces dernières apparaissent plus descriptives. Le principe de narration avec un début et une fin, réorganisé par le montage, inhérent au film, constitue une relecture subjective de la scène qui ne s'impose pas dans la photographie.

C'est au moment du départ de Harald Szeeman en 1969, contraint de quitter la Kunsthalle de Berne suite à l'exposition « Quand les attitudes deviennent formes », que la carrière de Balthasar Burkhard, devenant pleinement artiste, prend une nouvelle direction. Néanmoins il continuera à documenter régulièrement les réalisations du curateur suisse, notamment la Documenta organisée en 1972. Parallèlement, Szeemann l'invitera aussi à présenter ses œuvres photographiques dans le cadre de ses projets. Lorsque Balthasar Burkhard part s'installer aux Etats-Unis en 1973, Harald Szeemann lui achète l'ensemble du fonds photographique documentant les expositions réalisées à Berne¹³. Cette documentation produite par le photographe à la Kunsthalle va constituer la base des archives d'un métier que Szeemann est alors en train d'inventer : organisateur d'exposition indépendant.

¹² *Quand les attitudes deviennent formes*, image et réalisation André Gazut ; avec la collaboration de Laure Ball et Alain Franchet ; production Marlène Bélilos. Genève : Télévision Suisse Romande, 1969. 28 min 15 sec, n et b, sonore.

¹³ Une trentaine d'expositions ont été programmées entre 1965 et 1970 à la Kunsthalle de Berne période durant laquelle Burkhard était le photographe officiel. Il ne les a néanmoins pas toutes documenté.

L'identification du couple Szeemann / Burkhard est exemplaire du lien complexe entre le commissaire et le photographe d'exposition et nourrit d'une certaine manière une réflexion de l'ordre de l'anthropologie culturelle. Le curateur a besoin du photographe, parce qu'il devient auteur de l'exposition et le seul moyen qui lui permette d'y apposer sa signature, c'est le témoignage de ce qu'il a fait. Les œuvres continuent leur vie, elles ont été importantes dans tel ou tel contexte mais le commissaire-auteur reste entièrement dépendant d'une description qui lui est indispensable. C'est avec l'apparition d'un art à tendance processuel, de la participation de l'ici et maintenant et enfin de l'importance de la mise en espace des œuvres que la présence du photographe devient prépondérante. Par conséquent l'activité de photographe d'exposition prend une réelle importance. Cette pratique documentaire devient une profession à part entière en même temps que celle du commissaire indépendant. Le commissaire a autant produit le photographe de vue d'exposition que l'inverse. Ainsi les photographies de Balthasar Burkhard contribueront à l'indépendance curatoriale de Harald Szeemann. Ces documents étaient pour Szeemann de véritables outils de travail, pas seulement des archives pour un musée.

Les archives de Szeemann se sont constituées au fur et à mesure de son activité. En 1986, il installe la totalité de ses archives dans une ancienne usine située à Maggia dans le Tessin. Offrant plus de 300 m², cet espace surnommé la « Fabbrica rosa » lui permettait de « pouvoir, comme il le souhaitait, marcher au milieu de ses archives et avoir impérativement toute sa documentation à portée de main et à portée d'oeil »¹⁴. On retrouve ainsi dans les archives de Harald Szeemann l'ensemble des photographies réalisées par Burkhard pour la Kunsthalle de Berne. Celles-ci sont réparties dans les différents dossiers d'exposition sous forme de tirages, d'ektachromes ou de planches contact. Certaines sont encore disposées dans des carrousels de projecteurs, prêtes à être utilisées pour une conférence, ce qui confirme l'usage que Szeemann faisait de ces vues d'expositions pour expliquer sa démarche. La Fabbrica rosa a elle même été photographiée par Burkhard. Encore une fois son regard éclaire la personnalité de Harald Szeemann et sa pratique. « Je les ai pris environ une semaine après qu'il soit mort, pour un magazine allemand d'art – c'était pour une publication commémorative. C'était très étrange pour moi de le faire à ce moment-là. Cette usine était organisée comme son cerveau. Après toutes les grandes expositions, il retournait là, à sa "machine" et travaillait. Parfois il dormait là »¹⁵.

¹⁴ François Aubart et Sadie Woods, « Les archives de Harald Szeemann » in *Harald Szeemann. Méthodologie individuelle*, lieu éd, jrp ringier 2007, p.42.

¹⁵ « I took them about a week after he died, for a German art magazine—it was for a memorial issue. It was very

Après l'aventure de la Kunsthalle de Berne et bien que les deux hommes développent alors une activité indépendante, la collaboration se poursuit, notamment avec des événements performatifs comme le festival Happening & Fluxus, à Cologne en 1970-71. Le grand événement que représente la Documenta de Kassel les réunit à nouveau en 1972. Ces différentes collaborations sont autant d'étapes dans un dialogue entre un commissaire et son photographe. On pourrait supposer que Szeemann avait des attentes particulières, que ses commandes étaient accompagnées de directives précises. Pourtant, Burkhard a toujours témoigné de sa liberté d'action, reposant sur une communauté de vues : « C'était une communication très silencieuse et il attendait que je fasse les choses à ma manière - qui était sa manière ».¹⁶

Szeemann va aussi largement contribuer à montrer le travail artistique de Balthasar Burkhard. Il expose ainsi ses photographies dans le cadre d'APERTo tutto, lors de la Biennale de Venise de 1999. La production artistique de Burkhard ne semble pas, dans un premier temps, avoir de lien avec son expérience de la photographie documentaire et plus spécifiquement ses vues d'expositions. Cependant son intérêt pour le grand format, de même que son attention aux questions d'accrochage, qui apparaissent dès sa première exposition collective au Kunstmuseum de Lucerne en 1970, puis en 1971 à la 7ème Biennale de Paris, laissent penser qu'il a tiré un enseignement de son expérience auprès des travaux d'artistes internationaux qu'il a photographiés la décennie précédente.

La caractéristique de la mise en espace de la photographie est évidente : la fragmentation du sujet, vu en plan resserré, donne aux prises de vue une dimension physique. Cette appréhension corporelle de l'espace, le mouvement du corps et le rapport à l'architecture se manifestent dans un soin particulier apporté à l'accrochage et l'agencement de ses grands formats. Cette expérience de la mise en exposition apparaît donc comme le produit de sa pratique photographique documentaire auprès des artistes des années soixante. A Berne, il a

strange for me to do it at that time. This factory was organized like his brain. After all the big exhibitions, he would go back there to his "machine" and work. Sometimes he would sleep there. He lived in a village nearby—Locarno is the closest town. His widow Ingeborg lives there now. He was a constant traveler, however. I remember he started to collect the luggage tags in my photograph while he was still in Bern. This is a huge pile.» In Arden Sherman, "Pictures of Exhibitions – An Interview with Balthasar Burkhard", in *HSZ : As is/As if*, Julian Myers & Leigh Markopoulos, San Francisco, eds. California College of the Arts, MA Program in Curatorial Practice, 2010,

¹⁶ « It was a very silent communication and he expected me to do things my way—which was his way ». In Arden Sherman, *Op. cit.*

été rapidement confronté aux multiples problèmes que pose l'apparition des œuvres minimalistes et conceptuelles. Certaines caractéristiques de ses travaux, comme l'attachement à la présence brute des matériaux, l'appréhension physique de l'espace, la sérialité, la question de la place et du mouvement du corps et le rapport à l'espace vont jouer un rôle important dans ses photographies. Ses recherches de cadrage et de composition proches de la « straight photography », comme nous l'avons déjà évoqué, marque sa pratique photographique aussi bien documentaire qu'artistique. La mise en scène de ses tirages photographiques, d'une manière générale leurs encadrements, fait partie de sa démarche. Les photographies sont difficilement perceptibles imprimées dans un portfolio ou dans un livre, car leur nature propre est d'être sur un mur, ou suspendues dans l'espace. On prend alors la mesure de l'enjeu qu'impose la documentation photographique d'une exposition de Balthasar Burkhard.

On a souvent affirmé une « entrée en art »¹⁸ de la photographie au cours des années soixante à l'initiative des artistes et non des photographes. Le parcours de Burkhard inviterait à nuancer cette thèse, parcours d'un photographe qui « entre » finalement « en art » dans le prolongement de son travail auprès des artistes.

C'est souvent et principalement en tant que vecteur que la photographie est exploitée par les artistes pratiquant un art processuel et/ou éphémère. L'exposition « When Attitudes become form » est souvent citée¹⁹ pour marquer cette « entrée en art » de la photographie. Pourtant cet accrochage ne présentait pratiquement aucune photographie²⁰. La présence du « photographique » était donc essentiellement dans sa documentation justement réalisée par Burkhard et Shunk²¹.

Selon Frizot : « Si la photographie s'est imposée depuis les années 70 comme un support et un matériau de l'art contemporain, c'est par sa capacité à s' "exposer". »²² Néanmoins dès la fin des années vingt et jusqu'après la seconde guerre mondiale des artistes

¹⁸ Voir notamment Michel Frizot « La surface sensible. Support, empreinte, mémoire », *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, [Bordas, 1994], Larousse, 2001. p. 709 : « Dans les années soixante, la photographie est « entrée en art », non en adoptant les objectifs ou les apparences de la peintures, mais en substituant le support photographique à la toile ou au châssis, rejetés par nombre d'artistes ».

¹⁹ Dominique Baqué, *Op.cit.* p.49, Michel Frizot, *Op.cit.*, p. 711, André Rouillé, *La photographie, Entre document et art contemporain*, Paris, Editions Gallimard, 2005. p. 416.

²⁰ Sur les soixante neuf artistes présentés, huit seulement travaillaient alors avec la photographie (Jan Dibbets, Michael Heizer, Hans Haacke, Richard Long, Walter de Maria, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim et Robert Smithson) mais ne l'avaient, pour la plupart, pas utilisée dans l'exposition elle-même mais dans le catalogue et spécifiquement dans ce cadre. Epiphénomène, le catalogue reproduisait « le saut dans le vide » d'Yves Klein (photomontage réalisé par Harry Shunk en 1962).

²¹ Ces « témoignages » – conservés et exploités dans les archives vivantes du commissaire Szeemann – ne seront d'ailleurs publiés et diffusés que bien plus tard, donnant un nouveau souffle au mythe suscité par cette manifestation hors norme.

²² Michel Frizot *Op. cit.*

comme El Lissitzky ou Herbert Bayer avaient déjà exploité le potentiel de la photographie exposée²³. Comme eux, Burkhard est photographe, il manifeste un intérêt particulier pour la mise en espace de la photographie et sa relation au regardeur, il sait d'expérience « mettre en vue ».

²³ Pour le premier avec la frise photographique de la salle soviétique de l'exposition « Die Pressa » à Cologne en 1928, pour le second la scénographie de « Road to Victory » au Museum of Modern Art de New York en 1942.

VOIR, NE PAS VOIR. LES EXPOSITIONS EN QUESTION

Journées d'étude

4 – 5 juin 2012, INHA

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne - HiCSA

Virginie Delcourt, Musée d'art moderne André Malraux, Le Havre

Expositions itinérantes : une exposition, des expositions ?

Le cas de *France* : du Musée national de la Marine au Musée d'art moderne

André Malraux, Le Havre

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique : Virginie Delcourt, « Expositions itinérantes : une exposition, des expositions ? Le cas de *France* : du Musée national de la Marine au Musée d'art moderne André Malraux, Le Havre », in GISPERT, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Tous droits réservés

Le cas concret et récent de l'exposition itinérante consacrée au paquebot *France* permet d'aborder la question des modalités de choix non seulement des œuvres et de leur scénographie, mais aussi de leur médiation, et de mesurer l'impact de ces opérations dans la perception de l'objet de l'exposition. Dans le cas des expositions itinérantes, alors même que l'*a priori* voudrait que l'exposition soit identique ou presque à chaque étape, que les co-organisateur sont partenaires et qu'une majorité d'œuvres est commune, l'exposition est cependant toujours unique. Autant que les choix des commissaires, associés aux diverses contraintes matérielles, le lieu même, son identité et son architecture, peuvent ainsi contribuer de manière plus ou moins consciente pour les organisateurs à modeler les contours du sujet.

Ces quelques éléments d'analyse et de réflexion sur une pratique sont le fruit des observations de l'auteur en tant que co-commissaire et coordinatrice de l'étape havraise de l'exposition¹. Nous aborderons en particulier les processus de conception et de mise en œuvre de l'exposition, en collaboration avec les différents acteurs. Sans prétendre à un apport théorique, il s'agit ici d'apporter un éclairage concret à partir d'une expérience de terrain. Seules seront étudiées les trois premières étapes de l'exposition, Paris, Roubaix et le Havre, l'ultime étape au musée d'art et d'industrie de Saint-Etienne étant prévue pour l'automne 2013.

Le projet d'exposition consacré au Paquebot *France* est au départ une initiative de l'association *French Lines*, dépositaire d'un patrimoine mobilier et d'archives issus des compagnies maritimes nationales, constitués en tant que fonds et confiés à cette structure associative créée en 1995 dans le but de leur préservation au moment de la privatisation de ces compagnies. Le principe même d'une exposition sur *France*, dans une période qui correspondait au cinquantenaire du navire, a recueilli très rapidement un accord de principe des musées de la Marine et du Havre. La notoriété, la dimension mythique du paquebot, l'accès relativement simple aux collections en faisait un projet parfaitement viable. Une fois le projet retenu, l'objet même – *France* – posait d'emblée un certain nombre de questions sur le ou les problématiques abordées dans le cadre d'une exposition. En effet, *France*, grand paquebot emblématique de la France des Trente Glorieuses, constitue un sujet complexe qui traverse l'histoire politique, maritime, sociale, artistique, scientifique. Sans entrer ici dans les

¹ Je n'ai pas participé à la naissance du projet et à l'exposition du Musée de la Marine, aussi je remercie tous ceux qui ont bien voulu partager leur expérience sur ce projet, et en particulier les commissaires Aymeric Perroy et Clémence Ducroix, qui ont porté le projet depuis ses débuts et à chaque étape de son parcours.

détails de l'histoire du paquebot, revenir sur ses principales étapes permet de saisir les enjeux et la nécessité de définir une orientation puis des choix précis lors de la phase de conception de l'exposition.

Brève histoire de *France*

France est intimement lié à l'histoire de l'après-guerre et de la reconstruction. La décision de construire un nouveau paquebot rapide pour la ligne Le Havre-New York, exploitée depuis 1864 par la Compagnie Générale Transatlantique, est actée en 1956 après plusieurs années de négociation entre l'Etat les chantiers navals de Saint-Nazaire. L'ambition est claire : le navire doit être le reflet des savoir-faire et des capacités d'innovations de la France dans tous les domaines. *France* devient une œuvre industrielle nationale, composée d'éléments construits dans tout le pays et assemblés à Saint-Nazaire. Le paquebot est alors le plus grand du monde, avec des proportions gigantesques : 315 mètres de long pour plus de 33 mètres de large. C'est aussi un immense chantier décoratif dans le cadre d'une commande publique, pour lequel est constitué un conseil artistique. Ses choix font polémiques, trop conservateurs pour les uns, trop avant-gardistes pour les autres. Au-delà de l'architecture intérieure et du mobilier, ce sont aussi de très nombreuses œuvres qui viennent décorer ces immenses surfaces habitées par le personnel et les passagers. *France* a reçu pour ambition d'être un musée flottant, et s'est même vu doté d'un catalogue des œuvres exposées à bord². Architecture et mobilier de Raymond Subes, Arbus, Maxime Old, tapisseries de Wogensky, Lucien Coutaud, Picard le Doux, panneaux de Claude Hertzenberger, Bernard Dunand, peintures de Chapelain-Midy, Louis Vuillermoz... Quelques grands noms apparaissent également avec des céramiques de Picasso, lithographies de Braque, dessins de Raoul Dufy... Les choix peuvent sembler contestables avec le recul, mais ils reflètent l'époque et ses débats, et étaient moins destinés à défendre les mouvements avant-gardistes qu'à satisfaire une clientèle aisée et largement américaine, qui venait profiter dans le cadre d'un voyage ou d'une croisière du « bon goût » français, en matière d'art culinaire comme d'arts visuels. Le catalogue des œuvres le dit dans des termes savoureux, les passagers devaient pouvoir réaliser qu'il y avait en France autant d'expressions artistiques de que variétés de fromages. *France* était effectivement considéré comme une des meilleures tables au monde. Lors du lancement le 11 mai 1960, le général de Gaulle se fait fort de rappeler les missions de cet ambassadeur

² Pierre Mazars, *Les Œuvres d'art à bord du France*, Genève, Livror, 1969.

des mers. Le paquebot de ligne est pourtant presque déjà anachronique au moment de son lancement, qui a lieu l'année même où le transport aérien prend le pas sur le transport maritime. L'accent est donc mis très rapidement sur l'activité de croisières. Plus de 700 000 personnes voyageront à bord du navire. En 1974, après le choc pétrolier, le gouvernement décide de ne plus subventionner *France*, et, devant les coûts d'exploitation intenable, la Compagnie annonce le désarmement du bateau. Après une grève de l'équipage de plus d'un mois, *France* est désarmé en décembre 1974 dans le canal de Tancarville, que les Havrais baptiseront le « quai de l'oubli ». Cette décision a alors un fort impact dans la société, comme en témoigne par exemple la chanson « France » interprétée en 1975 par Michel Sardou, chanson immensément populaire, qui s'est vendue à plus d'un million d'exemplaire, et dont le refrain fait écho au ressenti d'une grande partie de la population : « Ne m'appellez plus jamais France... La France elle m'a laissé tomber... ». Après plusieurs projets infructueux, le paquebot est racheté en 1979 par la Norwegian Carribean Line et devient *Norway*. Avec une nouvelle silhouette et des couleurs modifiées, il entame une seconde vie de paquebot de croisières jusqu'à son ultime remorquage en Inde en 2003 pour son démantèlement, sous le nom de *Blue Lady*.

France a un lien très fort avec la ville du Havre, dont la plage regarde l'entrée du port. Pendant 18 ans, les habitants ont vécu avec ce bateau. Pendant les 13 années d'activité, les départs, les arrivées du navire rythmaient la vie de la ville. Cet attachement explique à quel point la fin du navire a été un événement marquant pour le Havre. La mémoire du navire est une mémoire encore vivante, avec des témoins directs et donc une émotion conservée, une dimension parfois nostalgique. Ce lien fort se manifeste par l'existence de collections privées locales, allant des objets les plus précieux aux plus modestes, des éléments de structures du navire (morceau de coque, sirène...) aux produits dérivés ou objets souvenirs conservés dans les familles (menus, vaisselle...).

Du sujet à l'écriture de l'exposition

Comment dès lors aborder une exposition ayant pour sujet un objet aussi multiple et complexe que *France* ? Est-ce un sujet avant tout maritime, qui inciterait à une approche technique croisée avec une histoire des navires de lignes et de croisières ? Est-ce un sujet historique et politique, inscrit dans l'histoire de la reconstruction et des Trente Glorieuses, l'histoire d'une ambition portée par de Gaulle qui voyait dans ce paquebot un ambassadeur des savoir-faire de l'industrie française ? Est-ce un sujet scientifique, exposant les innovations

technologiques utilisées pour la construction du navire, les recherches contemporaines menées en matière d'aéronautique, mais également des matériaux synthétiques créés dans ces années de développement de la consommation de masse et des loisirs ? Est-ce un sujet artistique, qui aborderait avec un recul historique les productions associées au paquebot, les mettant en perspective avec les grands chantiers des paquebots art déco des années 30, retraçant les polémiques sur les choix des décorateurs et des artistes ? Est-ce, enfin, un sujet local, *France* ayant eu le Havre pour port d'attache et faisant partie de l'identité de la ville, revendiqué par ses habitants ?

C'est bien évidemment tout cela à la fois, et c'est l'écriture même de l'exposition qui met l'accent sur tel ou tel aspect, qui développe ou laisse dans une ombre relative tel autre. Ce rôle joué par l'écriture du conservateur est une évidence comme est une évidence le rôle de l'historien dans la constitution de son sujet, avec son langage propre et ses outils, sujet qui parle dès lors également de lui-même et du regard de son époque. Pour les acteurs de l'exposition, dont le langage et les outils sont les œuvres, la scénographie, la signalétique et la médiation, le processus est comparable.

Le principe d'une exposition itinérante a été envisagé très tôt dans l'élaboration du projet. Le Musée national de la Marine à Paris a été la première étape de cette exposition en 2011. L'exposition était de grande envergure, avec une surface d'exposition et un nombre d'œuvres supérieur aux étapes havraise et surtout roubaisienne. Les objets exposés provenaient en majorité des collections de *French Lines*, du Musée de la Marine et de collections particulières. En raison de la vocation même de l'établissement dédié à l'univers maritime, qui implique des attentes spécifiques de la part des visiteurs, le musée de la marine, après un bref retour sur l'histoire des paquebots de ligne, a largement développé les sections consacrées à l'histoire du chantier et de la construction, aux éléments techniques sur la structure et le fonctionnement du bateau, avec la présentation de nombreux plans, documents, photographies et objets matériels. L'identité « nationale » du musée a certainement joué sur la nécessité de replacer la technologie du navire dans le contexte du développement contemporain et concurrent de l'aéronautique, avec une section sur les vols boeing d'Air France, que les musées de Roubaix et du Havre ont choisi de ne pas aborder. De nombreuses bornes audiovisuelles diffusant des montages d'images d'archives permettaient de replacer le cadre sociologique et historique du navire dans son époque. L'exposition du musée de la Marine a consacré également des sections à la décoration et au mobilier, aux costumes des membres de l'équipage et des passagers, présentés sur des mannequins, ainsi qu'aux très

nombreux produits dérivés attestant de la « France mania » des années 1960. La vie à bord, les spectacles, la présence des célébrités sur le bateau, l'architecture intérieure et le design, l'importance de la gastronomie, l'histoire des grèves et de la transformation en *Norway*, tous ces aspects ont été abordés dans cette exposition. Disposant des moyens et des espaces les plus importants, première étape à la dimension nationale dans une institution emblématique, l'exposition du musée de la marine est celle qui a abordé de manière la plus exhaustive les différents points d'entrée vers l'histoire de *France*.

Si le Musée national de la Marine semblait une institution incontournable pour accueillir une exposition sur *France*, le choix d'un musée des « beaux-arts » était peut-être moins évident, et ce statut « beaux-arts » a eu un impact important à Roubaix et au Havre dans la façon d'aborder la question artistique, de sélectionner les objets et de construire le discours qui les accompagne.

La seconde étape de l'exposition a eu lieu au musée d'art et d'industrie André Diligent - La Piscine, à Roubaix³ dans des espaces beaucoup moins vastes, et dans un contexte de programmation multiple, qui n'en faisait pas l'exposition principale du moment. L'ensemble des objets – à l'exception d'un plat en faïence de Picasso en dépôt du F.N.A.C. au musée de Roubaix – provenait des collections de *French Lines*. L'exposition était introduite par une grande maquette du paquebot, puis se déployait dans deux salles, avec un accent nettement mis sur les arts décoratifs et le mobilier : vaisselle, costumes, tapisseries... Par choix, l'histoire et la technicité du navire n'ont pas été abordées, tout comme l'histoire du navire après 1974. Cette approche ciblée sur les arts décoratifs était également en adéquation avec l'identité du musée. Au-delà des contraintes évidentes d'un cadre budgétaire dans le cas d'une programmation multiple, l'absence de lien avec l'univers maritime tout comme la neutralité de la ville et de la région par rapport à ce navire ont certainement amené à resserrer le sujet sur les aspects qui semblaient le plus pertinents et susceptibles d'intéresser les visiteurs.

La troisième étape a eu lieu au Musée d'art moderne André Malraux au Havre⁴ On a déjà évoqué le lien entre le paquebot, la ville, et ses habitants, mais il existe également un lien entre le musée même et le navire, qui à la fois légitime le fait que l'exposition prenne place dans ce lieu dédié habituellement aux « beaux-arts », et en fait un projet singulier. Le musée

³ « Paquebot *France* », Roubaix, musée d'art et d'industrie André Diligent - La Piscine, 18 février – 20 mai 2012.

⁴ « Paquebot *France* », Le Havre, Musée d'art moderne André Malraux, 9 juin – 20 septembre 2012.

du Havre, détruit pendant les bombardements de 1944 en même temps que le reste de la ville, est reconstruit entre 1958 et 1961, ce qui en fait un exact contemporain de *France*. Il participe de la même histoire de la reconstruction, et en partie de la même utopie de « grandeur » de la France et de conquête culturelle. Inauguré en juin 1961 par André Malraux, alors que *France*, quelques mois après le voyage inaugural Le Havre-New York en février de la même année, le musée est stratégiquement placé devant l'entrée du port, tourné vers l'ouest dans une vocation transatlantique alors affirmée. L'architecture de verre et d'acier, toute en transparence, permet à la fois aux visiteurs de contempler les collections d'œuvres de Boudin, des impressionnistes, de Dufy, et le passage des bateaux. Par le biais de l'exposition, *France* allait donc « entrer » dans ce musée devant lequel il était tant allé et venu, et que ses passagers avaient pu contempler depuis les ponts. La prise en compte de cette histoire était le préalable à toute réflexion sur l'exposition. Autre élément important, le siège de l'association *French Lines* et ses collections se trouvent au Havre. La ville possède par ailleurs un vaste patrimoine maritime, et a récemment créé un service du patrimoine maritime. Plusieurs structures associatives locales ainsi que des particuliers conservent des objets importants liés à *France*, permettant un accès relativement simple aux collections et donc d'élargir le corpus des éléments exposés.

Etant donné l'histoire de la ville, il était vraisemblable que l'exposition allait rencontrer au Havre un public vaste et plus diversifié qu'à l'habitude, dont certains n'auraient pas franchi les portes du musée si ce n'était pour *France*. Une partie de ce public connaîtrait bien le sujet, le bateau, en aurait des souvenirs vivants et parfois nostalgiques. La question de la mémoire s'inscrivait donc au cœur de la réflexion sur l'exposition. Comment l'aborder, comment ne pas en imposer une image figée, tout en prenant en considération cette dimension émotionnelle ? Il fallait une exposition qui permette de laisser s'exprimer cette mémoire, qui puisse fonctionner comme une expérience. La spécificité des espaces du musée, ouverts sur le paysage et la mer, bénéficiant d'une lumière naturelle, a été un élément essentiel pour aborder ces questions. En concertation avec le scénographe, le choix a été fait de créer des espaces proches de la reconstitution, évoquant des ambiances du navire, avec l'idée sous-jacente d'un embarquement à bord du bateau. Après un texte introductif général, les visiteurs se trouvaient face à une évocation d'un pont de *France*, construit dans la « grande nef » du musée, le long de la baie vitrée et face à la mer, et sur lequel étaient installées les lettres lumineuses monumentales « F R A N C E ». Ce pont promenade était équipé de transats, destinés aux visiteurs qui pouvaient s'installer pour y passer un moment ou écouter des enregistrements d'époque évoquant la vie à bord. L'association *French Lines* avait par ailleurs mis en place à

l'occasion de l'exposition un chantier de recueil de mémoire orale, avec un système de rendez-vous durant lequel les visiteurs qui le souhaitaient ont pu se faire photographier avec un objet souvenir, puis raconter leur histoire liée à *France*.

Le questionnement concernant le choix et le statut des œuvres d'art au sein de l'ensemble des autres objets exposés (principalement du mobilier, dessins et plans, vaisselle, affiches, photographies, produits dérivés..) s'est avéré complexe. Il ne pouvait bien sûr être question d'exposer des productions très éclectiques, ayant parfois mal résisté au jugement du temps, sans formuler le contexte de la scène artistique contemporaine, les enjeux de la commande et du chantier, les conflits et les débats de l'époque. Bref, il était nécessaire de prendre du recul et de se prémunir de ne choisir que ce qu'aujourd'hui nous jugerions le « meilleur », pour respecter au mieux la réalité historique des emménagements du paquebot. Comme nous l'avons dit, le parti pris a été de montrer le décor, le mobilier et les arts décoratifs par le biais d'espaces évoquant les différents salons, salles à manger, cabines du navire, afin de proposer une immersion dans le « style France ». Ce parti pris s'est prolongé dans les éléments de scénographie et la signalétique, qui reprenait les codes couleurs et les typographies utilisés par la compagnie générale transatlantique. Concrètement, cela signifiait un accrochage qui n'apaiserait pas entièrement les chocs entre des œuvres extrêmement différentes disposées dans le navire les unes à côté des autres, qui ne tenterait pas de « rectifier » les choix de l'époque à l'aune de notre regard. Le conseil artistique de *France* n'avait pas cherché à faire une exposition ou un accrochage pour un musée, mais un « palais des mers » emménagé et décoré sans risquer de déplaire à une clientèle aisée. Les œuvres d'art ont donc été sélectionnées en concertation entre les commissaires, sur des critères à la fois de qualité, de diversité des types de productions, et bien sûr d'accessibilité et d'encombrement liés aux espaces disponibles.

Un exemple précis illustre parfaitement ce raisonnement : celui des grandes tapisseries qui ornaient salons et salles à manger. Ainsi, si Jean Lurçat participa au renouveau de la tapisserie à la fin des années 1950, son oeuvre n'apparaît pas dans les décors du paquebot. Jean Picart Le Doux, Lucien Coutaud ou Robert Wogensky ont en revanche reçu de nombreuses commandes. Les tapisseries *Femmes fleurs* de Lucien Coutaud en particulier peuvent nous apparaître aujourd'hui comme un défi au goût. Deux œuvres de la série ont été choisies et exposées dans un espace évoquant le Salon de Fontainebleau, en arrière-plan de mobilier de Maxime Old. Défi à une relecture téléologique de l'histoire de l'art, ces tapisseries font également le lien entre le *France* et le musée du Havre. Dans l'exposition, des textes explicatifs resituaient ces œuvres dans le contexte de la production des années 1950 et

du début des années 1960, période durant laquelle la tapisserie était très valorisée comme représentative d'une tradition et d'un savoir-faire français que l'on souhaitait diffuser à l'étranger. Or l'exposition inaugurale du nouveau musée-maison de la culture du Havre en 1961, consacrée aux arts décoratifs français, donnait précisément une large place à la tapisserie. Voulue par Malraux, elle avait été précédemment montrée au Japon, dans une volonté nette d'affirmer la présence culturelle française et de renouer les liens diplomatiques interrompus par la guerre⁵.

La singularité de l'exposition *France* a également posé au Havre la question du rôle de la médiation, qui tient une place très importante dans l'organisation générale de l'exposition, tout comme la programmation de spectacles ou de conférences. Dans le cas de l'exposition *France*, le public allait être atypique et avec des attentes multiples. Il était alors possible que les guides ou les conférenciers soient mis dans une situation de relatif inconfort, car légèrement déplacés de leur champ de compétence principale en histoire de l'art. Le rôle des médiateurs, en fonction des visiteurs ou des groupes bien sûr, a donc dû être un constant ajustement entre l'apport des connaissances via les objets exposés, et une modération dans les dialogues qui pouvaient s'engager entre et avec les visiteurs.

Exposition singulière par son sujet et l'approche différente qui en a été proposée selon les étapes, *France* soulève enfin, et de manière plus générale, la question des sources au delà du témoignage. La médiation et la scénographie, pourtant constitutives de l'exposition, échappent en effet encore largement aux réflexes d'archivage. Souvent guidés par les besoins en matière de communication, les archives photographiques des expositions sont le plus souvent lacunaires. Passé le vernissage, l'exposition est presque « terminée » pour ses concepteurs, qui se consacrent aux projets à venir. Pourtant, pour l'historien, au même titre que les documents administratifs, les versions successives du projet en cours d'élaboration ou une revue de presse, une captation d'une visite d'exposition menée par un conférencier serait par exemple une source précieuse, complémentaire des supports de visite ou de la retranscription des textes d'audioguide. Le reportage photographique exhaustif ou la vidéo de l'exposition ne sont pas encore systématiques, alors que ce sont pourtant les seuls documents qui permettent de « voir » l'exposition, dont la définition même est pourtant de « mettre en vue »... Dans le cas des expositions itinérantes, comme le montre cette étude de *France*, la documentation de la scénographie et de médiation seraient d'autant plus pertinente qu'elles

⁵ « Ecole de Paris. Art décoratif », Le Havre, musée-maison de la culture, 25 juin – 17 septembre 1961 ; « Ecole de Paris. Art décoratif », Tokyo, Musée national d'art occidental, 15 octobre – 11 décembre 1960.

permettraient de prendre la pleine mesure des enjeux et des singularités propre à chacune des étapes.

VOIR, NE PAS VOIR. LES EXPOSITIONS EN QUESTION

Journées d'étude

4 – 5 juin 2012, INHA

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne - HiCSA

Gaëlle Beaujean-Baltzer, musée du quai Branly

Vers l'Afrique : au rythme d'une promenade

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique : Gaëlle Beaujean-Baltzer, « Vers l'Afrique : au rythme d'une promenade », in GISPERT, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Tous droits réservés

Mon argument rassemble des informations en lien avec deux villes : Paris, capitale de la France et Abomey, ancienne capitale du royaume du Danhomè (prononcer Dan Homè), au Bénin actuel en Afrique de l'ouest. En présentant d'abord les héritages parisiens de l'exposition, je relaterai mon expérience de l'exercice au musée du quai Branly, à Paris, dont le sujet portait sur l'ancien royaume du Danhomè.

La promenade et l'exposition

En Europe, Londres, Paris, Berlin et New York ont été des hauts lieux de forte transformation d'usage des artefacts africains, l'expérience s'observe en premier lieu dans le cadre des expositions dans des espaces à vocation publique – les musées – ou privés – les galeries et les particuliers. Recentrons ici notre propos sur l'exposition publique parisienne des artefacts africains. Qu'est ce que l'exposition ? L'une de ses missions consiste à s'adresser à un public. L'exposition induit des comportements curieux. La déambulation est lente, propre à celle de la promenade, le déplacement s'opère dans un espace sanctuarisé. Cette analogie prend sens par les murs qui délimitent l'espace, un éclairage travaillé et des mises à distance souvent matérialisées par des vitrines. Cette déambulation suit toutefois un cheminement intellectuel. La compréhension du sens, opposée ici au divertissement que pourrait suggérer la promenade, complétée par le mouvement du corps tend à favoriser un sentiment de meilleure compréhension d'un monde étranger dans le temps et/ou l'espace, en se focalisant sur des formes originales et matérielles, le plus souvent qualifiées d'œuvres. La multiplicité, aujourd'hui, des expositions et musées à Paris prouve que l'idée d'universalité est abandonnée au profit d'un point de vue assumé sur un fragment de monde.

Le rythme un peu particulier de la marche, qui n'est pas celui du flâneur mais plutôt celui du promeneur, s'associe à un autre code de notre construction culturelle de l'exposition. Aujourd'hui, selon la taille de l'espace qui est pressenti, le visiteur peut s'arrêter sur chacune des choses – pour les expositions temporaires - ou sélectionner certaines choses lorsque l'espace est vaste et l'offre très abondante – les expositions permanentes. On observe dans les deux cas, un rituel pratiqué par le visiteur. Il opère un aller-retour entre la chose à voir et la chose à savoir, comprenons l'objet et son cartel et son texte. Cette pratique s'avère plus

fréquente dès qu'il s'agit d'objets d'autres cultures, auquel appartient notre exemple, en Afrique.

L'héritage

Pour comprendre ce qu'il en est aujourd'hui, il est nécessaire de rappeler certains événements liés aux collections à vocation muséale à Paris. C'est à la Renaissance qu'accostent en Europe les premières sculptures d'Afrique subsaharienne. Il s'agit d'ivoires sculptés, par exemple le 71.1933.6.1 D¹, réalisés sur commande des commerçants portugais présents sur les côtes Atlantique de l'Afrique². Ces olifants, salières ou cuillers retrouvaient les intérieurs des élites européennes, amateurs émerveillés de ces sculptures essentiellement ancrées dans les codes iconographiques portugais. Il faut attendre plusieurs siècles pour que l'Europe commence à regarder et à intégrer l'esthétique africaine, au point de la collecter massivement. Les premiers objets africains entrent plus massivement dans les collections privées au début du XIXe siècle, rapportés par des personnes s'étant rendus sur place puis sont transmis par leur soin aux collections publiques. Le don est alors versé aux collections du Museum d'Histoire naturelle. L'artefact est considéré comme un spécimen au même titre que ceux d'entomologie, botanique, chaque élément constitue un morceau nouveau du monde que la France s'apprête aussi à s'approprier politiquement. A l'heure où l'anthropologie biologique fleurit, ces objets rejoignent en 1878 un nouveau bâtiment construit dans le cadre de l'exposition Universelle à Paris, le musée d'ethnographie du Trocadéro. Les échantillons témoin des productions de l'humanité sont inventoriés et marqués dès ce moment. Parallèlement aux missionnaires chrétiens, les géographes, les médecins, les explorateurs, comme les frères Pierre et Jacques Savorgnan de Brazza vont collecter avec une logique de politique d'échantillon tribal, où le fétiche tient une place de choix. Un deuxième temps va marquer l'arrivée de nouvelles collections preuves de la « pacification »³ en Afrique, massivement exprimée par des saisies d'armes présentées en trophée dans le musée. C'est

¹ Pour voir ces objets, aller sur le site www.quaibranly.fr puis « bases de données » et « catalogue des objets », placer le numéro en face de la rubrique sur le menu déroulant « numéro d'inventaire ».

² Aujourd'hui, on le qualifierait d'art pour touristes. Seulement, et cette idée devra être développée ailleurs, il n'est pas concevable en raison de l'extrême raffinement de ces sculptures en ivoire de pouvoir les mettre au même niveau. Le cas des ivoires sapi-portugais entrent en pleine contradiction avec la question du vrai et du faux en art africain. A l'exception des ivoires, justement, les artefacts qui sont sélectionnées par les conservateurs spécialisés intègrent toujours une patine d'usage. Un objet qui n'a pas dansé, était porté ou manipulé est considéré comme un faux.

³ Il s'agit ici du terme récurrent, un élément de langage dirait-on aujourd'hui, utilisé dans la presse parisienne qui relayait le vocabulaire de l'armée française envoyée en Afrique. Aujourd'hui, nous parlerions de guerre coloniale.

dans ce contexte qu'arrivent les objets du royaume du Danhomè, qui laissera sa trace dans le nom d'un territoire plus vaste mais l'incluant : le Dahomey.

Les témoins de ce conflit apparaissent à trois moments dans les collections du musée d'ethnographie du Trocadéro. La première collection, à esprit militaire, fut rapportée par Edouard Foà après la saisie d'armes et de fétiches sur le corps des soldats⁴ après la bataille de Cotonou en 1890⁵. Foà, géographe et chasseur, publie également ses mémoires sur la région pendant toute la guerre menée par les Français. En 1892, l'armée française est conduite par le Lieutenant-Colonel Dodds qui, le 17 novembre 1892, entre avec ses troupes dans la capitale Abomey ainsi que les villes de Ouidah⁶, sur la côte, ou Cana⁷. De sa propre initiative, Dodds va saisir avec certains de ses officiers des biens divers⁸ dans les palais que l'on peut considérer comme des butins de guerre ou sur des lieux de bataille comme la plage de Ouidah. Une partie de ce butin sera donnée en 1893⁹ puis en 1895 par Dodds devenu Général et une statue de fer¹⁰, trouvée à Ouidah, est donnée en 1894 par le Capitaine Fonsagrives au musée d'ethnographie du Trocadéro de Paris. Ces objets – avec des informations très lacunaires voire erronées – vont immédiatement prendre le statut de trophée de guerre (Beaujean-Baltzer, 2007 et Murphy, 2009)¹¹. Le conflit, qui se termine en 1894 par la colonisation française, était extrêmement bien relayé dans la presse parisienne et connu des visiteurs de musée (Campion-Vincent, 1967). Il faut attendre les années trente pour observer des changements de regard et un accroissement considérable des collections africanistes en général¹² et d'Abomey en particulier.

⁴ Les bataillons du roi d'Abomey Béhanzin comprenaient des hommes et des femmes. Celles-ci impressionnèrent les soldats français qui les surnommèrent « amazones ». Cette présence féminine fut largement relayée dans la presse, et des femmes africaines non danhoméennes endossèrent le rôle de ces Amazones lors d'exhibitions en Europe et en Amérique, dont une au Champ de Mars à Paris.

⁵ Voir par exemple inv. : 71.1891.22.81 et 71.1891.22.85

⁶ Ouidah est une ville portuaire donnant sur le Golfe de Guinée où, depuis la fin du XVI^e siècle, les Européens ont installé des forts pour le commerce dont celui des esclaves vers l'Amérique. Le Danhomè, qui alimentait déjà Ouidah en prisonniers au XVII^e siècle par l'intermédiaire des Hwéda, s'empare de la ville et contrôle son activité vers 1730, la relation commerciale est consolidée à la fin du XVIII^e siècle avec l'échange de fusils de traite.

⁷ Située à une vingtaine de kilomètres au sud d'Abomey, Cana est à la fois une étape pour le tri des prisonniers, un espace religieux royal et une ville de résidence secondaire pour les rois d'Abomey.

⁸ Une partie est saisie à Cana et une autre dans les palais d'Abomey, en feu. L'incendie est déclaré par le roi Béhanzin qui va prendre le maquis et y organiser sa résistance jusqu'en 1894.

⁹ Collection 71.1893.45* et 71.1895.16* qui rassemblent vingt-sept objets.

¹⁰ Statue du vaudou Gou : 71.1894.32.1

¹¹ Les liens vers ces deux articles mènent à une iconographie de la scénographie de ces pièces de 1895 à 2006.

¹² Je pense à la mission Dakar-Djibouti de 1931-1932, menée par une équipe pluridisciplinaire sous la direction de Marcel Griaule. Le journal de cette mission est tenu par Michel Leiris, publié sous le titre de *L'Afrique fantôme*. Les ethnologues français collectent plus de 3500 objets pour le futur musée de l'Homme. Collection 71.1931.74*

Dans les années trente, plusieurs regards se croisent et se confrontent : de la propagande à l'esthétique en passant par une nouvelle approche baptisée d'« ethnologique ». Abomey est au cœur d'une présentation sur l'ethnographie française en 1931 au musée d'ethnographie du Trocadéro. Au même moment se déroule l'Exposition coloniale à la Porte Dorée vantant les mérites de la vie coloniale. Après l'érosion de la propagande militaire, il s'agit de mettre en valeur l'œuvre coloniale, les artefacts africains y contribuent. Seuls les surréalistes et les communistes français s'opposent fermement à l'Exposition coloniale. Depuis les années 1910, ces collections gagnent une aura esthétique établie par les artistes d'Avant-Garde et certains marchands. On parle « d'Art Nègre », comprenant les arts africains et océaniques. En 1912, Guillaume Apollinaire juge le dieu Gou¹³, statue de fer trouvée sur la plage de Ouidah comme une œuvre d'art de premier ordre (Paudrat, 2000 : 45), et c'est un peu plus de vingt ans après qu'il est officiellement qualifié comme tel dans une exposition qui se tient en 1935 à New York.

Les années trente voient la naissance d'une forme mûrie de l'ethnographie. Les élèves de Marcel Mauss ont réfléchi à une autre approche de l'objet africain, en cherchant non seulement à fournir une documentation exhaustive sur l'objet mais en le considérant comme un échantillon d'une culture, d'une société, dont il faut obtenir des descriptions au-delà de tout préjugé. De nombreuses collectes vont être entreprises, dont la plus importante Dakar-Djibouti, avec une méthode de mise en information de l'objet. Seulement, si l'action cherche à mettre en valeur des sociétés généralement considérées comme non civilisées et les hisser au rang de grandes civilisations, ces équipes et les collecteurs dénieront – comme leurs ancêtres collecteurs – le nom du sculpteur ou même de l'atelier, négligeant au passage la place sociale de l'artiste¹⁴. Avec Marcel Griaule à sa tête, l'ethnologie fonctionnaliste constitue le cœur de la première équipe du musée de l'homme qui ouvre à l'emplacement de l'ancien Trocadéro en 1937 et réforme l'approche des sociétés du monde. La muséographie du musée de l'homme à la fin des années trente sera le relais public de la pensée anti-raciste et qui veut, par sa mise en espace, aucune hiérarchie entre les peuples du monde.

¹³ Statue du vaudou Gou inv. : 71.1894.32.1

¹⁴ Ces méthodes et les informations associées attestent d'une grande réforme dans l'approche de la culture matérielle en général sur les sociétés contemporaines. Ce travail rigoureux sera surtout mis en pratique dans la muséographie de Georges Henri Rivière non seulement pour le musée de l'homme mais aussi pour le musée des arts et traditions populaires à Paris qu'il fonda en 1937 puis pour les éco-musées qui se développent sur le territoire français dans les années 60.

Dans ces mêmes années, l'un des autres élèves de Marcel Mauss, Bernard Maupoil s'engage dans l'administration coloniale qu'il ne cessera de condamner et qui lui vaudra d'être mal noté. Il s'oriente, lors de sa mission au Dahomey, vers la compréhension de la géomancie et relate son initiation dans un ouvrage toujours de référence aujourd'hui *La géomancie à l'ancienne côte des esclaves*. Le devin Guédégbé, autrefois au service des rois Glèlè (1858-1889), Béhanzin (1890-1894) et Agoli-Agbo (1894-1900) dispense de longs cours et développements à Maupoil ; il lui offre également son matériel le plus raffiné et, probablement par son intermédiaire, lui permet d'acquérir des objets en lien avec les grands dignitaires du royaume. Maupoil donne cette collection au musée de l'Homme à la fin des années trente avec toutes les informations collectées selon les instructions fonctionnalistes. La muséographie des années trente, dominée par un éclairage naturel latéral, de grands volumes standard de vitrine formant un parcours quadrillé, s'impose jusqu'à la fermeture des salles Afrique en 2000, date du transfert des collections vers le musée du quai Branly.

L'ancien Palais des colonies de l'Exposition coloniale de 1931 s'est transformé en musée des Colonies, devenu Musée de la France d'Outre Mer puis, au lendemain des Indépendances, Musée des arts africains et océaniques. Abomey était aussi présent dans cette collection avec des pièces historiques, saisies par des militaires, et déposées jusqu'au changement de tutelle du musée¹⁵. Toutes ces collections ont également rejoint le musée du Quai Branly. Dans les années 1980, la Fondation Dapper entame un virage déterminant dans l'histoire du regard sur les objets africains. L'institution privée, fondée en 1983 et qui deviendra musée en 1986, bouleverse les codes en vigueur sur l'approche de l'exposition de l'artefact africain, en mettant en œuvre des dispositifs scénographiques où le corps du visiteur va s'abstraire dans une semi pénombre, la lumière nappant chaque objet d'un halo. Chaque thème développé par exposition temporaire est développé dans des textes courts tenant en quelques panneaux, mais systématiquement accompagné d'une publication de référence, à faible prix, où les disciplines africanistes se retrouvent. Tout objet au musée Dapper dispose d'un traitement muséographique particulier qui le pousse à le considérer comme une œuvre par son approche singularisée. Michel Leveau et son épouse Christiane Falgayrettes-Leveau constituent une collection, dont une partie vient de la collection privée de Charles Ratton. Or ce dernier, marchand d'art africain réputé du quartier Saint-Germain du milieu du XXe siècle,

¹⁵ Le musée passe de la tutelle du ministère des Colonies à celui des Affaires culturelles. Le MAAO devient musée national des arts d'Afrique et d'Océanie en 1991, date à laquelle il devient un Département des musées de France.

conservait des objets du royaume du Danhomè appartenant au « trésor de Béhanzin ». On peut notamment mentionner une statue en alliage cuivreux figurant Glèlè en vaudou Gou ou encore la statue de lion recouverte d'argent.

En avril 2000, une salle dédiée aux arts et civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques est inaugurée au Palais du Louvre, sur décision du Président de la République Jacques Chirac. Le commissariat est assuré par Jacques Kerchache, ancien marchand d'arts primitifs à Paris, et qui avait lancé une pétition dans le quotidien *Libération* sept ans plus tôt pour que ces arts rejoignent les chefs-d'œuvre du Louvre. La statue en fer prise sur la plage de Ouidah, révéralant le vaudou du fer travaillé Gou, intègre les salles du Louvre, ainsi élevé au rang de chef-d'œuvre.

Le projet d'exposition

A travers de détour historique et les étapes marquantes, se lisent les transformations d'usage des artefacts africains. A travers le temps, et les registres muséographiques choisis, l'artefact africain passe du statut de spécimen à celui de trophée, puis d'objet témoin ou d'œuvre d'art jusqu'au chef d'œuvre. Il peut s'agir du seul et même artefact. C'est la thèse de l'œuvre d'art que je me suis efforcée de défendre pour l'exposition « Artistes d'Abomey- dialogue sur un royaume africain » qui s'est tenue du 10 novembre 2009 au 31 janvier 2010 au musée du quai Branly.

C'est en explorant les inventaires que mon attention a été retenue par cette collection. Ces objets, en dehors même des questions relevant du contexte, avaient une patine laissée par les regards depuis plus, pour certains, d'un siècle et demi. Certains autres témoignaient de la question du passage du commerce de la traite négrière¹⁶ à la relation diplomatique apaisée par des cadeaux offerts par Ghézo (1818-1858) à Napoléon III¹⁷ sur fonds de commerce de l'huile de palme. Abomey était la capitale qui contrôlait Ouidah, important port du commerce de la traite des êtres humains vers l'Amérique. Ce trafic était organisé par les Européens. Abomey fournissait ses prisonniers de guerre en échange d'armes, de cuivre, d'argent, de perles - le roi

¹⁶ Par exemple le siège royal pris à Cana inv. 71 1893.45.8

¹⁷ Parmi les cadeaux se trouvaient trois tentures exécutées par les Hantan et Zinflou, par exemple inv. 71.1930.54.911 D

d'Abomey était surnommé « roi des perles » -, de textiles, puis plus tard de produits manufacturés. Les matériaux étaient réinterprétés par les artistes de cour.

Des artistes en Afrique ? En redécouvrant une publication 1959¹⁸, je m'aperçus que les auteurs français, colons et ethnologue, Paul Mercier et Jacques Lombard avaient répertorié une série d'ateliers et d'artistes royaux à Abomey. Mieux, ils avaient également entamé une recherche sur cette fameuse place sociale de l'artiste dans la ville à l'époque pré coloniale. Pourquoi ces recherches de scientifiques respectables n'avaient jamais trouvé écho dans les inventaires ou dans les cartels ? Abomey illustre à elle-seule de manière flamboyante cet entêtement à ne pas vouloir reconnaître l'artiste en Afrique. Sur 50 000 objets de la collection, à peine 50 sont liés à des auteurs/sculpteurs/etc. Marlène Biton avait également repris ce recensement (De Grunne, 2001) et poussé de nouvelles et fructueuses recherches autour de la statue du dieu Gou (Biton, 1993 et 2000). Elle parvint ainsi à attribuer nommément cette œuvre à un artiste. Il m'était alors indispensable de savoir auprès de mes collègues au Bénin si cette approche en histoire de l'art avait bien un sens *in situ* en regard avec les collections parisiennes, et par ricochet les collections du musée des palais royaux d'Abomey, essentiellement produites sous le règne d'Agoli-Agbo (1894-1900). Mes interlocuteurs furent Joseph Adandé, professeur d'histoire de l'art à l'Université d'Abomey-Calavi, non loin de Cotonou, et Léonard Ahonon, Gestionnaire du site historique des palais royaux d'Abomey. Ce poste est essentiellement basé sur la conservation de monuments historiques puisque le site est classé Patrimoine mondial UNESCO. Il inclut aussi le poste de conservateur des collections. Le musée et les réserves sont localisés dans les anciens palais des rois Ghézo (1818-1858) et Glèlè (1858-1889). Léonard Ahonon a permis également de transmettre une information continue aux familles royales alors que ce projet prenait forme à Paris ; ce que je confirmais par ma présence plus tard lors d'audiences.

Après des recherches à Paris et des discussions suivies de validations par Joseph Adandé et Léonard Ahonon, j'ai remis à la direction, puis au Président du musée du quai Branly une note d'intention comprenant un synopsis et un premier dossier d'œuvres. L'exposition appartenait aux expositions-dossier sur la moitié de la mezzanine est, soit 350 m². Dans cette note apparaissaient les différentes facettes de cette collection, particulièrement la question de l'artiste africain. Les écrits et les pré-enquêtes témoignaient de leur place

¹⁸ Lombard, Jacques et Mercier, Paul « Guide du Musée d'Abomey », Porto-Novo : IFAN, 1959, 40p.

particulière auprès de l'élite du royaume. Marlène Biton l'avait relevé (De Grunne, 2001) et cela était confirmé encore sur place, le mot « artiste » et « artisan » existaient dans le vocabulaire et étaient distincts en langue Fongbè, la langue parlée majoritairement à Abomey et dans le sud Bénin. Le mot « artiste » était associé à l'inspiration et, je ne l'appris que sur place, les artistes bénéficiaient des faveurs d'un esprit vaudou répondant au nom d'Aziza.

La note précisait que l'enjeu de l'exposition tendait vers de nouvelles indications sur les œuvres, nécessitant une recherche sur place auprès des descendants d'artistes, de dignitaires et de la famille royale en priorité. Cette étude à Abomey permettrait aussi d'étoffer la chronologie sur l'ancienne capitale en précisant les périodes d'installation des premiers artistes de chacune des typologies d'objets. Dans le concept d'exposition, nous mentionnions la présence d'une chronologie à deux entrées¹⁹ en arrière-plan, qui ne pouvait pas rivaliser avec les œuvres mais se découvrait dans des temps de repos. La frise chronologique permettait ainsi d'indiquer la complexité de cet héritage et de mettre en exergue les temps politiques et historiques de la traite des esclaves outre-Atlantique ou des colonisations en Amérique et en Afrique. En contrepoint, revenaient des éléments d'histoire de l'art focalisé sur les collections parisiennes et identifiables par le grand public comme *La Joconde* ou *Le déjeuner sur l'herbe* en regard d'œuvres d'Abomey.

Dans notre propos, nous présentions aussi le concept du « dialogue » et notre souhait de le rendre visible dans la scénographie et dans le sous-titre de l'exposition « dialogue sur un royaume africain ». Le projet incluait aussi la volonté de rendre la visite ergonomique au regard de nombreuses pauses didactiques. Le dossier d'œuvres comprenait au départ une sélection de cent œuvres, une seule venait du musée d'histoire naturelle de Nantes et les quatre-vingt-dix-neuf autres du quai Branly. Leurs datations s'intègrent dans une fourchette allant du 18^e siècle à la fin du 20^e siècle à travers les peintures de Cyprien Tokoudagba²⁰. Dans ce dossier apparaissait toutes les dimensions, avec le souhait de mettre en avant les trois dimensions des sculptures africaines, défendues dès 1915 par Carl Einstein. Les matériaux et les fragilités particulières étaient indiqués, puisque certaines œuvres comme les textiles, les photographies anciennes, les aquarelles et les le papier réclament un traitement lumineux particulier et de faible apport. Ce type de contraintes indique au passage un nouvel ordre

¹⁹ Les deux entrées étaient Abomey d'une part et le reste du monde d'autre part. La chronologie s'étalait de 1441 à 1960, année de l'indépendance du Dahomey.

²⁰ Révélé à Paris lors des *Magiciens de la Terre*, en 1989. Inventaire : 73.1998.11.1 - 73.1996.9.1 à 3

auquel appartient l'artefact. Par les logiques de conservation préventive, il devient objets de patrimoine.

La recherche à Abomey

Je suis donc partie sur place avec mes hypothèses, sur trois séjours allant de dix à trente jours, rejoindre mes acolytes Léonard Ahonon, Joseph Adandé, mais aussi Gabin Djimassé et Dah Nondichao qui ont activement participé à ce projet et que l'on pourrait qualifier d'historiographes d'Abomey. Nous avons d'abord rencontré les deux rois d'Abomey²¹ pour annoncer notre recherche et recueillir leur sentiment sur cette entreprise. Puis, avec les classeurs comprenant la sélection, nous sommes partis pendant plus de deux semaines dans les concessions encore existantes des familles citées dans l'ouvrage de Lombard et Mercier. Chaque famille, et son chef en particulier, ont cessé leur activité pour nous répondre. Il était demandé une rétribution pour pouvoir nourrir les ancêtres - par des sacrifices d'alcool et de noix de colas - dont nous allons parler. Une somme de trois euros (2 000 FCFA), à cette fin, était donnée lors de la première rencontre. Au cours de ces entretiens, nous recueillions des informations sur l'arrivée des familles à Abomey, information plus difficile à obtenir quand un ancêtre du lignage fut prisonnier de guerre. On comprenait alors que le talent particulier des artistes était recherché par le roi lors de ses conquêtes. Au fur et à mesure, les œuvres trouvaient leurs maîtres, très peu avaient deux ou trois noms. Globalement, de grandes écoles techniques et stylistiques ont pu être fermement identifiées. Les questions tournaient aussi autour des intentions du commanditaire – le roi – et de l'artiste, nous permettant de mesurer l'espace de liberté pour l'artiste dans les commandes royales et de traduire une iconographie basée sur un éventail allégorique. La mission se concluait par une réunion qualifiée de plénière par mes collègues béninois et qui conviait les chefs de famille ou leurs représentants pour avoir un compte-rendu complet, objet par objet, et leur présenter une chronologie. Nous avons réuni près de vingt personnes dont Cyprien Tokoudgaba. Nous avons pu attribuer, collégialement, quatre-vingts pour cent de la sélection. Les entretiens sur place ont permis d'aborder, en outre, de sujets très variés allant des conflits militaires jusqu'au vaudou²² en passant par la divination du Fa, notamment auprès des Guédégbé, ou à la volonté de rayer de la dynastie la reine Hangbè (1708-1711) et Adandozan (1797-1818).

²¹ Après des remous, provoqués par des chefs de culte de vaudou royaux, le roi Agoli Agbo III est seul roi d'Abomey depuis 2010.

²² Le *vaudou* est une divinité. Les rois contrôlaient les *vaudou* et l'implantation de certains sur tout le territoire danhoméen. Ils favorisaient aussi l'intégration de divinités étrangères, particulièrement les *orisa* yoruba qui trouvent leur équivalence en Fongbè (par exemple Ogon yoruba = Gou fon) Le sujet réclame un

Synthèse et scénographie : voir / ne pas voir

Le dialogue avec l'architecte tient une place importante pour pouvoir traduire dans l'espace les parti-pris, du principal aux secondaires. Cette partie essentielle de l'exposition revient à la scénographe Gaëlle Seltzer qui devait s'appuyer sur des vitrines et spots disponibles. Elle se chargeait également de l'autre exposition sur la mezzanine dont le titre sur basait sur un grand mouvement littéraire du monde noir à l'époque coloniale « Présence africaine ». L'argument principal « d'Artistes d'Abomey » reposait sur une mise en valeur de l'artiste. Le visiteur découvrait les noms des artistes et familles d'artistes dès l'entrée sur un kakémono²³. Dans la structure des cartels, le nom d'artiste ou de famille associé à l'œuvre apparaissait sur la première ligne dans un caractère plus fort, forme classique du cartel pour un musée de Beaux-Arts. Les cartels longs, les textes des six panneaux de six cents signes et la chronologie abordaient des informations sur les familles en question, et leur arrivée dans le royaume. Cet aspect permettait aussi d'expliquer les activités militaires et commerciales du Danhomè.

L'œuvre demeure au cœur de l'exposition. La mettre en valeur réclame de l'espace. Aussi, pour pouvoir instaurer ce regard sans indication écrite, on ne pouvait pas conserver le nombre d'œuvres initialement prévu, la sélection passa de cent à quatre-vingts objets, avec l'autorisation d'intégrer deux statues de Gou, celle exposée au Louvre et celle du musée Dapper. Cette statuaire, l'une en fer et l'autre proche du laiton, côtoyait sur un même podium les trois figures royales²⁴ en bois. Cet ensemble de dimension imposante et le mouvement des bras exprimaient une attitude agressive suggérant d'emblée la question de la guerre. La scénographe soulignait cet aspect en recouvrant le podium de plaques de métal rappelant le laiton. Une distance supplémentaire fut ajoutée pour éviter un contact tactile entre le public et les œuvres. Dans l'ensemble de l'exposition, l'éclairage individuel par spots rehaussait individuellement chaque œuvre et les éléments d'information. Afin de dégager des styles

développement qui déborderait de cette présentation, mais il faut retenir qu'Abomey se place au cœur de la religion vaudou dont un grand nombre d'adeptes furent déportés vers l'Amérique. On peut citer Haïti qui a conservé le nom de ces entités religieuses et des éléments de leur liturgie.

²³ Au bas de ce grand panneau, on pouvait aussi lire les noms des mécènes de l'exposition (Fondation Zinsou et Fondation Total).

²⁴ Inventaire : 71.1893.45.1 à 3 ; Il y a toujours un doute sur une statue qui emporte l'unanimité aujourd'hui à Abomey pour être liée à Ghézo mais qui, dans sa forme, rappelle les *bocio*, destinés à protéger la communauté et toujours exposés à l'extérieur des maisons. Le visage a été repris postérieurement à la sculpture originale. Adoptait-il, initialement, le principe de l'homme-animal à l'instar des deux autres statues et successeurs, Glèlè et Béhanzin ?

individuels, par exemple autour d'une même icône, certaines œuvres étaient mises en perspective. Dans le temps de la contemplation, et s'appuyant sur un dispositif uniquement visuel, les images pouvaient se confronter à distance, nous l'avons éprouvé pour les représentations du vaudou Hébiosso sur une récade²⁵ attribuée à Houndo et sur une peinture acrylique de Cyprien Tokoudagba²⁶. Nous avons également placé la statue du dieu Gou dans l'axe de la Tour Eiffel, visible par la baie vitrée nord-ouest.

Le sous-titre de l'exposition évoque le dialogue. Il était évoqué dans le panneau de présentation où je présentais mes collègues béninois. Dans le parcours, un pictogramme indiquait la source de l'information, le lion de Glèlè fut choisi pour la prise de parole béninoise. Près de quatre œuvres, une assise permettait au public d'entendre leur analyse par mes collègues. J'intervenais sur l'une des quatre. La remise en contexte historique semblait nécessaire. Dès l'entrée de l'exposition, auprès de cartes, des éléments sur les dynasties royales et un multimedia sur le contexte d'arrivée des objets situait le fragment « d'Histoire ». Une chronologie, autour de cent dates, longeait toute la paroi de la mezzanine. Des informations de cet ordre, au détriment d'informations sur la religion vaudou, accompagnaient celles sur les artistes. La datation de chacune des œuvres accompagne ce souci de soulever la période historique africaine pré-coloniale.

Une réflexion fut menée également autour du confort de lecture, le visiteur est debout et se promène. Si son attention se porte vers le cartel, le texte doit être lisible, raison pour laquelle nous avons opté pour des cartels inclinés. Pour ne pas saturer l'espace d'informations, car l'ensemble s'est vite révélé « bavard », nous avons poursuivi l'analyse par le truchement du site web et un catalogue réunissant quatorze auteurs des trois continents instruits sur l'art de cette ville, édité par la Fondation Zinsou de Cotonou.

Nous n'avons montré qu'un fragment d'Abomey, évoquant rapidement le vaudou et renonçant complètement aux formes artistiques en lien avec les objets, et qui ont une force équivalente *in situ*, le chant et la danse. C'est ce qui n'a pas été vu, et écarté dans l'exposition, démontre aussi le point de vue fragmentaire que propose une exposition sur les sociétés

²⁵ Une récade est un bâton en forme de houe dont la lame sculptée indique le rang du possesseur : roi, messenger du roi ou dignitaire tels les *vaoudounon*, chef d'un culte vaudou. Le bâton peut être posé sur l'épaule, délivré au destinataire du message ou brandi pendant des danses cérémonielles. Ici, il est question de la récade inv. 71.1934.104.1.

²⁶ Inv. : 73.1996.9 3

humaines et leur art. Preuve que cette exposition n'était finalement qu'un petit fragment du monde dans un lieu qui veut sanctuariser l'univers.

Bibliographie

Beaujean-Baltzer, Gaëlle

2007 « Du trophée à l'œuvre : parcours de cinq artefacts du royaume d'Abomey », *Gradhiva*, 6, 70-85.

URL : <http://gradhiva.revues.org/987>

Beaujean-Baltzer, Gaëlle (ed.)

2009 Artistes d'Abomey. Cotonou / Paris : Fondation Zinsou, musée du quai Branly. Catalogue de l'exposition éponyme au musée du quai Branly, du 10 novembre 2009 au 31 janvier 2010.

Biton, Marlène

1994 « Question de Gou », *Arts d'Afrique noire* 91 : 25-34.

2000 « Sculpture dédiée à Gou, divinité du fer travaillé et de la guerre », in *Sculptures. Afrique, Asie, Océanie, Amériques*. Kerchache, Jacques (ed.) Paris, Réunion des musées nationaux : 110-113.

Campion-Vincent, Véronique

1967 « L'image du Dahomey dans la presse française (1890-1895) : les sacrifices humains » In: *Cahiers d'études africaines*. Vol. 7 N°25. . pp. 27-58.

url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cea_0008-0055_1967_num_7_25_3088

Collectif

1931 Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques. Paris : Musée d'ethnographie Museum national d'histoire naturelle Mission scientifique Dakar-Djibouti.

Einstein, Carl

1998 *La sculpture nègre*. Paris : L'Harmattan. Traduction et introduction de Liliane Meffre avec le texte allemand et la reproduction des oeuvres d'art africain et océanien présentées dans l'édition originale selon l'inventaire établi par Ezio Bassani et Jean-Louis Paudrat. Titre original *Negerplastik* . Leipzig : Verlag der Weissen Bücher, 1915.

Foà, Edouard

1895 *Le Dahomey : Histoire, Géographie, Moeurs, Coutumes, Commerce, Industrie*. Paris : A. Hennuyer.

URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103734q.r=fo%C3%A0+dahomey.langFR>

Grunne (de), Bernard

2001 Mains de maître. Bruxelles : BBL. Catalogue de l'exposition « Brussel à la découverte des sculpteurs d'Afrique » du 22.03 au 24.06.01 - Espace culturel BBL

L'Estoile (de), Benoît

2007 *Le goût des autres : de l'Exposition coloniale aux arts premiers*. Paris : Flammarion

Lombard, Jacques et Mercier, Paul

1959 *Guide du Musée d'Abomey*. Porto-Novo : IFAN

Maupoil, Bernard

1943 *La Géomancie à l'Ancienne Côte des Esclaves*. Paris, Institut d'Ethnologie.

Murphy, Maureen

2009 « Du champ de bataille au musée : les tribulations d'une sculpture fon », in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »).

URL : <http://actesbranly.revues.org/213>

Paudrat, Jean-Louis

2000 « Les classiques de la sculpture africaine au palais du Louvre », in *Sculptures. Afrique, Asie, Océanie, Amériques*. Kerchache, Jacques (ed.) Paris, Réunion des musées nationaux : 45-55.