



Perspective

Actualité en histoire de l'art

3 | 2007

XIX^e siècle/XX^e-XXI^e siècles

Discours actuels sur l'histoire de l'art du xxe siècle. Écrire en mots et en objets

José Luis Brea, Jean-Marc Poinot et Martha Rosler



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3641>

DOI : 10.4000/perspective.3641

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2007

Pagination : 490-504

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

José Luis Brea, Jean-Marc Poinot et Martha Rosler, « Discours actuels sur l'histoire de l'art du xxe siècle. Écrire en mots et en objets », *Perspective* [En ligne], 3 | 2007, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3641> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3641>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2020.

Discours actuels sur l'histoire de l'art du xxe siècle. Écrire en mots et en objets

José Luis Brea, Jean-Marc Poinot et Martha Rosler

NOTE DE L'ÉDITEUR

Pour l'histoire de l'art des xx e et xxie siècles, il a semblé important à *Perspective* de faire le point sur les changements opérés au cours des dernières années, qui ont vu s'amorcer une réécriture de l'histoire de l'art du xx e siècle, notamment avec les nouvelles présentations des grandes collections et les parutions d'importants ouvrages de synthèse.

La fin de la prééminence d'une scène artistique dominante a conduit en effet les grands musées à repenser la présentation de leurs collections, soit en se recentrant sur leur environnement le plus proche, soit en élargissant les domaines pris en compte à des formes telles que le graphisme, le design, ou encore à des groupes d'artistes jusque-là négligés – artistes femmes, artistes issus des minorités ou des migrations...

Jean-Marc Poinot dresse d'abord un panorama critique de la question, puis interroge un théoricien et critique d'art, José Luis Brea, et une artiste, Martha Rosler, sur les enjeux de ces discours.

La capacité critique des théoriciens de l'art contemporain et des artistes se heurte inévitablement à ce qui peut limiter leur espace de proposition. Ainsi José Luis Brea revendique un espace plus vaste pour la production des « procédés contemporains de production de l'imaginaire » avant leur reprise par des institutions qui lui semblent trop orientées par les contraintes de leur public de masse.

De même la *Martha Rosler Library*, présentée en 2007 dans la Galerie Colbert propose-t-elle un dispositif pour se déprendre de ce que l'on peut attendre de la proposition d'une artiste aujourd'hui. Face aux questions adressées à des historiens d'art, elle explicite comment le travail de l'artiste inclut une anticipation des processus d'assimilation

inhérents au fonctionnement des institutions artistiques pour que le travail proposé puise sa force réflexive.

- 1 Alors que les rayons des libraires croulent sous les mises à jour d'histoires de l'art moderne et contemporain obsolètes malgré l'ajout de quelques mots magiques comme « postmoderne », « nouveaux médias » ou « mondialisation », alors que prolifèrent chronologies, albums, glossaires et manuels trop vite faits, l'ouverture de la Tate Modern à Londres (2000), la rénovation du MoMA à New York (2005), et la reconfiguration des collections du Musée national d'art moderne à Paris (2007) ont-elles modifié significativement les conditions de notre appréhension d'un siècle d'art moderne et contemporain ? Retrouve-t-on des évolutions similaires dans les publications de conception récente réalisées par Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Hal Foster et Rosalind Krauss ou sous la direction de Daniel Soutif ou encore de Serge Lemoine¹ ? Ces institutions, ces objets et leurs présentations ont-ils évolué d'eux-mêmes ou ont-ils subi la pression des débats d'idées, des nouvelles pratiques artistiques et, plus généralement, de l'état du monde ? Je voudrais tenter ici une considération parallèle et comparative de récits en mots et de récits en objets.

L'art moderne et l'art contemporain

- 2 L'articulation de l'art moderne et contemporain² n'a pas manqué de faire crise ces dernières décennies avec l'émergence d'institutions strictement dédiées à l'art contemporain collectionneuses ou commanditaires des œuvres, c'est-à-dire risquant de compliquer l'accès des musées d'art moderne aux travaux les plus récents³. Les nouvelles présentations des collections sont autant de réponses à ces interrogations et on ne doit pas perdre de vue qu'elles bénéficient désormais de nouvelles pratiques d'acquisition (par la production et la commande d'œuvres) ou d'extensions institutionnelles qui leur permettent de capter les dynamiques de l'art contemporain à la source comme le MoMA avec PS One, ou la Tate avec l'accueil complaisant du « cheval de Troie » que serait la Wrong Gallery de Mauricio Cattelan et Massimiliano Gioni⁴.
- 3 De la même manière, on a vu les publications sur l'art moderne perdre de leur attrait au fur et à mesure que sa valeur d'utopie s'est érodée face à la prise en compte par les ouvrages sur l'art contemporain des problèmes de société du moment, tels l'émergence des nouvelles technologies, la mondialisation et la place faite aux minorités ethniques, religieuses et sexuelles.
- 4 Au-delà du refus de se dessaisir de l'extension vivante de la création que manifestent auteurs et institutions émergent des compréhensions des œuvres dans le temps fort différentes entre, par exemple, le refus de toute rupture de Serge Lemoine et l'amputation de la période antérieure à 1939 dans l'histoire du xx^e siècle proposée par Daniel Soutif. De même, à la ségrégation radicale entre le moderne et le contemporain opérée dans l'architecture du musée et les modalités de présentation au MoMA⁵ s'opposent les structures rayonnantes de la Tate Modern qui regroupent les œuvres par affinités ou réactions dans les passés ou futurs relatifs autour des quatre centres suivants : Surréalisme, Minimalisme, Abstraction d'après-guerre et enfin Cubisme, Futurisme et Vorticisme.
- 5 Mais avant de détailler chacune de ces prises de position, il est un point qui mérite d'être souligné. À parcourir *L'art moderne et contemporain* de Serge Lemoine, on pourrait

très bien imaginer sa transposition en salles tant les critères de fragmentation du propos en unités considérées comme stylistiquement homogènes, les regroupements d'œuvres avec leurs proximités et leurs différences nous semblent être visualisables au cours de la lecture⁶. Face à cela, les successions d'œuvres sur les murs au MoMA semblent respecter des séries narratives avec, par exemple, le glissement d'une salle à l'autre entre une suite fauve à laquelle Braque participe et un travail de la figure de Matisse qui annonce une suite équivalente chez Picasso. Ainsi les *Demoiselles d'Avignon* ne seraient qu'une étape dans l'évolution formelle d'un genre et non plus comme auparavant le dialogue fort, et stimulant jusqu'à la rupture, entre Cézanne et le premier cubisme.

- 6 Sur un autre mode, certaines salles du Musée national d'art moderne se donnent des objets qui sonnent comme des chapitres de livres : « Autour de Jean Paulhan », « Michel Tapié et l'art informel », « Autour de la Galerie Maeght, les années 1950 », ou encore « L'art et la vie » pour ne citer que quelques intitulés. Ces glissements ne sont pas seulement des effets de langage ou de mise en page ; les conservateurs responsables des accrochages les revendiquent bien comme des discours qui peuvent également mettre en espace des idées, ainsi que le revendiquait déjà Paul Valéry lors de sa contribution à « L'exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, Paris, 1937 », elle-même objet d'une salle au Centre Pompidou. Ce sont des enjeux équivalents qui se jouent entre le livre et le musée dans l'écriture de l'histoire de l'art, comme ont pu en témoigner les débats sans concession entre les quatre historiens d'art d'*October* et le MoMA⁷, dont un épisode fort fut la critique par les premiers du nouvel accrochage dans la revue *Artforum*.

Le sens du Temps

L'art moderne et contemporain : un art sans rupture

- 7 « Il existe un ou plus exactement plusieurs styles du xx^e siècle. La bataille est terminée, l'art moderne a gagné »⁸. Serge Lemoine introduit ainsi l'ouvrage réalisé avec une trentaine de collaborateurs dans une préface qui pose sans ambages les principes qui en ont régi la rédaction. La pluralité des « styles » du xx^e siècle s'articule de façon explicite autour de l'abstraction et de ses antécédents, qui puisent leurs sources dans le symbolisme pour se poursuivre jusque dans les « environnements sensoriels » et met ainsi en valeur le choix privilégié des « principaux créateurs du siècle – Picasso, Matisse, Léger, Mondrian, Schwitters plus que Duchamp, De Chirico, Pollock »⁹. Il y a donc un courant principal autour duquel s'ordonne la création en peinture, sculpture, photographie, graphisme et nouveaux médias. L'univers évoqué par les collaborateurs de l'ouvrage peut excéder les limites fixées dans l'introduction de chacune des cinq périodes (1895-1914, 1915-1944, 1945-1960, 1960-1980, 1980-2000), mais il y a toujours un amarrage au flux principal et la profusion des artistes évoqués s'insère toujours dans des généalogies régulièrement rappelées au lecteur :
- 8 « Il n'y a pas de commencement à l'art du xx^e siècle, tant celui-ci se trouve puiser dans tout le xix^e siècle et dans les voies nouvelles qu'il a contribué à ouvrir. Il n'y a pas de rupture non plus entre l'art ancien et l'art moderne, tant Matisse et Picasso par exemple, les artistes qui vont dominer la première moitié du siècle, se révèlent tributaires de leurs prédécesseurs, et en particulier de Puvis de Chavannes à qui ils resteront fidèles »¹⁰.

- 9 Ainsi se construit autour d'un « *mainstream* » une relative unité organique puisque pour qualifier chacune des composantes de l'ouvrage, Serge Lemoine reprend implicitement la métaphore biologique si prisée par les historiens du xix^e siècle en les dénommant successivement : « la transition », « l'établissement », « le développement », « la transformation » et « l'éclatement ». L'être dont nous suivons le cours de la vie est ainsi pris dans le réseau des racines et prolongations tissé à l'intérieur de chacun des quatre-vingt huit articles. Seules ne s'y trouvent pas prises quelques curiosités comme « la figuration art déco », « la peinture naïve », « l'art totalitaire » ou « la figuration d'après-guerre », qui semblent témoigner « objectivement » de voies sans lendemain.

Ruptures et débats

- 10 À la différence de Serge Lemoine, qui croit en la force de faits qui s'imposeraient d'eux-mêmes et stigmatise commentaires, interprétations et théories, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Hal Foster et Rosalind Krauss construisent une histoire située. Celle-ci en effet revendique les discontinuités des scènes locales¹¹, plutôt que de les confondre dans un discours unificateur, et n'opère des développements transnationaux que dans des circonstances particulières comme pour l'année 1955 où il est question de Gutai, Michel Tapié et du groupe néoconcret au Brésil. En témoignent les quatre préfaces qui restituent chaque fois une histoire distincte des grandes familles théoriques interprétatives auxquelles ces quatre auteurs ont puisé (« La psychanalyse dans le modernisme et comme méthode », « L'histoire sociale de l'art : modèles et concepts », « Formalisme et structuralisme », « Poststructuralisme et déconstruction »), donnant ainsi une cartographie du champ intellectuel qui a nourri la production artistique comme il s'en est nourri de son côté.
- 11 Comme le choix des articles, leurs articulations entre eux et l'organisation interne du propos l'explicitent, les faits sont construits et les objets choisis selon un modèle dialectique, avec le souci de restituer les conditions d'inscription dans le débat public des œuvres, des acteurs, des idées (« 1900a Sigmund Freud publie *L'interprétation des rêves* : à Vienne la montée de l'art expressif de Gustav Klimt, Egon Schiele et Oskar Kokoschka coïncide avec l'émergence de la psychanalyse » ; « 1936 Dans le cadre du New Deal de Franklin D. Roosevelt, Walker Evans, Dorothea Lange et d'autres photographes ont pour commande de documenter l'Amérique rurale sous l'emprise de la grande dépression » ; « 1998 Une exposition de grandes projections vidéos de Bill Viola circule dans plusieurs musées : l'image projetée devient un format envahissant dans l'art contemporain »)¹².
- 12 Plus encore que les responsables des autres ouvrages, ces quatre auteurs, qui n'ont en rien délégué à quelque spécialiste tel ou tel point du xx^e siècle¹³, assument leurs choix jusqu'à inscrire dans l'ouvrage deux discussions à quatre sur les autres récits (*narratives*) par rapport auxquels ils se positionnent. Les travaux qu'ils ont menés ou qu'ils ont dirigés et dont ils rendent compte ont contribué largement à donner un statut différent dans l'histoire de l'art et dans leur destin public aux œuvres traitées, et cette responsabilité est assumée. Ces prises de position peuvent garder une dimension critique forte, voire polémique comme dans l'article de Buchloh sur Eugen Schönebeck et Georg Baselitz (1963) ou dans celui sur le conceptualisme américain (1968b) à propos de Kosuth. Elles sont toujours interprétatives et ne laissent jamais les œuvres dans un espace indéfini. La question qui se pose est de discerner comment, au-delà des micro-histoires qui se tissent autour de certains médias, autour des débats sur le modernisme,

autour de la photographie, qui prend une large place, ou de thématiques comme l'impact des mass media, l'histoire des expositions, les questions théoriques, leurs notions et leurs promoteurs, cet ouvrage fait histoire. Il est assez clair que sur une base théorique et méthodologique partagée, chacun admet les discontinuités de ses intérêts, comme de ses critiques, dans le choix des objets, des lieux et des éclairages. S'impose aussi le fait que l'amarrage de l'examen de telle ou telle œuvre à telle date a un caractère de symptôme qui permet d'insérer un récit, d'ouvrir une voie dont on ne retrouvera pas systématiquement la continuation dans une entrée suivante.

Temporalités faibles et présent esthétique

- 13 En 2000, à Bruxelles, sous l'intitulé *Voici, 100 ans d'art contemporain*, Thierry de Duve introduisait l'exposition et le livre qui l'accompagnait de la sorte :
- 14 « *Voici* prend le pari de rendre l'art du xx^e siècle à tous et à chacun, non au moyen d'explications historiques sur la succession des styles mais sur la base d'une conviction partagée par tous les amateurs d'art : l'art moderne et contemporain n'a jamais cessé de nous parler de nous, de nos joies et de nos peines, de nos espoirs et de nos souffrances, de nos valeurs morales et spirituelles, de nos amours et de notre solitude face à la mort »¹⁴. Il énonçait de la sorte le credo qui allait lui permettre de construire son exposition sur le scénario en trois postures : « Me voici », « Vous Voici », « Nous Voici », la première personne étant assumée par les œuvres ; il les inscrit ainsi dans une grande contemporanéité générale.
- 15 Daniel Soutif, critique d'art et philosophe, à qui l'on doit la direction de *L'art du xx^e siècle, 1939-2002. De l'art moderne à l'art contemporain*¹⁵, ouvre son propos avec un aphorisme de l'artiste Maurizio Nannucci : « Tout art a été contemporain », ce que Nicholas Serota, directeur de la Tate Gallery, a adapté à sa manière au contexte du musée dans son opuscule intitulé *Experience or Interprétation. The Dilemma of Museums of Modern Art*¹⁶. Commentant deux photographies de salles de musées (la National Gallery à Londres et le Museum of Modern Art de New York) par Thomas Struth, Nicholas Serota opposait deux attitudes distinctes dans la présentation et la lecture des œuvres :
- 16 « Si à la National Gallery et ailleurs nous avons quelquefois l'impression d'assister à des leçons d'histoire de l'art, ici nous sommes définitivement hors de l'école et en adoration, avec toutes nos facultés mobilisées pour faire l'expérience de l'œuvre elle-même.
- 17 « En quittant la salle contenant Pollock pour celle contenant Newman, cette absolue concentration de l'attention sur l'œuvre d'un seul artiste nous oblige à développer notre propre lecture de l'œuvre plutôt que de nous appuyer sur une interprétation curatoriale de l'histoire »¹⁷.
- 18 Entre présentation didactique et mise en place des conditions d'une appréciation autonome par chaque visiteur des œuvres qui sont offertes à sa vue, la Tate Gallery dans son accrochage de 2007 a choisi de privilégier un dispositif invalidant une temporalité contraignante, alors que Daniel Soutif, pour ne pas avoir à *filer* des lignes narratives trop prégnantes et discontinues, a préféré tailler dans le xx^e siècle une grande contemporanéité.
- 19 Quand l'un justifie d'un point de départ permettant de mettre en parallèle les artistes américains et les artistes européens, l'autre choisit de construire ses salles autour de noyaux comme l'abstraction d'après-guerre en Europe et aux USA (*Material Gesture*), le

surréalisme (*Poetry and Dream*), le minimalisme (*Idea and Object*) et le cubisme, le futurisme, le vorticisme (*States of Flux*). Le livre de D. Soutif maintient cependant une périodisation générale (« 1945-1964 Les fins de l'art moderne » ; « 1964-1982 L'avènement de l'art 'contemporain' » ; « 1982- 2002 Mimétismes et mondialisation ») et chaque partie se redécoupe en autant d'unités par médium, comme le graphisme, la photographie, l'architecture et le design, le son, ou par objets « résistants » comme « Fin de la peinture ? », « Femmes », « Est-Ouest, Nord-Sud : nouveaux venus, nouveaux continents ».

- 20 Si les grandes installations et les vidéos disposent d'espaces distincts dans le parcours de la Tate, elles ne sont jamais déclinées en séries, mais ponctuent le cheminement du visiteur avec des espaces de respiration qui évitent le choc trop brutal de changement de média. Soit pris pour l'adaptation du visiteur confronté à des accrochages regroupant un nombre significatif de travaux du même artiste sans souci d'échantillonnage représentatif.
- 21 La Tate privilégie des mises en vue qui rompent avec la chronologie, mais propose des analogies perceptives qui exigent des postures d'observation similaires comme dans la juxtaposition de deux Barnett Newman et d'une sculpture d'Anish Kapoor. La juxtaposition de *Whaam !* de Lichtenstein, gros plan d'une scène de bataille aérienne en bande dessinée et de *Formes uniques de la continuité dans l'espace* de Boccioni écrase indéniablement les contextes politiques de ces deux images dynamiques et guerrières. Le musée laisse aux artistes la responsabilité de leurs images comme lorsqu'il montrait plusieurs toiles de la série des tableaux irlandais de Richard Hamilton.
- 22 L'atténuation de la structure du récit historique trouve sa justification non seulement dans une méthodologie de la comparaison et du contraste comme reflet de débats et de sensibilités que n'épuise pas la restitution des courants et mouvements, mais aussi dans le choix ou la construction d'objets d'une autre nature sur lesquels je reviendrai.
- 23 Il est cependant des structures historiques faibles, conséquences directes ou indirectes d'un éclectisme ou de la prise en compte de facteurs contingents de la collection. Quand la Tate Modern, dont la collection, pourtant moins importante que celle du Musée national d'art moderne, décide délibérément de ne pas sortir tous ses chefs-d'œuvre pour privilégier une certaine qualité d'expérience, elle ne craint pas de faire baisser ses entrées ou de heurter ses donateurs. Pour intéressants que soient les micro-milieus qui ont pu se constituer autour d'une revue ou d'une galerie, pour problématique que soient les interrogations suscitées par la formulation d'un mot d'ordre ou d'un dogme, les salles constituées dans l'accrochage des collections du Musée national d'art moderne autour de la Galerie Maeght, de la Galerie Fournier ou du « Rappel à l'ordre » ne sont décidément pas, telles qu'elles sont présentées et avec leur choix d'œuvres, des objets historiques forts, ni des expériences esthétiques intenses¹⁸. On avait cru avec les accrochages « Big Bang » et « Le mouvement des images » que le musée en avait fini avec la chronique plate d'événements trop locaux qui relativisent des idées par ailleurs plus intéressantes de regroupements autour de la revue *Documents*, de l'exposition internationale de 1937, ou encore du fabuleux mur d'André Breton.
- 24 Les hommages privés (parce que non construits en objets historiques) que constitue un trop grand nombre de salles tendent à faire oublier que la construction de véritables objets historiques autour des œuvres et des archives est autrement plus gratifiante pour les donateurs s'ils sont compréhensibles par les visiteurs auxquels ils sont donnés à voir.

Les matériaux de l'histoire de l'art moderne et contemporain

- 25 L'histoire de l'art du xx^e siècle de façon plus évidente que celle des siècles précédents est faite des transferts et de l'émergence des autres systèmes symboliques dans le champ de l'art jusqu'à l'en saturer au point que la croyance en les beaux-arts (peinture, sculpture, arts graphiques) vacille et que le cœur de la fonction artistique semble de plus en plus insaisissable. L'histoire de la photographie a révélé avec son devenir artistique ses antécédents documentaires. L'histoire de la communication, notamment dans sa dimension publicitaire, propagandiste et visuelle, n'a cessé de faire émergence de façon de plus en plus insistante, tout comme le monde des objets au long du xx^e siècle. Avec le numérique, les nouvelles images qu'ont constituées le cinéma, la télévision et l'ensemble de ce qui circule dans les réseaux électroniques se sont installées de façon permanente en arrière-plan de toute production des arts visuels, investissant très souvent une dimension exclusivement esthétique et dissolvant par là même les beaux-arts, devenus déjà depuis longtemps des médias et ayant perdu jusque dans leur nom ce qui faisait leur spécificité, leur exclusivité, voire leur indépendance. Face à ces phénomènes de glissements permanents entre les pratiques et systèmes symboliques les plus en usage et les activités hautement spécialisées des artistes (qui ne sont pas sans précédents dans l'histoire de l'art, mais que justement l'histoire de l'art inventée au xix^e siècle a gommé par oubli ou par recherche de légitimité), l'histoire de l'art contemporain, que l'on nomme dans les musées et dans le grand public « art moderne et contemporain », ne peut plus faire l'impasse de leur prise en compte. Ce fut le cas notamment pour l'histoire de la photographie qui, après les années 1970, fut entièrement réintégrée, depuis ses origines au xix^e siècle, dans l'histoire de l'art. Elle peut d'autant moins ignorer ce phénomène que la mondialisation de nos univers quotidiens nous place chaque jour face aux images et aux productions symboliques contemporaines de sociétés qui, pour partager notre modernité, n'en ont pas pour autant perdu leurs mémoires et leurs habitus. Or dans ces sociétés, la porosité entre les diverses productions symboliques et l'art n'est pas régulée de façon aussi contraignante par le tissu institutionnel qui va de l'école au musée que dans le vieux monde issu des Lumières.
- 26 Enfin cette histoire de l'art ne peut plus ignorer, ce qu'elle a régulièrement refoulé à chaque génération, que la moitié de l'humanité – les femmes – a contribué régulièrement à ses débats et à ses réussites et aujourd'hui encore plus qu'hier. Or si dans les livres – les femmes liraient-elles plus que les hommes ? –, le rattrapage a bien commencé, il faut chercher longuement pour trouver sur les murs des musées à New York, Paris ou Londres des œuvres significatives en bonne place.

Nouveaux Médias

- 27 Indéniablement, d'une génération à l'autre, les histoires de l'art ont franchi un pas décisif. S. Lemoine, D. Soutif, Y.-A. Bois et ses amis ont complètement intégré l'histoire de la photographie dans leurs récits en y attribuant le même type d'attention et donc de sélection qu'aux autres artistes ; Stieglitz et Paul Strand ouvrent le xx^e siècle chez Bois et chez Lemoine ; la photographie apparaît chez Soutif avec un chapitre sous sa signature intitulé « Ceci n'est pas une photographie », signifiant par là qu'elle ne peut faire son entrée dans la seconde moitié du xx^e siècle que par le sort que lui ont fait les

artistes comme Ruscha, Richter, les hyperréalistes ou Michael Snow à la fin des années 1960. Ce choix est juste, et les meilleurs historiens de la photographie en France peuvent attester que ce fut l'occasion d'une prise de conscience qui a fondamentalement changé le statut de leurs travaux. Mais le département de la photographie fut créé à New York plusieurs décennies auparavant et il est le seul à proposer un accrochage permanent qui ne repose pas seulement sur le regard et les valeurs des autres artistes. La collection du MNAM commence à être représentative, et l'on peut désormais apprécier les salles consacrées aux photogrammes de László Moholy-Nagy, à la série des graffitis de Brassai et retrouver dispersés dans les salles des clichés de Man Ray, Jean Painlevé, Claude Cahun, Jacques-André Boiffard ou encore Gisèle Freund avant les inévitables anciens élèves des Becher.

- 28 De la même manière, on a vu s'inscrire également dans les parcours une approche du design graphique qui vient souvent en accompagnement des autres grands courants. C'était une des nouveautés de l'actuelle présentation du MoMA, qui acceptait de transgresser dans le parcours majeur du Département des peintures et sculptures l'exclusion des autres modes de création. Les futuristes italiens et russes trouvaient ainsi une juste place. À Paris, c'est entre autres par le biais de la fabuleuse collection de revues acquise auprès de Paul Destribats qu'un accompagnement de tout le parcours moderne s'effectue avec des présentations assez extensives. L'histoire du design graphique semble indéniablement avoir pris une importance plus grande pour les historiens de l'art français notamment dans l'ouvrage de Daniel Soutif où, sous la signature de Catherine de Smet, on parcourt tout le second xx^e siècle.
- 29 La présence de l'architecture et du design qui, comme chacun sait, fait depuis longtemps l'objet d'un département autonome au MoMA, n'est intégrée par ailleurs que dans l'ouvrage de Soutif et dans le parcours du Musée national d'art moderne, qui essaie encore assez timidement de trouver des objets permettant une insertion significative dans le parcours général.
- 30 La vidéo et les films d'artistes ont encore du mal à trouver leur place au MoMA où ils se trouvent cantonnés pour l'essentiel en fin de parcours dans une ou deux salles noires. La Tate Modern inscrit de façon beaucoup plus intéressante films et vidéos dans quelques salles qui ponctuent le parcours avec des pauses assez longues (peu de films en boucle de courte durée). Le Musée national d'art moderne a proposé une expérience forte de la place de l'image animée dans l'histoire du xx^e siècle avec la présentation thématique de la collection dans *Le mouvement des images*. De plus, la dispersion de quelques films, surtout dans les salles contemporaines, le dispositif de visionnement à la demande quasiment à l'entrée des collections et la programmation régulière de quelques films font vraiment du musée un véritable lieu de référence.
- 31 Les trois grands ouvrages cités jusqu'ici font chacun leur place à ce médium (film et vidéo), mais il faut continuer à regarder les ouvrages spécialisés pour avoir une vision d'ensemble.

Périphéries et parts manquantes

- 32 Si tous les ouvrages utilisent le mot « mondialisation » et reconnaissent l'importance de l'exposition des *Magiciens de la terre* préparée en 1989 par Jean-Hubert Martin au Centre Pompidou et à la Grande Halle de la Villette¹⁹, il est difficile d'y retrouver des chapitres significatifs antérieurs, ne serait-ce que l'évocation de certains acteurs parmi

les artistes majeurs. Bois et ses associés font appel à un cinquième collaborateur pour traiter le scandale créé par l'inclusion du portrait de Lénine par Diego Rivera dans sa peinture murale pour le Rockefeller Center (1933) et pour évoquer la publication en 1943 du livre de James A. Porter sur l'art afro-américain, art dont il sera ultérieurement question à l'occasion de la *Whitney Biennial* de 1993 (Hal Foster). Bois lui-même évoque le Japon et le Brésil de 1955 dans un seul et même article sur Gutai et le mouvement néoconcret, et il est encore question d'artistes d'Amérique du Sud la même année à propos de l'exposition *Le mouvement*. William Kentridge (1994), quant à lui, est traité également par Soutif.

- 33 Le MoMA a fait un effort pour inclure dans son parcours quelques artistes afro-américains comme Jacob Lawrence avec trente des soixante peintures de *The Migration Series 1940-1941* et Romare Bearden avec un étonnant collage de 1964, sans citer des artistes plus jeunes. Figure également dans l'accrochage un nombre significatif d'artistes latino-américains pour lesquels le suivi des acquisitions se poursuit. Torres-Garcia, Frida Kahlo, Orozco, Siquieros, Rivera, Matta, Lam avec un véritable chef-d'œuvre, Oiticica sont bien représentés. L'Asie n'est vraiment présente que dans la collection contemporaine.
- 34 Le Musée national d'art moderne semble avoir oublié que les artistes immigrés d'Amérique latine ont été nombreux à Paris. Par ailleurs, il a regroupé de façon un peu choquante dans une salle de transit intitulée « La rose des vents » les travaux de Subodh Gupta, Cai Guo Qiang, El Anatsui, Atsuko Tanaka, Chéri Samba avec un petit tableau anecdotique et Nancy Spero. Sa collection est riche pourtant. Ainsi Rirkrit Tiravanija, Marlène Dumas, Wang Du et Yan Pei-Ming sont mieux traités par leur intégration dans le récit général avec d'autres artistes proches de leurs modes d'expression.
- 35 D'une manière générale, il semble qu'à part l'Amérique latine au MoMA et l'ouverture sans préjugé de la collection de la Tate Gallery, il reste à inscrire de façon plus significative les artistes africains, asiatiques et les différentes immigrations anciennes ou récentes dans le récit général des histoires de l'art du xx^e et xxi^e siècles.
- 36 Elisabeth Lebovici (qui vient de signer avec Catherine Gonnard *Femmes/artistes, artistes Femmes. Paris, de 1880 à nos jours*²⁰) regrettait récemment d'avoir accepté de livrer des chapitres à part, spécial « femmes », dans l'ouvrage dirigé par Daniel Soutif, considérant que désormais il n'était plus possible dans une histoire générale d'isoler ainsi les femmes. Elle rappelait en particulier comment celles-ci s'inscrivaient logiquement dans des généalogies d'autres artistes non qualifiés par leur sexe. Aussi serait-il indécent de consacrer ici quelques paragraphes à ces seules femmes que je me suis efforcé de citer au fur et à mesure qu'elles apparaissaient dans les divers chapitres ou salles. Je me permets cependant deux exceptions pour Germaine Richier que l'on voit réapparaître à Paris, New York et dans les différents ouvrages, Barbara Hepworth, oubliée en dehors de Londres, et Louise Bourgeois dont le MoMA expose la troublante *Quarantania I*, 1947-1953.

Épilogue

- 37 Bien d'autres choses ne passent pas facilement de l'actualité au musée et notamment la relation à l'état du monde et les conditions des individus qui le peuplent. L'écrit ici est souvent le meilleur vecteur pour inscrire les œuvres dans des récits qui les situent avec

finesse et justesse. Mais l'historien d'art ne doit plus ignorer les cultures, leurs objets et leurs images qui n'ont pas droit au musée d'art surtout dans un monde où la notion de beaux-arts est totalement minoritaire. Certains musées l'ont compris, comme le Zentrum für Kunst und Medien de Karlsruhe.

Entretien. Points de vue de José Luis Brea et Martha Rosler

JEAN-MARC POINSOT. *Quels sont pour vous les apports les plus marquants dans les nouvelles présentations des collections du xx e siècle ? Si vous êtes en charge d'une collection, quels sont les éléments que vous avez pu développer (ou que vous envisagez de développer) dans la présentation de vos collections et les raisons pour lesquelles vous avez mené cette politique ? Si vous êtes enseignant ou éditeur d'un ouvrage, comment y procédez-vous dans votre discours ?*

José Luis Brea. Les modes d'exposition, tout comme les opérations éditoriales de vulgarisation, sont conditionnés par des exigences périphériques liées à l'expansion du tourisme culturel, à l'industrie du spectacle, aux progrès de l'« État culturel », à la transformation du capitalisme par l'importance grandissante des économies de l'expérience, etc., qui ne devraient donc pas être considérés comme des facteurs significatifs du point de vue du travail de la théorie critique.

Il faut en tous cas reconnaître que ce travail de la théorie est en train de subir des transformations absolument fondamentales, dérivées de celles affectant la notion même d'« art » et par la forme qui en caractérise notre expérience. Ces transformations dérivent de la constitution épistémologique même du discours du savoir qui analyse les procédés contemporains de fabrication des imaginaires. Il est temps que l'histoire de l'art reprenne radicalement ses énoncés et qu'elle tienne compte de la nécessité qui découle de la rénovation des horizons de constitution critique de la discipline (ou peut-être devrais-je dire « trans »-discipline, voire « in »-discipline), et surtout de la constitution problématique de son propre objet à l'ère de l'image électronique : une démarche d'une tout autre nature que les opérations superficielles auxquelles procèdent les institutions et les industries qui encouragent la vulgarisation des pratiques artistiques.

J.-M. P. Quelle est ou quelles sont les histoires de l'art récentes les plus novatrices ou les plus représentatives de l'évolution des connaissances et pourquoi ?

J. L. B. Ces dernières années, le monde de l'histoire de l'art a vécu un bouleversement profond. Parmi les opérations récentes, la plus importante est de loin celle du groupe *October*. Mais il s'agit d'une opération absolument réactionnaire, de retour à l'ordre, de fermeture disciplinaire (fondée sur la revendication ouverte de l'autonomie de l'art, le présupposé le plus faux sur lequel on puisse se fonder pour analyser aujourd'hui la situation des pratiques de représentation et de production de sens culturel à travers le visuel).

Les tentatives qui me semblent toutefois les plus rigoureuses et les plus engagées se situent, et il ne pourrait en être autrement, en marge de l'histoire de l'art, elles abordent des recherches décisives sur les conditions de constitution des différents régimes d'observation caractéristiques des diverses formations historico-culturelles. Je pense à des œuvres comme celles de Jonathan Crary, Martin Jay, Mieke Bal, Hans Belting ou Kaja Silverman, pour ne citer que quelques auteurs.

Toujours est-il que c'est dans des orientations analytiques que l'art est considéré comme un objet de recherche critique parmi d'autres, singulièrement riche de par son autoréflexion et particulièrement significatif car il occupe une position hégémonique dans l'organisation des formes contemporaines de l'imaginaire et permet de s'interroger sur les conditions techniques, culturelles, politiques de constitution épistémologique des formes de connaissance comme liées aux actes de voir.

J.-M. P. Considérez-vous qu'il y a des manques ou des retards manifestes, et pensez-vous que des musées, des auteurs ou des éditeurs ont engagé des actions susceptibles d'y remédier ?

J. L. B. Comme cela ressort implicitement de mes réponses précédentes, ce que je veux dire est que le seul sens possible de l'histoire de l'art aujourd'hui surgirait (et j'emploie le conditionnel à dessein) des dérives qu'elle adopte pour échapper à son propre en-fermement, et cela depuis l'abandon fiduciaire de son objet en tant que présupposé autonome. Toute opération effectuant le suivi de cet objet en tant qu'objet autonome fait dangereusement fausse route, et devient complice d'une cécité épistémologique qui empêche de voir l'objet (la pratique artistique) avec la distance d'une analyse rigoureuse et indépendante.

Comprenons bien : cela reviendrait à se demander si, en faisant de façon suffisamment rapide la chronique précise de la succession des nouvelles encycliques papales – imaginons un Vatican très créatif –, nous abordions de façon épistémologiquement satisfaisante une analyse critique des pratiques religieuses en tant qu'institution sociale. Eh bien non !

J.-M. P. Pensez-vous indispensable d'aller vers une meilleure intégration de l'histoire des différents médias ou croyez-vous nécessaires des développements parallèles ? Pouvez-vous donner les exemples qui vous semblent les plus significatifs en la matière (présentation de collection ou ouvrage) ?

J. L. B. Selon moi, faire une histoire « locale » des différents médias ou des pratiques réalisées au moyen de ces différents médias ne présente aucun intérêt. Cela n'a même aucun intérêt en soi – je le répète sans cesse – de procéder à une histoire de l'art qui n'ait pas pour but de montrer dans quel sens celui-ci intervient – ni ne donne à voir, en tant que pratique d'autoréflexion partielle – dans une configuration générale des formations de l'imaginaire d'un temps et d'une collectivité donnés.

De ce point de vue, ce qui fait l'utilité d'une certaine modalité dilatée de l'histoire de l'art qui se penche de préférence sur ce qui passe avec les nouveaux moyens et supports électroniques, c'est que c'est par eux que se décident, dans leurs formes essentielles, les imaginaires collectifs de notre époque, en laissant le registre hégémonique de notre culture post-moderne – l'art – en condition d'auto-percevoir sa propre dévaluation croissante et le manque toujours plus grand de fondement dans son aspiration à présenter une telle hégémonie. Il peut s'avérer que si cette hégémonie s'impose, c'est sous l'effet du pouvoir institutionnel – lié à l'inertie du capital symbolique mobilisé – qui le soutient, et non en raison de la spontanéité de sa prégnance sur l'ensemble des imaginaires de chaque membre de la collectivité que trame celui que nous aurions dû reconnaître comme tel – certainement le résultat implicite du travail d'études critiques de la culture visuelle de notre temps.

Pour signaler un « dispositif exposition » où ce genre de chose a été mis en évidence, je citerais l'exposition *Iconoclash*, même si les commissaires se sont sentis obligés d'effectuer des concessions devant l'exigence de l'institution Art où l'exposition a eu lieu.

PERSPECTIVE. Martha Rosler a préféré apporter une réponse unique à ces quatre questions.

Martha Rosler. Un sondage comme le vôtre effectué à l'intérieur des États-Unis aujourd'hui prendrait inévitablement en compte les forces du marché. Nous sommes si conscients de la pression exercée par le marché sur la conception et le commissariat d'expositions comme sur la constitution des collections que ce serait littéralement inconcevable d'avoir cette conversation sans évoquer le problème de l'hyper-marchandisation. Contrairement à ce que suggère votre première question, nous avons vu se manifester ces dernières années une pression non négligeable contre l'inclusion et la réévaluation du rôle des femmes et des minorités. Nous avons assisté au contraire à un retour à des approches fondées sur l'esthétique, afin de ré-universaliser et de discipliner le discours de production et de présentation artistiques. Cette insistance renouvelée et flagrante sur l'esthétique kantienne aux États-Unis fournit un contrepoint frappant à la prémisse même de vos questions.

Il me paraît en effet important de souligner la multiplicité de courants fondamentaux dans la production artistique d'aujourd'hui comme d'hier. Aujourd'hui les artistes se trouvent face à un dilemme : la volonté des lieux d'exposition contemporains de tout intégrer en temps réel signifie que la recherche constante d'élargissement des publics et des pratiques se voit coopter avant même de pouvoir réellement commencer. Et l'un des problèmes auxquels font face les espaces d'exposition n'est pas moins paradoxal : le désir d'être plus inclusif mène, souvent, à un nivellement des différences au sein de certains courants de production artistique, à cause de l'obsession à trouver des chefs-d'œuvre. Ce qui conduit bien des praticiens, plus précisément ceux qu'on pourrait appeler les néo-avant-gardistes, à chercher à rester en-dehors.

Il est important d'attirer l'attention sur les efforts des historiens de l'art qui réécrivent les grands récits de l'histoire de l'art (comme vous l'expliquez dans votre questionnaire) puisque cela oblige les conservateurs et les commissaires d'expositions à les réécrire eux aussi dans leur propre pratique de montage d'expositions. Mais en même temps, qu'on le veuille ou non, cela conduit inévitablement à la mise en avant du *curator*, faisant de celui-ci le véritable artiste de l'exposition. En ce sens, je comprends de mieux en mieux les efforts des artistes de la néo-avant-garde de réécrire eux-mêmes les grands récits institutionnels afin que des phénomènes et des courants, apparemment disparates, puissent être mis ensemble, permettant au public comme aux artistes de réfléchir ensemble et d'explorer des préoccupations communes dans l'espace que l'institution est en mesure de leur fournir. Malgré le modèle des dernières années, où la réussite mercantile est devenue le seul et unique critère, les artistes aspirent encore à avoir une certaine résonance dans la société, et d'avoir leur mot à dire par rapport à la vie qui s'y mène, sans succomber à l'étreinte institutionnelle susceptible d'étouffer leurs efforts dès le début. Il est donc important de laisser aux artistes la liberté de gérer leurs initiatives avec un soutien institutionnel minimal – je parle, entre beaucoup d'autres, des

projets comme la *Martha Rosler Library* dont le statut est délibérément hétérodoxe, incertain et indéterminé.

NOTES

1. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*, Londres, 2004 ; Daniel Soutif éd., *L'art du xxe siècle, 1939-2002. De l'art moderne à l'art contemporain*, Paris, 2005 ; Serge Lemoine éd., *L'art moderne et contemporain. Peinture, sculpture, photographie, graphisme, nouveaux médias*, Paris, 2006
2. Je reprends ici les dénominations en usage dans le monde des musées et institutions spécialisées et non la nomenclature disciplinaire des enseignements et de la recherche. L'art moderne couvre la période allant du début du siècle à l'immédiat après-guerre ; l'art contemporain commence avec les années 1960
3. Dans son introduction au catalogue *Collection Art Moderne*, Alfred Pacquement écrivait récemment : « À intervalles réguliers, se pose la question d'un redécoupage des collections nationales qui se heurte au double obstacle du manque de place dans les autres institutions et de l'absence de logique d'une autre division du xxe siècle » (*Collection Art Moderne*, Paris, 2006, p. 15)
4. Il s'agit d'un minuscule espace d'exposition associatif créé initialement à New York (Chelsea) en 2002 qui, après avoir été exproprié, fut accueilli à la Tate Modern à côté des collections. On sait par ailleurs que le Centre Pompidou travaille sur une extension au Palais de Tokyo
5. Voir Jean-Marc Poinot, « Le Museum of Modern Art de New York », dans *Revue de l'art* n° 154/2006-4, p. 57-70
6. Cette remarque n'implique rien sur la figurabilité (la capacité du discours à restituer des images) des textes qui sont loin d'être homogènes en la matière
7. La sortie du livre de H. Foster *et al.* et l'ouverture du musée rénové et agrandi ont coïncidé à quelques mois près
8. Serge Lemoine éd., *L'art moderne et contemporain...*, cité n. 1, p. 9
9. *Idem.*
10. *Idem*, p. 13
11. Ils parlent de scènes nationales dans leur préface commune, mais pratiquement dans chacun des articles les situations correspondent à un espace variable qui peut être celui d'une cité, d'un musée et, dans certains cas, d'un pays. Pour une analyse de la réception critique de ce volume, voir Richard Leeman, « Changer d'histoire ? *Art since 1900*, revue de presse », dans *20/21. siècle*, n° 5-6, automne 2007. *Histoire et historiographie. L'art du second xxe siècle* (Cahiers du Centre Pierre Francastel), p. 279-288
12. « 1990a Sigmund Freud publishes *The Interpretation of Dreams*: in Vienna the rise of the expressive art of Gustav Klimt, Egon Schiele, and Oskar Kokoschka coincides with the emergence of psychoanalysis » ; « 1936 As part of Franklin D. Roosevelt's New Deal, Walker Evans, Dorothea Lange, and other photographers are commissioned to document rural America in the grip of the Great Depression » ; « 1998 An exhibition of large video projections by Bill Viola tours several museums : the projected image becomes a pervasive format in contemporary art »
13. A l'exception des articles sur le muralisme mexicain et sur la Renaissance d'Harlem et le livre de James A. Porter sur l'art moderne noir
14. Thierry de Duve, *Voici, 100 ans d'art contemporain*, Bruxelles/Paris, 2000, p. 6

15. Daniel Soutif éd., *L'art du xxe siècle...*, cité n. 1
 16. Nicholas Serota, *Experience or Interprétation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, Londres, 1996
 17. Serota, cité n. 16, p. 9-10. Par 'interprétation curatoriale', Serota entend autant le travail de mise en scène des œuvres, que celui d'érudition qui dote l'œuvre d'un pedigree et d'une iconographie canonique
 18. Je ne veux pas dire qu'il n'y a pas des œuvres fortes comme avec le choix des tableaux de Hantaï, mais que l'ajout d'un quatrième tableau ne fait pas événement
 19. *Magiciens de la terre*, Jean-Hubert Martin éd., (cat. expo., Paris, Centre Pompidou-Grande Halle de la Villette, 1989), Paris, 1989
 20. Elisabeth Lebovici, Catherine Gonnard, *Femmes/artistes, artistes Femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, 2007
-

INDEX

Keywords : museums, collections, modern art history, contemporary art history, hang, museography, globalisation, historiography, art market

Mots-clés : musées, collections, histoire de l'art moderne, histoire de l'art contemporain, accrochage, muséographie, mondialisation, historiographie, marché de l'art

Index géographique : Grande-Bretagne, États-Unis

Index chronologique : 1900