

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'Épinal 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.