

ICOFOM
STUDY
SERIES

ICOFOM Study Series

43b | 2015

Nouvelles tendances de la muséologie

Recréations ou récréations ? Bégaiements de l'art moderne : reconstitutions, reprises et imitations d'expositions (2010-2013)

Recreations or Re-creations? Stammering of Modern Art: Reconstructions, Repeat Performances, and Imitations

Cécile Camart



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/iss/387>

DOI : 10.4000/iss.387

ISSN : 2306-4161

Éditeur

ICOM - International Council of Museums

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015

Pagination : 37-53

ISSN : 2309-1290

Référence électronique

Cécile Camart, « Créations ou récréations ? Bégaiements de l'art moderne : reconstitutions, reprises et imitations d'expositions (2010-2013) », *ICOFOM Study Series* [En ligne], 43b | 2015, mis en ligne le 06 février 2018, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/iss/387> ; DOI : 10.4000/iss.387

ICOFOM Study Series

Recréations ou récréations ? Bégaiements de l'art moderne : reconstitutions, reprises et imitations d'expositions (2010-2013)

Cécile Camart

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

« *L'histoire n'est pas une donnée, mais une conquête, renouvelée dans le temps et dans l'espace par une connaissance approfondie, sans cesse reprise, sans cesse complétée. (...) Au-delà de l'histoire, l'histoire ne s'accommode jamais du narcissisme rétrospectif* »⁷.
Pontus Hultén, 1979.

« 'Art by Telephone... Recalled' est la réactivation de l'exposition mythique de 1969 au Contemporary Art Museum de Chicago, avec de nouvelles propositions artistiques » : dans cette locution programmatique, les curateurs (Pluot & Vallos, 2011) manient deux poncifs qui semblent indissociables et parodient littéralement leur protocole même : est-il pensable de *réactiver* un événement, une proposition esthétique et muséographique qui ne fut pas *mythique* ? Effet de mode ou signe d'une nouvelle tendance muséale, la redite contemporaine d'expositions passées se manifeste d'abord par un symptôme linguistique : l'usage du préfixe « re » décliné en autant de concepts (Buskirk *et al.*, 2013) ressassés par la critique, et dont les frontières poreuses n'aident guère à identifier précisément les phénomènes dont il est question, de « *reanimate* » à « *remix* », en passant par « *reinstall* », « *refabricate* ». « Il faut entendre par réplique, copie et reconstitution, la restitution d'une œuvre d'art dans son état originel » (Leleu, 2005, p. 85). Si le « *remake* » fait référence à l'industrie cinématographique hollywoodienne, il partage de nombreux points communs avec la notion de « *blockbuster* », lorsqu'elle s'applique aux expositions conçues pour attirer le plus grand nombre de visiteurs.

À ce titre, le point de vue privilégié ici est celui de l'histoire de l'art contemporain et des discours de la critique d'art qui décrivent une histoire des expositions. Il s'agit donc d'explorer les formes variées d'un regard rétrospectif sur la modernité, d'une relecture différée, mélancolique ou ironique, après les débats des années 1980 portant sur les pratiques artistiques post-modernes (Blistène, David & Pacquement, 1987), à propos d'un « futur antérieur » plus récemment relevé par Arnauld Pierre (2012). Ce mouvement général s'imprègne également d'une profonde nostalgie des avant-gardes, d'une volonté de relire les récits de l'art moderne tels qu'ils ont pu être édictés et mis en scène dans l'espace muséal par des conservateurs de musées comme Alfred H. Barr et ses successeurs (Staniszewski, 1998 ; Altshuler, 1994, 2008). Aux côtés des institutions, de nombreux artistes, à l'instar de George Maciunas ou de Ward Shelley⁸, explorent le « diagramme » mythique de Barr élaboré au MoMA en 1936 pour l'exposition « Cubism and Abstract Art », et

⁷ Pontus Hultén, dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, cité par Nathalie Leleu (2005), note 38.

⁸ Cf. George Maciunas (1973), Ward Shelley, *Addendum to Alfred Barr*, 2009 (huile et encre sur film Mylar) ; *ibid.*, *Who Invented the Avant Garde*, 2009, Pierogi Gallery, New York.

développent autant de frises chronologiques et de cartographies des mouvements, courants, dogmes et théories artistiques de l'art moderne mais aussi de l'art *depuis* les années 1960. Plus largement, il est possible d'entrevoir dans la réactivation d'expositions autant de tentatives de prolonger l'entreprise de Barr et d'ériger en système *in progress* les ramifications d'un récit de plus en plus complexe (Cembalest, 2012) et offrant autant de sujets de discorde ou d'exégèse sur le bien-fondé de telle ou telle désignation, suivant qu'elle repose sur certains parti pris (*Gender Studies, Postcolonial Studies, Performance Studies* etc.).

En effet, les arts vivants offrent le premier terrain à partir duquel s'opère ce déplacement sémantique :

qu'il bâtit des fondations pour édifier une nouvelle image de la discipline, ou qu'il permette au créateur d'entrer, à titre individuel, dans la lumière en reprenant une œuvre culte (monter son *Sacre du Printemps*, c'est un peu comme monter son *Hamlet*, une étape académique permettant d'obtenir ses lettres de noblesse), l'acte de reprendre a souvent à voir avec la légitimation par les pairs. (Carré, Rhéty & Zaytzeff, 2014)

L'hybridation des pratiques artistiques s'est installée au musée depuis les années 1960, tant et si bien que la performance fait aujourd'hui non seulement l'objet de reprises par les artistes mêmes qui les ont conçues (Abramovic, 2010 ; Cvejic & Le Roy, 2013), mais encore d'une véritable muséalisation, lorsque les commissaires interrogent les conditions de monstration et de visibilité de performances historiques à l'état de traces, de documents (Begoc, Boulouch & Zabunyan, 2010) ou consacrent des expositions à des formes moins spectaculaires, plus vernaculaires et plus « chorégraphiées » (Copeland, 2013). Du point de vue des conservateurs et des muséologues, la présentation des œuvres s'inscrit aujourd'hui dans une temporalité variable, ni temporaire, ni permanente (Chaumier, 2014) : en témoigne la surenchère de colloques portant sur le « tumulte des collections » (Ottinger, 2008-2010 ; Daniel & Hudeck, 2009) et de publications (Altshuler, 2008, 2013 ; Glicenstein *et al.*, 2013) consacrées au sujet, jusqu'à l'hommage du Centre Pompidou à Jean-Hubert Martin et à son exposition *mythique* « Magiciens de la Terre », en mars 2014.

De nouveaux paradigmes modifient donc considérablement les dispositifs expographiques au sein des musées d'art moderne et contemporain, à la faveur de la relecture autocritique et dynamique que ces derniers font de leurs collections, et de leur pratique de l'exposition. Plusieurs cas de figures peuvent être distingués, de la commémoration solennelle érigée en mythe (ou l'inverse) à la libre interprétation, jusqu'à la pâle imitation faussement anonyme qui effacerait toute trace de l'auteur – dont la mort fut tant discutée après Barthes.

Le registre de l'autocélébration et de la commémoration : centennaires et décennies

Les artistes sont les premiers à user de la commémoration, surtout lorsqu'ils trouvent là un moyen d'exercer une critique institutionnelle : le cas de l'Américain Fred Wilson est à ce titre exemplaire. Invité au MoMA pour l'exposition « The Museum as Muse : Artists Reflect »,

organisée par Kynaston McShine (1999), l'artiste réalise *Art in Our Time*, une pièce reprenant à son compte le titre d'une exposition du MoMA, qui célébrait en 1939 son dixième anniversaire et pratiquait déjà une certaine forme d'autocommémoration institutionnelle. L'œuvre de Fred Wilson était constituée d'archives photographiques des expositions et des espaces publics et privés du musée, parmi lesquelles il avait sélectionné des images de visiteurs, de lieux de stockage, bref, tout ce qui révélait en creux l'histoire non visible des mouvements des œuvres et de ceux qui en prennent soin et de ceux qui les regardent, car « ce qui n'est pas montré dans un musée est aussi crucial que ce qui l'est » (McShine, 1999, p. 16).

Le registre de l'autocélébration, à l'occasion de centenaires (du Sonderbund de Cologne à l'Armory Show de New York) ou de biennales (When attitudes become form, réactivée à Venise), fait varier le bégaiement de l'histoire suivant l'approche choisie – œuvres absentes, documentées, salles gigognes démembrées ou déplacées, accrochages à l'identique permettant de mesurer la persistance des critères de l'art. Les années 2012 et 2013 ont donné l'occasion de grandes célébrations largement médiatisées.

Les taches aveugles du Sonderbund

Durant l'été 1912, le Sonderbund (« association exceptionnelle des amis de l'art et des artistes d'Allemagne occidentale ») choisit Cologne pour organiser la plus grande et la dernière de ses expositions, véritable « Sécession rhénane » en raison du regard radical porté sur les artistes modernes et leur résonance internationale : une présentation qui provoqua certains scandales chez les détracteurs patriotiques, furieux de voir autant de peintres français présentés comme des « maîtres » en regard de la génération du *Blaue Reiter*, de *Die Brücke*, mais aussi des artistes suisses, hongrois, norvégiens, hollandais.

Parmi les organisateurs, Alfred Hagelstange, alors directeur du Wallraf-Richartz-Museum de Cologne, figure en bonne place auprès d'autres personnalités⁹ comme Karl Ernst Osthaus, fondateur du musée Folkwang (Hagen), et Alfred Flechtheim, galeriste berlinois, tous deux en quête d'un lieu : ils financent l'acquisition d'une halle temporaire, remontée à Cologne dans le quartier de la Aachener Tor, d'après le modèle d'un hangar de l'Exposition universelle de Bruxelles de 1910. Des galeristes français (Bernheim-Jeune, Kahnweiler) sont sollicités pour prêter main-forte, et réunir avec le comité six cent cinquante œuvres, dont cent trente-six Van Gogh répartis dans cinq salles, vingt-cinq Gauguin, autant de Cézanne, dix-huit Signac, seize Picasso. Parmi les artistes européens, les trente-deux Munch et les représentants de l'avant-garde allemande constituent une découverte définitive. Un éclairage zénithal baigne une surface de cinq mille mètres carrés et des murs blancs, sur lesquels les tableaux, rangés en une ou deux lignes, sont relativement serrés. L'accrochage est original, car ce découpage¹⁰ permet les comparaisons, les rapprochements nouveaux, et en cela l'exposition du Sonderbund constitue un modèle évident pour Walt Kuhn et Arthur Davies qui voyagent en Europe en préparation de l'Armory Show, qui ouvrira ses portes à New York en 1913.

⁹ Parmi lesquels on trouve également d'autres directeurs de musées : Richart Reiche (Barmen), Max Kreutz (Kunstabwerbemuseum, Cologne), Ernst Gosebruch (musée municipal, Essen), ou Fritz Wichert, (Kunsthalle, Mannheim).

¹⁰ Présenté en première page du catalogue, le plan de l'exposition est circulatoire, rayonnant à partir d'une salle octogonale qui distribue de part et d'autre des rangées de salles en enfilade, dont le sens du parcours est suggéré.

L'habitude prise des célébrations n'est pas nouvelle ; en effet, le musée Wallraf-Richartz avait déjà fêté en 1962 le cinquantenaire du Sonderbund ; en 2012, Barbara Schaefer, conservatrice et commissaire en charge du centenaire intitulé « 1912 : Mission moderne », a sollicité les plus grandes collections publiques¹¹ et privées afin d'opérer une sélection de cent vingt peintures et sculptures. Si certains ont regretté les « taches aveugles » (Karich, 2012) de l'entreprise menée, Schaefer rappelle une évidence : aucun musée au monde ne pourrait aujourd'hui assumer un tel coût pour le transport et les assurances. Cette « *Rekonstruktion* » à partir des archives se veut stricte et fidèle – la commissaire ne s'est autorisée aucune variation (Müller, 2012), ni substitution ou remplacement – et le projet curatorial est avant tout celui d'une historienne de l'art, dont témoigne un catalogue scientifique herculéen (Schaefer, 2012).

« Les artistes ne sont pas dépendants des expositions, mais les expositions dépendent des artistes » : provocatrice, cette allégation du peintre Franz Marc signale l'importance de l'exposition aux yeux du groupe du *Blaue Reiter*, mais elle se trouve contredite par le retentissement de l'« Exposition internationale d'art moderne », connue sous le nom de l'Armory Show, métonymie réduite au *topos* – soit les espaces du 69^e régiment d'infanterie où elle se tint en février 1913.

The Armory Show at 100 : Modern Art and Revolution

Tout comme le Sonderbund, l'Armory Show est conçue comme un événement¹², mais aussi une foire (les œuvres y sont vendues) : c'est dire si sa réception était anticipée et la diffusion de l'art moderne organisée par une « avant-garde entrepreneuriale » (Ward, 1996, p. 459). Sous l'impulsion d'Alfred Stieglitz et de sa galerie 291, du critique américain Arthur Davies et de l'artiste Walt Kuhn (Kuhn, 1938), qui purent rassembler des prêts exceptionnels de musées européens et de galeristes, l'exposition réunit en 1913 deux fois plus d'œuvres que le Sonderbund. Près de mille deux cents peintures et sculptures déploient l'avant-garde européenne (en regard de la peinture américaine), ses influences historiques (d'Ingres à Manet), les trois grands maîtres (Cézanne, Van Gogh, Gauguin), qui ouvrent la voie aux impressionnistes et post-impressionnistes, aux nabis, aux fauves et aux cubistes.

Contrairement au centenaire du Sonderbund, l'« Armory Show at 100 : Modern Art and Revolution »¹³ ne fut pas organisée par un musée d'art, mais par la New York Historical Society. Ses deux commissaires, Marilyn S. Kushner et Kimberly Orcutt, ont assumé un tout autre choix : non pas celui de la reconstitution fidèle quoique partielle, mais celui d'un véritable point de vue porté sur l'événement et sa réception à New York, par la presse, la critique d'art, les artistes, le milieu muséal, dans le contexte culturel et politique des années 1910 – l'exposition ouvre en octobre 2012, en avance sur le centenaire. Seul point commun avec le projet de « Mission Moderne : 1912 », cet hommage ne circule pas – alors même qu'il procède d'un *déplacement*. L'histoire sociale de l'Armory Show est privilégiée,

¹¹ Dont le musée Van Gogh d'Amsterdam, le musée Munch d'Oslo, les musées d'État de Berlin, l'Art Institute de Chicago, la National Gallery de Washington, le MoMA, la National Gallery de Londres ou le musée d'Orsay.

¹² A l'initiative de l'Association of American Painters and Sculptors, cf. Walt Kuhn (1938). En 1913, l'exposition a voyagé à Chicago (Art Institute, 180 000 visiteurs) et à Boston (Copley Hall, 14 000 visiteurs).

¹³ Le catalogue porte un titre différent – la nuance entre « Modern Art » et « Modernism » reste à discuter (Kushner *et al.*, 2013).

lorsqu'elle place en vis-à-vis le *Nu descendant un escalier* de Duchamp et une des nombreuses caricatures parues dans la presse ou lorsque des panneaux grand format rassemblent documents photographiques et archives de la ville dans une perspective didactique ; à la fin du parcours, une salle est consacrée à la musique, à la littérature et au cinéma. Plus d'une quinzaine d'expositions se firent l'écho du centenaire « officiel », dans les musées américains notamment, accompagnées de publications pléthoriques ; les archives en ligne¹⁴ constituées pour l'occasion relèvent de la prouesse scientifique – une mine d'or pour les historiens.

Persistance du mythe, et contre l'amnésie, l'Armory Show est aussi le nom de la foire d'art contemporain qui se tient chaque année à New York depuis 1994 et forme un rendez-vous presque aussi important pour le marché de l'art que celui d'Art Basel. Cette foire fondée par les galeristes new-yorkais Colin de Land, Pat Hearn, Matthew Marks et Paul Morris, initialement située au Gramercy Park Hotel et baptisée « Gramercy International Art Fair », parvint dès 1999 à rejoindre les locaux désaffectés de la Caserne du 69^e Régiment (Lexington Avenue), lieu de l'exposition de 1913. Bien que la foire se tienne désormais sur les embarcadères 92 & 94, le long de l'Hudson River à l'ouest de Manhattan, elle continue d'être nommée « Armory Show ». Il faut y voir sans doute un signe récurrent de la revanche des États-Unis sur l'Europe (Guilbaut, 1989), et New York a su si bien capter, avec Philadelphie, les œuvres de Duchamp, qu'il s'est investi dans la constitution des premières grandes collections américaines d'art moderne, dès son succès lors de l'Armory Show de 1913. Treize ans après, en 1926, il est à l'initiative d'une seconde « International Exhibition of Modern Art », organisée au Brooklyn Museum par la « Société Anonyme » qu'il a fondée avec la collectionneuse Katherine Dreier.

L'impact de certaines expositions new-yorkaises est tel, après la Seconde Guerre mondiale, que l'on discerne la ferme volonté d'une diffusion au-delà de l'Atlantique, à travers la succession de leurs « voyages ». C'est le cas de la fameuse exposition « Family of Man », organisée par Edward Steichen en 1955 au MoMA, qui dévoile plus de cinq cents images illustrant abondamment le courant de la photographie humaniste de l'après-guerre. Cette exposition connut un retentissement sans égal, dénombrant plus de dix millions de visiteurs durant son impressionnante itinérance à travers l'Europe et les États-Unis, jusqu'en 1962. Steichen, alors conscient de l'importance de ses réalisations, décide assez tôt de faire don de sa collection au Château de Clairveaux, au Luxembourg dont il est originaire. Or le château fait plus qu'œuvre de conservation de ces archives : l'exposition de Steichen est reconstituée à l'identique et installée dans les collections permanentes à partir de 1994 ; après une restauration des salles et du dispositif, la nouvelle installation de « Family of Man » fut inaugurée en 2013.

¹⁴ Deux expositions « étendues » complètent très généreusement le centenaire de la New York Historical Society, l'une réalisée par les Archives of American Art (The Story of the Armory Show. En ligne : <http://www.aaa.si.edu/exhibitions/armory-show>) et l'autre par l'Art Institute of Chicago (Historic Exhibitions: The Armory Show. En ligne : <http://extras.artic.edu/armoryshow>). Voir aussi une publication antérieure du Smithsonian Institute (1987).

When Attitudes Become Form : Bern 1969/Venise 2013

Si le Sonderbund et l'Armory Show sont considérées comme des étapes décisives dans l'histoire de la diffusion de l'art « moderne », et « Family of Man » comme un reflet de la volonté de reconstruction pacifiste de l'après-guerre, d'autres expositions sont aujourd'hui perçues comme aussi importantes, opérant le basculement vers une nouvelle ère, soit l'avènement d'un art « contemporain » durant les années 1960. Fruits d'une construction historique et de l'élaboration de véritables mythes, ces moments-clefs sont entretenus par la répétition en forme d'hommage. Ces cas témoignent pour autant d'une autre modalité, qui n'est pas tant celle d'une historicisation en bonne et due forme ou d'une collection d'expositions que celle d'une ré-exposition des modalités de présentation caractéristiques des enjeux esthétiques contemporains, et de la confrontation de ces derniers avec l'esprit du temps.

Ne résistant pas à la tentation de la commémoration, la Fondation Prada, à Venise, a accueilli durant la dernière Biennale l'exposition « When Attitudes become Form : Bern 1969/Venice 2013 », dont le titre situait directement en perspective deux lieux très dissemblables, soit tout d'abord la Kunsthalle de Berne, où se tint en 1969 l'exposition culte de Harald Szeemann, « Live in Your Head. When Attitudes Become Form : Works-Concepts-Processes-Situations-Information » (Szeemann, 1972, 1998) qui voyagea à Krefeld et à Londres, puis quarante-quatre ans plus tard, la Ca' Corner della Regina, palais vénitien du XVIII^e siècle qui abrita, entre 1975 et 2010, l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee de la Biennale de Venise, avant d'être acquis par la Fondation Prada.

C'est Germano Celant (1982 ; 2013), théoricien de l'Arte povera, qui avait inauguré par un discours l'exposition de 1969 ; en 2013, il s'entoure de Thomas Demand, artiste allemand connu pour ses reconstitutions d'espaces par l'entremise de maquettes photographiées à l'échelle 1, et de l'architecte Rem Koolhaas, alors en charge du chantier des bâtiments Prada à Milan. La célébration annoncée comme un « *remake* » (Roelstraete, 2013; Bishop, 2013; Bal-Blanc, 2013) était doublement incontournable pour le milieu de l'art venu du monde entier à l'occasion de la Biennale, prêt à sacrifier un pavillon ou deux pour ne pas manquer une visite à la Ca' Corner, et y découvrir les salles originales de la Kunsthalle reconstruites au détail près (carrelages en damier, chevrons des parquets, radiateurs en fonte), intégrées comme des *white cubes* à peine secs dans les pièces du palais, où les moulures et les plafonds peints rococo-néo-classiques demeuraient le plus souvent apparents, dans une scénographie en jeu de poupées gigognes. Mais à y regarder de plus près, de nombreux éléments factices se mêlaient, du décorum aux œuvres mêmes. Dans les salles consacrées aux Américains Keith Sonnier, Richard Tuttle, Barry Flanagan, un linoléum de piètre qualité imitant le parquet de Berne recouvre le sol sur lequel est posé le téléphone de Walter de Maria ; parmi les pièces de Richard Serra sur le carrelage presque identique aux photographies de l'époque, certaines manquent et sont même remplacées par d'autres. Les lacunes sont toutefois assumées, identifiées par un marquage au sol en pointillé qui désigne l'emplacement initial de l'œuvre absente. Est-ce une fidélité au projet initial d'Harald Szeemann – soit exposer des œuvres pensées comme des processus, dans un musée pensé comme un chantier en cours ? Témoin de cette époque et fin analyste, Jean-Marc Poinot avait déjà relevé cette « méthode à la Szeemann » (Derieux, 2008) dans une exposition organisée par le commissaire suisse en 1983, intitulée « La Quête de l'œuvre d'art

total : utopies européennes depuis 1800 » (Szeemann, 1983), qui regroupait, outre des tableaux et des sculptures, des modèles réduits d'œuvres disparues et des documents sur celles-ci. La description qu'il fait alors de l'exposition en est troublante, tant elle pourrait s'appliquer à la réédition de « When Attitudes become Form » :

« Lors même que les œuvres étaient présentes sous nos yeux dans l'exposition, elles y étaient comme les ébauches ou les traces d'un projet absent ou à jamais inexistant sauf dans l'imaginaire qui les reliait et les associait » (Poinsot, 1986, p. 250)

D'autres pièces emblématiques échappent à cette disparition programmée, comme le carré que Lawrence Weiner creuse dans le mur, conçu pour être « fabriqué » *ad vitam eternam* ou ne pas être réalisé (Siegelau, 1969). Considérée d'abord comme la restitution d'une œuvre d'art « dans son état originel », la réplique quant à elle restitue pourtant aussi, selon Nathalie Leleu (2005, p. 85), « une forme plastique autonome ». Or dans le cadre de la reconstitution, qui est une recréation « de tout ou partie d'une œuvre à partir de sources documentaires », le régime dans lequel on se situe déplace d'emblée celui de l'authenticité et de l'originalité : « dans la généalogie des artefacts, les copies et les reconstitutions relèvent donc des catégories documentaires et scénographiques ».

En effet, Rémi Parcollet (2013, p. 5) observe que les reportages photographiques réalisés par Harry Schunk et Balthasar Burkhard pendant le montage de *When Attitudes* en 1969 constituaient déjà un mode opératoire, un « amalgame entre exposition et accrochage », qui ne distingue pas les photographies de montage des vues d'expositions. Or ces archives considérables (aujourd'hui conservées au Getty Institute) sont la base du *remake* de Venise en 2013, dont Szeemann présentait sans doute l'usage pour ses successeurs : « je pense que les images sont mieux à même que les mots de renseigner sur l'émergence des œuvres, et donc de l'exposition » (Szeemann, 1998, p. 375). Toutefois à Venise, les espaces dits de médiation n'étaient pas sans poser problème : en effet, les sources iconographiques très nombreuses et mises à disposition sur des tablettes consultables par les visiteurs n'identifiaient aucun des artistes, galeristes, critiques d'art ou conservateurs des nombreuses institutions venus sur les lieux lors des différents vernissages à la Kunsthalle de Berne ou à Krefeld.

Il n'est guère étonnant que Szeemann, qui a tant travaillé sur le concept des mythologies (de la Documenta V aux Machines célibataires), soit lui-même l'objet d'une telle édification cristallisée autour de *When Attitudes Become Form*. Jean-Max Colard (2010, p. 77) note que le titre de *When Attitudes Become Form* fait l'objet de nombreux emprunts pour d'autres expositions des années 2000, ces citations, reprises, variations, déformations, aboutissant toutes « à la mise en œuvre d'une intertextualité à l'intérieur même du champ de l'art »¹⁵ ; sous forme parodique ou cherchant là une forme de légitimité *a posteriori*, ces renvois garantissent un surcroît d'attention dans le flux médiatique des expositions « à voir ». La preuve en est l'exposition de Jens Hoffmann intitulée « *When Attitudes Became Form Become*

¹⁵ Jean-Max Colard (2010, pp. 74-88). L'auteur cite les expositions « *How Latitudes Become Forms. Art in a Global Space* » (Walker Art Center, 2003), « *Quand les attitudes...* » (Printemps de Septembre à Toulouse, 2009), « *When Lives Become Form - Contemporary Brazilian Art: 1960-present* » (Museum of Contemporary Art Tokyo, 2008-2009), « *Alter ego - Quand les relations deviennent formes* » (Chartreuse de Mélan, 2008).

Attitudes » (Hoffmann, 2013) s'inscrivait parallèlement à l'événement de Venise, mais en prolongeait la chronologie jusqu'aux pratiques actuelles de l'art, à Detroit. C'est pourtant l'idéologie nouvelle apportée par les conservateurs des musées d'art moderne de l'après-guerre, tel William Sandberg, qui contribue à ériger des modèles susceptibles d'être répliqués, comme la pluridisciplinarité : le Stedelijk Museum ne résiste pas à son tour à rendre hommage à celui qui ouvrit les collections et leur scénographie aux artistes vivants, avec ses comparses Pontus Hulten et Edy de Wilde. Ainsi l'exposition « Sandberg Now », organisée en 2005, mesurait-elle son apport considérable à la muséographie de l'art du XX^e siècle.

Mais ce redoublement du récit, s'il permet d'exhumer des archives colossales, produit de nouveaux discours historiographiques, qui créent à leur tour une histoire de l'histoire de telle exposition, destinée à être battue en brèche indéfiniment : cercle vertueux et fructueux pour la muséographie de l'art moderne ou bégaiement irrémédiablement décevant ?

De la libre interprétation à l'appropriation : reprises en variations

Le Cabinet des Abstraites (1927-1928) de El Lissitzky, « Demonstrationsraum », installé à Hanovre dans le musée d'Alexandre Dorner, était déjà une muséalisation consentie par l'artiste de sa « salle d'art constructiviste » présentée à Dresde en 1926 ; reconstruit en 1968, réinstallé dans les collections du Sprengel Museum en 1978 (Leleu, 2005 ; Bois, 1989), ce « cabinet » côtoie aujourd'hui le Merzbau ressuscité de Schwitters, mais aussi l'Espace basculé (2007) de Daniel Spoerri, reprise décalée de son exposition mythique Dylaby, conçue en 1962 au Stedelijk Museum avec Sandberg et Hulten (Altshuler, 2013). La liste est longue, si l'on pense à la reconstitution de la *Mariée mise à nu* de Duchamp, réalisée par Richard Hamilton et Arturo Schwartz – il s'agit en effet d'observer comment ces projets d'historicisation, lorsqu'ils sont délégués aux artistes, font l'objet d'interprétations et d'appropriations.

Études du temps – « Museum Modules. Play Van Abbe, Part 2: Time Machines » (2010)

La question était centrale dans l'exposition « Der Hang zum Gesamtkunstwerk : Europäische Utopien seit 1800 – La quête de l'œuvre d'art total : utopies européennes depuis 1800 » organisée par Szeemann en 1983, qui fut entre autres le point de départ de la reconstitution du Merzbau de Kurt Schwitters, confiée à l'architecte Peter Bisseger :

« Grâce à des documents photographiques, il était plus facile de tenter l'évocation de certaines œuvres d'art total, détruites ou intransportables, à l'aide de « reconstitutions » (pour Gaudi ou Schwitters par exemple), ayant valeur de souvenirs matérialisés, mais sans qu'intervienne la signature de l'artiste. (...) Dans le meilleur des cas, les colosses fragiles que l'on obtient de la sorte peuvent accéder à une vie propre. Or il m'a semblé nécessaire qu'une majorité d'œuvres originales ne les rende pas seulement contrôlables, mais leur serve de contrepoids, de sorte que l'intention visualisée et l'œuvre anoblie par le temps entrent dans le contact magnétique souhaité. » (Szeemann, 1983, cité par Poinot, 1986, p. 250, note 30)

Le Van Abbemuseum d'Eindhoven, fondé en 1936 aux Pays-Bas, est un des musées européens les plus fameux en matière de reconstitutions d'œuvres, et dont le déploiement de la collection fut mené durant les années 1960-1970 par ses directeurs Edy de Wilde et Rudi Fuchs. Fidèle à ses positions originales et dans la lignée curatoriale du « modèle » Szeemann, une exposition s'est tenue en 2010, organisée par Diana Franssen et Steven ten Thije, sous le titre de « Museum Modules. Play Van Abbe, Part 2 : Time Machines », et conçue comme des études scénographiques confiées à des curateurs invités. Aux côtés d'une interprétation du *Musée imaginaire* de Malraux ou de l'accrochage utopique du Museu de Arte de São Paulo de Lina Bo Bardi, c'est la « reconstruction » du *Raum der Gegenwart* de Laszlo Moholy-Nagy (1925-1930) qui retient notre attention : pensée par l'historien d'art Kai-Uwe Hemken et le designer Jakob Gebert, cette interprétation nous ramène dans la salle du musée provincial de Hanovre, où Alexandre Dorner avait le projet d'installer, à la fin de son parcours, une exposition interactive d'éléments relatifs au film, à l'architecture et au design conçue autour du *Licht Raum Modulator* de l'artiste (Elcott, 2010).

Ce geste n'est pas sans rappeler qu'à l'occasion de la réinstallation du Cabinet des Abstracts de Lissitzky, le Sprengel Museum de Hanovre intègre une pièce alors récente de Nicolas Schöffer (*Lux II*, 1968) : elle « réactualise le rôle moteur de l'espace muséal comme garantissant les conditions de visibilité de l'œuvre » (Leleu, 2005, p. 94). Il s'agit bien, à Hanovre comme à Eindhoven en 2010, d'ancrer le rôle de « l'espace de démonstration » dans une postérité qui est celle, non plus du seul projet initial de l'artiste, mais du musée qui l'interprète à nouveau.

Or le second cas de figure ici étudié relève bien davantage des registres de la reprise et de la citation, soumis à bien d'autres critères, au musée, qu'au théâtre ou à l'opéra. La métaphore de la reprise se manifeste sous différents aspects, selon que le musée initie la reconstitution d'une salle (Van Abbemuseum, Centre Pompidou) ou laisse des sosies, des doubles, des copies d'œuvres coloniser sa collection permanente et révéler ses lacunes (Musée d'art moderne de la Ville de Paris). Mais il se pourrait que les artistes aient emboîté le pas aux conservateurs de musées, à l'instar d'Elaine Sturtevant, dès 1965, et de son Duchamp 1200 Coal Bags (1973-1992), en référence à l'exposition internationale du surréalisme de 1938, ou de *The Brutal Truth* (2004), où les répliques de l'artiste remplaçaient toutes les œuvres du Museum für Moderne Kunst de Francfort.

De la reprise aux « œuvres sosies » : « Seconde Main » (2010)

Restauration. Notion caduque dans l'esprit du travail. Il suffit de repeindre, un coup de peinture, un coup de jeunesse. Lorsqu'une toile a été peinte plusieurs fois et que la peinture laisse des empâtements ou risque de craqueler, changeons la toile sans hésiter. Pas de fétichisme. (Claude Rutault, 1992).

En 2010, le Musée d'art moderne de la Ville de Paris infiltrait ses collections permanentes d'« œuvres sosies » réalisées par des artistes entre les années 1960 et aujourd'hui, confrontées physiquement à leurs « modèles » historiques originaux. L'ordre

chronologique, les rapports de filiation et les signatures étant entrelacés, ce sont les attributions et les références à l'auteur qui se trouvent alors perturbées par le jeu de ces copies s'inscrivant tout à la fois dans le sillon d'une longue tradition artistique (ainsi les dessins griffonnés du Français André Raffray) et de l'imitation en forme d'hommage, où des artistes « appropriationnistes » de la génération de Sherrie Levine, après Elaine Sturtevant, côtoyaient les références de plus jeunes (Raphaël Zarka, Mathieu Klebeye Abonnenc) aux anciens, ou des pièces conceptuelles et parodiques de Maurizio Cattelan ou General Idea.

Parmi les nombreuses propositions disséminées dans les collections reconfigurées pour l'occasion, il faut cependant distinguer différentes approches : les copies assumées, les œuvres d'après (longue tradition que l'exposition Manet/Picasso, entre autres, avait explorée, et les artistes du Pop art – on pense à Alain Jacquet – ne sont pas en reste, tout comme Elaine Sturtevant) et les reconstitutions « honnêtes » d'artistes agissant avec le désir de probité intellectuelle d'un conservateur. Ce dernier exemple est d'autant plus intéressant lorsque la copie d'œuvre donne l'occasion d'en découvrir les coulisses jusque-là dissimulées. Dans le cas de la reprise de l'installation de Duchamp, *Étant donné : 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage* (1946-1966), l'artiste Richard Bacquié a mis à jour tout ce que le spectateur ne peut qu'entrapercevoir au Musée de Philadelphie, derrière la porte épaisse.

L'interprétation questionne simultanément trois champs : celui de la restauration préventive, celui de la muséographie et celui du libre processus créatif de l'artiste. Lorsque des « réactivations » d'installations sont mises en œuvre, la pièce s'apparente parfois autant à l'environnement qu'à l'exposition elle-même, dans un effet de superposition, mais les reconstitutions de salles comme la Dream House de La Monte Young et Marian Zazeela (1966) ou l'environnement-happening Yards d'Allan Kaprow (1961) ne posent pas les mêmes problèmes. C'est pourquoi aujourd'hui les artistes sont impliqués directement dans le projet de conservation-restauration de leurs réalisations, afin de garantir une « continuité de fonctionnement et de signification de l'œuvre » (Breuil, 2013). Mais dès lors que l'artiste agit sans la caution préalable du conservateur, le travail de copiste-appropriationniste investit pleinement le domaine de la fiction. Les frontières du réel croisent soudain celles des discours qui s'entremêlent, dans un jeu de substitution des noms, ou du plagiat parfaitement assumé, faisant disparaître toute logique d'attribution ou d'identification.

Le répertoire de la pâle imitation anonyme ou des musées fictifs

Didier Semin (2001) souligne combien la distinction entre les œuvres allographes et autographes, chez Nelson Goodman, est pertinente pour le conservateur qui doit prendre des décisions en l'absence de l'artiste (chez Buren ou chez Beuys). Cette figure de l'artiste-interprète fait d'ailleurs l'objet d'un volet de trois expositions intitulé « L'Interprète », au Fonds régional d'art contemporain d'Ile-de-France, sous l'égide de Xavier Franceschi, durant l'année 2014. « Produit d'une narration historique qui cherche à se matérialiser, (...) *post mortem* et *in memoriam*, la copie fait histoire et matière à récit » (Leleu, 2005, p. 90) : la copie, dans la collection, jouerait le rôle du fantôme dans une bibliothèque.

Une fois les critères d'authenticité, d'originalité, d'unicité balayés et déplacés, le répertoire de l'imitation assumée est sans doute le plus productif, lorsqu'il est investi par des groupes d'artistes anonymes

agissant comme des musées fictifs. C'est le cas de deux collectifs, autoproclamés Museum of American Art (à Berlin) et Salon de Fleurus (à New York) dans une perspective à la fois archivistique et curatoriale.¹⁶ Ces deux entités fantomatiques furent invitées au Plateau – Fonds régional d'art contemporain d'Ile-de-France à Paris, pour composer l'exposition « Les Fleurs américaines » (2013), elle-même organisée par un duo de commissaires, Elodie Royer et Yoann Gourmel. Le projet se structurait en trois volets : le premier, intitulé « Autobiographie d'Alice B. Tocklas », reconstituait le salon de Gertrude Stein, rue de Fleurus, à base de répliques d'œuvres et d'objets ; le deuxième, « Musée d'art moderne », réunissait quarante-six copies d'œuvres issues de deux expositions d'Alfred Barr dont le plan d'accrochage était parfaitement respecté (« Cubism and Abstract Art », et « Fantastic Art Dada », 1936) ; le troisième, « Cinquante ans d'art aux États-Unis », reprenait l'exposition éponyme du Musée national d'art moderne de Paris en 1955.

L'enchâssement des récits s'annonçait dès l'ouverture : un certain Walter Benjamin prétendait être l'auteur de textes troublants reproduits sur les panneaux de présentation, dont les médiateurs eux-mêmes ne savaient s'il fallait tout à fait les prendre au premier degré. Le brouillage des pistes était à son comble lorsque le spectateur prenait la mesure de tous les accessoires du dispositif : maquettes des plans d'accrochage munies de copies miniatures, archives photographiques, vues d'expositions et pages de catalogues entièrement redessinées. Les copies de Walter Benjamin opérées pour le compte du Museum of American Art, œuvres mal peintes, postdatées mais immédiatement identifiables, sont la tentative assumée d'échapper aux processus institutionnels (classements, inscriptions sur des listes, inventaires) pour venir clandestinement contaminer les espaces de l'exposition-gigogne, empêchant l'institution de contrôler les effets secondaires de telles déformations sur les visiteurs immergés dans une fiction d'exposition. Réduites à leurs signes modernistes, ces pâles imitations bouleversent l'interprétation prescrite par l'histoire des *musealia* de l'art moderne.

Le musée vidé de son contenu ?

Ultime variation de ces répétitions, l'exposition « Vides : une rétrospective » (Copeland, 2009) organisée au Centre Pompidou présentait une collection de huit expositions ou, plus précisément, une collection de reprises d'expositions non pas soumises à un dénominateur chronologique (un tournant historique dans l'art), à une figure (hommage à un galeriste, à un conservateur de musée), mais reliées entre elles par une caractéristique formelle, immédiatement visible mais ne produisant pas les mêmes effets : à savoir l'absence totale d'œuvres, d'objets, de traces ou de gestes, sur une quarantaine d'années (du *Vide* de Klein en 1960 à Roman Ondak, en passant par Art & Language ou Robert Barry).

Reesa Greenberg (2009, p. 4) souligne avec justesse qu'au-delà de montrer des œuvres-paradigmes de la non-exposition ou de l'anti-exposition, le projet se caractérisait par un aspect singulier : « aucun des lieux n'était identique aux salles originales ». Effectivement, le

¹⁶ Voir notamment leurs expositions récentes, aux titres évocateurs : International Exhibition of Modern Art, New York, 1996, Gallery of the Museum of Contemporary Art, Belgrade, 1986 ; Salon de Fleurus, inclus dans la Biennale de Whitney, 2002 ; International Exhibition of Modern Art, pavillon de la Serbie et du Monténégro, Biennale de Venise, 2005 ; What is Modern Art ? (Group Show), Künstlerhaus Bethanien, Galerie 35, Museum of American Art, Berlin, 2006.

choix des commissaires s'était porté sur les espaces des collections permanentes du Musée national d'art moderne, plutôt que sur une reconstruction sur mesure de pièces aux dimensions exactes, dans les espaces dévolus, au Centre Pompidou, aux expositions temporaires. Indépendamment des contraintes économiques et calendaires, cette solution donnait l'occasion d'inverser le procédé habituellement usité : à la surprise des visiteurs, au détour de leur parcours dans les collections contemporaines, ces salles muettes et immaculées avaient été littéralement vidées de leur contenu. Les œuvres de la collection une fois remises dans les réserves, elles demeuraient cependant dans le souvenir des habitués et se superposaient en filigrane aux interventions radicales des artistes présentés, qui à leur tour renvoyaient par adhérence symbolique (et non physique), et à distance, à d'autres espaces fantômes (la galerie Iris Clert, tel musée repeint par Laurie Parsons), et qui avaient subi eux aussi cette éradication de l'objet. Tel un clin d'œil à Szeemann, ces « Vides » voyagèrent à la Kunsthalle de Berne, manière de redoubler l'hommage à l'hommage et d'insérer l'événement dans un continuum historique désormais irrémédiablement rattaché aux expériences suisses érigées en archétypes.

Pour conclure

Dans la plupart des cas de figure à l'étude ici, le musée ne reconstitue pas une œuvre, mais une exposition entière composée de plusieurs salles, qui s'est elle-même déroulée dans un autre musée : peut-on alors parler de continuité du récit historique, de narration du musée sur lui-même, puisque l'unité de temps et d'espace est alors par deux fois rompue ? Où se trouve le *genius loci*, ce génie du lieu invoqué par la mnémotechnique ? Peut-on se souvenir d'un événement historique que l'on n'a pas vécu dans un lieu qui n'est pas celui où l'on se situe physiquement ? Reesa Greenberg (2009) identifie ces dispositifs à des « *remembering exhibitions* », que l'on pourrait traduire par « expositions à se souvenir » - autant d'histoires à lire debout. C'est donc éradiquer les reliques, autant que le décorum des palais vénitiens, ou faire du décorum son œuvre, en tant qu'artiste et en tant que commissaire. Or la question du « décor », jadis commentée par Brian O'Doherty (2008), est centrale et forme même l'objet du débat esthétique initié au milieu des années 1960. Dans un texte qu'il consacre à deux expositions de Buren au Musée des arts décoratifs de Paris et au Nouveau Musée de Villeurbanne, Poinsot souligne l'évolution des partis pris muséographiques chez l'artiste, qui fait repeindre les cimaises en rouge Pompéi, et contre lesquelles il dépose ses châssis, à même le sol :

l'artiste (en l'occurrence le peintre) a la capacité de penser des champs multiples avec les moyens de la présentation (scénographie) et non plus ceux de la représentation. En d'autres termes, il donne à comprendre que la présentation n'est pas moins complexe, articulée et dialectique que la représentation. (Poinsot, 1997, p. 20)

Les intentions et l'idée précise que se font les artistes de la « mise en vue » de leurs œuvres – accompagnés qu'ils sont parfois des conservateurs ou des commanditaires – ne sont pas l'apanage de la période postmoderne. Le problème épineux de l'accrochage et du déplacement des œuvres, en peinture comme en sculpture, fut brillamment explorée par Victoria Newhouse (2005) qui consacre le

troisième chapitre de son ouvrage aux toiles immenses de Pollock, auxquelles les volumes des espaces privés ou publics de leur monstration semblent parfaitement ajustés, ou dont elles diminuent au contraire l'effet produit par leur format même, selon les lieux de circulation des expositions (du hall de l'appartement de Peggy Guggenheim à sa galerie Art of This Century, en passant par le University of Iowa Art Museum).

Les expositions récentes qui viennent d'être étudiées semblent soumises à un régime proche de celui de l'« exposition d'interprétation » telle que la définit Serge Chaumier (2012, p. 42-43) afin d'élargir la typologie fameuse de Jean Davallon (1992 ; 1999)¹⁷ : la finalité serait double, consistant à « exprimer une volonté singulière au travers d'une exposition d'auteur, d'une personnalité qui signe l'exposition, une *exposition à thèse* » et à placer les visiteurs « en situation de dialogue, d'expression et d'interaction »¹⁸. Ce qui semble être aujourd'hui un poncif, une caractéristique consubstantielle de l'art contemporain en tant qu'art exposé (Poinsot, 2008) depuis les années 1960 rejoint cette opération systématique de brouillage des frontières entre les « vraies choses » et les copies, les répliques, les réactivations, les reconstitutions plus ou moins fidèles (scientifiques, historiennes ou parodiques), surtout lorsque l'institution même est à l'origine de tels troubles. Ce bégaiement programmé est le premier symptôme d'un déplacement du curseur chronologique que les musées d'art moderne et contemporain doivent aujourd'hui aborder pour repenser le découpage historique de leurs collections, jusque-là réparties entre une période « moderne » (de 1905 à l'après-guerre) et « contemporaine » (des années 1960 à nos jours). Il n'est pas anodin que le Centre Pompidou ait récemment redéployé une nouvelle présentation¹⁹ de ses collections contemporaines, dont le point de départ est fixé aux années 1980 : les figures de l'artiste qui y sont déclinées – l'artiste historien, archiviste, producteur, narrateur, performeur – reflètent les préoccupations désormais incontournables des conservateurs. La « torpille dans le temps » d'Alfred H. Barr continue de fendre l'air et de projeter le musée d'aujourd'hui vers d'innombrables reconfigurations du récit historique de l'art et de ses dispositifs de monstration.

Références

- Abramovic, M. (2010). *The Artist is Present*. New York: Museum of Modern Art.
- Altshuler, B. (1994). *The Avant-garde in Exhibition : New Art in the 20th Century*. New York: Harry N. Abrams.
- Altshuler, B. (Ed.) (2008). *Salon to Biennial : exhibitions that made art history, vol. 1, 1863-1959*. London: Phaidon.
- Altshuler, B. (Ed.) (2013). *Biennials and Beyond : exhibitions that made art history, vol. 2, 1962-2002*. London: Phaidon.

¹⁷ Cf. Jean Davallon (1992) : l'auteur y distingue les expositions « d'objets » soumises à l'admiration et au jugement esthétique des visiteurs, les expositions « d'idées » dont la finalité est de communiquer des contenus informatifs et les expositions « de points de vue » (que Serge Chaumier qualifie d'expositions « spectacle »), qui créent une ambiance, une immersion dans un environnement. Voir également Davallon, Jean (1999).

¹⁸ Serge Chaumier (2012, p. 43) ; voir aussi le chapitre que l'auteur consacre aux « styles » et aux stratégies « taxinomiques », « situationnelles » et « narratives » des expositions (2012, pp. 81-99).

¹⁹ « Une histoire – art, architecture et design des années 1980 à nos jours », nouvel accrochage des collections contemporaines, niveau 4 du Musée national d'art moderne, Paris, Centre Pompidou, du 2 juillet 2014 au 7 mars 2016 (commissaire : Christine Macel).

- Bal-Blanc, P. (2013). « Footnote for "When attitudes become form: Bern 1969/Venice 2013": on reproduction and re-production. » Dans G. Celant (Ed.). (2013). *When attitudes become form: Bern 1969/Venice 2013* (pp. 437-442). Venice: Fondazione Prada.
- Begoc, J., Boulouch, N., & Zabunyan, E. (Ed.). (2010). *La Performance entre archives et pratiques contemporaines*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes : Archives de la critique d'art.
- Bishop, C. (2013). « Reconstruction era: the anachronic time(s). » Dans G. Celant (Ed.) (2013). *When attitudes become form: Bern 1969/Venice 2013* (pp. 429-436). Venice: Fondazione Prada.
- Blistène, B., David, C., & Pacquement, A. (Eds.) (1987). *L'Époque, la mode, la morale, la passion*. Paris : Centre Georges Pompidou.
- Bois, Y.A. (1989). « Exposition : esthétique de la distraction, espace de démonstration. » *Les Cahiers du Musée national d'art moderne, (En revenant de l'expo)*, n° 29, 57-79.
- Breuil, M.-H. (2013). Replace or Remake. *CeROArt, Conservation, exposition, restauration d'objets d'art*. Consulté à partir de: <http://ceroart.revues.org/3868>.
- Buskirk, M., Jones, A., & Jones, C. (Eds.). (2013, December). The year in "re-". *Artforum*, vol. 52, 127.
- Celant, G. (1982). « A Visual Machine. Art installation and its modern archetypes. » Dans R. Greenberg, B. Ferguson, & S. Nairne (Eds.). (1996). *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge. [initialement paru dans *Documenta 7*, vol. 2, Kassel, 1982, xiii-xviii.]
- Celant, G. (Ed.). (2013). *When attitudes become form: Bern 1969/Venice 2013*. Venice: Fondazione Prada.
- Cembalest, R. (2012, 10 février). « MoMA Makes a Facebook for Abstractionists. » *ARTNews*. Consulté à partir de: <http://www.artnews.com/2012/10/02/momaabstractionfaceboo>
- Chaumier, S. (2012). *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*. Paris : La Documentation française.
- Chaumier, S. (2014, 3 février). *Vers la fin de l'exposition temporaire ? Invisibl.eu. Scenography, between people and art*. En ligne : <http://invisibl.eu/fr/vers-la-fin-de-lexposition-temporaire>.
- Colard, J.-M. (2010, décembre). « Quand la littérature fait exposition. » *Littérature*, n° 160, (*La Littérature exposée : les écritures contemporaines hors du livre*), 74-88.
- Copeland, M. (Ed.). (2009). « *Vides : une rétrospective*. » Paris : Éditions du Centre Pompidou.
- Copeland, M. (2013). *Chorégrapheur l'exposition*. Dijon : Les Presses du Réel.
- Cvejic, B., & Le Roy, X. (Ed.). (2013). « *Rétrospective* » par Xavier Le Roy. Dijon : Les Presses du Réel.
- Daniel, M. & Hudeck, A. (Eds.). (2009, October). Landmark Exhibitions: Contemporary Art Shows since 1968. *Tate Papers*, n°12.
- Davallon, J. (1992). « Le Musée est-il un média ? ». *Public et Musées*, n°2, 99-123.
- Davallon, J. (1999). *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan.
- Derieux, F. (Ed.). (2008). *Harald Szeemann: méthodologie individuelle*. Paris: JPRingier.

- Elcott, N. M. (2010, juin). « The Raum der Gegenwart (Re)constructed. » *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 69, n° 2, 265-269.
- Glicenstein, J. (Ed.). (2013, novembre). « Remake, reprise, répétition. » *Marges, revue d'art contemporain*, Presses Universitaires de Vincennes, n° 17.
- Greenberg, R. (2009). « Remembering exhibition : From Point to Line to Web. » Dans M. Daniel, & A. Hudeck (Eds.). (2009, October). *Tate Papers*, n°12. Consulté à partir de: <http://www.tate.org.uk/download/file/7264>
- Guilbaut, S. (1989). *Comment New York vola l'idée d'art moderne*. Nîmes : Jacqueline Chambon.
- Hoffmann, J. (Ed.). (2013). *When Attitudes Became Form Become Attitudes*. Detroit: Wattis.
- Karich, S. (2012, 3 octobre). « Kunstkanon mit blinden Flecken. » *Frankfurter Allgemeine Zeitung, (Feuilleton)*. Consulté à partir de: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/sonderbundausstellung-in-koeln-kunstkanon-mit-blinden-flecken-11909526.html>.
- Kuhn, W. (1938). *The Story of the Armory Show*. New York : Association of American Painters and Sculptors.
- Kushner, M., Orcutt, K., & Blake Casey, N. (Eds.). (2013). *Armory Show at 100 : Modernism and Revolution*. New York: Giles.
- Leleu, N. (2005). « Mettre le regard sous le contrôle du toucher. Répliques, copies et reconstitutions au XXe siècle : les tentations de l'historien de l'art. » *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°93, automne 2005, 85-103.
- Maciunas, G. (1973). *Diagram of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms (Incomplete)*, offset, New York: George Maciunas Foundation, Museum of Modern Art.
- Müller, S. E. (2012). « Der Durchbruch der Moderne. » *Art - Das Kunstmagazin*. Consulté à partir de: http://www.artmagazin.de/kunst/55067/mission_moderne_koeln.
- Newhouse, V. (2005). *Art and The Power of Placement*. New York : The Monacelli Press.
- O'Doherty, B. (2008). *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, (trad. de l'anglais, préface de Patricia Falguières). Zürich : JPRingier.
- Ottinger, D. (2008-2010). *Tumultes dans les collections* (cycle de rencontres). Paris : Centre Pompidou.
- Parcollet, R. (2013). « Dialogue entre le commissaire d'exposition Harald Szeemann et le photographe Balthasar Burkhard : la vue d'exposition comme outil curatorial. » Dans M. Gispert, & M. Murphy (Ed.) (2013). *Voir, ne pas voir. Les expositions en question*. Actes des journées d'étude, 4 et 5 juin 2012. Paris : INHA : HiCSA, mis en ligne en décembre 2013 : <http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=680&lang=fr>.
- Pluot, S., & Vallos, F. (2011). « Art by Telephone. Présentation. » *Art by Telephone... Recalled*. Consulté à partir de: <http://www.artbytelephone.com/presentation>.
- Poinsot, J.-M. (1986). « Les grandes expositions, esquisse d'une typologie. » *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 17-18, 122-145. Repris in Poinsot, J.-M. (1991). *L'Atelier sans mur* (pp. 231-258). Villeurbanne : Art édition.
- Poinsot, J.-M. (1997). « L'exposition, objet du débat esthétique. » *Musées / La Lettre de l'Ocim* (Dossier thématique : l'exposition, lieu de création ?), n°19, vol. 19, n°1, 18-21.
- Poinsot, J.-M. (1999, nouvelle éd. 2008). *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*. Genève : Mamco.

- Roelstraete, D. (2013). « Make it re-: the eternally returning object. » Dans G. Celant (Ed.). (2013). *When attitudes become form : Bern 1969/Venice 2013* (pp. 423-428). Venice : Fondazione Prada.
- Schaefer, B. (Ed.). (2012). *1912, Mission Moderne : die Jahrhundertschau des Sonderbundes*. Köln : Wienand.
- Semin, D. (2001). « L'art contemporain échappe-t-il à la collection ? » Dans J. Galard (Ed.). *L'Avenir des musées*. Actes du colloque organisé au musée du Louvre (pp. 491- 499). Paris : Musée du Louvre/RMN.
- Siegelau, S. (1969). *January 5-31 1969*. Consulté à partir de <http://www.primaryinformation.org/files/january1969.pdf>
- Smithsonian Institute (1987) « The Armory Show: A Selection of Primary Documents. » *Archives of American Art Journal*, Vol. 27, No. 2, *The Seventy-Fifth Anniversary of the Armory Show*, 12-33, Consulté à partir de <http://www.jstor.org/stable/1557429>.
- Staniszewski, M. A. (1998). *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge (MA), London : MIT Press.
- Szeemann, H. (Ed.) (1983). *Der Hang zum Gesamtkunstwerk : Europäische Utopien seit 1800*. Aarau : Verlag Sauerländer.
- Szeemann, H. (1983). « Introduction » au catalogue *Der Hang zum Gesamtkunstwerk (La Quête de l'art total, trad. de l'allemand)*. Dans J.-L. Pradel (Ed.). (1984). *Art 83/84. Panorama mondial de l'art contemporain* (pp. 8-9). Paris : Éditions du Chêne.
- Szeemann, H. (1998). « When attitudes become form (Quand les attitudes deviennent forme) Berne 1969. » Dans K. Hegewisch, & B. Klüser (Eds.). (1998). *L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle* (p. 369-400), trad. de l'allemand par D. Trierweiler. Paris : Éditions du Regard.
- Ward, M. (1996). « What is important about the History of Modern Exhibitions?. » Dans R. Greenberg, B. Ferguson, & S. Nairne (Eds.). (1996, nouvelle éd. 2010). *Thinking about Exhibitions* (p. 451-464). London: Routledge.

Résumé

De nouveaux paradigmes modifient considérablement les dispositifs expographiques au sein des musées d'art moderne et contemporain, à la faveur de la relecture autocritique et dynamique que ces derniers font de leurs collections et d'une histoire de l'art du vingtième siècle dont ils ont naguère fixé et figé des jalons aujourd'hui largement remis en cause. Des reconstitutions et reprises d'expositions se multiplient, explorant des voies différentes : plusieurs cas de figures peuvent être distingués. Le registre de l'autocélébration, à l'occasion de centenaires (du Sonderbund de Cologne à l'Armory Show de New York) ou de biennales (Venise), fait varier le bégaiement de l'histoire – œuvres absentes, documentées, salles gigognes démembrées ou déplacées, accrochages à l'identique permettant de mesurer la persistance des critères de l'art. La métaphore de la reprise est vivace, selon que le musée reconstitue une salle (Van Abbemuseum, Centre Pompidou) ou laisse des sosies, des copies d'œuvres coloniser sa collection permanente pour mieux révéler ses lacunes (Musée d'art moderne de la Ville de Paris). Une fois les critères d'authenticité, d'originalité, d'unicité balayés et déplacés, le répertoire de l'imitation assumée est sans doute le plus perturbant, chez les groupes d'artistes anonymes

agissant comme des musées fictifs (Museum of American Art, Berlin, Salon de Fleurus, New York).

Mots clé : musées d'art moderne, art moderne, expographie, histoire de l'art

Abstract

Recreations or Re-creations? Stammering of Modern Art: Reconstructions, Repeat Performances, and Imitations

New paradigms have considerably changed concepts of exhibit design in modern and contemporary art museums, favouring a self-critical and dynamic rereading by these museums of their collections, and of twentieth century art history in general. The previous widely accepted views are now being challenged. Former exhibitions are being repeated and reconstructed, and different patterns can be observed when exploring different tracks. The range of celebratory exhibitions on the occasion of centennials (the *Sonderbund* in Cologne, the *Armory Show* in New York, or *Biennales* in Venice) can also diverge from the stammering of history: missing documented works, exhibition halls that have been nested, or taken apart or displaced, identical hanging of works to measure the persistence of the criteria of art. The metaphor of the repeat performance, whereby the museum reconstructs a room (Van Abbemuseum, Centre Pompidou), or leaves duplicates, copies of works that have occupied its permanent collection to better reveal what is lacking (Museum of Modern Art of the City of Paris). Once the criteria of authenticity, originality, and uniqueness are put aside, the repertory of assumed imitation is undoubtedly the most disturbing, as seen in groups of anonymous artists working as fictional museums.

Key words: museums of modern art, modern art, exhibit design, art history