Programme de la maîtrise en muséologie

Université du Québec à Montréal

Le redéploiement ou le moteur de l'histoire des expositions de collections dans les musées d'art moderne et contemporain

Rapport de travail dirigé (9 cr.)
présenté à
Madame Marie Fraser

MSL6700, *Travaux dirigés*

Lisa Bouraly

Novembre 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce document diplômant se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Lorsque j'ai commencé la maîtrise en muséologie en 2015, j'avais pour espoir de travailler sous la supervision de Marie Fraser. Son travail de chercheure et de commissaire, sa rigueur intellectuelle, et sa gentillesse faisant d'elle un modèle. Je suis maintenant à la fin de cette étape et je suis très reconnaissante d'avoir pu travailler à ses côtés. Alors que Marie Fraser partait en sabbatique en 2016, elle a tout de même accepté de superviser mon travail et de m'intégrer dans le groupe de recherche et de réflexion CIÉCO : Collections et impératif évènementiel / The Convulsive Collections, subventionné par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH 2014-2018). Je veux remercier tous les membres de ce groupe de recherche qui ont tous été d'une grande générosité et d'une disponibilité pour discuter de ma recherche. Dans le désordre, je remercie plus particulièrement Johanne Lamoureux, Mélanie Boucher, Marie Fraser, Elisabeth Otto, Marilie Labonté, Charlotte Moreau, Jean-Michel Quirion, Laurier Lacroix, Eve-Lyne Beaudry, Marie-Ève Marchand. Je dois aussi faire des remerciements spéciaux à Julie Champion qui m'a inspirée mon cas d'étude.

Je n'aurai pas pu faire ce travail sans le constant appui et le soutien de mes amis et collègues. D'abord le groupe des muséologettes ; je nomme par ordre alphabétique Léa Alain-Gendreau, Myriam Mathieu-Bédard, Samantha Gauvin, et Catherine Sansfaçon Dubé. Au départ, elles étaient des collègues de travail, puis elles sont devenues mes « intellectuelles complices », et maintenant mes amies. Ensuite, merci à Charlotte Moreau pour ses relectures attentives, ses commentaires constructifs, et ses conseils pertinents. Merci à mes collègues et amis de la Fondation Guido Molinari pour vos encouragements pendant cette aventure : Gilles Daigneault, Lise Lamarche, Dominique Robichaud et Denise Desautels. Je remercie celles qui ont supporté et écouté mes élucubrations muséales au quotidien, mes colocataires Fréhel Vince et Noémie Trosseille. Je remercie ma famille, qui malgré la distance m'a apporté

réconfort et soutien quand cela était nécessaire. Finalement, je remercie celui qui m'a donné le courage et l'envie de terminer cette maîtrise, Ian Reilly.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS ..... **iii**

INTRODUCTION **1**

CHAPITRE 1 : La collection et son exposition dans le musée : nécessaire et oubliée ? **10**

A) Histoire de la collection et de son exposition 11

Exposer la collection : la monstration de la richesse 11

Exposer la collection : le devoir d'éducation et la constitution d'un patrimoine 13

Exposer la collection : éduquer pour servir le politique 15

Exposer la collection : un objet éducatif neutre 17

Exposer la collection : mettre fin à la muséologie de l'objet 18

Les collections et leur exposition sont-elles dépassées? 20

B) Le paradigme de l'exposition et de l'événementiel 22

Le règne des expositions temporaires et la libéralisation des musées 22

Les collections sont écartées de la libéralisation des musées 23

C) La fin de l'empire des expositions temporaires : le retour vers les collections 24

L'essoufflement des musées et l'avènement de l'événement 24

Faire événement dans les collections : un nouvel espace 26

Faire événement dans les collections : une nouvelle narration 28

D) Conclusion 29

CHAPITRE 2 : Étude des expositions dossiers et de l'exposition *Collections modernes 1905-1965* du MNAM **31**

A) Présentation de l'objet d'étude et justification du sujet 33

Le musée 33

L'exposition 36

Partie 1. Qui est l'auteur du redéploiement ? 39

A) Le redéploiement donne la parole et souligne le rôle de l'auteur 39

Le musée, un auteur 39

Le directeur, un auteur 40

B) Avec le redéploiement l'auteur-commissaire écrit un récit 41

Redéployer c'est participer à la révision de l'histoire de l'art 41
Redéployer c'est participer au débat sur la figure du commissaire 42
C) Avec le redéploiement les auteurs-commissaires sont multipliés 46
Les conservateurs, les employés du musée et les chercheurs externes 46
L'actualité et le musée : la salle focus 49
D) Conclusion 49
Partie 2 : Quel est le discours produit par redéploiement ? 50
A) Exposition trame : le redéploiement produit un récit 50
Le récit chronologique de l'histoire de l'art 50
Le récit est une trame narrative à déconstruire par le redéploiement 52
B) Expositions dossiers : le redéploiement produit de la recherche 53
Le redéploiement : c'est faire des recherches sur la collection 53
Le redéploiement : c'est produire de nouveaux savoirs 54
C) Existe-t-il des tensions entre les discours des deux types expositions ? 55
Un discours qui confronte la chronologie et la construction de l'histoire de l'art 55
Un discours qui confirme la chronologie et la construction de l'histoire de l'art 56
D) Conclusion 57
Partie 3 : Comment s'articulent l'exposition de l'histoire de l'art et les expositions dossiers ? 58
A) Muséographie 58
B) Œuvres et médiation 62
C) Rupture et continuité avec les précédentes expositions 63
D) Conclusion 65
CHAPITRE 3 : Qu'est-ce qu'un redéploiement nous apprend sur l'exposition de la collection ? 66
A) Les impacts de l'événementiel dans les collections 67
Translation des compétences de l'exposition temporaire vers l'exposition permanente : vers une nouvelle définition du musée ? 67
L'exposition de la collection a-t-elle un potentiel de blockbusters ou du tout événement ? 69
B) Que retenir de l'événement redéploiement ? 72

C) Peut-on écrire l'histoire des expositions de collections ? 73
Le paradigme de l'illustration 77
Le paradigme de la narration 77
Le paradigme de l'expérience 77
Le paradigme de la discursion 78
CONCLUSION 79
BIBLIOGRAPHIE 1
ANNEXE 1 : Muséographie des expositions permanentes 12
ANNEXE 2 : Le redéploiement au MNAM 16

INTRODUCTION

Le sujet de cette recherche est un objet laissé pour compte, trop souvent oublié, parfois rejeté par les conservateurs ou critiqué par les chercheurs. Il est pourtant en continuelle mutation, et apparemment presque indéfinissable. Il s'agit de l'exposition des collections dans les musées d'art moderne et contemporain. Ce travail dirigé s'inscrit dans la continuité des travaux menés par le groupe de recherche et de réflexion CIÉCO : Collection et impératif évènementiel / The Convulsive Collection, subventionné par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada - CRSH[1]. Ce groupe a démontré le regain d'intérêt pour les collections dans les musées notamment par l'intrusion, au sein de leur présentation, d'activités à caractère événementiel. Ces récentes analyses sur les collections et l'événement nous ont poussés à réfléchir à l'espace dédié à l'exposition de la collection dite exposition permanente. Les nouvelles[2] interventions dans les collections transforment les paramètres intrinsèques et originels[3] de patrimoine, de permanence, et de recherche de notre objet d'étude. L'intrusion de l'événementiel, soit d'une activité temporaire qui reflète une stratégie communicationnelle[4], dans les collections produirait un paradoxe ; comme l'explique Daniel Jacobi, « le temporaire efface le patrimoine

---

[1] De 2014 à 2018, le groupe de recherche CIECO a cherché à démontrer qu'il existe un retour de l'intérêt des musées vers les collections et donc nécessairement vers son exposition. Ils ont catalogué plusieurs usages (voir Johanne Lamoureux, Marie Fraser, Mélanie Boucher. (2016, mars). *Réinventer les collections à l'heure du Tout-Évènement.* Communication donnée lors du colloque Groupe de recherche et de réflexion CIÉCO : Collections et impératif évènementiel / The Convulsive Collections, Musée d'art de Joliette.)

[2] Les modifications événementielles au sein des expositions permanentes prendraient leur élan à partir des années 2000. (CIÉCO (mars, 2016). *Op. cit.* ; Jérôme Glicenstein. (2015). *L'invention du curateur.* Paris : PUF, p. 87.)

[3] ICOM. (2007). « Définition du musée ». *Qui sommes nous.* Récupéré en ligne le 16 mars 2018 de http://icom.museum/la-vision/definition-du-musee/L/2/.

[4] Jean Michel Tobelem. (2011). « Le rôle des expositions temporaires dans les stratégies événementielles des musées ». *Revue française du marketing*, 232(2), p. 45-59.

permanent et ses trésors.[5] ». Cependant, alors que Daniel Jacobi parle d'un paradigme événementiel qu'il associe à l'importance grandissante des expositions temporaires, CIÉCO postule l'existence d'un impératif événementiel qui gagne les collections muséales[6]. Les notions d'événement et d'événementiel sont, dans le domaine de la muséologie, empruntées aux domaines des communications et du marketing, qui les définies comme des activités éphémères liées à une stratégie de fidélisation des publics[7]. Ces notions ne sont pas nouvelles au musée, mais ont été associées presque exclusivement aux expositions temporaires, comme si la permanence des collections échappait à cet impératif. La recherche en muséologie a fait couler beaucoup d'encre à propos de l'exposition temporaire, peut-être aux dépens de sa sœur ainée l'exposition permanente[8].

Manuels et livres de références en muséologie semble avoir délaissé les expositions de collections au profit d'une analyse spécifique et séparée de ses deux composantes : la collection, d'un côté, et l'exposition, de l'autre. Dans le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie,* la collection est « la source tout comme autant la finalité des activités du musée »[9] et l'exposition est « une caractéristique fondamentale du musée »[10] ; ce qui prouve leur importance et leur

---

[5] Daniel Jacobi. (2016). « Muséologie et accélération ». Dans François Mairese Mairesse (dir.). *Nouvelles tendances de la muséologie.* « Musées et Mondes » (coll.). Paris : La documentation Française, p. 32

[6] Daniel Jacobi. (2013). « Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ? », *La Lettre de l'OCIM* [Enligne], 150 | 2013, mis en ligne le 29 novembre 2015, récupéré en ligne le 30 septembre 2016. http://ocim.revues.org/1295.

[7] J-M Tobelem. (2011). « Le rôle des expositions temporaires dans les stratégies événementielles des musées ». *Revue française du marketing*, 232(2), p. 45-59.

[8] L'exposition de la collection est le terme que nous préconisons, mais cette exposition est traditionnellement désignée comme exposition permanente ou présentation des collections. Dans cette recherche, nous utilisons ces deux derniers termes lorsque nous faisons référence à un contexte historique ou à une réflexion sur l'évolution du terme.

[9] Yves Bergeron. (2011). « Collection ». Dans A. Desvallées et F. Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie.* Paris : Armand Colin, p. 53-70.

[10] André Desvallées, Martin Schärer et Noémie Drouguet. (2011). « Exposition ». Dans A. Desvallées et F. Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, p. 133-174.

relation intrinsèque au sein des institutions muséales. Pourtant, l'exposition permanente n'est pas analysée à l'exception des 88 mots qui lui sont réservés à la fin de l'ouvrage. Dans *L'Encyclopedia Universalis*, Nathalie Heinich explique en quoi la fonction de présentation « tend à se développer par l'intermédiaire des accrochages : accrochages permanents et, surtout, temporaires dans le cadre des expositions »[11]. Pourtant, aucune distinction n'est apportée entre les expositions temporaires et les expositions permanentes. Le récent domaine de recherche sur l'histoire des expositions fait qu'un nouveau récit sur les expositions est en train de s'écrire, mais l'exposition des collections n'en fait pas partie. L'ouvrage *L'Art de l'exposition* (1998)[12] présente trente projets paradigmatiques du XXe siècle, dont aucun n'est basé sur une collection ; Bruce Altshuler dans les deux tomes de *Exhibitions that Made Art History*[13] *1863-1959* et *1962-2002* (2013) ne propose aucune étude sur l'exposition d'une collection. « Définir l'exposition », comme le propose Lucy Steeds dans l'introduction de son ouvrage *Exhibition* (2014) publié dans la série « Documents of Contemporary Art » par la Whitechapel Gallery, ne comprend aucune réflexion sur l'espace de présentation de la collection[14]. Pourtant, les musées ne font qu'ouvrir, les pavillons se construire, et les réserves s'enrichir. Il faut aussi rappeler que les musées sont fondés, dans la plus grande partie des cas, sur des collections avec l'objectif de les exposer[15]. Pourtant, comme le dit Francis Haskell, le terme d'exposition permanente n'apparaît qu'au moment où nait le terme d'exposition

---

[11] Nathalie Heinich. (s.d). « EXPOSITION », *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 21 avril 2018 de http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/exposition/.

[12] Collectif. (1998). L'Art de l'exposition : Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle. Paris : Le regard.

[13] Bruce Alsthuler. (2013). *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History : 1962-2002*. Londres : Phaidon Press ; Bruce Alsthuser. (2013). *Salon to Biennials: Exhibitions that Made Art History : 1863-1959*. Londres : Phaidon Press ;

[14] Lucy Steeds. (2014). *Exhibitions*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press.

[15] Selon la définition de l'ICOM le musée a pour mission de collecter, d'étudier et de montrer un patrimoine matériel ou immatériel de l'humanité et de son environnement ICOM. (2007). « Définition du musée ». *Qui sommes nous ?*. Récupéré en ligne le 16 mars 2018 de http://icom.museum/la-vision/definition-du-musee/L/2/.

temporaire[16]. L'insuffisante[17] littérature sur le sujet suggère que la collection n'est pas un objet qui s'expose, mais qui s'accroche, qui se présente, et qui ne possède pas les mêmes qualités que les œuvres dans les expositions temporaires[18].

Pour étudier l'exposition de la collection, son histoire, ses fonctions passées et présentes ainsi que son utilité pour le musée de demain, nous posons les questions suivantes. Comment penser l'articulation entre collection et exposition dans les musées d'art moderne et contemporain au XXIe siècle ? Dans la mesure où la collection est au cœur de toutes les activités du musée, comment le visiteur et les stratégies communicationnelles ont-elles pris le dessus pour soutenir les fonctions sociales, de recherche, d'éducation et de diffusion du musée ? Dans un contexte évènementiel, que signifie l'exposition permanente pour les musées d'art ? Quelle évaluation est-il possible de faire de la présentation des collections ? Qu'est-ce que le musée produit dans les collections ? À quoi sert l'exposition des collections au sein du nouveau paradigme de l'événementiel[19] ?

Pour répondre à ces questions à caractère ontologique, cette recherche propose de réfléchir à l'articulation entre exposition et collection à partir des redéploiements, c'est-à-dire à partir du moment où le musée décide de démonter et de ré-accrocher les salles permanentes consacrées à ses collections. Ce geste représente une action radicale posée par un musée dont l'analyse d'un cas contemporain pourrait nous permettre de comprendre la nature et les fonctions de l'exposition de la collection. Il ne s'agit ni

---

[16] Francis Haskell. (2002). *Le Musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*. Paris : Gallimard.

[17] Nous précisons que cette présente étude constate la faiblesse du champ théorique autour de l'exposition de la collection, mais ne cherchera pas à en comprendre les raisons. Nous tenons à souligner qu'il existe des études de cas notamment dans des travaux de mémoires et de thèses, d'expositions permanentes, mais elles s'attardent rarement à la question de la définition ou à l'enjeu de cet espace.

[18] Nous verrons dans le chapitre 1 la différence entre accrochage et exposition.

[19] Nous verrons plus en détails cette notion dans le chapitre 1 de cette recherche.

d'un geste de conservation — comme lorsqu'on décroche des œuvres endommagées —, ni d'un prêt, ni d'une mise en valeur d'une nouvelle acquisition[20]. Le redéploiement a été identifié par CIÉCO[21] comme faisant partie des usages événementiels des collections, parmi lesquels on trouve la carte blanche, la singularisation, la mise en péril, l'architecture muséale, les stratégies de reprises, les collections performées, la collection comme décor, et le redéploiement. Nous avons choisi cette approche car bien que tous ces gestes impliquent des modifications dans l'exposition de la collection, seul le redéploiement est assez radical pour être considéré comme un acteur potentiel dans la création d'une nouvelle exposition de la collection. Notre question principale de recherche s'énonce ainsi : qu'est-ce que le redéploiement peut nous apprendre sur l'exposition des collections ?

Nous explorerons l'hypothèse selon laquelle le redéploiement, en contexte évènementiel, modifie la fonction traditionnelle de l'exposition permanente. Si l'espace réservé à la collection était considéré traditionnellement comme un accrochage plutôt qu'une exposition, les redéploiements actuels transformeraient trois paramètres fondamentaux de ce type d'exposition : 1) la temporalité, car la présentation prend un caractère éphémère plutôt que permanent ; 2) la nature de son auteur, car ce n'est plus le musée, mais un conservateur ou un commissaire qui impose sa vision ; 3) le discours produit par la mise en espace, car la mise en valeur des œuvres et du patrimoine n'est plus au cœur de l'exposition (elle sert désormais le discours du commissaire). En conséquence, le redéploiement mettrait à mort l'exposition permanente, dans son sens traditionnel, pour ensuite la faire renaître, en proposant des cycles et des évolutions dont il est possible de raconter les transformations. Oubliée par

[20] À noter que le mot redéploiement n'est pas utilisé dans le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*.

[21] Pour notre étude nous ne considérons que les redéploiements produits par un acteur du musée et qui impliquent une réflexion sur le dispositif de cet espace par rapport à ce qu'il était et ce qu'il produisait et sur ce qu'il aura à produire lors du ré-accrochage. Nous questionnons donc le rôle du redéploiement et ce qu'il peut nous apprendre sur cet espace muséal.

le mouvement de l'histoire des expositions, l'exposition permanente (en voie d'extinction) va maintenant pouvoir écrire son histoire, dont le moteur est le redéploiement.

Pour développer cette hypothèse, le présent texte propose, dans un premier temps, une recherche historique et muséologique sur les relations qu'entretiennent la collection et l'exposition au sein du musée d'art moderne et contemporain. Nous avons regardé du côté de l'histoire des musées et de leurs nombreuses expositions permanentes pour comprendre les transformations et les fonctions de l'exposition de collections. Quelles étaient leurs utilités ? Comment ont-elles évolué ? Pour plusieurs philosophes et muséologues, tels que François Mairesse et Bernard Deloche, le musée est passé à la fin du XXe siècle du mausolée au temple spectaculaire[22], mais il aurait gardé sa mission éducative : « quelle que soit la nature de sa collection, le musée [du XXIe siècle] est guidé, dans sa disposition, son accroissement, et l'orientation de sa recherche, par une mission d'instruction publique qui le légitime entièrement. »[23] Le travail terminologique du chapitre 1, nous oblige à positionner notre objet d'étude par rapport à un contexte économique (comme la faiblesse des financements publics, les musées/expositions blockbusters), social (la démocratisation de l'art, l'éducation, la médiation), politique (la représentation dans les musées, le traitement des questions identitaires ou coloniales), et de la recherche (la crise des conservateurs/commissaires/curateurs, la place de la documentation). Il s'agira de mettre en valeur les différentes « révolutions » ou perceptions dont l'exposition de la collection a fait l'objet.

À partir de ce bagage théorique et historique sur la collection, nous proposons, dans un deuxième temps, l'étude de cas de la nouvelle « présentation des collections

---

[22] Bernard Deloche, (2010). *Mythologie du musée*. Paris : Le cavalier bleu ; François Mairesse. (2003). *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*. Lyon : PUL.
[23] Dominique Poulot. (2005). *Musée et Muséologie*. Paris : Repères, p. 44.

modernes » au cinquième étage du Musée national d'art moderne de Paris (MNAM), au Centre Pompidou. En 2015, le nouveau directeur, Bernard Blistène, réinstalle l'espace dédié à l'art moderne et insère, par l'intermédiaire de son équipe, au sein même de l'« exposition de la collection », un autre type d'accrochage, renouvelé tous les six mois, intitulé « exposition dossier ». Ces « expositions dossiers », basées sur les archives et non sur les collections, portent sur des questions de recherche assez pointues en rapport avec la grande « exposition de la collection » moderne. Notre intérêt pour ce cas s'est manifesté à la suite d'un séminaire de recherche du groupe CIÉCO auquel la coordonnatrice des expositions dossiers du MNAM, Julie Champion, a participé[24]. Pour enrichir les réflexions menées pendant le séminaire, notre méthode d'analyse s'appuie sur la documentation indirecte accessible. Le MNAM met à disposition du public plusieurs documents comme des livrets de médiation, des articles dans les cahiers du musée, le dossier de presse. L'application mobile du Musée comprend également une section sur l'espace de la collection moderne, le parcours central, et les expositions dossiers. Nous avons aussi visité et documenté deux des quatre expositions dossiers, présentées entre 2015 et 2017.

Nous pensons que le redéploiement des collections modernes à Pompidou produit une exposition qui révèle parfaitement les transformations et les usages actuels des expositions des collections. Le projet de Blistène se place dans un interstice des types d'expositions : elle fait partie de ce que Alfred Pacquement, directeur du MNAM de 2000 à 2013, appelle des « expo-collections »[25] ou ce que Jean-Marc Poinsot nomme

[24] Plusieurs de nos pistes de recherche ont émergé suite à la communication de Julie Champion et Johanne Lamoureux. (2015, avril 25). *Présentation thématique et conversation sur la série des expositions-dossiers* Les Passeurs *au Centre Pompidou*. Communication présentée à l'Université de Montréal, Québec.

[25] Alfred Pacquement. (2009). « Préface ». Dans Camille Morineau et Annalisa Rimmaudo (dir.). *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle.* Paris : Centre Pompidou, p. 12.

« la collection en exposition » ou « expositions des collections »[26]. Ces termes signifient qu'il ne s'agit plus d'un accrochage – modèle traditionnel –, mais d'une fusion entre les caractéristiques de l'exposition temporaire et les fonctions patrimoniales et de recherche liées à la conception et à la préservation de la collection. C'est pourquoi notre cadre théorique pour l'analyse de ce redéploiement est fondé sur des recherches où l'exposition est conçue comme une forme de langage, le produit d'un média[27], et dont les rouages impliquent un auteur et la mise en espace d'un discours, d'un scénario[28]. L'importance du placement dans l'espace, et de la production de sens a été démontré par des chercheures telles que Victoria Newhouse[29] et Mieke Bal[30]. En nous appuyant sur leur travail, nous considérons que chaque nouvelle présentation des œuvres engendre une nouvelle trame narrative qui brise l'autonomie de chacune des œuvres. Cette perception de l'exposition s'explique pour Mieke Bal[31]par le fait que chaque combinaison et juxtaposition d'œuvres créent de nouveaux dialogues. En nous appuyant sur cette conception de l'exposition, nous percevons la collection et les redéploiements comme une source infinie de possibilités dont l'interprétation dépend des choix émis par le commissaire de l'exposition. Ainsi notre cadre théorique se concentre sur la place du producteur (le musée) et son histoire ainsi que celle du commissaire et de son histoire. Notre cadre théorique inclut également les débats autour de la figure de l'auteur de l'exposition, qui débutent dès les années 1960, et qui révèlent que les conservateurs de musée ont changé leurs approches des expositions temporaires tout comme permanentes[32]. Finalement, nous situons le cadre de notre étude par rapport

---

[26] Jean-Marc Poinsot. (2007). « Incertitude et évidences. De la crise comme moteur de l'histoire ». Dans Bernadette Dufrêne (dir.). *Le Centre Pompidou : trente ans d'histoire.* Paris : Centre Pompidou, p. 233-247.
[27] Jean Davallon. (1992). « Le musée est-il un média ? », in *Public & Musées*, 2, décembre, p. 99-123
[28] Claire Merleau-Ponty et Jean-Jacques Ezrati utilisent notamment cette métaphore du scénario par rapport à la construction des expositions dans leur ouvrage Claire Merleau-Ponty et Jean-Jacques Ezrati. (2005). *L'exposition, théorie et pratique*. Paris : L'Harmattan.
[29] Victoria Newhouse. (2005). *Art and the Power of Placement.* New York : Monacelli Press
[30] Mieke Bal. (1996). « The Discourse of the Museum ». dans Reesa Greenberg, Bruce W Ferguson et Sandy Nairne (dir.). *Thinking about Exhibitions*. Londres et New York : Routledge, p. 201-214
[31] *Ibid.*
[32] Jérôme Glicenstein. (2015). *L'invention du curateur.* Paris : PUF, p. 89.

à une « culture curatoriale » ou en anglais, « *The Curating Culture(s)* », identifiée par Paul O'Neil[33]. Ainsi notre approche du redéploiement des collections se fera en fonction de 1) *son* auteur et des auteurs qui s'y ajoutent notamment dans notre cas par le biais des « expositions dossiers » ; 2) du discours proposé ; 3) de la muséographie[34]. Par ailleurs, nous voulons souligner l'aspect comparatif qu'implique notre approche par le redéploiement de l'exposition de la collection. Par définition, un RE-déploiement consiste à faire de nouveau, à proposer une nouvelle organisation spatiale et stratégique de la collection. Qu'est-ce qu'il y a de nouveau dans la proposition de Blistène par rapport aux redéploiements précédents de Pacquement ou de Bozo, deux des anciens directeurs de Pompidou ? Ainsi, un regard doit être porté sur les propositions passées et leurs intentions pour pouvoir comprendre ce qu'il y a de particulier à présenter dans les collections et par les collections.

Ce travail dirigé se divise en trois parties : un premier chapitre porte sur la définition de l'exposition des collections et ses enjeux pour le musée d'art moderne et contemporain aujourd'hui ; un second chapitre propose une étude approfondie du dernier redéploiement des collections d'art moderne au Musée national d'art moderne de Paris (MNAM) situé au Centre Pompidou ; le troisième chapitre sera l'occasion de faire une synthèse et de répondre à notre question de recherche et d'ouvrir un débat autour de l'écriture de l'histoire des expositions des collections.

---

[33] Paul O'Neil. (2012). *The Cultures of Curating. The Curating of Culture(s)*. Cambridge : MIT.
[34] La réception est un facteur important dans l'analyse d'une exposition, mais nous ne nous intéresserons pas à cet aspect car elle nécessiterait une analyse en soi.

CHAPITRE 1 : La collection et son exposition dans le musée : nécessaire et oubliée ?

La collection est à la fois le trésor et le fardeau des musées depuis leur naissance. Que ce soit sous la forme d'une grande donation, de conquêtes royales ou coloniales, de mégalomanie de grands collectionneurs, ou même d'idées et d'enjeux[35], le musée est souvent né à partir d'une collection ou d'une volonté de collectionner. D'ailleurs, il est bien rare qu'ils ne soient pas dotés de toute une administration pour continuer à enrichir ses collections et cela en toute période économique[36]. Le public n'est pas non plus insensible aux problématiques liées à la constitution et à la préservation des collections muséales. Elles peuvent même tourner en débat de société et faire la une des journaux populaires. Au Musée des beaux-arts du Canada, l'acquisition de *Voice of Fire* (1967) de Barnett Newman en 1989 a été accueillie avec autant de critiques[37] que le tout récent projet d'aliénation de *La tour Eiffel* (1929) de Chagall. La polémique portait principalement sur le système économique muséal, et dans les deux cas, ils ont utilisé dans leur plaidoyer l'argument de l'exposition des œuvres dans les salles dédiées à la collection[38]. Cet argument réaffirme le fait que toute collection pour répondre de son existence se doit de s'exposer. C'était déjà la vocation des premiers musées, muséums ou cabinets de curiosités du XVIIIe et XIXe siècle : montrer

---

[35] Il s'agit de musées spécialisés dans des problématiques immatériels comme les droits humains ou l'Holocauste.

[36] Depuis la marchandisation de la culture et la propagation du conservatisme dans la société les musées n'ont jamais autant collectionné. Voir Yves Bergeron. (2016). « Musée et muséologie : entre cryogénisation, ruptures et transformations ». Dans François Mairesse (dir). *Nouvelles tendances de la muséologie.* Musées et Mondes (coll.). Paris : La documentation Française. p. 239-246.

[37] Voir sur ce sujet Bruce Barber, Serge Guilbaut, John O'Brian. (1996). *Voices of Fire : Art, Rage, Power, and the State.* Toronto : University of Toronto Press.

[38] Le Barnett Newman est accroché de façon permanente dans les salles d'exposition et le « Chagall qui a été autant de temps au mur que dans les réserves » Pierre Mayer. (5 avril 2018). « MBAC met une œuvre de Chagall aux enchères ». *Radio Canada.* En ligne : https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/sur-le-vif/segments/entrevue/66506/marc-mayer-musee-des-beaux-arts-chagall-patrimoine-canadien

l'ampleur de la collection, la variété et la richesse de la nation ou de son propriétaire[39]. Pour mieux comprendre l'exposition des collections, ses fonctions, son utilité, son histoire, nous présentons dans ce chapitre une analyse chronologique succincte de ses tournants épistémologiques majeurs et de leurs impacts sur la muséographie. Notre recherche s'appuie sur les écrits de l'histoire des musées dans lesquels nous avons extrait les données relatives à notre objet d'étude. La question de recherche de ce chapitre se pose ainsi : qu'est-ce que l'histoire des musées peut nous apprendre sur l'exposition des collections et son évolution ?

A) Histoire de la collection et de son exposition

Comme l'explique le chercheur spécialiste de l'histoire des musées Dominique Poulot[40], la notion de patrimoine est fondamentale à l'institution muséale et elle prend racine à partir du siècle des Lumières, avec les premiers musées publics. Avant l'ouverture des musées publics à caractère encyclopédique, dont le Louvre à Paris serait un des premiers exemples[41], des collectionneurs ont exposées leurs collections mais en ayant en tête des objectifs de monstration fort différents : exposer leurs collections vise à démontrer leur pouvoir et leur richesse. L'institutionnalisation du musée transforme la mission de la collection : l'exposition s'articule autour d'une mission pédagogique.

Exposer la collection : la monstration de la richesse

Avec l'émergence du commerce à l'époque helléniste et romaine, des collections profanes se multiplient. Elles rassemblent des butins et des trophées qui « constituent

---

[39] Krzysztiof Pomian. (1987). « Collections particulières, musées publics ». *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe - XVIIIe siècle.* Paris : Gallimard, p. 293-312 ; Krzysztiof Pomian. (1991). « Musée, national, musée national ». *Le Débat, 3, 65,* p. 160-168.

[40] Dominique Poulot. (2005). *Musée et Muséologie.* Paris : Repères.

[41] Bien qu'il existe plusieurs musées qui le précèdent, l'ouverture du Musée du Louvre en 1793 est considérée comme la naissance du premier musée d'art public. Voir sur ce débat David Carrier. (2006). *Museum Skepticism. History of the display of art in public galleries.* Durham et Londres : Duke University Press, p. 11-13.

un moyen pour le collectionneur d'investir son capital et de montrer ses richesses »[42]. À la Renaissance, les Européens fortunés et les familles royales étaient à la recherche de savoirs et de connaissances qui s'est concrétisée par l'accumulation d'objets[43] de diverses natures. Par exemple, la famille Médicis collectionnait autant les antiquités, notamment les sculptures antiques grecques, que des œuvres contemporaines du *Quattrocento*. Les œuvres étaient accrochées dans les villas et présentées lors des diners, visites et réceptions : Isabella d'Este, la fille du duc et de la duchesse de Ferrara, passa près de 30 ans (1490-1519) à décorer deux *studiolo* dont l'un était dédié à l'art et l'autre était un cabinet de curiosités[44]. Le roi de France François Ier fait même construire le château de Fontainebleau pour accueillir sa collection. Ainsi, la *présentation* des œuvres d'une collection peut varier en fonction des goûts et des intentions du collectionneur. Elle n'est pas encore considérée comme une *exposition.*

D'après les muséologues André Gob et Noémie Drouguet, on commence à parler d'exposition à partir de la moitié du XVIe siècle avec la création des cabinets de curiosités : « L'exposition est structurée sur la base de ressemblances ou de liens symboliques que le collectionneur attribue lui-même aux pièces »[45]. Ce qui signifie que l'exposition de la collection n'existe que si le collectionneur propose une organisation spatiale qui dépasse le simple plaisir esthétique ; la production d'un sens est nécessaire. C'est Samuel Quiccheberg, conseiller du duc Albert de Bavière qui va proposer la première organisation spatiale, en 1565, lors de la publication de son traité sur la présentation idéale des cabinets de curiosités[46]. Il développe ainsi la première

---

[42] Caterina Marcerano. (1954). « Le concept de musée et la réorganisation du Palazzo Bianco, à Gênes ». *Museum International* (Edition Française), 7, p. 250.
[43] Susan Pearce. (1995). *On Collecting: An Investigation in Collecting in the European Tradition.* Londres : Routledge.
[44] Egon Verheyen. (1971). *The Painting in the Studiolo of Isabelle d'Este at Mantua.* New York : New York University Press.
[45] André Gob et Noémie Drouguet. (2014). *La muséologie histoire, développement, enjeux actuels* (3ème édition). Paris : Armand Colin, p. 27.
[46] Voir l'édition publiée dans le catalogue *RTBF 50 ans. L'extraordinaire jardin de la mémoire*, Musée royal de Mariemont, Morlanwelz.

classification à caractère muséale. Dans son musée idéal, il combine à la fois les beaux-arts, les curiosités, les objets naturalistes et scientifiques, les minéraux et les antiquités.

Grâce à plusieurs gravures d'époque, il est possible d'observer comment les cabinets disposaient leurs œuvres[47]. Malgré la classification, il est évident que l'accumulation était une caractéristique fondamentale de ce type d'exposition. Au XVIIe siècle, plusieurs peintures, comme celles de Jan Bruegel[48], rendent compte de la présentation des collections et des cabinets dans les châteaux et villas : il s'agit d'ensembles qui servaient à la fois à l'étude, mais surtout à la décoration et à la délectation. Les murs et les plafonds sont chargés, car toute la collection est présentée. Comme on l'observe sur les images en annexe, jusqu'au début du vingtième siècle, le décor occupe une très grande place : de lourds rideaux de velours, des aires de repos meublées de chaises ou de canapés, des boiseries, du papier peints[49]. Ainsi, d'après l'histoire des collections et de la constitution du patrimoine, le principe d'exposition était déjà au cœur des premiers projets de collection. Avoir une collection c'est l'exposer.

Exposer la collection : le devoir d'éducation et la constitution d'un patrimoine

La création des premiers musées publics au début du XVIIIe siècle en Allemagne, au Royaume-Uni et en France va favoriser un autre type de mise en espace. Les collections vont être exposées pour servir un projet éducatif et de constitution d'un patrimoine. Comme le montrent les gravures des Salons de l'Académie au Louvre en 1699 et 1787[50], les toiles et les objets étaient disposés avec plus de respect, explique Victoria Newhouse : « paintings were lowered and given more space—although still stacked—

[47] Voir Annexe 1.A
[48] Voir Annexe 1.B
[49] Julia Noordegraaf. (2004). *Strategies of Display: Museum Presentation in Nineteenth and Twentieth-Century Visual Culture*. Rotterdam : NAi Publishers ; New York, Art Publishers Inc., p. 69 et Nick Prior. (2002). *Museums and Modernity: Art Galleries and the Making of Modern Culture, Leisure, Consumption and Culture*. Oxford, Berg, p. 183-184. Rapportés dans Angèle Richer. (2009). *Art québécois moderne (depuis 1940) au musée : Regard sur la mise en scène permanente des collections.* (Mémoire de maîtrise non publié). Université de Montréal.
[50] Voir Annexe 1.C

and sculpture was shown against a background of fine tapestries.[51] » Quant aux collections dans les musées universitaires, comme à Oxford, elles sont dédiées à l'étude des spécimens et à la recherche de nouvelles connaissances. Contrairement à certain « romantisme » des salons royaux, où vrais et faux se côtoient, les musées du XVIIIe cherchent à préserver et à construire des collections dont la disposition va servir à l'instruction — et à la vente dans le cas des Salons. L'exposition de la collection dépend alors de la classification créée par les conservateurs. Cette tendance va prendre de l'ampleur avec la multiplication des musées en Europe au courant du XVIIIe et XIXe siècle. Bénédicte Savoy, titulaire de la chaire internationale « Histoire culturelle des patrimoines artistiques en Europe, XVIIIe-XXe siècles », explique que l'Europe des Lumières va se mettre au service des publics[52]. Les collections privées vont rapidement s'exporter dans les nouveaux musées publics européens nécessitant alors une nouvelle mise en espace des trésors des fortunés de cette époque.

Lorsque le Musée du Louvre, renommé le Musée Napoléon en 1802, rouvre au public, le directeur Dominique Vivant Denon (1747-1825) tenta de classifier les œuvres selon une chronologie, dans le but de créer une séquence ordonnée et instructive. En se basant sur les chercheurs Karsten Schubert et Julia Noordegraaf, Angèle Richer explique dans son mémoire de maîtrise comment le musée propose désormais une exposition de la collection comparative, à la façon des spécimens scientifiques : « la comparaison darwinienne de spécimens étant fondamentale à l'établissement de la méthodologie zoologique et botanique, on posa alors comme finalité la comparaison des œuvres d'art entre elles de la même façon et dans le même but : elles devenaient des spécimens[53] ». En effet, des départements sont créés en fonction de médiums (sculptures, peintures,

---

[51] Victoria Newhouse. (2005). *Art and the Power of Placement.* New York : Monacelli Press, p. 19.
[52] Bénédicte Savoy (2018). « Histoire transnationale des musées en Europe ». *Cours du Collège de France*. Récupéré le 14 juillet 2018 de https://www.franceculture.fr/emissions/series/histoire-transnationale-des-musees-en-europe
[53] Angèle Richer. (2009). *Art québécois moderne (depuis 1940) au musée : Regard sur la mise en scène permanente des collections*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université de Montréal, p. 2.

moulages) et des écoles (italienne, espagnole, hollandaise). Ainsi divisée en sections et disciplines, l'exposition des collections devient la mise en espace d'un patrimoine universel dont l'objectif est éducatif. Il n'est plus question de montrer comment l'on collectionne (comme avec les cabinets), mais plutôt d'offrir un espace pour accéder à la culture et au savoir. Cet objectif éducatif de la collection prend racine avec le développement des musées publics et va perdurer jusqu'à aujourd'hui : David Dean écrit, en 1994 : « Exhibitions have the intent to advance the institutional mission by exposing collections to public view, providing enlightening and educational experiences, and providing the public trust.[54] ». Ainsi, depuis le XVIIIe siècle, la collection se constitue dans un souci de préservation, et son exposition sert un objectif de transmission, créant ainsi des canaux de communication entre le public et le musée. Inévitablement, le canal va aussi servir à transmettre les idées politiques des hauts dirigeants créateurs des collections.

Exposer la collection : éduquer pour servir le politique

Il est nécessaire de souligner l'influence de l'État ou des dirigeants du pays dans la présentation des collections des musées publics. Au XIXe siècle, les collections muséales sont l'occasion de faire une exposition des savoirs nationaux. Les dirigeants européens utilisent les musées comme outils de représentation de pouvoir[55]. Le conservateur Alexandre Lenoir du Musée des Monuments français (1785-1815) cherchait, dans la présentation de ses collections, à raconter l'histoire de France. Grâce à un parcours didactique, le visiteur pouvait admirer les chefs-d'œuvre français de salle en salle. De la même façon, François Guizot aménage le château de Versailles pour présenter la grandeur de la France et de ses souverains[56]. Le musée d'État influence la

---

[54] David Dean. (1994). *Museum Exhibition : Theory and Practice.* Londres : Routledge, p. 3.

[55] Voir Annexe 1.D.E.F

[56] Voir les encarts sur ces deux cas dans Dominique Poulot. (2005). *Op. cit.,* p. 26. Le Musée de l'histoire de France existe toujours à Versailles. Il a d'ailleurs récemment changer de nom pour « Les Galeries historiques ». Le château de Versailles écrit « Aujourd'hui, le musée tel que Louis-Philippe l'avait voulu n'est plus mais certaines salles existent encore et sont accessibles [...] ». Voir Château de Versailles. (s.d). « Les Galeries historiques ». *Le Château.* Récupéré en ligne le 9

présentation des collections et y infuse une vision politique à l'intention des visiteurs. Eilean Hooper-Greenhill démontre cette tendance dans son étude de cas du Louvre dont la longue histoire permet de bien comprendre ce rôle du musée comme éducateur du citoyen : « New practices emerged as the 'museum' attempted to fulfill its function of transforming the population into a useful resource for the state. »[57] Krzysztof Pomian explique les racines du phénomène des musées nationaux en Europe au XIXe siècle et à fortiori de l'utilisation patriotique des collections par ces nouvelles institutions. L'exposition des collections des « Musées nationaux » a l'objectif soit de magnifier « l'exceptionnalité de la nation et de son parcours dans le temps » ou de rendre compte des « traces de l'histoire nationale »[58]. Le pouvoir du positionnement des œuvres dans l'espace et du contexte d'exposition dans les musées du XIXe siècle est bien illustré par Victoria Newhouse. Elle présente plusieurs études très documentées telles que celles des fresques du Parthénon au British Museum, du cas du *Laocoön* et de la *Victoire de Samothrace* au Louvre[59]. Ces œuvres sont le symbole de batailles coloniales et de tensions politiques palpables jusqu'à aujourd'hui. Elles sont placées dans des lieux du musée ou la muséographie fait en sorte que l'œuvre est associée à un chef d'œuvre national. Par exemple, les fresques au British Museum occupent des salles majestueuses qui leur sont exclusivement dédiées, et la *Victoire de Samothrace* est désormais inséparable de son écrin au Louvre, le grand escalier Daru.

Ainsi, l'histoire des musées nous montre comment l'exposition des collections a servi les collectionneurs. Elle a servi de diffuseur pour les concepteurs de la collection. C'est pourquoi plusieurs artistes et commissaires au XXe siècle ont voulu limiter la portée

---

novembre 2018 de http://www.chateauversailles.fr/decouvrir/domaine/chateau/galeries-historiques#genese-du-musee-de-lhistoire.

[57] Eilean Hooper-Greenhill. (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*. Londres : Routledge, p. 182.

[58] Krzysztof Pomian. (1991). *Op. cit.*

[59] Victoria Newhouse. (2005). *Op. cit.*, p. 42-48.

subjective des intentions produites par les producteurs de l'exposition en transformant les salles en « cubes blancs ».

Exposer la collection : un objet éducatif neutre

Au XXe siècle, le musée subit une nouvelle révolution : « le cube blanc[60] ». La collection n'est plus présentée dans son intégralité, les objets sont désormais sélectionnés, l'accrochage est épuré, et les œuvres sont placés sur une seule ligne, et parfois isolées[61]. Les murs rouges ou bordeaux des riches palais réhabilités en musée sont désormais blancs, limitant ainsi toute distraction à la lecture et à l'appréciation des œuvres. Le musée devient un lieu de contemplation, d'expérience émotive, où l'œuvre parle d'elle-même[62]. Ce modèle prend forme dans les 1920 et plus particulièrement à la suite de l'ouverture du MoMA, dont Alfred Barr Jr est le premier directeur (1929-1968). Bien que ce type de présentation des collections soit esthétiquement distinct[63], il reste qu'il continue de s'inscrire dans un objectif éducatif, cette fois-ci sans distraction, neutre. L'exposition des collections devient un livre dont l'enchaînement des chapitres se fait par les salles, organisées chronologiquement par mouvements. Les œuvres forment le fil conducteur de la lecture. Dès lors, les nouvelles acquisitions vont servir à combler les manques chronologiques de la trame de l'exposition : « The major purchases have been chosen not only on their own merits, but to add to the historical coherence of the collection as a whole; and for the first time visitors to the Tate can begin to see a panorama of twentieth-century art », explique Ronald Alley, conservateur à la Tate en 1981[64].

---

[60] Voir sur ce sujet : Brian O'Doherty. (1986) *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica, Lapis Press. Publié pour la première fois en trois articles dans *Artforum* en 1976.
[61] Voir Annexe 1.G
[62] Julia Noordegraaf. (2004). *Op.cit.*, p. 92-100.
[63] Dans plusieurs musées, Nicholas Serrota raconte que même les cadres dorés sont changés pour des cadres neutres et tous identiques. Nicholas Serrota (1994). *Op. cit.*p. 13.
[64] Nicholas Serrota (1994). *Op. cit.*p. 11.

Bref, les transformations physiques et esthétiques de l'exposition des collections sont fondamentalement associées aux intentions du musée par rapport à la construction de sa collection (démonstration de richesse, préservation d'un savoir, récit historique, orientation politique, etc.) À partir du milieu du XXe siècle, l'attention accordée à la collection va être questionnée : pourquoi l'exposition des collections se façonne-t-elle par rapport à ses objets et non pas par rapport à son destinataire, le visiteur ?

Exposer la collection : mettre fin à la muséologie de l'objet

Au sein des musées qui font la promotion de la recherche et de l'éducation, l'exposition des collections participe à une muséologie de l'objet. Elle est dépendante de la fonction de conservation et de patrimonialisation. Eilean Hooper-Greenhill compare le Musée à une bibliothèque : « Such a large public collection, intended for instruction more than for fleeting pleasure, is like a rich library in which those eager to learn are glad to find works of all kinds and all periods »[65]. De plus, malgré un désir de transmission, le visiteur dispose de peu d'information et cela autant dans les premiers musées que dans les musées modernes du début du XXe siècle[66] : les cartels sont succincts (le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre, la date de création et les dimensions, ou autres détails techniques) ; les catalogues servent plus d'inventaires que d'outils didactiques ; les premières visites guidées sont surtout des compléments aux cordons et barrières de protection des œuvres entre le XVIIIe et le XIXe siècle. Quant à la muséographie « cube blanc », elle a été accusée d'être un lieu froid, médical, où le visiteur est perçu comme une menace pour les œuvres. Le « cube blanc » crée un espace intimidant que plusieurs chercheurs et études des publics ont particulièrement condamné[67] : « the white cube erects a psychological barrier between the artworks and their viewers. Since people live

[65] Eilean Hooper- Greenhill. (1992). *Op. cit.*, p. 186.

[66] Karsten Schubert. (2000). *The Curator's Egg. The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*. Londres : One-Off Press, p. 17-25. Rapporté dans Angèle Richer. (2009). *Op. cit.*

[67] Brian O'Doherty. (1976-1986) *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica: Lapis Press ; J. Paul Getty Museum. (1991). *Insights: Museums, Visitors, Attitudes, Expectations: A Focus Group Experiment*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust.

in the real world, they could contaminate the art. Museum staff wants visitors to perceive their institutions as an escape from the mundane.[68] »

L'exposition de la collection est donc jusqu'au milieu du XXe siècle, une mise à disposition d'un savoir qui est cependant mis à distance. Bernard Deloche parle même d'emprise du sacré sur le savoir : « C'est ainsi qu'il est défini un statut exceptionnel des collections et induit une attitude type aussi bien pour le simple visiteur que pour le conservateur »[69]. C'est cette perception de mausolée, cette collection intouchable, qui va tranquillement se transformer pour offrir une nouvelle vie au musée à partir des années 1970 avec la naissance des mouvements de la nouvelle muséologie.

À la suite des deux guerres mondiales, il y a une « remise en question de l'image du passé produite par les institutions officielles[70] », explique Krzysztof Pomian. La collection va être reléguée au second plan, pour laisser place aux publics. L'expérience du visiteur va alors prévaloir sur l'interprétation des œuvres[71]. En 1972, une nouvelle définition du musée est proposée lors d'une conférence de l'UNESCO à Santiago au Chili[72]. Pour François Mairesse, c'est la marque d'une transformation : « la fonction d'étude a devancé la conservation, et la culture a remplacé la délectation »[73]. Le musée s'adresse désormais à tous ses publics, locaux, touristes, amateurs d'art et professionnels.

---

[68] Whitney Birkett. (2012). *To Infinity and Beyond: A Critique of the Aesthetic White Cube* (Mémoire de maîtrise non publié). Setton Hall University. Récupéré le 12 septembre 2018 de http://scholarship.shu.edu/theses/209 .
[69] Bernard Deloche, (2010). *Mythologie du musée*. Paris : Le cavalier bleu, p. 26.
[70] Krysztof Pomian. (1991). *Op. cit.*, p. 167.
[71] Nicholas Serota. (2000). *Experience or Interprétation. The Dilemna of Museums of Modern Art.* Londres : Thames & Hudson.
[72] « Le Musée est une institution au service de la société, qui acquiert, communique et, notamment expose, à des fins d'étude de conservation d'éducation et de culture, des témoins représentatifs de l'évolution de la nature et de l'homme. » Cité dans François Mairesse. (2002). « La nouvelle muséologie ». Dans *Le Musée, temple spectaculaire.* Lyon : Presses universitaires de Lyon, p. 107.
[73] *Ibid.*, p. 108.

Le musée dont le point focal était l'objet, si significatif à l'exposition des collections, va déplacer son centre d'intérêt vers le visiteur et favoriser ainsi la médiation. L'exposition des objets est alors pensée en fonction de ce qu'ils peuvent nous dire et de ce que le musée veut leur faire dire. Pour André Gob et Noémie Drouguet, « les objets sont dénués, en eux-mêmes, de signification ; c'est le muséographe, au travers du discours de l'exposition, qui leur donne sens[74] », ce qui signifie que l'exposition peut être perçue comme un nouveau type de réceptacle pour les œuvres (par exemple un outil de communication, ou un récit, ou un contexte de présentation). Ainsi, au sein de l'exposition vont se multiplier des activités (visites guidées, conférences, etc.) et des supports matériels auparavant considérés comme des « pollutions pour les œuvres[75] » par les conservateurs. Les visiteurs sont désormais outillés pour explorer le musée. Cependant, cette nouvelle approche de « l'exposition communicationnelle » a eu pour terrain de prédilection les expositions temporaires, abandonnant alors les expositions des collections aux tendances muséographiques pouvant aller jusqu'au temps des Lumières.

Les collections et leur exposition sont-elles dépassées?

Avec l'arrivée du visiteur au cœur des expositions et le rejet du musée temple, comme le nomme François Mairesse, l'exposition de la collection, ou exposition dite permanente, tombe dans l'oubli. Dans plusieurs manuels des conservateurs, il existe peu de consignes au-delà de la conservation et des techniques sécuritaires d'accrochage de la collection. Pour résumer ces manuels : on y apprend que les expositions permanentes ont pour but d'être permanentes, mais cela varie en fonction des musées ; que les œuvres ne changent pas, mais qu'elles peuvent être prêtées pour d'autres expositions ; que c'est un endroit important pour le musée, mais que l'exposition peut être démontée par faute de moyens. Bref, la permanence varie en fonction des

[74] André Gob et Noémie Drouguet. (2014). *Op. cit.,* p. 254.
[75] Serge Chaumier. (2018). « Musées et patrimoine. Nouvelles formes de médiation, nouveaux projets ». *L'Observatoire.* (N° 51), p. 40-43.

besoins,[76] mais n'est pas toujours justifiable. Un guide à l'intention des conservateurs, parmi tant d'autres, dans les années 1990, souligne l'importance de la permanence : « Change for change's sake is not, in itself, defensible for, unless it is backed by sound intentions of improved performance, extending the coverage, attracting a wider and continuing audience or commercial viability, it cannot be justified. [77]»

À cette lecture, on peut se demander dans quelle circonstance la collection est « utile » au musée. On s'interroge également à la lecture du manuel d'André Gob et Noémie Drouguet qui, 25 ans plus tard, ne semblent toujours pas trouver d'intérêt autre que la fonction de conservation à ces expositions permanentes[78]. Dans leur chapitre « Le musée comme acteur culturel : la fonction d'animation », l'exposition des collections ne fait pas partie de cette nouvelle fonction des musées : « Le musée ne peut plus se contenter de conserver les objets du patrimoine et de les donner à voir au public.[79] » expliquent-ils. Dans deux autres ouvrages, André Gob et Serge Chaumier contestent d'ailleurs la nécessité de ce corpus aujourd'hui[80]. De la même façon, Bernard Deloche nous rappelle que « d'un point de vue strictement pragmatique, le musée, comme les archives et les bibliothèques, n'a d'autre fonction que de stocker et de transmettre des données pour permettre aux hommes de demain de ne pas être contraints de refaire les inventions[81][...]» Ainsi, on peut dire que la collection est considérée, par beaucoup, comme un objet obsolète, voire comme un symbole d'élitisme et de bourgeoisie[82].

---

[76] Le plus long texte trouvé sur ce sujet est Michael Belcher. (1991). *Exhibitions in museums.* Leicester : University Press Leicester; Washington, D.C : Smithsonian Institution Press.
[77] *Ibid.*p. 45.
[78] Dans leur ouvrage, l'exposition permanente est définie par ce qu'elle n'est pas. Voir André Gob et Noémie Drouguet. (2014). *Op. cit.,* p. 130-131.
[79] *Ibid.*, p. 253.
[80] André Gob. (2010). *Le musée, une institution dépassée ?* Paris: Armand Colin et Serge Chaumier. (2016). « Pourquoi la muséologie ne devra plus être une composante du patrimoine » Dans François Mairesse (dir.). *Nouvelles tendances de la muséologie.* « Musées et Mondes » (coll.). Paris : La documentation Française. p. 67-80.
[81] Bernard Deloche. *Op.cit.*, p. 65.
[82] Dans plusieurs livres on retrouve le mot « esthète ».

B) Le paradigme de l'exposition et de l'événementiel

Le règne des expositions temporaires et la libéralisation des musées

Lorsque le musée décide de positionner le visiteur au sein de son organisation, il devient essentiel d'attirer le plus de public possible. Les expositions temporaires et les activités événementielles vont être la solution adoptée pour solliciter et fidéliser le visiteur touriste, le primovisiteur[83] et le visiteur local[84] — tous des sources de revenus pour le musée. Or, la multiplication de l'offre culturelle constitue un défi concurrentiel qui a poussé le musée à embrasser une pratique de marketing de ses événements, où les grandes expositions débouchent sur de fortes retombées économiques[85]. Les paramètres de cette nouvelle approche du musée sont expliqués par Yves Bergeron :

> « Bien que les valeurs de la "nouvelle muséologie" [placer le visiteur et son expérience en centre du musée] continuent à se faire sentir encore aujourd'hui dans la littérature, une troisième révolution s'est mise en marche durant la décennie 1990. La primauté de l'économie, la recherche de profits, et de partenaires financiers et le musée comme marque de commerce sont autant d'indicateurs de la révolution "néolibérale"[86]. »

Cette révolution néolibérale va accentuer l'abandon de la collection, en raison de la dichotomie fondamentale entre les expositions temporaires et les collections permanentes. Jean-Michel Tobelem souligne dans son article « Le rôle des expositions temporaires dans les stratégies événementielles des musées » cette tension et ses conséquences sur l'exposition des collections :

---

[83] Le terme primovisiteur est principalement utilisé dans les études des publics des musées en France. Il s'agit des visiteurs qui viennent dans le musée pour la première fois et qui potentiellement doivent être fidélisés. Voir par exemple l'étude sociologique de Jacqueline Eidelman et Anne Jonchery (2011). « Sociologie de la démocratisation des musées ». *La Revue Hermes,* vol.3, n°61,p. 52-60.

[84] Bernard Deloche. *Op.cit.*, p. 50.

[85] Voir tableau dans Jean-Michel Tobelem. (2011). « Le rôle des expositions temporaires dans les stratégies événementielles des musées ». *Revue Française du Marketing* (232), p. 50.

[86] Yves Bergeron. (2016). *Op. cit.*, p. 239.

> « Comment expliquer cette évolution qui constitue presque un oxymore : le développement d'activités événementielles (donc ponctuelles et de courte durée) dans des lieux voués à la permanence et à la conservation d'œuvres dans la très longue durée ?[87] »

En embrassant la révolution néolibérale, le musée devient dépendant financièrement des événements populaires[88]. Par voie de conséquence, il transforme l'allocation de ses ressources et le contenu de ses expositions. Jean-Michel Tobelem parle longuement d'un « nouvel âge des musées[89] » et François Mairesse d'une dérive vers une économie du spectaculaire, du divertissement, d'une approche marchande au dépit des missions éducatives et sociales des musées[90]. Dans ce nouvel âge, les collections sont perçues comme un fardeau financier plutôt qu'une source de capitalisation.

Les collections sont écartées de la libéralisation des musées

La collection et son exposition ne refont surface que lorsque l'on parle de la fonction recherche du musée[91]. Avec les années 2000, on questionne le modèle muséal et les conclusions sont pessimistes, tout particulièrement concernant la possibilité de faire de la recherche. Pour John Sander, la recherche, qui porte sur la collection et ses objets, ne semble plus possible dans le nouveau contexte des musées où la logique de marché est devenue essentielle à la survie du musée[92].

---

[87] Jean-Michel Tobelem. (2011). *Op. cit.*, p. 47.
[88] *Ibid.*, p. 57.
[89] Jean-Michel Tobelem. (2005). Le nouvel âge des musées: les institutions culturelles au défi de la gestion. Paris: A. Colin.
[90] François Mairesse. (2002). *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal.* Lyon: PUL; François Mairesse (dir.) (2010). *Musée hybride*. Paris : La documentation française.
[91] Dennis Farr. (1992). « Research : fine-art collection ». Dans *Manual of Curatorship : a guide to museum practice* (2eme édition) : Londres : Thompson, p. 542-546.
[92] John Sander. (2001). « Le musée est-il encore un lieu de recherche ? ». Dans *L'avenir des musées.* Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel les 23, 24 et 25 mars 2000 / sous la direction de Jean Galard, chef du Service culturel du Musée du Louvre. Paris : Musée du Louvre, p. 347-358.

La raison principale est la crise du conservateur. Daniel Jacobi rappelle que l'exposition permanente est la tâche principale du conservateur : « le paradigme de la collection [modèle de la muséologie de l'objet] dessine l'image d'un musée dirigé par un conservateur qui étudie et analyse des éléments patrimoniaux, les inventorie ou les catalogue patiemment, sélectionne les items les plus représentatifs et les présente au public dans une exposition permanente inamovible, disposée le plus souvent dans un monument historique[93]». Or, ce conservateur va voir son monde complètement se transformer avec la fin du paradigme des collections et la naissance de tout un nouveau groupe de professionnels, dont les commissaires, les chargées de projet, les agents de communication et de marketing. Cette crise fondamentale, qui frappe le musée à son épicentre, est expliquée par Nathalie Heinich et Michaël Pollack en 1989[94]. Cette crise demeure, Jens Hoffman, célèbre commissaire et conservateur, dans son petit livre *(Curating) from A to Z,* consacre quatre pages au conservateur, dont deux qui portent plus spécifiquement sur les artistes qui prennent ce rôle dans les musées[95]. Bref, l'exposition permanente est oubliée par les conservateurs et les chercheurs, mais cette tendance pourrait être en cours de changement.

C) La fin de l'empire des expositions temporaires : le retour vers les collections

L'essoufflement des musées et l'avènement de l'événement

Les musées, de toutes tailles, sont épuisés[96]. Les expositions *blockbusters* sont de

[93] Daniel Jacobi. (2016). « Muséologie et accélération » dans François Mairesse (dir). *Nouvelles tendances de la muséologie.* Musées et Mondes (coll.). Paris : La documentation Française. p. 28.
[94] Nathalie Heinich, et Michael Pollack. (1989). « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, vol. 31, n° 1, p. 29-49.
[95] Jens Hoffman. (2014). *(Curating) from A to Z.* Zurich : JRP Ringier, p. 39-42
[96] Claire Bishop et Dan Perjovschi. (2013). Radical museology or, « what's contemporary » in museums of contemporary art?. Londres : Koenig Books.

plus en plus lourdes logistiquement et financièrement. La recherche de financement est de plus en plus longue et complexe. En effet, le musée est face à une concurrence exponentielle. On ne compte plus le nombre de biennales, de musées privés, qui ouvrent chaque année[97]. Cette fioriture d'expositions interpelle les chercheurs qui finissent par s'affronter pour savoir si les expositions temporaires sont capables ou non de produire un nouveau savoir[98]. De plus, d'après François Mairesse[99], le musée, entité historiquement publique, peut difficilement rivaliser avec les nouvelles fondations d'art contemporain et les entreprises privées en termes de budget et vis-à-vis du développement des nouvelles technologies, nécessaire à l'élaboration des expositions *blockbusters*.

Daniel Jacobi suggère face à l'épuisement un changement de paradigme : la fin du paradigme des expositions temporaires pour celui de l'événement[100]. Le musée « capitalisé » prend la forme d'un centre culturel avec l'ajout d'un auditorium, d'une salle de concert, d'une bibliothèque. C'est ce que François Mairesse appelle « le musée hybride [101]» et Catherine Grenier le « musée polymorphe » ou le « musée cité[102] ». Par exemple, le Musée national d'art moderne est situé dans le Centre Georges Pompidou, qui possède une salle de concert, de conférences, une bibliothèque, un restaurant, un café, une boutique, une librairie, etc. On peut aussi penser à la nouvelle entrée du Louvre et à son « Carrousel » qui réunit un ensemble de boutiques luxueuses et plusieurs services de restauration. Ce phénomène de commercialisation est associé à la gestion des masses et des flux qu'amènent les

---

[97] Guido Guerzoni. (2014). *Museum on the map*. Venise : Fondatione Di Vinezia. p. 318
[98] Nous faisons référence ici aux recherches de François Mairesse, d'André Gob et de Serge Chaumier
[99] François Mairesse. (2016, octobre 18). *Introduction à la muséologie française : enjeux et développements récents*. Communication présentée à l'École du Louvre, Paris.
[100] Daniel Jacobi. (2013). « Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ? ». *La Lettre de l'OCIM* (150). Mis en ligne le 29 novembre 2015. Récupéré le 30 septembre 2016 de http://ocim.revues.org/1295.
[101] François Mairesse (dir.). (2010).*Op. cit.*
[102] Catherine Grenier. (2013). *La fin des musées ?* Paris : Editions du Regard.

expositions temporaires alors sources de revenus. La programmation à Pompidou n'est plus réservée aux seules expositions, on y trouve toute une liste d'événements culturels. Pour Daniel Jacobi, nous aboutissons à une nouvelle ère : celle de « l'accélération sociale » ou le musée technologisé devient un forum[103] ; le musée est « un établissement polyvalent programmant des événements, des concerts, des conférences, des ateliers, des films, en plus des expositions. On passerait de la logique de l'exposition à la logique de l'événementiel[104] ».

La collection et son exposition qui semblaient incompatibles avec le paradigme de l'exposition temporaire pourraient alors refaire surface avec le paradigme de l'événement qui reconfigure l'usage civique de l'espace-musée.

Faire événement dans les collections : un nouvel espace

On ne compte plus le nombre d'artistes[105] et de commissaires invités à intervenir dans des collections muséales. Avec ces interventions, les accrochages se renouvèlent, ce qui semble provoquer un regain d'intérêt pour la collection et une mise en valeur de cet espace abandonné, depuis les années 1960. Chacune des actions « va faire événement » dans la collection et dans la vie du musée : il s'agit d'activités, de commissaires invités, d'ouverture des réserves, etc. À noter que l'événement le plus accaparant pour une collection est sûrement celui de la construction d'un nouveau bâtiment. Événement qu'Annie Gauthier, ex-directrice du Musée d'art de Joliette et aujourd'hui directrice des collections du Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ), qualifie de « traumatique » pour les collections[106].

---

[103] Voir sur ce sujet Carol Duncan. (1972). « The Museum : a temple or a forum". *Journal of World History* (14), p. 189-202.
[104] Daniel Jacobi. (2016). *Op. cit.*
[105] Julie Bawin. (2014). *L'artiste commissaire : entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée.* Paris : EAC.
[106] Colloque au Musée d'art de Joliette CIÉCO (2016, mars 19). Colloque *Les collections sont de retour !*, Musée d'art de Joliette, Joliette, Québec.

Les paradigmes de l'exposition temporaire et de l'événementiel imposent au musée le renouvèlement de ses espaces : accueillir les nouveaux flux de visiteurs, mettre aux normes les espaces, présenter les nouvelles acquisitions. En conséquence, la construction de nouveaux bâtiments, depuis les années 1990, n'a fait qu'exploser[107] et les *starchitects*[108] se font compétition. Quant aux chercheurs, ils dénoncent « la suprématie du décorum sur le forum[109] ». Tandis que les investisseurs et les politiciens ne rêvent que du mythe de l'effet Bilbao. Charlotte Klonk signale que « most of the rooms in the Guggenheim Bilbao are not at all experimental »[110]. D'ailleurs, la Tate Modern de Londres aurait été construite justement en réaction à ce type de musée[111]. Ainsi, le paradigme de l'événementiel encourage le musée à construire ou du moins à repenser ses espaces d'accueil et d'expositions. On peut alors se demander dans quelle mesure l'intrusion du paradigme de l'événementiel dans le musée transforme l'exposition des collections?

Laurier Lacroix, dans une conférence de 2016, pose justement cette problématique et se demande si les accrochages de la collection, avec leurs nouvelles rotations perpétuelles, ne répondent pas aux impératifs de l'exposition temporaire[112]. Ainsi, face à la construction d'un nouveau bâtiment, le redéploiement des collections s'impose. Ce défi organisationnel implique nécessairement une réflexion, sur la nouvelle disposition de la collection, dans l'espace et dans le temps. Le musée doit donc recomposer son dispositif d'exposition, qui parfois n'a pas changé depuis plusieurs décennies.

---

[107] Guido Guerzoni. (2014). *Op. cit.*, . p. 318.
[108] Claire Bishop. *Op. cit.*, p. 9.
[109] François Mairesse. (2003). *Op. cit.*, p. 120.
[110] Charlotte Klonk. (2009). *Spaces of Experience: Art Gallery and Interiors from 1800 to 2000*. New Haven : Yale University Press, p. 196.
[111] *Ibid.*, p. 197-200.
[112] Laurier Lacroix. (2016 novembre 5). *De l'architecte au scénographe. L'architecture contemporaine des salles d'expositions*. Communication de CIÉCO. Colloque international sur l'architecture muséale et son impact sur la vie des collections. Musée national des beaux-arts du Québec. Québec.

Faire événement dans les collections : une nouvelle narration

Les conservateurs, « forcés » par la création des nouveaux espaces, vont commencer à « jouer » avec leur collection à partir des années 1990-2000[113]. Le renouvèlement des expositions des collections va alors être traité comme un événement et une opportunité de changer le discours académique classique des présentations des collections. Pour se faire, les conservateurs doivent tenir compte de plusieurs débats dans les domaines de la muséologie et des *Cultural Studies*, qui parfois ont critiqué violemment les accrochages chronologiques ou à vocation encyclopédique et universaliste[114]. Les recherches dans les *Cultural Studies* ont influencé plusieurs nouvelles approches thématiques des collections : les genres, le racisme, la mondialisation, la construction de l'histoire de l'art, etc.

Par ailleurs, l'exposition de la collection qui a souvent servi à raconter l'histoire de l'art occidental doit s'ouvrir à des interprétations multinationales et multidisciplinaires. Le tourisme de masse fait du musée protecteur du patrimoine national un modèle presque incompatible avec la réalité des flux internationaux des visiteurs. Or, le musée doit répondre aux besoins de tous ses visiteurs et, pour se faire, il doit « réviser ses canons[115] ». Catherine Grenier, ex-conservatrice au Musée national d'art moderne (2009-2014), a défendu ce sujet pendant toute la durée de son mandat. Pour elle, « la distance dont nous bénéficions désormais par rapport à cette période historique [des récits consacrés] nous permet d'adapter un regard nouveau,

---

[113] Jérôme Glicenstein. (2015). *L'invention du curateur.* Paris : PUF, p. 88 ; Claire Bishop et Dan Perjovschi. (2013). *Radical Museology or, « What's Contemporary » in Museums of Contemporary Art?.* Londres : Koenig Books, p. 24.

[114] Catherine Grenier. (2013). *Op. cit.*

[115] Catherine Grenier (commissaire). (2011) « Le monde à l'envers ». Dans Musée d'art moderne Centre Pompidou, France. *Modernités plurielles 1905-1970.* [Catalogue d'exposition]. Paris : Centre Georges Pompidou. p. 14-31.

informé par les recherches menées [en études postcoloniales, visuelles, culturelles][116] ». Son projet au Centre Pompidou était d'établir une nouvelle narration en présentant les collections de façon thématique. D'autres chercheurs sont aussi partisans d'un nouveau rapport au temps dans les musées. Georges Didi-Huberman soutient, et cela depuis plus de quinze ans, que l'anachronisme est l'une des meilleures façons de présenter les œuvres d'art, car il est partout[117]. Certains auteurs critiquent une forme de relativisme et poussent l'idée plus loin en appelant à une muséologie plus radicale[118]; en entretenant un autre rapport à la temporalité. Claire Bishop explique : « It is not so hard to argue that the relativism of thematic collection hangs post-2000 is in perfect synchronicity with museum marketing: a gallery to please every demographic without having to align the institution with any particular narrative or position[119]. » Peu importe la critique adressée à l'exposition de la collection, il reste qu'elle est désormais un espace de production de récits pour la plupart alternatifs à la présentation classique héritée du XIXe siècle. Ces tentatives s'inscrivent dans un nouveau mouvement intitulé la « muséologie critique[120]».

D) Conclusion

Le rôle et la fonction de l'exposition des collections s'écrivent en parallèle à l'histoire des musées, cependant l'histoire de l'exposition des collections n'a pas encore été racontée. La recherche menée pour ce chapitre montre qu'une transformation majeure se déroule dans cet espace dédié à la collection. L'analyse des évolutions de ce type

---

[116] *Ibid.*, p. 16.
[117] Georges Didi-Huberman. (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images.* Paris: Éditions de Minuit.
[118] Claire Bishop et Dan Perjovschi. (2013). *Op. cit.*
[119] *Ibid.*, p. 27.
[120] À noter que cette nouvelle approche concerne d'avantage les musées d'histoire ou d'ethnographie et qu'il existe moins de musées d'art à ce jour qui pratique cette approche. Voir sur le sujet : Jésus Pedro Lorente. (2016). « De la nouvelle muséologie à la muséologie critique : une revendication des discours interrogatifs, pluriels et subjectifs ». Dans François Mairesse (dir.) *Nouvelles tendances de la muséologie.* « Musées et Mondes » (coll.). Paris : La documentation Française, p. 55-66.

d'exposition pourrait offrir à la recherche en muséologie une autre perspective sur l'avenir du musée. Le regain d'intérêt pour les collections s'inscrit dans l'avènement du paradigme de l'événement. Il s'est manifesté par exemple par des intrusions anachroniques ou des invitations inusitées. Ces activités événementielles qui dynamisent l'exposition ont pour objectif de poser un regard autoréflexif sur le musée et sa collection. Les nouvelles présentations des collections ne cherchent pas nécessairement à dévaloriser les accrochages traditionnels, comme la chronologie, mais plutôt à déconstruire de façon critique les classifications universalistes de l'époque des Lumières ou encore celles héritées des constructions occidentales, après la Grande Guerre. Les modèles de représentation nationale et politique, comme à l'époque de Napoléon, ou romantique à la façon des princes ou des collectionneurs accumulateurs de trésors, ou encore des historiens de l'art moderniste, sont laissés de côté. Pour autant, ils ne sont pas aliénés dans les nouveaux accrochages, mais plutôt utilisés par les commissaires comme position critique : l'exposition des collections permet de mettre en lumière des débats contemporains, relire l'histoire, créer de nouveaux dialogues, et surtout, offrir une parole subjective sur le contenu des collections. Elle devient une plateforme, dont le patrimoine n'est plus l'unique objet du propos. Ses modifications ne sont plus dues à des préoccupations de préservation, ou liés à des prêts ou des changements d'orientations politiques, mais sont les conséquences de redéploiements produits par les conservateurs du musée. Maintenant que nous avons vu qu'il existe une potentielle histoire des expositions de collections, nous proposons une étude de cas pour analyser les mécanismes de création de ce type d'exposition. L'approche préconisée est l'analyse d'une activité événementielle qui oblige à repenser de façon critique l'accrochage : le redéploiement.

CHAPITRE 2 : Étude des expositions dossiers et de l'exposition *Collections modernes 1905-1965* du MNAM

Après l'analyse historique de l'exposition de collections, nous avons choisi d'adopter la perspective du redéploiement afin de comprendre comment le musée cherche à se positionner par rapport à sa collection et à son exposition. L'emploi du mot « redéploiement » est métaphorique en muséologie, car le terme appartient d'abord au champ lexical de l'armée et du politique[121]. On parle en effet de redéploiement de troupes ou de dispositifs miliaires. Le mot vient de déploiement, qui consiste en l'action d'ouvrir dans toute son extension un objet qui était plié (ployer vient du latin *plicare* qui signifier plier) et de le disposer de façon à occuper une grande surface. Au sens figuré, il s'agit de faire voir avec splendeur. Que ce soit la mobilisation de troupes en forme de combat, la disposition sur une table de marchandises ou même encore d'un oiseau dans le ciel, le déploiement implique une relation à l'espace ainsi qu'une organisation spécifique dans un but précis. Pour déployer, il faut organiser et mettre en valeur dans l'espace un objet ou un ensemble d'objets ; cela implique un déplacement (le préfixe « dé- » implique ce mouvement d'éloignement). Adapté au monde muséal, ces trois significations sous-entendent un principe de commissariat, soit l'arrangement dans l'espace d'œuvres auparavant rangées (pliées dans leur boîte) dans les réserves du musée. Le mouvement, implicite dans le « dé », correspond à la mise en espace des œuvres dans les salles. Le déplacement, c'est celui des réserves aux salles d'exposition, et la mise en valeur, c'est celle de la collection. Le déploiement consiste ainsi à disposer des œuvres dans le musée, selon « un système de valeur et d'interprétation des œuvres[122] ». Notre recherche complexifie cette idée en portant non pas sur le déploiement, mais sur le RE-déploiement : c'est-à-dire, *faire de nouveau*, proposer une

---

[121] Office québécois de la langue française. (2000-). *Le grand dictionnaire terminologique (GDT)*. Récupéré le 14 octobre 2018 de http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/.

[122] Christine Bernier. (2002). *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution.* (coll.) « Esthétique » Paris : L'Harmattan, p. 70.

nouvelle organisation spatiale des œuvres visant à remettre en valeur la collection. Redéployer suppose donc ainsi un changement, quelque chose de nouveau par rapport à ce qui précède. Cela sous-entend qu'il existe de multiples déploiements dans le passé comme dans le futur. Ainsi, un redéploiement des collections suppose une réflexion par rapport aux précédents accrochages et expositions. Il sera nécessaire ici, dans ce chapitre, de se questionner sur la valeur rajoutée, sur la nouveauté, car les œuvres ne sont pas déplacées pour être réinstallées dans la même séquence. C'est d'autant plus évident lorsque les redéploiements ont lieu à l'occasion d'un nouveau bâtiment ou d'une rénovation.

L'objet de notre analyse porte sur l'intention qui motive le redéploiement d'œuvres et ses conséquences sur la définition et les usages de la collection, en tant qu'entité, et sur sa mise en exposition. Notre étude ne peut donc pas seulement porter sur l'analyse des accrochages — sur la façon dont les œuvres sont mises en espace et leur système d'interprétation —, il faut également considérer ce que Jean-Marc Poinsot appelle « l'exposition des collections » ou « la collection en exposition[123] ». Ce terme suggère une transformation de la définition de l'exposition dite « permanente », selon le terme en usage dans les musées. L'exposition des collections regrouperait des pratiques de conservation — la patrimonialisation — et de production d'exposition — l'événementiel — dans le même espace[124]. Cela n'est pas sans créer une tension entre ces deux types de compétences ou d'expertises au sein des musées. Car, lorsque le musée conçoit une exposition, il construit un système de langage[125] constitué d'éléments non verbaux (œuvres) et verbaux (textes) dont l'agencement est producteur

[123] Jean-Marc Poinsot. (2007). « Incertitude et évidences. De la crise comme moteur de l'histoire ». Dans Bernadette Dufrêne (dir.). *Le Centre Pompidou : trente ans d'histoire.* Paris : Centre Pompidou, p. 233-247.
[124] Aurélie Champion. (2011). « Expositions des collections, turbulences dans les musées d'art moderne ». *Marges* (12). Mis en ligne le 15 avril 2011. Récupéré le 01 octobre 2016 de http://marges.revues.org/397.
[125] Mieke Bal. (1996). « The Discourse of the Museum ». Dans Reesa Greenberg, Bruce W Ferguson et Sandy Nairne (dir.). *Thinking about Exhibitions.* Londres et New York : Routledge, p. 201-214.

de sens. En conséquence, si l'exposition permanente n'est pas seulement un espace pour la conservation des œuvres, mais un espace de production de sens à partir d'un système de langage, elle devient un média, un système de communication au sens où l'entend Jean Davallon[126]. La recherche sur le redéploiement va nous permettre de mieux comprendre les particularités et les enjeux d'une telle transformation, d'un tel déplacement.

L'analyse de cas proposée dans ce second chapitre positionne le musée comme « producteur » du redéploiement. C'est pourquoi nous avons adopté un cadre théorique nous permettant d'analyser l'espace de production (le musée) à partir de son produit (l'exposition redéployée). Nous considérons que l'exposition est le produit d'un langage dont nous espérons que la déconstruction va permettre de mieux comprendre les enjeux du redéploiement pour le musée. Nous allons tout d'abord présenter notre objet d'étude et les raisons qui ont motivé notre choix. Une fois la notion de discours « curatorial » précisée, nous enchainerons par la suite avec les résultats de notre analyse en suivant une structure interrogative à trois temps : d'abord, qui parle et qui est l'auteur ? Ensuite, quelle est la narration, le récit, exposée ? Et enfin, comment ce récit se présente-t-il et quels sont les parcours proposés ?

A) Présentation de l'objet d'étude et justification du sujet

Le musée

Le redéploiement sélectionné est celui des collections d'art moderne situées au niveau cinq du Musée national d'art moderne au Centre Georges Pompidou (MNAM). Plusieurs éléments justifient ce choix. D'abord, le MNAM possède une collection importante en nombre[127], en valeur, et elle est en continuelle croissance. Elle a été fondée à partir de deux fonds français : celui du Jeu de Paume et du Musée du

[126] Jean Davallon. (1992). « Le musée est-il un média ? », in *Public & Musées*, 2, décembre, p. 99-123.
[127] Le Musée possède une collection de près de 100 590 œuvres de 6411 artistes et une bibliothèque (la Bibliothèque Kandinsky) qui possède de nombreux fonds d'archives.

Luxembourg. Dès les débuts du MNAM, les directeurs vont chercher à combler les absences nationales en sollicitant des dons de la part d'artistes français. La temporalité de la collection s'étend de 1905 à aujourd'hui. Le caractère national et l'implication des directeurs sont des facteurs importants du développement de la collection dès les débuts. En 2016 seulement, en compilant les dons et les achats, le MNAM a acquis 1 958 œuvres pour une valeur de 25,3 M€[128] ; en 2015, ils ont acquis 1160 œuvres pour 35,2 M€[129]. Aujourd'hui, le Centre Pompidou possède, avec la Tate Modern et le MoMA, une des plus grandes collections d'art moderne et contemporain au monde. Ainsi, les budgets, la taille du musée et de sa collection lui permettent d'avoir une très grande influence et une réputation internationale pratiquement incomparable. En raison de cette augmentation constante des acquisitions, des prêts, et des problématiques de conservation préventive de certains ensembles[130], une rotation des œuvres dans les salles d'exposition est nécessaire.

Il faut mentionner que le MNAM est aussi un centre de recherche actif. Malgré les critiques qui lui ont été adressées — sur la spectacularisation et le manque de profondeur de certaines expositions[131] — le musée a fait plusieurs expositions qualifiées d'audacieuses, par exemple : la série d'expositions inaugurales de Pontus Hultén (1977-1981), *Les immatériaux* (1985), *Magiciens de la Terre* (1989), *Manifeste, Une histoire parallèle (1960-1990)* (1993), *Vides* (2009), *elles@centrepompidou* (2009). Le potentiel d'innovation est accentué par le fait que le musée héberge un

---

[128] Centre Pompidou. (2016). « Une gestion vivante de la collection ». *Bilan d'activités 2016.* Récupéré le 7 février 2018 de http://bilan-activite-2016.centrepompidou.fr/?q=content/1-une-collection-ouverte-et-une-programmation-en-mouvement.

[129] Centre Pompidou. (2015). « Une gestion vivante de la collection ». *Bilan d'activités 2015.* Récupéré le 7 février 2018 de http://mediation.centrepompidou.fr/documentation/bilandactivite2015/.

[130] Par exemple, les dessins de Braque de la salle 8 de l'expositions dossier *L'œil écoute* (mai 2017-avril 2018) ne sera exposé que cinq mois. Voir note sur le livret de *L'œil écoute*.

[131] François Mairesse. (2002). *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal.* Lyon : PUL ; Claire Bishop et Dan Perjovschi. (2013). *Radical Museology or, "What's Contemporary" in Museums of Contemporary Art?*. Londres : Koenig Books.

centre pluridisciplinaire qui influence la programmation[132]. La recherche au MNAM favorise l'exploration de leurs fonds, très nombreux, notamment avec la mise en place de plateforme numérique telle que « Centre Pompidou virtuel » qui opère comme une plateforme de diffusion de ressources numériques. Il y a aussi des politiques de partenariats avec des universités et d'autres musées[133].

Finalement, il est nécessaire de souligner la riche histoire des redéploiements des collections. Régulièrement, les expositions dédiées aux collections, aux quatrième et cinquième étages du Centre Pompidou, sont changées ou modifiées. Chaque nouvelle présentation propose de mettre l'accent sur une particularité de la collection, sur certains artistes, ou de faire des regroupements originaux. Pour autant, jusqu'en 2005, c'est le modèle chronologique qui a été privilégié pour la présentation des collections modernes. C'est avec l'exposition *Big bang. Destruction et création dans l'art du XX*e *siècle* (15 juin 2005 - 22 février 2006), que le MNAM semble avoir pris un tournant thématique. Pour la commissaire Catherine Grenier, il s'agit de la première exposition thématique transversale et sans référence au passé du MNAM[134]. Suivent d'autres expositions thématiques de la collection d'une aussi courte durée (deux ans) : *Le mouvement des images* conçue par Philippe-Alain Michaud, en 2007, qui associait cinéma et arts visuels ; *elles@centrepompidou,* conçue par Camille Morineau, en 2009, qui présentait exclusivement une sélection d'artistes femmes de la collection ; *Modernités plurielles* (2013-2014), un projet dirigé par Catherine Grenier, qui avait la volonté de montrer une autre façon de présenter l'art dans le contexte de la mondialisation. L'étude de cas choisie pour notre analyse a la particularité de retourner

---

[132] Catherine Grenier. (2013). *Op. cit.,* p. 17. Entre autres, Dominique Bozo a changé les politiques d'acquisitions pour faire entrer l'architecture et le design au Musée. Bernard Blistène favorise dans sa programmation d'autres disciplines que les arts visuels. Par exemple avec son cycle d'exposition *Imprimer le monde* (2017) et le Nouveau festival et comme nous le verrons dans les expositions dossiers des collections modernes.

[133] Catherine Grenier. (2013). « La recherche au Musée ». Dans *La fin des musées ?*. Paris : Éditions du Regard, p. 51-55.

[134] Catherine Grenier. (2013). *Op. cit.*, p. 43.

à la présentation chronologique des collections, tout en intégrant une multidisciplinarité.

L'exposition

L'objet de notre analyse est une exposition conçue par Bernard Blistène à la suite de sa nomination à titre de directeur, en 2013. Située au cinquième étage du Centre Pompidou dans un espace composé de trente-cinq salles en enfilade, la nouvelle présentation s'intitule *Collection modernes 1905-1965* (27 mai 2015 - 31 décembre 2018). La sélection des œuvres est faite en fonction des réserves du musée. Cet accrochage fait partie des expositions permanentes du musée (s'opposant à celles temporaires composées d'œuvres pour la plupart extérieures à la collection). À cet égard, pour avoir accès à des informations, il faut chercher dans la section musée de leur application mobile[135] et non la section expositions. Il semble évident qu'au-delà de toute préoccupation esthétique ou historique, notre objet d'étude est d'abord un produit institutionnalisé. Les intentions sont clairement énoncées :

> « Le MNAM inaugure une nouvelle présentation de ses collections d'art moderne. Leur extraordinaire richesse est mise en lumière par un cheminement clair et lisible, organisé en séquences historiques. Les grands jalons artistiques et les figures majeures de l'histoire moderne, ainsi soulignées, donnent à comprendre des généalogies, des passages, des métissages et des croisements[136]. »

Les œuvres sont disposées dans des salles en enfilades[137], certaines de ses salles sont monographiques (Salle : 20 Marcel Duchamp, Man Ray, Francis Picabia, 23 : Giacometti, 40 : Barnett Newman), d'autres présentent des mouvements artistiques (Salle 11 : Cubismes, 18 : Constructivisme, 29 : Expressionisme abstrait). Les premières salles sont réservées à l'Expressionisme et à Rouault avant de passer à

---

[135] Le site internet du Musée renvoie à l'application mobile pour avoir des informations précises sur cette exposition.
[136] Centre Pompidou, « Niveau 5 : collection moderne », *Le Musée*, 2017. Application mobile *Pompidou* (Consulté le 4 avril 2017)
[137] Voir Annexe 2. A.B.C

Matisse (début du XXe siècle) et la dernière salle est consacrée au Pop Art (années 1950-1960). L'ensemble correspond à une vision chronologique de l'art moderne. Il faut noter, dès à présent, la présence de zones grises dans le parcours. Quatorze espaces sont réservés à des « expositions-dossiers[138] ».

Les « expositions-dossiers » sont renouvelées tous les six mois autour d'une thématique précise. La première proposition (27 mai – 21 décembre 2015) se penchait sur les figures de « passeurs » qui pouvaient avoir été des mécènes, des collectionneurs ou des critiques. On peut citer par exemple Georges Duthuit, Guillaume Apollinaire ou Jean Cocteau. La seconde proposition (14 janvier – 31 août 2016) présentait également d'autres acteurs qui ont participé et marqué la création de l'art moderne de façon remarquable[139]. La troisième proposition (29 septembre 2016 – 2 avril 2017) regroupait des mini-expositions sur la relation entre l'art et le politique. Elle cherchait à questionner comment l'art des temps modernes peut influencer ou a été influencé par le monde politique[140]. Le quatrième volet de cette série d'expositions s'intitule *L'œil écoute* (mai 2017 – avril 2018). Cette fois-ci, le nouveau parcours s'intéresse aux liens entre les arts visuels et la musique et leurs influences mutuelles[141].

Sur les murs et vitrines de toutes les expositions-dossiers on retrouve peu d'œuvres, il y a surtout des documents, des esquisses, des vidéos, des livres, etc. Ces « expôts » proviennent non seulement du MNAM, mais aussi de la Bibliothèque Kandinsky, du

---

[138] Voir Annexe 2. A.B.C

[139] Les Stein, Blaise Cendrars, Wilhelm Uhde, Oswald de Andrade, Vassily Kandinsky et ses cours au Bauhaus, André Breton, Aimé Césaire, Robert Lebel, Francis Ponge, Siegfried et Carola Giedion, Bernard Gheerbrant, Alain Jouffroy et Reyner Banham.

[140] Les fenêtres de la Rosta, Ubu Roi : le tyran grotesque, le « loubok patriotique », Vassily Kandinsky (1866-1944), le retour en Russie (1914-1921), le Club Ouvrier d'Alexandre Rodtchenko, André Breton, Natalia Gontcharova (1881-1962), Adalberto Libera (1903-1963), Jeunes peintres de tradition française.

[141] Soirée de Paris, Diaghilev et les Ballets russes, la musique futuriste, Braque décorateur de théâtre, Erik Satie-Brancusi et la musique, Architecture et musique, photographie et musique, Les surréalismes et la musique : « un silence en or », les Ballets suédois, Beautés d'indifférence, Dubuffet, l'expérience musicale, Artaud – le cri du corps, Poésie sonore, Festivals Fluxus, Yves Klein, Partitions

Cabinet d'art graphique, et de la Médiathèque de l'IRCAM (Institut de recherche et coordination acoustique/musique). Ainsi, des documents et des archives se retrouvent dans des vitrines présentées dans des salles généralement exclusivement occupées par des œuvres d'art. Effectivement, dans les 21 autres salles, on ne trouve que des œuvres d'art. Il existe aussi des chevauchements dans le statut d'œuvre ou de document de certains objets présentés. Les expositions dossiers permettent de montrer cette ambiguïté qui fait partie du travail de recherche des équipes du musée. Par exemple, dans la salle 12[142] du troisième parcours, intitulé *Politique de l'art,* est présenté l'œuvre *Le Club ouvrier* (1925) de l'artiste russe Alexandre Rodtchenko. Pourtant, celle-ci porte le code d'inventaire d'une archive et non d'une œuvre d'art — il s'agit d'une reconstitution. Cet objet a été produit en 1979 par l'équipe du Musée pour l'exposition *Paris-Moscou.* Sa ré-exposition est une nouvelle itération de l'œuvre, et l'occasion de montrer la documentation qui a été nécessaire pour valider les choix à l'époque des commissaires[143].

[142] Voir Annexe 2.D

[143] Au-delà de l'intérêt pour la recherche de ce choix curatorial, il était surement nécessaire d'éviter le scandale qu'il y a eu avec la reconstitution de l'atelier de Malevitch au Centre Pompidou (voir les entrevues de Bozo dans *Art press* 2016)

Partie 1. Qui est l'auteur du redéploiement ?

A) Le redéploiement donne la parole et souligne le rôle de l'auteur

Le musée, un auteur

Puisque cette exposition est composée uniquement d'œuvres de la collection, son premier auteur est avant tout le musée qui constitue la collection ; c'est d'ailleurs ce que le titre, en apparence anodin, révèle. En effet, le contenu de la collection est intrinsèquement lié aux politiques du musée en matière d'acquisitions, d'orientations, de mandats, de capacités budgétaires. C'est pour cette raison que plusieurs muséologues qualifient l'espace réservé à l'exposition permanente de référence ou de synthèse :

> « Exposition permanente : Exposition de référence du musée, souvent en lien avec sa mission muséale ou avec sa raison d'être, s'articulant autour de la thématique centrale que le musée cherche à explorer, et prévue pour durer de manière "permanente", c'est-à-dire, généralement, environ une génération (ou une vingtaine d'années). Encore cette durée, qui était plus longue précédemment, a-t-elle tendance à se restreindre[144] . »

Pour notre étude, la place du musée comme auteur est exacerbée par le fait que ce soit un établissement public. L'exposition de synthèse du Centre Pompidou représente la France, son gouvernement, ses citoyens et citoyennes. Nous ne faisons que souligner rapidement ici cette fonction politique des collections publiques[145], car nous limitons notre échelle de lecture au musée et à la figure du conservateur et du commissaire. Notre approche s'explique par l'importance grandissante à partir des années 1960 du

---

[144] Collectif (2011). « Exposition permanente ». Dans André Desvallées et François Mairesse (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, p. 986.

[145] Voir Carol Duncan. (1994). « Art museum and the ritual of citizenship ». Dans Susane M. Pearce. *Interpreting Objects and Collections*. Londres : Leicester reader in museum studies Routledge, p. 19-29.

commissaire d'exposition. À ce propos, pour Jérôme Glicenstein, l'analyse de l'histoire des expositions doit se faire par rapport à ses commissaires[146], les auteurs.

Le directeur, un auteur

La personne responsable de l'exposition de la collection est Bernard Blistène. C'est lui qui endosse les composantes autoriales à titre de directeur. Bien qu'il soit nommé en 2013, il est un familier du musée. Il est appelé en 1983 par Dominique Bozo, directeur entre 1981 et 1986 et de 1990 à 1991, pour y travailler. Puis après un mandat dans le sud de la France à titre de directeur des Musées de Marseille (1990-1996) il devient directeur adjoint du MNAM de 1996 à 2002. En 2009 il retourne de nouveau à Pompidou à titre de directeur du département du Développement culturel et directeur artistique du Nouveau festival. Il a donc une très bonne connaissance du Musée, de sa collection, et de ses expositions. Comme nous l'avons vu, les déploiements de la collection ont été nombreux depuis l'ouverture du MNAM ; laissant la définition de l'exposition permanente du *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* inadéquate pour notre étude. D'autant plus que chaque déploiement correspond à l'arrivée d'un nouveau directeur :

> « Chaque nouveau directeur a tenu en effet à laisser sa marque : ainsi de la volonté de l'historien Werner Spies [directeur de 1997-2000] de dramatiser le parcours dès l'entrée en l'ouvrant sur Tinguely et Oldenburg et, à l'étage moderne, sur *La Guerre* du Douanier Rousseau (1894) et *Petite fille sautant à la corde* (1950) de Picasso. En 2001, Alfred Pacquement [directeur de 2000 à 2013] multiplie les salles monographiques, d'Yves Klein à Boltanski et à Penone, et rassemble les tendances comme Supports-Surfaces et la Performance[147]. »

La place du directeur est donc majeure dans la détermination du discours des expositions de collections. Pour comprendre les choix de Bernard Blistène, il est

---

[146] Jérôme Glicenstein. (2015). *L'invention du curateur.* Paris : PUF, p. 125.

[147] Centre Pompidou. (s.d.). « Les visiteurs et les nouveaux usages des collections ». Dans *Collections du Mnam-CCI. Le balancier du millénaire.* Récupéré le 8 février 2018 de http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-balancier-millenaire/ENS-balancier-millenaire.html#notes.

nécessaire d'expliquer quels sont les enjeux du redéploiement du point de vue de ce nouvel acteur : l'auteur-commissaire. Cette centralisation autour de la figure du directeur va de pair avec l'histoire du musée. Au moment de l'ouverture du MNAM au Centre Georges Pompidou, en 1977[148], deux grands débats en muséologie font couler beaucoup d'encre : le débat sur l'écriture de l'histoire de l'art et le débat sur la place du commissaire et du « producteur d'expositions ».

B) Avec le redéploiement l'auteur-commissaire écrit un récit

Redéployer c'est participer à la révision de l'histoire de l'art

À partir des années 1970-1980, l'histoire de l'art moderne conventionnelle, schématisée[149] par Alfred Barr Jr, directeur du MoMA, et pensée par l'historien et critique d'art Clément Greenberg[150], est contestée ; notamment avec l'émergence d'études politiques et sociales sur les genres, les minorités, ou encore des esthétiques marginales[151]. Le Centre Pompidou a embrassé ce nouveau besoin de narration et de révision de l'histoire de l'art. Les expositions inaugurales, *Paris-New York* (1977), *Paris-Berlin* (1978), *Paris-Moscou* (1979), *Paris-Paris* (1981), orchestrées par Pontus Hultén [directeur de 1973 à 1981] allaient justement dans ce sens-là : proposer une vision de l'histoire de l'art à travers des parcours[152].

Dans le livret de l'exposition *Paris — New York,* on peut lire une description des intentions de l'exposition qui fait sans aucun doute échos à l'exposition des collections modernes de Blistène :

---

[148] Le MNAM se constitue en 1940, mais pour notre étude nous considérons que c'est son intégration au Centre Georges Pompidou qui fait date de naissance.
[149] Voir la couverture du catalogue de l'exposition *Cubism and Abstract Art.* (1936). Museum of Modern Art, New York City.
[150] Voir Clement Greenberg. (1961). « Peinture à l'américaine [1955-1958]. *Art et culture.* p. 226
[151] Voir sur ce sujet Catherine Grenier et Sophie Orlando. (2013). *Art et mondialisation ¬ Décentrement, anthologie de textes, de 1950 à nos jours.* Éditions du Centre Pompidou.
[152] Bernadette Dufrêne. (1995). « La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou : pour un nouveau modèle ». *Publics et Musées,* n° 8. Études des publics, année 30, p. 75-101.

> « L'exposition *Paris-New York* a été conçue comme une histoire se déroulant entre deux repères chronologiques, 1905 et 1965, dont le choix peut à première vue paraître arbitraire au visiteur ». « Toutefois le choix de ce parcours qui va de Gertrude Stein aux sculpteurs minimalistes américains entraînait avec lui une immédiate remise en cause de ce qu'il impliquait : la notion d'influence, loin d'être satisfaisante, mettait en évidence l'absence d'un certain nombre d'artistes, dont le rôle dans l'histoire des relations entre Paris et New York ne relevait plus d'une chronique événementielle, mais d'un plus profond rapport de conception ». « C'est pourquoi il était nécessaire de proposer, parallèlement à la chronique de ces relations, un projet différent ignorant la chronologie, ici présenté de façon succincte, mais qui aurait pu servir de schéma directeur à une autre approche de l'exposition, fondée sur les rapports (ce qui n'exclut pas l'histoire, devenue alors antériorité d'une œuvre sur une autre, d'un système artistique sur un autre), tentative d'interprétation plus intérieure de la mystérieuse circulation des formes et des idées. [153] »

Il existe donc un auteur dont le produit varie en fonction des visions, parfois très divergentes, des directeurs et des commissaires. Il s'agit pour le chercheur Jean Davallon de l'avènement de « la muséologie de point de vue [154] ». Ainsi, le remaniement de la collection est un « exercice obligé [155]» pour les équipes du MNAM ; et la présence d'un auteur s'explique par ce besoin de réécriture et d'adaptation perpétuelle de l'histoire de l'art. Bernard Blistène s'inscrit dans cette ligne en proposant plusieurs parcours à travers les expositions dossiers.

Redéployer c'est participer au débat sur la figure du commissaire

L'importance de l'auteur s'explique également par l'exacerbation de la figure du commissaire[156], un débat qui débute à partir des années 1980. Le MNAM ouvre ses portes au Centre Pompidou, en 1977, dans un contexte où la figure du créateur d'expositions est en pleine évolution. Traditionnellement, le commissaire en poste dans

---

[153] Tiré du livret du musée consultable dans la boîte d'archives 1992W023 39 du MNAM.
[154] Jean Davallon. (1992). « Le Musée est-il vraiment un média? ». Publics et Musées, n° 2, p. 99-122.
[155] Centre Pompidou. (s.d). « Les visiteurs et les nouveaux usages des collections ». *Op. cit.*
[156] Nous entendons par commissaire celui qui signe l'exposition. Le terme de conservateur est utilisé dans ce texte comme un synonyme car la spécificité française sur le statut d'État des conservateurs, il s'agit dans notre cas d'étude d'un musée de définition très proche. Bernard Blistène n'est pas un conservateur à proprement parlé, mais il est le commissaire des expositions que nous analysons ici.

le musée — aussi appelé conservateur — est celui qui produit les expositions. Il est au service de sa collection, et il se doit, comme l'expliquent les sociologues de l'art Nathalie Heinich et Michael Pollak[157], de protéger le patrimoine, d'enrichir la collection, de faire de la recherche sur les collections et de créer des expositions à destination du public. Mais à partir des années 1960, le commissaire travaille aussi en dehors de l'institution muséale et se met à revendiquer une position d'auteur. Les analyses sur la nouvelle figure du commissaire-auteur (indépendant, artiste, producteur, accompagnateur, etc.) sont nombreuses, mais prennent peu en considération l'évolution et/ou les conséquences pour le responsable des expositions de collections. Ce phénomène pourrait s'expliquer, selon Glicenstein, par le fait que malgré leur importance au sein de leurs institutions, les conservateurs sont frileux d'apparaître comme auteurs. Glicestein prend l'exemple de Dominique Bozo, ancien directeur du MNAM qui, dans son livre-hommage *Dominique Bozo. Un possible portrait* (1994), ne mentionne que brièvement ses activités d'organisateurs d'expositions[158]. De la même manière, le commissaire Hans-Ulrist Obrist dans son recueil d'entrevues avec des commissaires, *A Brief History of Curating* [159](2008), ne mentionne que deux conservateurs de musée sur les onze sélectionnés[160], Pontus Hultén et William Sandberg. D'après Obrist, parmi les figures dites pionnières du commissariat d'exposition, il y a des personnes de théâtre, comme Harald Szeemann, il y a des critiques d'art, comme Lucy Lippard, il y a des galeristes, comme Seth Siegelaub. Or, ces pratiques de commissariat d'auteurs ne sont pas réservées aux commissaires indépendants. Les commissaires du musée vont aussi, comme le souligne Jérôme Glicenstein, reconsidérer leur travail au prisme de la création curatoriale : « Non seulement les musées n'ont jamais été neutres, mais [...] ils ont même été conçus

---

[157] Nathalie Heinich et Michael Pollak. (1989). « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, vol. 31, n° 1, p. 29-49.
[158] Jérôme Glicenstein. (2015). *Op. cit.*, p. 134.
[159] Hans-Ulrich Obrist (dir.). (2008). *A Brief History of Curating.* Zurich : JRP Ringier.
[160] Anne d'Harnoncourt, Werner Hofmann, Jean Leering, Franz Meyer, Seth Siegelaub, Walter Zanini, Johannes Cladders, Lucy Lippard, Walter Hopps, Pontus Hulten et Harald Szeemann.

par des personnes ayant un point de vue tout à fait personnel sur l'art et les œuvres d'art[161]. » Williem Sandberg (directeur du Stedelijk Museum d'Amsterdam de 1938 à 1963) disait : « Il n'y a pas de critères objectifs. Il en résulte qu'un musée porte l'empreinte de son organisateur puisque c'est lui qui y rassemble ses amours. Le musée impersonnel est un cimetière, les objets y sont déposés et n'y vivent pas. Le vrai musée est une œuvre d'art[162]. » Bernard Blistène fait une lecture personnelle de la collection, notamment en se positionnant drastiquement à l'opposé de la proposition de Catherine Grenier, comme le souligne son entrevue publiée sur le site web du musée. Il est très explicite sur la question du discours dans l'exposition :

> « Toute présentation, et à travers elle toute écriture possible d'une histoire de l'art, est ici conditionnée par la collection. *Modernités plurielles* [le précèdent accrochage] a eu le mérite de révéler des pans méconnus de cette collection. Je veux saluer sa commissaire, Catherine Grenier, pour les avoir exposés. Dans le même temps, cet accrochage a eu la vertu de montrer que de nombreux moments des modernités internationales n'étaient pas ou peu été représenté[163] ».

Cependant, Bernard Blistène ne se positionne pas comme « un super auteur » au même titre que les grandes figures présentées par Obrist. Il est un « auteur du collectif ».

La figure du commissaire a aussi évolué depuis les années 1980 et l'arrivée de Bernard Blistène. L'auteur ne peut pas, ou ne peut plus, fonctionner seul. Les projets d'expositions sont devenus trop complexes et gigantesques dans une institution comme le Centre Pompidou. Le commissaire doit s'entourer de commissaires adjoints[164]. C'est ce que Paul O'Neil appelle « curating the curators [165]». O'Neil identifie l'émergence de ce type de commissariat par rapport à l'émergence et la prolifération des grandes

---

[161] Jérôme Glicenstein. (2015). *Op. cit*, p. 85

[162] Williem Sandberg cité par François Mairesse dans François Mairesse. (2002). *Le Musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal.* Lyon : PUL, coll. « Muséologies », p. 92

[163] Bernard Blistène. (2015). « Présentation des collections modernes 1905-1965 », dans *Centre Pompidou*. Récupéré le 20 mars 2017 de https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cRLGzpp/rLbpB5A.

[164] Paul O'Neil. (2005). « The Co-dependant curator » *Art Mountlhy.* 291. (Novembre) p. 7-10.

[165] Paul O'Neil. (2012). *The Cultures of Curating. The Curating of Culture(s).* Cambridge : MIT, p. 45.

biennales. Avec son redéploiement Bernard Blistène s'aligne avec ce type de commissariat collectif. Déjà en 2006, il est le chef d'orchestre du nouveau projet de triennale d'art français, *Force de l'art*, qui s'est tenue à Paris au Grand Palais : 200 commissaires sont invités et environ 400 artistes[166]. Ce type d'approche collaborative a été critiquée en raison, d'une part, de la confusion du propos du commissaire « en chef » et, d'autre part, de la délégation des responsabilités dans la production du travail. Cependant, ce principe d'externalisation a plutôt été observé dans un contexte d'exposition d'art contemporain, où la question de l'auteur peut-être plus ambiguë au regard des collaborations entre artiste et commissaire.

À Pompidou, Pontus Hultén a usé de cette collaboration, où l'artiste est un renfort, notamment dans la série inaugurale des *Paris*, où il a fait reconstruire des œuvres disparues ou jamais réalisées, telles que *La Tribune de Lénine* (1920) de Lissitszky, le *Monument à la IIIe internationale* (1919-1920) de Tatline, ou encore *Le Club ouvrier* (1925) de Rodtchenko. Dans son exposition de la collection moderne, Bernard Blistène n'a pas pris ce parti. Entre autres, aucun artiste contemporain n'est invité à se mêler à son parcours, au contraire du Louvre, par exemple, avec la série *Contrepoint*[167], ni à être commissaire, comme à la National Gallery de Londres (*Artists' Eye* 1980-1989) ou au MoMA de New York (*Artists' Choice* depuis 1989). Bernard Blistène a décidé de partager son rôle d'auteur en mettant en place les expositions dossiers : ce sont les membres de son équipe qui deviennent commissaires. Il se positionne ainsi comme un chef d'orchestre. Il tempère ainsi sa position d'auteur en préférant aligner sa pensée avec celle d'un autre de ses prédécesseurs, Jean-Hubert Martin [directeur du MNAM de 1987 à 1991], qui écrivait que « le rôle du conservateur correspond à celui de chef d'orchestre ou d'un metteur en scène[168] ». Notre analyse du redéploiement permet de

---

[166] Jérôme Glicenstein. (2006). « La Force de l'art ». *Esse arts + opinions.* (59-Bruit) p. 24.
[167] Ariane Lemieux. (2014). « Les collections permanentes du Louvre et l'exposition de l'art contemporain ». *CeroArt*. Récupéré en ligne le 12 avril de http://journals.openedition.org/ceroart/3794.
[168] Cité par Jérôme Glicenstein dans *L'invention du curateur, op. cit.* p. 88

voir dans quelle mesure les délégations autoriales des expositions dossiers constituent un partage de la position d'auteur et qu'elles s'inscrivent dans un programme orchestré par Blistène.

C) Avec le redéploiement les auteurs-commissaires sont multipliés

Les expositions dossiers ont un chef d'orchestre, soit le coordinateur scientifique, pour l'ensemble du projet et des commissaires d'expositions pour chaque tranché, espace ou « pas de côté[169] », dans l'exposition de la collection. Dans la documentation accessible sur le site web[170] le commissaire est d'abord le Musée, puis sur la ligne suivante, on peut lire le nom des coordinateurs scientifiques : Bernard Blistène (pour le premier volet uniquement) accompagné de Nicolas Liucci-Goutnikov. Ensuite, chacun des quatorze espaces est le produit d'un ou des commissaires dont les noms sont mentionnés sur internet et sur les panneaux explicatifs de chaque espace[171].

Les conservateurs, les employés du musée et les chercheurs externes

Avant d'expliquer le processus, soulignons tout de suite l'originalité de ce projet. D'après Julie Champion, la coordonnatrice des quatre premiers volets des expositions dossiers, il s'agit d'une première : avant les expositions dossiers, le titre de commissaire était réservé uniquement aux conservateurs du Musée[172]. Bernard Blistène invite à la « collégialité[173] » en proposant à son équipe de produire des expositions de

---

[169] Je reprends ici une expression de Bernard Blistène qu'il utilise pour désigner les expositions dossiers lors dans sa conférence du colloque « Quel musée d'art moderne et contemporain pour demain? » à la Fondation Louis Vuitton le 12 janvier 2018. Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=-ihW3OaQz7Q

[170] Voir Annexe 2. E.F.G.

[171] Voir Annexe 2. H.

[172] Propos recueillis lors Julie Champion et Johanne Lamoureux. (2015, avril 25).*Présentation thématique et conversation sur la série des expositions-dossiers* Les Passeurs *au Centre Pompidou.* Communication présentée à l'Université de Montréal, Québec.

[173] Bernard Blistène. (2017). « Une équipe, une collection, des projets ». *Les grands entretiens d'artpress. Le Centre Pompidou.* Paris : Artpress, p. 155. Entrevue publiée la première fois dans *Artpress* n° 429, janvier 2016.

leur choix, ou en fonction de leur expertise, à partir de thèmes qu'il choisit avec Nicolas Liucci-Goutnikov.

Ainsi, les conservateurs sont invités à travailler sur un sujet en lien avec la thématique. Par exemple, Jean-Michel Bouhours, spécialiste du cinéma d'avant-garde, et Marie-Ange Brayer, conservatrice en chef au service Prospective et Recherche du département architecture et design, ont travaillé de concert dans la salle *Michel Ragon*[174] pour mettre en valeur l'aspect multidisciplinaire de ce « passeur ». Les attachés de conservation, les documentalistes, archivistes et bibliothécaires sont aussi partie prenante dans le commissariat de certaines tranchées et traverses. Anne Lemonnier, attachée de conservation pour les arts graphiques, a signé l'exposition sur Jean Paulhan (*Passeurs* 1re partie). Lors du troisième volet *Politique de l'art,* elle collabore avec Christian Briand, chargé de projet à la BPI de France (Bibliothèque publique d'investissement), pour l'exposition *Vassily Kandinsly (1866-1944), le retour en Russie (1914-1921).* Camille Langlois, attachée de conservation au service architecture du MNAM, propose dans la tranchée 5 bis l'exposition *Architecture soviétique : l'affirmation d'une nouvelle esthétique* (également pour le volet *Politique de l'art*).

Le Centre Pompidou héberge d'autres institutions telles que la Bibliothèque Kandinsky et l'IRCAM. Leurs employés ont eux aussi la possibilité de proposer des projets qui peuvent même mener à des collaborations entre les équipes de conservation du MNAM. Par exemple, Nicolas Donin, chercheur à l'IRCAM et spécialiste de la musique savante du XXe et XXIe siècle, a participé à l'élaboration de la salle numéro 34 intitulée *Partitions*[175] de l'exposition dossier *L'œil écoute.* Il raconte dans un article[176]

---

[174] Voir Annexe 2. I.
[175] Voir Annexe 2. J.
[176] Nicolas Donin. (2017). « Musique sur les cimaises du Centre Pompidou ». *Gestes instruments, notations...dans la création musicale des XXe et XXIe siècles.* Récupéré en ligne le 12 mars 2018 de https://geste.hypotheses.org/441.

l'étendue de la recherche pour cette exposition signée par sept collaborateurs. Julie Champion souligne l'intérêt de cette collaboration : « Nicolas Donin a fait toute la partie sur les compositeurs, que l'on maîtrise beaucoup moins, et nous au MNAM on a travaillé sur les plasticiens. Cela nous a donc permis de rassembler deux pans de la création[177]. » Les auteurs des expositions peuvent donc être les personnes-ressources du musée.

Ces personnes-ressources qui deviennent des commissaires sont aussi des chercheurs non employés par le Centre. L'historienne de l'art Marcella Lista qui a déjà été commissaire invitée pour le MNAM a aussi participé aux expositions dossiers. L'ouverture vers l'extérieure est pour Bernard Blistène l'occasion de créer des liens avec les universités et les jeunes chercheurs : « Nous réalisons des projets de recherche en partenariat avec des LAbEx, c'est à dire des laboratoires d'excellence qui visent à rapprocher le musée de l'université. À la différence avec les États-Unis, il y a en France une relative séparation entre l'université et le musée. Nous avons pensé qu'il fallait corriger cela[178]. » La doctorante Vanessa Noizet a été accueillie au Centre Pompidou dans le cadre de ces LAbEx, entre 2015 et 2016, pour travailler sur les expositions dossiers dont elle en signera six. Par exemple, ayant réalisée sa thèse sur le peintre Gaston Chaissac (1910-1964), Noizet travaille en collaboration avec Nicolas Liucci-Goutnikov sur le projet *Peindre et exposer sous l'Occupation : Jeunes peintres de la tradition française* (volet *Politique de l'art*, traverse 7).

---

[177] Propos recueillis lors des discussions suite au séminaire de CIÉCO avec Julie Champion et Johanne Lamoureux. *Op. cit.*
[178] Bernard Blistène. (2017). « Une équipe, une collection, des projets ». *Op. cit.* p. 168.

L'actualité et le musée : la salle focus

Une attention particulière doit être apportée à la salle numéro 1, nommée « la salle focus ». Cet espace offre au musée l'opportunité de répondre rapidement à l'actualité. Elle peut être liée à une activité du musée, comme lors d'une donation, ou reliée à un événement externe, comme un anniversaire. Contrairement aux expositions dossiers classiques d'une durée de six mois, la salle focus est redéployée tous les trois mois. Ce choix est également une volonté de Bernard Blistène : « Il y a tant d'artistes à qui nous ne pouvons matériellement pas consacrer d'expositions, mais nous pensons qu'il faut néanmoins mesurer leur rôle primordial[179] ». En 2015, le conservateur Jean-Michel Bouhours a proposé une exposition hommage à Gil J. Wolman, et en 2016 Frederic Migayroux en propose une sur Vittorio Gregotti. En 2017, suite à une grande donation, Aurélien Lemonier, conservateur, signe une exposition de l'artiste plasticien paysagiste Bernard Lasssus[180]. Également en 2017, le MNAM souhaite célébrer les 100 ans de l'urinoir de Duchamp, *Fontaine* (1907). Le Musée invite alors l'artiste contemporain Saâdane Afif à produire une exposition en utilisant les archives autour de cette œuvre iconique[181].

D) Conclusion

Le redéploiement des collections est l'occasion pour le directeur de se positionner par rapport à la mission du musée, à ses prédécesseurs, tout en mettant en valeur des choix. Bernard Blistène prend le rôle de chef d'orchestre : il est l'auteur de la trame principale et invite des intervenants internes et externes à produire un discours en parallèle. Il est maintenant nécessaire d'analyser la nature du discours produit et de déterminer si les délégations et multiplications d'auteurs produisent de multiples discours ou s'alignent

---

[179] *Ibid.*

[180] Centre Pompidou. (2017). « Bernard Lassus : un art de la transformation, le paysage ». *Événement.* Récupéré le 28 février 2018 de https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cp84zkE/roKz4xx

[181] Centre Pompidou. (2017). « Saâdane Afif ». *Événement.* Récupéré le 28 février 2018 de https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-e5ec3dc49f217a1721820d013516018&param.idSource=FR_E-e5ec3dc49f217a1721820d013516018

sur la trame de Bernard Blistène. Est-ce que les expositions dossiers remettent en question ou, au contraire, soutiennent le discours chronologique ?

Partie 2 : Quel est le discours produit par redéploiement ?

A) Exposition trame : le redéploiement produit un récit

Le récit chronologique de l'histoire de l'art

L'auteur du redéploiement produit un récit dont l'articulation reflète les principes qu'il veut mettre en valeur. Le projet de Bernard Blistène est en opposition avec les propositions de ses prédécesseurs qui ont, au fil de leurs mandats, laissé de côté la chronologie pour privilégier une approche thématique. Son prédécesseur, Alfred Pacquement, avait avec son équipe de conservateurs mis en place une politique de rotation systématique des expositions de la collection[182]. Il avait choisi d'adapter l'accrochage chronologique en mettant de l'avant les artistes français[183] et des ensembles monographiques dont le Musée possède de riches fonds : « Chaque salle étant en elle-même une petite exposition[184]. », explique-t-il. Par la suite, il a sollicité son équipe pour faire des expositions thématiques notamment avec les accrochages de *Big Bang, destruction et création dans l'art du XXe siècle* puis avec le *Mouvement des images, art et cinéma*. Finalement avec l'appui d'Alain Seban, le Président du Centre Pompidou, le Musée abandonne, voire refuse, l'accrochage chronologique avec *Modernités Plurielles* et *elles@centrepompidou* : « Au Centre Pompidou, en revanche

---

[182] Alfred Pacquement. (2017). « Beaubourg en expansion ». *Les grands entretiens d'artpress. Le Centre Pompidou.* Paris : Artpress, p. 122-135. Entrevue publiée la première fois dans *Artpress* n° 333, avril 2007.

[183] « Deux aspects me semblent importants : il y a beaucoup plus de salles monographiques, donc un nombre moins important d'artistes, et puis, pas mal d'artistes français ou travaillant en France, et cela, je le revendique. Il y a une volonté de montrer la scène française d'aujourd'hui et d'hier. » Alfred Pacquement. (2017). « Nouvelle présentation des collections contemporaines ». *Les grands entretiens d'artpress. Le Centre Pompidou.* Paris : Artpress, p. 103. Entrevue publiée la première fois dans *Artpress* n° 298, février 2004.

[184] *Ibid.*

[en comparaison avec le Musée d'Orsay ou le Louvre], il reste toute une histoire de l'art qui s'écrit avec l'accent mis sur certains médiums, sur certaines thématiques, bien entendu les luttes féministes, mais pas seulement. Ce sera une expérience inédite [*elles@centrepompidou*] à l'occasion d'un renouvellement de notre accrochage, comme nous en faisons régulièrement[185]. » Quant au précédent Président, Jean-Jacques Aillagon, il est celui qui mène de front une refondation du Centre Pompidou, notamment en réorganisant les espaces dédiés à la collection. Il veut défendre l'art contemporain et sa compréhension par rapport à l'art historique. Son directeur Germain Viatte organise l'exposition non chronologique et pluridisciplinaire *Made in France* [30 janvier — 24 mars 1997][186], constituée d'œuvres, entre 1947 et 1997, et qui prend place sur les deux étages réservés à la collection.

La proposition de Bernard Blistène est plus proche de la proposition de Dominique Bozo, qui voulait mettre en valeur l'ampleur de la collection et donner autant d'importance aux collections permanentes qu'aux expositions temporaires[187]. On retrouve dans la proposition de Blistène des similitudes avec le projet Bozo présenté en 1985[188] ; notamment dans la spatialisation de plusieurs mouvements artistiques. Le projet de Blistène repositionne le Musée : il veut démontrer au public qu'il est l'un des rares musées à pouvoir se permettre de raconter l'ensemble de l'histoire de l'art à partir de ses collections. On peut lire dans le communiqué de presse du 21 avril 2015 : « Procédant d'une histoire muséale singulière, la richesse des collections est extraordinaire. Elle permet de retracer les temps forts de la modernité tout en reflétant

---

[185] Alain Seban. (2017). « La stratégie du Centre Pompidou ». *Les grands entretiens d'artpress. Le Centre Pompidou.* Paris : Artpress, p. 143. Entrevue publiée la première fois dans *Artpress* n° 351, décembre 2008.

[186] Centre Pompidou. [s.d]. « Made in France 1947-1997 » dans *Événement.* Récupéré en ligne le 7 mars 2018 de : https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cRRRRX6/r7pK9KE

[187] Centre Pompidou. (mai 1985). *Réouverture partielle des collections permanentes du Musée national d'art moderne.* [Communiqué]. Récupéré le 12 mars 2018 de https://www.centrepompidou.fr/media/document/7b/c2/7bc2e36e7fc6adfb5a262d725b160197/normal.pdf

[188] *Ibid.* Voir Annexe 2.M.

sa complexité. Ce constat a guidé l'élaboration de cette présentation organisée en séquences historiques qui tentent de donner à comprendre des généalogies, des passages, des métissages et des croisements[189]. » Ainsi, Blistène se positionne par rapport au musée qu'il dirige et non la production artistique générale comme l'a fait Catherine Grenier. Cette volonté de positionner le musée et sa collection au centre du MNAM était également une proposition de Bozo à son arrivée à Pompidou[190].

Le récit est une trame narrative à déconstruire par le redéploiement

Bernard Blistène met donc en récit ces « temps forts » à travers la collection. Dans une entrevue, il ne croit pas en la neutralité[191] de la narration :

> « À moins de croire au rêve du musée universel, ces absences ne doivent pas être considérées comme des lacunes. Chaque musée est fait de la singularité de son histoire ; ses collections en sont l'incontournable témoin. [...] Cette ampleur [de la collection] nous invite à contester la complexité de l'histoire et à en livrer une multiplicité d'interprétations. J'aime dire de l'histoire de l'art qu'on doit l'interpréter sans cesse, au gré de la connaissance et du savoir acquis.[192] »

Ainsi, le redéploiement de la collection avec une multitude d'auteurs impose la réinterprétation, annule toute forme de neutralité, et propose une narration dynamique de l'histoire de l'art.

---

[189] Centre Pompidou. (2015, avril 21). *Nouvelle présentation des collections 1905-1965.*[Communiqué]. Récupéré le 14 février 2015 de https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cRLGzpp/rLbpB5A.

[190] Cette volonté était une réaction au projet de Hultén. Voir l'entrevue dans Dominique Bozo. (2017). « Le retour au Musée ». *Les grands entretiens d'artpress. Le Centre Pompidou.* Paris : Artpress, p. 24-43. Entrevue publiée la première fois dans *Artpress* n° 62, novembre 1982.

[191] La neutralité des musées d'art a été dénoncé par plusieurs auteurs dont Mieke Bal dans Mieke Bal. (1996). « The Discourse of the Museum ». dans Reesa Greenberg, Bruce W Ferguson et Sandy Nairne (dir.). *Thinking about Exhibitions*. Londres et New York : Routledge, p. 201-214.

[192] Bernard Blistène, « Présentation des collections modernes 1905-1965 », dans *Centre Pompidou*, 2015. En ligne : https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cRLGzpp/rLbpB5A . Consultée le 20 mars 2017.

Blistène s'appuie sur les théories épistémologiques de l'historien Paul Veyne dans *Comment on écrit l'histoire* (1971) et décide de présenter cette tension entre l'histoire pure, c'est-à-dire l'histoire vraie dans son contexte, et l'histoire axiologique, c'est-à-dire l'histoire écrite par les historiens de l'art[193]. Au premier regard, il propose une trame narrative, héritée de la tradition des musées des beaux-arts, qui est à la fois systématique et raisonnée. La collection est divisée en une présentation chronologique. Les chapitres de l'histoire moderne s'enchaînent principalement par mouvements stylistiques : Fauvisme, Cubismes, Bauhaus, Dada, Expressionnisme, Abstraction gestuelle, Art cinétique, Nouveau Réalisme, Matière concept, etc. Pour chacun de ces mouvements, à la manière d'un livre d'histoire de l'art, est mise en valeur une figure principale : Picasso, Kandinsky, Giacometti, Barnett Newman etc. Cette construction est une démonstration d'une grande clarté, car l'histoire de l'art moderne est visible, déployée. Cependant cette « nécessité d'enchaîner » explique Blistène en reprenant les propos de Thierry de Duve[194], ne se suffit pas. Cette trame est pour lui un document, dont la compréhension va dépendre du lecteur et du regardeur. C'est pourquoi Bernard Blistène offre la parole, sa place de liseur de l'histoire de l'art, à d'autres auteurs : dans les interstices et salles des expositions dossiers sont déployés des discours, d'autres récits, d'autres liseurs.

B) Expositions dossiers : le redéploiement produit de la recherche

Le redéploiement : c'est faire des recherches sur la collection

La recherche sur la collection permet de réfléchir sur l'histoire de l'art déployée dans l'exposition trame. Dans ce cas, ce n'est pas nécessairement par la critique, mais plutôt par la démonstration de sa complexité. Ce potentiel réflexif est possible grâce aux

[193] Nicolas Liucci-Goutnikov. (2015). « Collection Histoire ». *Cahier du Musée national d'art moderne. Dossier Georges Duthuit.* Paris : Centre Pompidou, p. 5-8.

[194] Propos tiré de la conférence de Bernard Blistène. (2018, 2 janvier). *Quel musée d'art moderne et contemporain pour demain ?.* Communication présentée à la Fondation Louis Vuitton, Paris France. Récupéré le 14 février de https://www.youtube.com/watch?v=-ihW3OaQz7Q.

expertises des commissaires et à la richesse des collections. Ces expositions sont l'occasion de déployer la collection dans un nouveau contexte et de créer une nouvelle opportunité pour la recherche.

La majorité des expôts des expositions dossiers est tirée des fonds d'archives et des collections du MNAM. Le redéploiement permet d'étudier les collections à partir de la documentation accessible et de pouvoir rendre compte des résultats directement dans le cadre d'expositions. Il peut s'agir de récentes acquisitions ou d'une occasion de continuer une recherche dans des fonds moins connus par les équipes. Ainsi, les expositions dossiers sont une opportunité pour favoriser la fonction recherche tout en servant la fonction de présentation. Par exemple, Julie Champion, une des commissaires de l'exposition sur *Erik Satie* (traverse 4), explique qu'ils ont découvert que le musée possédait un portrait de Satie réalisé par Suzanne Valondon, *Portrait d'Erik Satie* (1882-1893).

Le redéploiement : c'est produire de nouveaux savoirs

Il est possible de faire émerger des questions plus pointues et de favoriser des approches multidisciplinaires à la compréhension de la production de l'histoire de l'art. Dans sa conférence, en janvier 2018, Bernard Blistène souligne l'intérêt d'avoir réalisé une exposition dossier « pour réfléchir à notre rapport à des modèles dominants[195]». L'exposition dossier *Adalberto Libera* [volet *Politique de l'art*] présente le « conflit intellectuel qui existe entre le modernisme et le fascisme italien[196]. La recherche menée pour construire les expositions dossiers est aussi l'occasion de trouver de nouveaux sujets d'étude. Ces sujets ne pourraient pas être traités dans le cas de grandes expositions : par manque de matière, ou étant trop spécifiques pour un large public. Lors de la conception de *L'œil écoute,* Julie Champion explique que l'exposition

[195] Propos tiré de la conférence de Bernard Blistène. (2018, 2 janvier). *Op. cit.*
[196] *Ibid.*

Partitions ne semblait pas aller de soi, mais une fois la recherche complétée, l'équipe a découvert qu'il y avait assez de matière pour créer une exposition plus importante sur ce sujet.

C) Existe-t-il des tensions entre les discours des deux types expositions ?

Les expositions dossiers sont l'occasion de rappeler que le récit de l'histoire de l'art a continuellement été enrichi, révisé, et influencé les artistes et critiques de multiple disciplines. Dans les deux premiers volets, il s'agit d'influenceurs de l'histoire de l'art moderne, dans le troisième, de mouvements politiques et de contexte de soulèvements qui ont teinté la production d'œuvres de certains artistes, et dans le quatrième, de l'influence de la musique dans le processus créatif des artistes de la modernité. L'analyse du discours démontre que les expositions dossiers ont un double tranchant : elles confrontent et confirment les repères de la trame historique.

Un discours qui confronte la chronologie et la construction de l'histoire de l'art

Une présentation chronologique propose une succession dans le temps d'événements et une unité de narration. Elle permet de raconter un récit. À Pompidou, l'exposition trame de la collection suit les courants et les écoles au fil du temps. En les faisant se succéder dans l'espace d'exposition, la présentation implique que chacun des mouvements a une date de début et de fin. Soulignons également la présentation uniforme des œuvres sur une ligne qui renforce l'image du temps qui passe. L'insertion des expositions dossiers vient briser la succession narrative des événements, en démontrant qu'il n'y a pas qu'une seule histoire de l'art moderne. Une tension entre deux discours est alors palpable. Ces projets à multiples auteurs favorisent une « muséologie de point de vue », ceux des commissaires, mais aussi ceux des « écrivains » de l'histoire de l'art, ses influenceurs, et le contexte de production de cette histoire. Tout comme l'historien de l'art qui aujourd'hui écrit et raconte le déroulement

et les transitions de l'art, le visiteur fait face dans les expositions dossiers aux sources primaires qui ont écrit l'histoire : les œuvres, les critiques, les lettres, les journaux intimes, les activités culturelles et sociales connues de l'époque et les événements historiques. La matière qui a pu servir à l'écriture de l'histoire de l'art est exposée. La temporalité de l'exposition de la collection est brisée, car les expositions dossiers ramènent le visiteur au temps de la constitution des œuvres présentées et laissent de côté la trame de l'exposition didactique actuelle. Quels étaient les influenceurs, les écrivains, les voyageurs ? Quel était le contexte politique de l'époque ? Comment la musique a-t-elle joué un rôle pour le milieu des arts visuels au début du XXe siècle ? Le visiteur voyage dans le temps de la collection avec les expositions dossiers, alors qu'avec l'exposition de la collection, la trame, il est dans son temps présent, là où il peut délecter et apprécier l'historicisation des mouvements illustrés sous ses yeux. Les expositions dossiers racontent ce que Michel Foucault appelle « l'histoire des présents[197] ».

Bien que les expositions dossiers valorisent une forme de dissonance, avec leurs présentations d'histoires oubliées, la restitution du passé se fait en fonction de la grande histoire de l'exposition de la collection. Ces intrusions produisent une rupture avec le modèle narratif, mais pas avec la chronologie.

Un discours qui confirme la chronologie et la construction de l'histoire de l'art

Les expositions dossiers remettent en doute la narration classique de l'histoire de l'art, mais s'inscrivent dans une logique combinatoire avec l'exposition trame et sa chronologie. La salle grise 12 du passeur Apollinaire suit les salles blanches sur le Cubisme et Picasso et précède les salles blanches sur Delaunay et Kandinsky. Cette même salle sera remplacée par *Le Club ouvrier* (1925) de Rodtchenko dans la série *Politique de l'art*, respectant ainsi la chronologie. Ce phénomène s'explique par la

[197] Tiré de la conférence de Bernard Blistène. (2018, 2 janvier). *Op. cit.*

présence à la coordination scientifique des expositions dossiers de Bernard Blistène et Nicolas Liucci-Goutnikov. Avec ces expositions, « L'histoire de l'art ne s'en trouve nullement révisée, mais enrichie[198] », précise Nicolas Liucci-Goutnikov. Les commissaires des expositions dossiers proposent leurs sujets et font la recherche, mais le positionnement dans l'exposition revient aux chefs d'orchestre. Ainsi, les thèmes des expositions dossiers étant approuvés par Bernard Blistène, ils ne sont pas en contradiction. En revanche, comme le rappelle Julie Champion, ces expositions sont nécessaires[199]. En effet, sans les expositions dossiers une vague de critiques se serait surement abattue sur cette présentation des grands repères classiques de l'histoire de l'art.

D) Conclusion

Le discours muséal n'est pas multiple, il s'agit d'un grand projet dialectique dirigé par Bernard Blistène. La délégation qu'implique le commissariat collectif n'est pas un partage de la position d'auteur, mais plutôt une collaboration vers un but commun. Ce redéploiement crée une narration sur la construction de l'histoire de l'art à partir de la collection. Les multiples redéploiements crées par les expositions dossiers ne critiquent pas ; ils sont tout autant chronologiques que la trame et s'y insèrent pour approfondir un sujet et montrer la complexité des points de vue sur l'histoire de l'art. Leur muséographie est différente de la trame : dans les expositions dossier il faut s'approcher, lire et comparer, alors que dans l'exposition trame, le parcours est conçu en fonction de vues d'ensemble. La troisième partie de ce chapitre est l'occasion d'explorer comment la muséographie montre les rapports entre les deux types d'exposition.

---

[198] Nicolas Liucci-Goutnikov. (2015). « Collection Histoire ». *Cahier du Musée national d'art moderne. Dossier Georges Duthuit.* Paris : Centre Pompidou, p. 7.
[199] Julie Champion et Johanne Lamoureux. (2015, avril 25). *Présentation thématique et conversation sur la série des expositions-dossiers* Les Passeurs *au Centre Pompidou*. Communication présentée à l'Université de Montréal, Québec.

Partie 3 : Comment s'articulent l'exposition de l'histoire de l'art et les expositions dossiers ?

L'analyse du discours et des auteurs suggère des relations interdépendantes entre ces différents projets d'expositions en raison du fait qu'elles s'inscrivent dans le cadre d'un redéploiement orchestré par Bernard Blistène. Ce constat oblige à se demander comment s'articulent ces redéploiements des collections au sein de l'exposition de la collection d'art moderne. Pour ce faire, nous allons nous pencher sur l'organisation spatiale puis, plus spécifiquement, sur les œuvres et les supports de médiation, pour enfin souligner cette mise en espace de la dialectique de l'exposition des collections.

A) Muséographie

D'abord il faut souligner les repères mis en place par la muséographie[200] pour distinguer les expositions et, ensuite, comprendre comment elles se répondent, se critiquent et se soutiennent. Trente-deux salles sont réservées à la trame de l'histoire de l'art et sept salles aux expositions dossiers auxquelles s'ajoutent neuf traverses[201]. L'organisation spatiale est en enfilade et la distinction entre les deux différents espaces se fait par la couleur des murs : les espaces réservés à la trame sont blancs alors que ceux pour les expositions dossiers sont gris. Cette subtile distinction est un geste muséographique[202] qui matérialise cette tension entre les expositions. Le choix du blanc et la structure chronologique en enfilade sous-entendent la position évolutionniste de l'art et rappelle la définition de la modernité et de son écriture instaurée par le modèle d'Alfred Barr[203]. De plus, le fait que les classements des expôts

[200] Nous utilisons le terme muséographie plutôt que scénographie ou expographie car il est plus englobant.
[201] Le nombre peut légèrement varier en fonction des expositions dossiers et des prêts.
[202] L'interprétation des œuvres peut être influencée par la couleurs des murs. Voir sur ce sujet : Rémi Zaugg. (1986). « Construire un lieu public de l'œuvre d'art ». Dans *Cahiers du Musée national d'art moderne. L'œuvre et son accrochage.* Paris, no 17/18, p. 43-57.
[203] Voir Chapitre 1

se fait par séquence souligne une position d'évolution et de déroulement. Lors des rénovations pour cet accrochage, Bernard Blistène a précisé que « Le public entre désormais au musée par le niveau 5 pour en sortir par le niveau 4 [dédié à l'art contemporain], suivant ainsi le cours de l'histoire de l'art, en progressant du moderne vers le contemporain[204]. ». Clairement le discours dessiné par l'espace, sectionné en chapitres, écrit une histoire de l'art à caractère narratif plus que discursif. Ce projet classique de présentation des collections n'aurait sûrement pas reçu une bonne critique s'il n'était pas associé aux projets des expositions dossiers. La revue de presse de ce redéploiement s'attarde d'ailleurs particulièrement sur les points de vue qu'offrent les expositions des traverses.

L'analyse de la muséographie montre que les expositions dossiers ont leur propre parcours, créant une forme d'autonomie et de réponse à l'exposition de l'histoire de l'art. Ce ne sont pas des chapitres numérotés comme le sont les salles blanches du parcours. Chacune a une unicité et une signature[205]. Cette différence est particulièrement visible dans les panneaux de salles[206]. En effet, tous les panneaux ont une esthétique similaire, mais le contenu est différent en fonction du type d'exposition. Les panneaux sont tous positionnés à l'entrée de leur salle respective, ils utilisent la même police et le même style (le titre en gras est suivi de deux paragraphes, un français et un anglais, de taille plus petite et régulière). Dans les salles de la collection, les textes sont sans auteur[207] et essentiellement explicatifs, comme par exemple une description d'un mouvement ou d'un artiste. Alors que dans les expositions dossiers, les commissaires conçoivent les textes. Les panneaux ont des titres et des sous-titres : par exemple la salle 24 de *L'œil écoute* s'intitule « Beautés d'indifférence. Esthétique du hasard en musique et dans les arts visuels ». À noter que dans les deux premiers volets,

[204] Bernard Blistène. (2015). *Op. cit.*
[205] Voir Annexe 2. H.
[206] Voir Annexe 2. H.
[207] Ils sont rédigés par le service de médiation du musée et non par Bernard Blistène.

les panneaux des expositions dossiers incluaient aussi des portraits des passeurs. Avec cette muséographie, le visiteur peut décider de son parcours, en s'appuyant sur le livret distribué pour chaque nouvelle exposition dossier. Il présente le concept de l'exposition thématique et les événements associés (films, conférences, activités). Notre analyse muséographique suggère que quand bien même le visiteur peut difficilement éviter toutes les salles du grand parcours trame, ou toutes les salles grises, il peut choisir le type de lecture qu'il veut avoir des œuvres et de l'histoire de l'art grâce au plan du livret.

Cependant, les relations entre l'exposition de la trame et l'exposition dossiers ne sont pas d'égales à égales. La répartition des espaces est disproportionnée entre l'exposition de la collection et les expositions dossiers. Il est impossible d'envisager un Barnett Newman dans ces espaces gris. Il y a peu de recul dans les traverses et elles sont plus difficiles d'accès. La déambulation ne va pas de soi, car le visiteur doit avancer puis revenir sur ses pas ; ce qui n'est pas naturel dans une exposition (voir plan en Annexe). De plus, Julie Champion souligne qu'il n'est pas possible d'évaluer si les visiteurs passent du temps dans ces espaces, « pas de côté ». Cette séparation muséographique renforce la critique de Paul O'Neil envers les commissaires qui feignent un partage de leur place d'auteur. Malgré une revue de presse significative sur les expositions dossiers, la visite de l'exposition des collections modernes de Pompidou est pour le visiteur une visite de ses chefs d'œuvres. L'exposition trame utilise les expositions dossiers pour montrer son contenu, les trésors de la collection.

L'expérience des expositions dossiers est complètement différente. L'accrochage et le choix des espaces obligent le spectateur à s'approcher, à lire les documents, à comparer et à associer les objets présentés. Selon Carol Duncan, il est possible de distinguer deux types de modèles qui pourraient être associés à notre étude : le modèle didactique et le modèle esthétique : « In the educational model, works of art are framed as historical or art historical objects, while in the aesthetic model, their unique and transcendent

qualities are primary, and the museum space is expected to provide a sanctuary for their contemplation.[208] » À l'inverse, l'exposition de la collection favorise la délectation des chefs d'œuvres qui ponctuent la trame de l'histoire de l'art. Bernard Blistène préfère parler d'icônes plutôt que de chefs d'œuvre[209]. Cependant, on remarque que ce sont aussi les nouvelles acquisitions qui sont privilégiées. Dans le dossier de presse du dernier volet des expositions dossiers est signalée l'insertion des nouvelles acquisitions dans le parcours[210]. Un geste qui montre une volonté de renouveler, mais aussi de remercier les donateurs tout en faisant appel potentiellement à d'autres donations. Le visiteur est convié à contempler les œuvres et, s'il le désire, à s'informer en lisant les cartels, parfois allongés, qui sont placés près des œuvres. Ce type de muséographie, qualifiée de « cube blanc », est une proposition qui cherche la mise en valeur des œuvres plus que celle du discours, comme nous l'avons vu dans le chapitre 1. Toutes les salles se ressemblent, il n'y a aucune décoration, les œuvres sont espacées[211] et se suivent dans un ordre qui semble naturel. Ce projet où l'œuvre prévaut sur son contexte d'exposition est un héritage d'Alfred Barr[212]. Il existe donc une dichotomie : s'il y a une volonté de réfléchir sur la production de l'histoire de l'art, l'accrochage ne favorise pas cette critique. La disposition des œuvres est faite pour la contemplation. Lors de la visite, il est en effet impossible de comparer les œuvres d'une salle à l'autre, puisqu'elles sont structurées en îlot. La mise en espace favorise ainsi l'expérience esthétique, l'articulation scénographie entre les deux types d'exposition ne sert pas un discours discursif.

---

[208] Carol Duncan. (1995) 2006. *Civilizing Rituals, inside public art museums*. Londres & New York: Routledge, p. 4.
[209] Bernard Blistène. (2015). *Op. cit.*
[210] Voir Annexe 2.C.
[211] Voir Annexe 2.K.
[212] Charlotte Klonk. (2009). *Op. cit.*

B) Œuvres et médiation

La médiation des expositions à Pompidou peut être rapprochée des modèles éducatifs et didactiques de Duncan. Alors que certaines expositions dossiers sont traitées dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* par des experts invités[213], l'exposition de la collection est traitée dans un catalogue intitulé *50 chefs d'œuvre des collections d'art moderne.* De la même façon, dans les parcours proposés dans l'application mobile, le discours de la trame est laissé de côté pour être remplacé par les chefs-d'œuvre de la collection : il est possible d'écouter une analyse autour de 40 chefs-d'œuvre du Centre Pompidou[214] ; il est également proposé de réaliser un « parcours des Collections moderne à travers une sélection d'œuvres emblématiques[215] » ; il y a aussi des dossiers pédagogiques gratuits pour préparer votre visite ou la poursuivre, qui présentent également des repères basés sur des artistes et sur les œuvres que le Musée possède[216]. Le catalogue sur les chefs d'œuvre montre très bien cette ambiguïté :

> « L'ouvrage s'articule autour des grands jalons de la modernité, de 1905 aux années 1960, pour offrir aux lecteurs les clés de compréhension indispensables sur l'art moderne. L'album met en exergue, grâce à une iconographie exceptionnelle, les plus grands chefs-d'œuvre de la période et ses artistes iconiques, de Matisse à Picasso en passant par Kupka, de Chirico et les Delaunay. Un format plébiscité ! Les plus grands chefs-d'œuvre et une vue d'ensemble sur l'art moderne ![217] »

La fonction sociale et d'animation du Musée est activée par les expositions dossiers. Leur renouvellement tous les six mois permet de faire la promotion des activités de

---

[213] C'était le cas pour Georges Duthuit et André Breton

[214] Centre Pompidou. (s.d.). « 40 chefs d'œuvre du Centre Pompidou, avec le mécénat de Pernod Richard », *Le Musée*, Application mobile *Pompidou* (consulté le 4 avril 2017).

[215] Centre Pompidou. (s.d). « Parcours Collections modernes », *Le Musée*, 2017. Application mobile *Pompidou* (consulté le 4 avril 2017)

[216] Centre Pompidou. (2017). « Les œuvres à découvrir » dans *Préparez votre visite ! Document d'aide à la visite pour les relais du champ social collections* modernes. Paris : Centre Pompidou, p. 9-20.

[217] Centre Pompidou. (s.d). *Boutique du Centre Pompidou*, 2017, Récupéré en ligne le 12 mars 2017 de https://boutique.centrepompidou.fr/fr/albums-dexposition/50-chefs-dœuvres-des-collections-modernes-du-centre-pompidou/887.html?_ga=1.85330332.40668717.1456081333.

médiation événementielles qui attirent le public, tout en favorisant la transmission de connaissance. Par exemple, il y a eu un cycle de concerts dans le cadre de *L'œil écoute* en association avec l'IRCAM. Cependant, les outils de médiation sont assez limités en raison de la taille et de la forme des espaces. Aussi, il faut rappeler que la particularité de du département des publics est qu'il est en soi un centre d'activités qui ne dépend pas de la production des expositions. Ainsi, les œuvres et la médiation se distinguent selon le type d'expositions et servent le discours et les auteurs respectifs.

C) Rupture et continuité avec les précédentes expositions

Pour bien comprendre la particularité de notre analyse de cas et l'articulation entre l'espace et le discours, il est pertinent de voir en quoi ce redéploiement est en rupture avec le précédent accrochage qui, pourtant, utilisait la même architecture de salle[218]. *Modernités plurielles* proposait presque littéralement un projet à l'inverse de celui-ci sur le plan du contenu, de l'auteur, et de l'intention de l'exposition. *Le Monde* titrait à l'ouverture de cette exposition, en 2013, « Beaubourg sort des chefs d'œuvre »[219]. « Une exposition avec des œuvres phares moins connues »[220]. Voilà un bel oxymore pour commencer un article sur ce redéploiement. Les œuvres de la collection sont nécessairement phares, car elles appartiennent au musée, mais peuvent être inconnues du public. C'est ce phénomène, assez commun dans les musées, auquel Catherine Grenier s'est attaquée. Dans son accrochage, il y a beaucoup plus d'œuvres « qu'à la normale », elles sont disposées sur les murs en grand nombre, et même parfois les unes au-dessus des autres[221]. Deuxièmement, ce projet a été mené par une conservatrice, et non le directeur de l'institution, et était également en partenariat avec des universitaires

---

[218] Voir Annexe 2.L.
[219] Harry Bellet, « Beaubourg sort des chefs d'œuvre », *Le Monde* (Paris), 21 novembre 2013.
[220] *Ibid.*
[221] Voir Annexe 2.L. et Catherine Grenier. (s.d.) « Modernités Plurielles : présentation par Catherine Grenier ». Dans *Modernités plurielles 1905-1970.* [vidéo] Récupéré en ligne le 13 avril 2018 de https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-234b902575c40f357721eadaaee35d1&param.idSource=FR_E-a5eeb07afd4c35aefcff88d6e735f86, Centre Pompidou

et des spécialistes invités[222]. Enfin, le projet s'adressait au public pour valoriser une histoire plus globale de l'art plutôt que de valoriser l'ampleur de la collection. L'objectif était de montrer en quoi la modernité n'est pas un récit strictement occidental ; à la même période, divers productions artistiques émergeaient et s'attaquaient à des questions similaires dans le monde[223].

En revanche, par rapport aux expositions dossiers, il existe plusieurs points communs : certaines salles n'étaient pas dédiées à des artistes, mais plutôt à des acteurs et témoins de cette/ces histoire(s) de modernité. *Modernités plurielles* était une exposition avec des aspects pluridisciplinaires : il y avait quatre salles consacrées à l'architecture[224], une salle réservée au fascisme, une autre à l'ethnologue et critique d'art Michel Leiris, et autre à l'artiste et fondateur du musicalisme Henry Valensi. Dans la visite guidée de Cécile Debray dans la salle de Michel Leiris, on observe qu'il y avait aussi des vitrines encastrées dans les murs et une documentation abondante au sein des salles d'exposition[225].

L'accrochage de Bernard Blistène n'est pas radicalement nouveau. Sa proposition est une compilation muséographique de plusieurs projets qui se sont déroulés au Musée. Contrairement à *Modernités plurielles* qui se voulait une révolution pour l'institution, *Collections modernes* s'inscrit dans une tradition de présentation chronologique des

---

[222] Catherine Grenier (commissaire). (2011) « Le monde à l'envers ». Dans Musée d'art moderne Centre Pompidou, France. *Modernités plurielles 1905-1970.* [Catalogue d'exposition]. Paris : Centre Georges Pompidou. p. 14-31.
[223] Catherine Grenier. (s.d). « Modernités Plurielles : présentation par Catherine Grenier ». *Op. cit.*
[224] Centre Pompidou. (s.d). « Parcours "architecture" méditerranée, Amérique latine, Japon, Inde ». Dans *Dossiers pédagogiques- Collections du musée.* Récupéré le 8 février 2018 de http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Architecture/. ; Centre Pompidou. (2013). *Modernités plurielles de 1905-1970, présentation par Aurélien Lemonier, commissaire de l'exposition – du 23 octobre 2013 au 26 janvier 2015.* [Vidéo]. Récupéré le 12 mars 2018 de http://www.dailymotion.com/video/x18lpx9
[225] Centre Pompidou. (2013). *Modernités plurielles de 1905-1970, présentation par Cécile Debray, commissaire de l'exposition* – du 23 octobre 2013 au 26 janvier 2015. [vidéo]. Récupéré le 12 mars 2018 de http://www.dailymotion.com/video/x18lprl

collections (muséographie similaire à celle de Bozo en 1985). En revanche, le projet des expositions dossiers de Blistène l'inscrit d'avantage dans une forme d'événementialité ce qui lui permet d'être dans un perpétuel redéploiement, une perpétuelle prise de parole.

D) Conclusion

Le redéploiement est une activité essentielle à la vie du musée. Il définit l'orientation de plusieurs de ses fonctions fondamentales. Il joue un rôle dans la fonction de conservation en favorisant certaines acquisitions et leur monstration. Il permet de réactiver la fonction recherche du musée par l'intermédiaire des expositions dossiers. Il développe la fonction sociale et d'animation en raison de sa nature événementielle et de son renouvellement tous les six mois : plus d'activités, plus de partenaires, et donc plus de visiteurs. Enfin le redéploiement favorise la fonction exposition par la multiplication des expositions-événements créés par l'ensemble des commissaires. Pour compléter notre recherche, nous voulons ouvrir un débat sur le rôle du redéploiement et ses potentielles conséquences sur les définitions de l'exposition de la collection et du musée.

CHAPITRE 3 : Qu'est-ce qu'un redéploiement nous apprend sur l'exposition de la collection ?

L'analyse historique de l'exposition des collections et l'analyse d'un cas de redéploiement ont démontré que les musées sont en transformation en raison de l'infiltration de l'événementiel au sein de toutes ses fonctions. L'exposition de la collection semblait être le dernier bastion d'une présentation héritée des premiers musées publics. L'intégration de plus en plus fréquente d'interventions événementielles expliquerait pourquoi la collection est aujourd'hui soumise à un incessant redéploiement[226]. Les expositions de la collection se multiplient presque au même rythme que les expositions temporaires. Cette transformation bouleverse les fondements de l'exposition de la collection : sa temporalité et son utilité. Le concept de permanence est remis en question, car l'exposition est régulièrement renouvelée ; la permanence ne s'applique désormais qu'aux œuvres qui appartiennent au musée. L'usage traditionnel de l'exposition permanente, dont le discours est présenté comme objectif et universel, est de plus en plus remplacé par un modèle plus proche de l'exposition temporaire, où le discours curatorial est subjectif, voire politique. Or, depuis sa naissance, le musée est fondamentalement lié à la gestion et à l'exposition de sa collection. On peut alors poser les questions suivantes : Quelles sont les conséquences de ces récentes transformations sur l'exposition de la collection et sur la définition du musée ? Est-il possible d'imaginer que la collection aurait un potentiel de blockbuster de la même façon que les expositions temporaires ? Est-ce qu'un autre modèle muséal pourrait en émerger ? Dans ce chapitre de synthèse, nous allons répondre à notre question de départ : qu'est-ce que le redéploiement nous apprend sur l'exposition de la collection ?

---

[226] Les recherches du groupe de CIÉCO ont démontré qu'il existe plusieurs interventions événementielles des collections.

A) Les impacts de l'événementiel dans les collections

Translation des compétences de l'exposition temporaire vers l'exposition permanente : vers une nouvelle définition du musée ?

Si on regarde les strictes caractéristiques de l'exposition temporaire et du nouveau type d'exposition de la collection révélé par le redéploiement, il y a une translation des caractéristiques liées à la temporalité et à l'auteur de l'exposition.

Comme son nom l'indique, l'exposition temporaire est de courte durée ou du moins tempéré dans le temps : il y a une date de début et de fin. D'après le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie,* il s'agit surtout d'expositions thématiques ou en résonance avec l'actualité[227]. Gob et Drouguet soulignent qu'elle peut être utilisée comme un laboratoire par les conservateurs, qu'elle permet d'attirer le public et d'assurer une rotation des collections[228]. Les œuvres présentées ne sont pas toutes une propriété du musée[229]. Dans *Le musée une institution dépassée* (2010), Gob souligne que l'événement le plus imposant au musée est l'exposition temporaire[230]. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 1, le modèle traditionnel[231] du musée du XXe siècle expose sa collection pour présenter un savoir et préserver un patrimoine alors que l'exposition temporaire sert à renouveler ce savoir grâce à sa fonction recherche — alors absent des expositions permanentes. Le redéploiement de la collection transpose une temporalité similaire à l'exposition temporaire dans l'exposition « permanente ».

---

[227] Collectif (2011). « Exposition temporaire ». Dans André Desvallées et François Mairesse (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, p. 985.
[228] André Gob et Noémie Drouguet. (2014). *Op. cit.,* p. 132.
[229] Désormais, il n'y a pas toujours des œuvres appartenant au musée dans l'exposition de la collection. Pensons par exemple aux interventions d'artistes qui s'infiltrent dans le parcours.
[230] André Gob. (2010). *Op. cit.,* p. 95.
[231] *Ibid.*, p. 118.

L'exposition temporaire souligne la place de l'auteur. D'après Daniel Jacobi, elle « met en valeur le commissaire, le conservateur ou le concepteur qui peut mettre en évidence l'excellence de ses talents de chercheur, de son goût ou, en somme, de son expertise. [...] l'exposition temporaire est une entreprise collective dirigée par un auteur.[232] » Ces caractéristiques « positives » de l'exposition temporaire sous le régime de l'événementiel sont celles qui émergent dans les nouvelles expositions de collections. Les recherches menées par le CIÉCO permettent de dire que l'événementiel dynamise les collections, attire de nouveau le public, favorise des rencontres inusitées entre plusieurs disciplines et des œuvres de la collection et, dans certains cas, il peut produire de nouvelles formes de savoirs. Le point de friction repose sur la question du patrimoine. La collection du musée sert la fonction de conservation et de patrimonialisation contrairement à l'exposition temporaire :

> « La fonction patrimoniale du musée recouvre l'ensemble des actions et des soins nécessaires à la gestion et la préservation des collections : les acquérir, les inventorier, les entretenir, les conserver, leur assurer une certaine pérennité, en tenant compte des autres fonctions du musée et notamment de la nécessité de les présenter au public.[233] »

En absorbant les caractéristiques de l'exposition temporaire, l'exposition de la collection perdrait-elle son rôle dans la patrimonialisation ? Dans ce cas, l'avènement de l'événementiel au sein des collections produirait-il une transformation profonde du musée ? Ces questionnements reflètent le travail de réflexion de plusieurs chercheurs sur le concept de patrimonialisation. Serge Chaumier explique que pour des raisons politiques, sociales, historiques et épistémologiques, il est nécessaire de repenser le patrimoine en y insufflant une vision plus dynamique[234]. L'événementiel dans les collections pourrait alors réformer la notion de patrimoine et ses présupposés

---

[232] Daniel Jacobi. (2013). « Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ? », *La Lettre de l'OCIM*(150). Mis en ligne le 29 novembre 2015. Récupéré le 30 septembre 2016 de http://ocim.revues.org/1295.

[233] André Gob et Noémie Drouguet. (2014). *Op. cit.*, p. 190.

[234] Serge Chaumier. (2016). « Pourquoi la muséologie ne devra plus être une composante du patrimoine ». Dans François Mairese Mairesse (dir.). *Nouvelles tendances de la muséologie.* « Musées et Mondes » (coll.). Paris : La documentation Française. p. 67-80.

idéologiques et ainsi favoriser un musée où, comme le souhaite Chaumier, « le passé est envisagé non comme un trésor à préserver jalousement, mais comme des propositions sur lesquelles construire de nouvelles relations et productions humaines.[235] »

L'exposition de la collection a-t-elle un potentiel de blockbusters ou du tout événement ?

Maintenant que nous avons vu les aspects positifs, il est nécessaire d'envisager le potentiel négatif de l'impératif événementiel sur les collections. Il faut se demander si les critiques émises sur l'emprise de l'événementiel et de l'événement sur les expositions temporaires vont s'appliquer aux nouvelles expositions permanentes.

Quelques chercheurs ont produit un nombre conséquent de critiques sur ce phénomène. S'il fallait résumer les trois grands nous pointerions : la spectacularisation au dépend de l'éducation, l'abandon de la recherche et de production de savoir, et le drainage financier au dépend des autres fonctions du musée. Pour Catherine Grenier, le « musée événement » est labélisé, génère des politiques de profit et fait la promotion du ludique et du spectaculaire[236]. Ce phénomène d'« événementialisation » des expositions temporaires s'étant amplifié dans les années 1980, les chercheurs dénoncent également l'épuisement intellectuel et financier des musées. Ainsi, on peut se demander si les musées vont s'épuiser à redéployer leurs collections[237]. Par exemple, Jérôme Glicenstein critique la farandole d'invitations à redéployer la collection faites à des artistes-commissaires ou à d'autres commissaires incongrus ou célèbres[238]. Claire Bishop dénonce les limites des remaniements perpétuels de la collection et leur

---

[235] *Ibid.*, p. 80.
[236] Catherine Grenier. (2013). *Op. cit*.,p. 57.
[237] On peut aussi penser aux débats autour de l'institutionnalisation de la critique institutionelle. Voir sur ce sujet Andrea Fraser. (2005). « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique ». *Artforum*, Septembre, p. 278-283.
[238] Voir la critique dans Jérôme Glicenstein. (2017, novembre 8). *Peut-on parler de genres et de styles pour le commissariat d'exposition?*. Communication présentée à la Galerie de l'UQAM, Montréal, Québec.

potentielle d'instrumentalisation par le musée. D'une part, ils sont en parfaite harmonie avec les politiques marketing : « a gallery to please every demographic, without having to align the institution with any particular narrative or position »[239]. D'autre part, Bishop souligne le potentiel de relativisme et les raccourcis intellectuels des remaniements : « if the past and the present are collapsed into transhistorical and transgeographical clusters, how can the differences between places and periods be understood? Perhaps more importantly, do they [thematic hangs] prevent the museum from expressing its commitment to, or preference for, one historical reading over another?[240] ».

Le redéploiement des collections, tout comme les expositions temporaires, peut aussi impliquer des coûts importants si le musée choisit d'utiliser de nouvelles technologies. Par exemple, dans les salles d'expositions du Cleveland Museum of Art, le visiteur choisi les œuvres de son choix à partir d'une plateforme tactile géante[241]. Prochainement, le musée « Micro-Folie » à Bastia (France) proposera un projet similaire avec une sélection des chefs-d'œuvre des musées nationaux français[242]. Les collections sont aussi l'objet de multiples interventions à caractère numériques, comme lors des événements tels que Muséomix, MuseumNext, Museumweek. Le redéploiement peut donc intégrer des stratégies impliquant des réseaux sociaux et des plateformes numériques pour diffuser la collection et son contenu patrimonial. Ce vaste sujet ne peut pas être discuté ici, mais il faut souligner que l'utilisation d'outils numérique semble avoir plus particulièrement touché les dispositifs de médiation de

---

[239] Claire Bishop et Dan Perjovschi. (2014). *Op. cit.*, p. 27
[240] *Ibid.*, p. 24
[241] Jane Alexander. (2014). «Gallery One at the Cleveland Museum of Art ». *The Museum Journal,* Vol.57 iss.3, p. 347-362
[242] Anonyme. (2018, septembre 28). « Ouverture d'un musée numérique avec des chefs d'œuvre nationaux à Bastia ». *France 3 Corse ViaStella avec AFP.* Récupéré le 1 octobre 2018 de https://france3-regions.francetvinfo.fr/corse/haute-corse/ouverture-musee-numerique-chefs-œuvress-nationaux-bastia-1548382.html.

l'exposition[243] que le commissariat de la collection[244].

Dans leur étude de l'impératif événementiel, le groupe de recherche CIÉCO fait une différence entre l'événement et l'événementiel. Faire événement, c'est réaliser un « débordement », c'est faire en sorte que l'événement implique un surdimensionnement de l'activité ; le programme est du jamais vu, c'est une première fois, c'est exceptionnel. Alors que l'événement implique un « retentissement organisé », l'événementiel constitue plutôt une « unité irrégulière de mesure du temps » dans la programmation. Ainsi, l'événementiel ne fait pas toujours événement et les opérations événementielles ne sont pas obligées d'afficher un contenu à la hauteur de leur retentissement espéré[245]. Cette précision fondamentale nous ramène à notre étude du redéploiement à Pompidou.

L'exposition de la collection moderne ne fait pas événement. Elle n'est pas un *blockbuster*. Il s'agit des mêmes œuvres présentées dans un récit historique classique, ce qui est loin d'être une nouveauté. Par exemple, nous avons vu que la sélection et l'organisation des salles sont très proches de la proposition de Dominique Bozo en 1985. En revanche, elle s'inscrit dans l'événementialité en raison de la temporalité irrégulière que lui donnent les expositions dossiers. L'exposition de la collection qui était permanente, soit sans temporalité, se voit transformer avec le redéploiement, vers une activité événementielle.

---

[243] Voir une récente étude sur les outils de médiation à l'ère numérique : Brigitte Juanals et Jean-Luc Minel. (2016). « Stratégies de communication et dispositif de médiation à l'ère numérique : vers des musées ouverts ». Dans François Mairese Mairesse (dir.). *Nouvelles tendances de la muséologie.* Musées et Mondes (coll.). Paris : La documentation Française. p. 159-194.

[244] Les conservateurs ont dû laisser de la place à la médiation dans les espaces de médiation, mais il reste que comme il s'agit de deux départements différents au sein du musée et donc de deux pratiques et de deux activités différentes qui peuvent se superposer dans l'exposition.

[245] Johanne Lamoureux. (2017, novembre 6). *Forum CIÉCO.* Communication présentée à l'Université de Montréal, Québec.

B) Que retenir de l'événement redéploiement ?

L'exposition de la collection n'est pas devenue une exposition temporaire, elle est le produit du redéploiement, qui est, comme l'exposition temporaire, un événement. Le redéploiement temporise l'événement et favorise la production d'un discours critique sur la collection, le musée met en lumière une particularité d'un corpus.

Ayant désormais certaines caractéristiques des expositions temporaires, les expositions de collections possèdent un début et une fin, une temporalité qui est cadrée par le redéploiement. Il existe en permanence une exposition de la collection, mais cette dernière est en continuelle transformation. Contrairement aux expositions temporaires où les œuvres sont empruntées et retourneront dans leur musée respectif à la fin du projet, les œuvres de la collection passeront des salles aux réserves et vice-et-versa avec le redéploiement. Dans certains cas des œuvres ne quittent jamais les murs du musée. Elles sont des attractions pour les visiteurs et elles soulignent la richesse du musée. Il serait difficile d'imaginer le retour aux réserves de *La Joconde* (*c.*1515) au Louvre ou de *Gernica* (1937) au Museo Reina Sofia. À Pompidou, nous avons vu que les chefs-d'œuvre étaient mis en valeur tout comme les nouvelles acquisitions. Ce sont les œuvres en dehors de la catégorie des chefs-d'œuvre qui sont en rotation. Ainsi, le redéploiement n'implique pas de faire une rotation perpétuelle des œuvres, mais une modification du discours de l'exposition. C'est pourquoi le redéploiement met fin à la permanence de l'exposition. Seules les œuvres de la collection sont désormais permanentes au musée.

Le redéploiement produit une exposition dont le discours prend sa source dans la collection permanente. Ce discours varie en fonction de son auteur. Il peut porter sur une œuvre, une catégorie, un genre, etc. À Pompidou, il y a eu un redéploiement spécifiquement sur les femmes, avec *elles@centrepompidou*, et un autre sur le cinéma,

avec *Le mouvement des images*. Avec *Modernités plurielles*, il y avait plusieurs salles réservées à l'architecture. Dans le présent accrochage, l'hommage à l'urinoir de Marcel Duchamp (salle focus) est une autre façon d'utiliser la collection pour déployer un discours sur un aspect de la collection. Ces choix sont le reflet de la collection et des politiques d'acquisitions du musée. Le redéploiement met donc en valeur les choix politiques et esthétiques du musée dans le temps. Dans plusieurs musées, cet aspect du redéploiement a même été exacerbé. Par exemple, le Van Abbemuseum propose des cycles d'expositions de la collection intitulés *Play Van Abbe*[246] et *Collection Now*. Toujours en Europe, on peut penser à l'exposition *90'* de Véronique Souben où toute la collection du FRAC-Franche Comté est accrochée en fonction de la date d'acquisition[247]. Le redéploiement permet une mise en valeur du discours curatorial. Il donne la parole, à un ou des commissaires, et souligne leurs choix. Les artistes invités à intervenir dans les collections retrouvent leur nom en haut de l'affiche de l'exposition, mais cette fois-ci à titre de commissaire. Les conservateurs avec le redéploiement peuvent aussi s'autoriser à prendre la parole. Ils peuvent revendiquer un regard subjectif sur l'histoire de l'art ou offrir au public de nouvelles portes d'entrée sur le contenu de l'exposition. Le cas de Bernard Blistène et de son équipe à Pompidou est un autre exemple de ce type de signature.

Pour les raisons que nous venons de voir, nous considérons que le redéploiement est le moteur des expositions de collections.

C) Peut-on écrire l'histoire des expositions de collections ?

À partir du moment où il n'y a plus de permanence, il est possible de temporaliser les expositions de collections en fonction des redéploiements, et ainsi analyser ses

---

[246] Van Abbemuseum. (s.d). « Play Van Abbe ». *Programme*. Récupéré le 12 avril de https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/play-van-abbe/.

[247] Véronique Souben. (2010). « Exposer le temps ». *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality:History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 15, p. 119-141.

orientations et ses variations. Comme nous l'avons vu, elles sont dépendantes des auteurs, du contenu de la collection, et du musée. Pour en faire l'analyse, il est possible d'imaginer l'écriture de l'histoire des expositions permanentes à partir du musée qui héberge les collections. C'est par exemple la nature du projet de Jérôme Glicenstein au MNAM sur l'ensemble des expositions[248]. En prenant cette approche pour écrire une histoire des expositions, il y aurait un calque, ou du moins des croisements, entre l'histoire des musées et l'histoire des expositions de collections. Or, il semble paradoxal de proposer une histoire des expositions permanentes qui suit le cours de l'histoire du temps : d'abord, en raison la déconstruction des récits autorisés qui est en cours au sein du musée, puis en raison des critiques et des transformations de la définition du musée, de son rôle dans la société et de sa fonction de patrimonialisation.

Nous suggérons qu'il serait possible d'envisager une histoire des expositions dites permanentes à partir de grands paradigmes qui ont ponctué son histoire. Cette histoire n'aurait pas uniquement besoin de s'écrire par rapport à son évolution propre dans le temps, mais par rapport aux pratiques et usages que le musée fait de ses collections. Chaque musée est unique, il possède un microcosme, une mission, une vision, une organisation. Chacun de ces paramètres varie en fonction des commissaires et directeurs des institutions. C'est pourquoi il faut pouvoir établir un système typologique qui permettrait de comprendre les pratiques et de les comparer. Pour ce faire, nous proposons d'adapter à notre objet la méthode par « ideal type[249] » de Max Weber. Dans sa méthode, Weber propose d'opposer des entités extrêmes et utopiques pour former un cadre qui analyserait la réalité. Ces idéaux varient en fonction de critères ontologiques et épistémologiques de compréhension du monde. Avec cette méthode, il serait possible de constituer des tendances, des approches, voire des styles

---

[248] Rémi Parcollet et Léa-Catherine Szacka. (2012). « Histoire des expositions du Centre Pompidou : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné », *Marges* (15). Mis en ligne le 15 octobre 2013. Récupéré en ligne le 01 octobre 2016 de http://marges.revues.org/361.

[249] Serge Paugam. (2014). « Type idéal », *Sociologie, Les 100 mots de la sociologie.* Mis en ligne le 01 novembre 2014. Récupéré en ligne le 19 avril 2018 de http://journals.openedition.org/sociologie/2481.

d'expositions de collection. La construction sous la forme d'histoire, de ces tendances pourrait être considérée dans un deuxième temps. Ce travail est un vaste chantier qui ne peut être entamé ici. Mais nous voudrions tout de même proposer certaines pistes d'études à titre d'ouverture de cette présente recherche.

Quels seraient les musées utopiques, à l'extrême du monde des musées d'art, qui permettraient d'être des points de comparaison pour analyser et comprendre la constitution des expositions dites permanentes ? Pour construire et donner une échelle de mesure à notre « idéal type », nous reprenons deux notions épistémologiques utilisées par Weber : la rationalité et l'intentionnalité. Ces deux variables nous permettent d'élaborer une grille de mesure pour l'analyse des paradigmes. Le musée est en microcosme inscrit dans une culture spécifique hérité en grande partie du XIXe siècle. Il fonctionne à partir de règles institutionnelles héritées d'une longue tradition. Cette analyse macro du musée constitue, pour notre analyse, le niveau de rationalité. La deuxième notion, l'intentionnalité, mesure l'influence du micro sur le musée. L'intentionnalité est associée à la personne qui compose les expositions et l'influence qu'elle joue sur le musée et sa collection.

Les prémisses qui suivent s'appuient sur la recherche réalisée dans le premier chapitre. Elles sont le fruit de réflexions menées à la suite des lectures du livre de Claire Bishop, *Radical Museology* (2013) ; de la conférence de Jérôme Glicenstein intitulée *Peut-on parler de genres et de styles pour le commissariat d'exposition ?* [250]; ainsi que de la conférence *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Moderne Art* (2000) de Nicholas Serota, dans laquelle il présente un changement de dynamique au sein des musées dans les années 1980[251].

---

[250] Jérôme Glicenstein. (2017, novembre 8). *Peut-on parler de genres et de styles pour le commissariat d'exposition?*.Communication présentée par CIÉCO à la Galerie de l'UQAM, Montréal, Québec.
[251] Nicolas Serota. (2000). *Experience or Interprétation. The Dilemna of Museums of Modern Art.* Londres : Thames & Hudson.

Avant de vous présenter chacun de nos paradigmes hypothétiques, voici notre schéma d'idéal type :

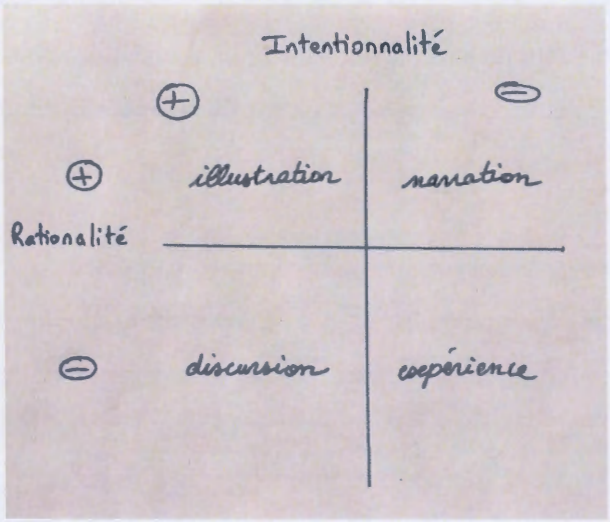


Figure 1 Proposition d'un schéma des "ideal-type" des expositions de collections.

Le paradigme de l'illustration

Dans ce paradigme ou rationalité et intentionnalité sont à leur plus haut niveau, l'exposition des collections est à la fois un objet illustrant les codes de la société et résulte d'une forte interprétation par son commissaire ou son propriétaire. Les cabinets de curiosités, les *studiolos* italiens ou les actuelles fondations d'art contemporain[252], pourraient être rapprochés de ce modèle. Les œuvres servent la représentation d'un pouvoir, d'une compétence, d'une autorité. La visite des collections se fait autant pour la qualité des œuvres que pour la gloire du lieu, de l'architecture ou du personnage derrière la composition de l'exposition.

Le paradigme de la narration

Ce paradigme répond avant tout aux règles institutionnelles et aux discours autorisés émis par une autorité telle que l'intelligentsia de l'époque. L'exposition des collections présente une narration et un discours à propos d'un savoir préservé nommé patrimoine. L'exposition est une démonstration instructive dirigée vers les visiteurs. Elle devient une lecture du musée, du patrimoine. Les œuvres sont l'objet d'une narration qui dépasse même l'échelle du musée ou des commissaires. Les musées aux missions encyclopédiques ou universelles, et les musées qui veulent raconter la grande histoire de l'art se rapprochent de ce modèle.

Le paradigme de l'expérience

L'autre paradigme à l'extrémité de l'« idéal-type » propose une exposition de la collection où les règles traditionnelles de présentation des œuvres et le rôle du commissaire ont le moins d'impact possible. Ce modèle peut être associé aux présentations par salles monographiques ou réalisées par des artistes. Les œuvres sont

---

[252] Paul Ardenne et Philippe Régnier. (2018). « Ce que les fondations font à l'art ». *France Culture. Émission La grande table* du 18 avril 2018. Récupéré en ligne le 20 avril 2018 de https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/ce-que-les-fondations-font-a-lart-contemporain.

complètement dépendantes de l'espace. L'exposition de la collection devient une œuvre en soi. Le visiteur est un acteur au sein de l'exposition. C'est lui qui décide de son expérience et de sa propre interprétation des œuvres.

Le paradigme de la discursion

Ce paradigme donne à l'exposition des collections un pouvoir politique qui reflète la vision du commissaire. L'exposition propose une vision plus critique par rapport aux présentations traditionnelles de la collection. Les projets sont thématiques, transhistoriques, engagés, et abordent des questions de société. Le visiteur fait face à des problématiques qui dépassent la simple présentation de l'œuvre sans pour autant être dogmatiques. L'exposition présente une histoire du contemporain, celle des artistes de l'époque de la collection ou des artistes d'aujourd'hui face à leur histoire, ou encore celle du musée face à sa collection. La présentation des collections ne cherche pas la présentation du patrimoine, mais de pratiques dont l'opinion du commissaire permet de porter un regard sur les œuvres et sur la société. La collection devient l'objet d'un forum de discussion[253].

[253] Carol Duncan. (1972). « The Museum: a temple or a forum". *Journal of World History* 14, p. 189-202.

CONCLUSION

Cette étude a permis de comprendre les nouveaux mécanismes de l'une des activités fondamentales et originelles du musée, l'exposition des collections. Elle prend appui sur un phénomène récent dans les musées d'art moderne et contemporain qui a été révélé par le groupe de recherche et de réflexion CIÉCO : l'intrusion d'un impératif événementiel dans les collections. Pour analyser l'exposition de la collection, la méthode d'approche privilégiée a été le redéploiement. L'exposition de la collection dite permanente est complexe à cerner en raison du concept de permanence qui lui est traditionnellement associé. En choisissant une approche par le redéploiement, il a été possible de temporaliser notre objet, de comparer des propositions d'expositions sur le plan de la muséographie et du discours mis en espace, et ainsi d'introduire les notions d'auteur d'expositions et de pratiques curatoriales dans l'analyse. Cette approche a été appliquée à une étude de cas : le redéploiement des collections d'art moderne au MNAM, entre 2015 et 2017.

Avant de plonger dans l'étude de ce cas, le premier chapitre dégage les grandes tendances à caractère paradigmatiques auxquelles l'exposition de la collection a fait face depuis les premières constitutions de collections. Pour retracer cette chronologie, ce chapitre s'appuie sur l'histoire des musées, des collections, des nations, écrites par des historiens et des muséologues. L'objectif a été d'identifier des redéploiements paradigmatiques de collection. L'étude débute avec le constat selon lequel la conception d'une collection implique nécessairement sa monstration. Le premier paradigme de l'exposition de la collection est associé à une muséologie de l'objet, c'est-à-dire que le contenu de la collection est au centre de toutes les activités du musée. Quatre tendances sont détectées dans ce premier paradigme. La première est la monstration de la richesse, qui peut être autant monétaire, comme c'est le cas avec les collections royales ou coloniales, qu'intellectuelle avec les cabinets de curiosités ou les musées/universités universalistes. La deuxième tendance donne à l'exposition de la

collection une propriété éducative. Les musées se doivent de constituer un patrimoine et de le rendre accessible à tous. La troisième tendance implique le politique. Les musées, et particulièrement les musées nationaux, ont utilisé l'exposition de la collection comme un outil communicationnel, voire de propagande. Il est important de noter que ces tendances ne sont pas associées à un certain type de muséographie. Certains musées choisissent de garder une mise en espace chargée, à la façon des salons ou, à l'inverse, très dépouillée, comme dans les muséographies de type « cube blanc ». En revanche, dans tous les cas de ce chapitre, la narration et la mise en espace d'un discours sont essentielles. Ainsi, l'analyse historique de l'exposition des collections démontre qu'elle n'est pas un simple accrochage chronologique, thématique ou anachronique. Il existe un auteur et un discours. À partir des années 1970, le deuxième paradigme se met en place et l'exposition de collections va être drastiquement critiquée. Le visiteur prend la place de l'objet dans les activités du musée. La relation entre l'institution, le visiteur et les œuvres est complètement revisitée, au point que certains chercheurs questionnent la pertinence des expositions des collections. En conséquence, les musées ont tendance à délaisser ce type d'exposition au profit de l'exposition temporaire. Cependant, ces dernières, après avoir vécu l'ère faste des *blockbusters* et des records de fréquentation, se voient à leurs tours largement critiquées. Les musées, essoufflés par le rythme imposé du libéralisme, vont développer un troisième paradigme, celui de l'événement. Cette fois-ci, l'exposition de la collection qui paraissait incompatible sous le règne des expositions temporaires refait surface. Le paradigme de l'événementiel favorise la mise en place d'une nouvelle exposition des collections. Les œuvres sont redéployées de façon à s'adapter aux nouvelles structures architecturales du musée. Ces redéploiements obligent le musée à repenser la nature et la fonction du discours présenté dans l'exposition de la collection. Par exemple, l'histoire chronologique traditionnelle de l'histoire de l'art est réexaminée, de nouvelles thématiques sont explorées, et des intrusions multidisciplinaires s'insèrent dans la programmation de l'exposition.

Prenant appui sur les données historiques présentées dans le chapitre un et un cadre théorique épistémologique, l'analyse de cas du deuxième chapitre démontre comment le redéploiement devient un moteur de l'exposition permanente. Le redéploiement du Musée national d'art moderne est un cas exemplaire, car la collection est en constant mouvement (prêt, exposition, conservation), elle est un objet de recherche pour les conservateurs, les employés du musée ou de la structure du Centre Pompidou, et finalement, elle possède une histoire riche de redéploiements. La dernière présentation des collections d'art moderne est une proposition du nouveau directeur Bernard Blistène. Il divise l'exposition de la collection en deux : l'exposition trame de l'histoire de l'art et les expositions dossiers. L'analyse démontre la présence d'une multitude d'auteurs et d'un seul chef d'orchestre. Bernard Blistène est un commissaire de commissaires, si l'on reprend les termes de Paul O'Neil[254]. Son exposition reflète la mise en espace d'un discours[255] généré par les multiples redéploiements des auteurs invités. En effet, les redéploiements des expositions dossiers produisent des discussions, relations, confrontations, désirées et commissariées, avec le discours de la trame narrative déployée par le directeur. Cette présentation amorce une réflexion sur le positionnement de l'exposition de la collection dans le musée. Contrairement à des propositions antérieures, Bernard Blistène utilise les œuvres pour commenter la constitution de la collection et de son histoire par rapport à l'histoire de l'art[256]. Ainsi, ce redéploiement remplit parfaitement le mandat traditionnel d'une exposition permanente, c'est-à-dire de mettre en valeur la collection du musée et ses temps forts. Il faut ajouter que ce désir de mise en valeur ne l'empêche pas, contrairement aux discours d'autorité prescrits par les musées décrits dans le premier chapitre, de laisser

---

[254] Paul O'Neil. (2012). The Cultures of Curating. The Curating of Culture(s). Cambridge : MIT, p. 45.
[255] Mieke Bal. (1996). « The Discourse of the Museum ». dans Reesa Greenberg, Bruce W Ferguson et Sandy Nairne (dir.). *Thinking about Exhibitions*. Londres et New York : Routledge, p. 201-214.
[256] Le dernier volet des expositions dossiers en serait l'épiphénomène : une rétrospective de l'histoire des collections du MNAM. (25 mai 2018 - 15 avril 2019). Centre Pompidou. (2018). « Histoire(s) d'une collection ». *Événements* . Récupéré le 17 octobre 2018 de https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cBrxBdX/rEgxErR.

le visiteur faire sa propre lecture. Le redéploiement oblige donc la réinterprétation du récit mis en espace, annule toute forme de neutralité et propose une narration dynamique de la collection. Le redéploiement est le nouveau moteur de l'exposition de la collection, car il produit de la recherche et dynamise la collection pour les employés et les visiteurs, tout en conservant une préservation du patrimoine constitué par le musée.

Le troisième chapitre rebondit sur cette lecture du redéploiement des expositions de la collection et envisage les conséquences sur la définition du musée. L'exposition « permanente » ne devient pas une exposition temporaire, quand bien même elle récupère plusieurs caractéristiques de cette dernière. L'exposition de la collection embrasse l'avènement de l'événementiel dans le musée, tout comme le fait l'exposition temporaire. La question suivante alors se pose : existe-t-il encore des expositions, où sont-elles toutes devenues des événements ? Le vocabulaire utilisé par le Centre Pompidou va dans ce sens : le mot exposition ne fait pas partie des outils de recherche du site web du musée (œuvres, personnes/collectifs, événements, dossiers pédagogiques). La préservation du patrimoine, objectif initial du musée, serait en danger. Cependant, le redéploiement prend sa source dans la collection, soit dans le patrimoine conservé par le musée. Avec le redéploiement, le patrimoine pourrait dépasser la simple préoccupation de préservation, et devenir un objet de discussion plutôt qu'uniquement de contemplation ou d'éducation. Le redéploiement agit alors comme un outil, à portée de main [financièrement] des conservateurs et commissaire pour transformer l'exposition réservée à la collection en un espace de discussion critique pour tous.

Pour terminer, le troisième chapitre propose d'envisager une méthode pour constituer une histoire des expositions de collections. Le redéploiement de la collection est un agent du troisième paradigme de l'exposition dite permanente. Cette récente transformation offre la possibilité d'envisager une lecture rétrospective de l'utilisation

et des orientations de ce type d'exposition. La méthode préconisée s'inspire du modèle typologique de Max Weber : « l'idéal-type ». Chaque idéal serait un modèle à l'extrême du spectre de ce type d'exposition. Ainsi, l'histoire des expositions serait perçue par rapport aux pratiques et usages curatoriaux des commissaires plutôt qu'uniquement avec la variable temps. Les quatre musées utopiques seraient : le musée au paradigme de l'illustration, de la narration, de l'expérience, et finalement de la discursion. Cette ouverture en fin de chapitre est une ébauche de travail pour une réflexion plus poussée sur les perspectives du musée et les éventuels outils curatoriaux qui pourraient accompagner les prochaines expositions basées sur les collections muséales.

BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaires et Encyclopédies

Collectif. (2011). « Exposition permanente », Dans André Desvallées et François Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin, p. 985-986.

Collectif (2011). « Exposition temporaire ». Dans André Desvallées et François Mairesse (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, p. 985-986.

Bergeron, Yves. (2011). « Collection ». Dans A. Desvallées et F. Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie.* Paris : Armand Colin, p. 53-70.

Heinich, Nathalie. (s.d). « EXPOSITION », *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 21 avril 2018 de http://www.universalis edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/exposition/.

Office québécois de la langue française. (2000-). *Le grand dictionnaire terminologique (GDT)*. Récupéré le 12 avril de http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/.

Ouvrages

Alsthuler, Bruce. (2013). *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History : 1962-2002*. Londres : Phaidon Press

Altshuler, Bruce (2013). *Salon to Biennials: Exhibitions that Made Art History : 1863-1959*. Londres : Phaidon Press.

Barber, Bruce, Serge Guillbaut, John O'Brian. (1996). *Voices of Fire : Art, Rage, Power, and the State.* Toronto : University of Toronto Press.

Bawin, Julie. (2014). L'artiste commissaire : entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée. Paris : EAC.

Belcher, Michael. (1991). *Exhibitions in museums.* Leicester : University Press Leicester; Washington : D.C. Smithsonian Institution Press.

Bernier, Christine. (2002). *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution.* (coll.) « Esthétique ». Paris : L'Harmattan.

Bishop, Claire et Dan Perjovschi. (2013). *Radical Museology or, « What's Contemporary » in Museums of Contemporary Art?*. Londres : Koenig Books.

Carrier, David. (2006). *Museum Skepticism. History of the display of art in public galleries*. Durham et Londres : Duke University Press.

Collectif. (1998). L'Art de l'exposition : Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle. Paris : Le regard.

Dean, David. (1994). *Museum Exhibition: Theory and Practice.* Londres : Routledge.

Deloche, Bernard. (2010). *Mythologie du musée*. Paris : Le cavalier bleu.

Didi-Huberman, Georges. (2000). Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Éditions de Minuit.

Duncan, Carol. (1995) 2006. *Civilizing Rituals, inside public art museums*. Londres et New York: Routledge.

Glicenstein, Jérôme. (2015). *L'invention du curateur.* Paris : PUF.

Gob, André. (2010). *Le musée, une institution dépassée ?* Paris: Armand Colin.

Gob, André et Noémie Drouguet. (2014). *La muséologie histoire, développement, enjeux actuels* (3e édition). Paris : Armand Colin.

Grenier, Catherine. (2013). *La fin des musées ?* Paris : Editions du Regard.

Guerzoni, Guido. (2014). *Museum On the Map*. Venise : Fondatione Di Vinezia Press.

Haskell. Francis. (2002). Le Musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions. Paris : Gallimard.

Hoffman, Jens. (2014). *(Curating) from A to Z.* Zurich : JRP Ringier

Hooper-Greenhill, Eilean. (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*. Londres : Routledge.

J. Paul Getty Museum. (1991). *Insights: Museums, Visitors, Attitudes, Expectations: A Focus Group Experiment*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust.

Klonk, Charlotte. (2009). *Spaces of Experience: Art Gallery and Interiors from 1800 to 2000*. New Haven : Yale University Press.

Mairesse, François. (2003). Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal. Lyon : PUL.

Mairesse, François (dir.). (2010). *Musée hybride*. Paris : La documentation française.

Newhouse, Victoria. (2005). *Art and the Power of Placement.* New York : Monacelli Press.

Noordegraaf, Julia. (2004). *Strategies of Display: Museum Presentation in Nineteenth and Twentieth-Century Visual Culture*. Rotterdam: NAi Publishers ; New York : Art Publishers Inc.

Obrist, Hans-Ulrich (dir.). (2008). *A Brief History of Curating.* Zurich : JRP Ringier.

O'Neil, Paul. (2012). *The Cultures of Curating. The Curating of Culture(s).* Cambridge : MIT.

Pearce, Susan. (1995). *On Collecting: An Investigation in Collecting in the European Tradition.* Londres : Routledge.

Poulot, Dominique. (2005). *Musée et Muséologie.* Paris : Repères.

Serota, Nicolas. (2000). *Experience or Interprétation. The Dilemna of Museums of Modern Art*. Londres : Thames & Hudson.

Steeds, Lucy (dir.). (2014). *Exhibitions.* Cambridge, Massachusetts : The MIT Press.

Tobelem, Jean-Michel. (2005). *Le nouvel âge des musées : les institutions culturelles au défi de la gestion.* Paris : A. Colin.

Verheyen, Egon. (1971). *The Painting in the Studiolo of Isabelle d'Este at Mantua.* New York : New York University Press.

Chapitres d'ouvrages

Bal, Mieke. (1996). « The Discourse of the Museum ». dans Reesa Greenberg, Bruce W Ferguson et Sandy Nairne (dir.). *Thinking about Exhibitions*. Londres et New York : Routledge, p. 201-214.

Bergeron, Yves (2016). « Musée et muséologie : entre cryogénisation, ruptures et transformations ». Dans François Mairesse (dir.). *Nouvelles tendances de la muséologie.* « Musées et Mondes » (coll.). Paris : La documentation Française, p. 239-246.

Chaumier, Serge. (2016). « Pourquoi la muséologie ne devra plus être une composante du patrimoine ». Dans François Mairesse (dir.). *Nouvelles tendances de la muséologie.* « Musées et Mondes » (coll.). Paris : La documentation Française, p. 67-80

Duncan, Carol. (1994). « Art museum and the ritual of citizenship ». Dans Susane M. Pearce (dir.). *Interpreting Objects and Collections*. Londres : Leicester reader in museum studies Routledge, p. 19-29.

Farr, Dennis. (1992). « Research: fine-art collection ». Dans *Manual of Curatorship: a guide to museum practice.* (2eme édition). Londres : Thompson, p. 542-546.

Grenier, Catherine (commissaire). (2011) « Le monde à l'envers ». Dans Musée d'art moderne Centre Pompidou, France. *Modernités plurielles 1905-1970.* [Catalogue d'exposition]. Paris : Centre Georges Pompidou, p. 14-31.

Jacobi, Daniel. (2016). « Muséologie et accélération » Dans François Mairesse (dir). *Nouvelles tendances de la muséologie.* « Musées et Mondes » (coll.). Paris : La documentation Française, p. 27-40.

Juanals, Brigitte et Jean-Luc Minel. (2016). « Stratégies de communication et dispositif de médiation à l'ère numérique : vers des musées ouverts ». Dans François Mairese Mairesse (dir.). *Nouvelles tendances de la muséologie.* « Musées et Mondes » (coll.). Paris : La documentation Française, p. 159-194.

Liucci-Goutnikov, Nicolas. (2015). « Collection Histoire ». *Cahier du Musée national d'art moderne. Dossier Georges Duthuit.* Paris : Centre Pompidou, p. 7-13.

Lorente, Jésus Pedro. (2016). « De la nouvelle muséologie à la muséologie critique : une reventication des discours interrogatifs, pluriels et subjectifs ». Dans François (dir). *Nouvelles tendances de la muséologie.* « Musées et Mondes » (coll.). Paris : La documentation Française, p. 55-66.

Mairesse, François. (2002). « La nouvelle muséologie ». Dans *Le Musée, temple spectaculaire.* Lyon : Presses universitaires de Lyon, p. 102-113.

Merleau-Ponty, Claire et Jean-Jacques Ezrati. (2005). *L'exposition, théorie et pratique*. Paris : L'Harmattan.

Pacquement, Alfred. (2009). « Préface ». Dans Camille Morineau et Annalisa Rimmaudo (dir.). *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle.* Paris : Centre Pompidou, p. 7-17.

Poinsot, Jean-Marc. (2007). « Incertitude et évidences. De la crise comme moteur de l'histoire ». Dans Bernadette Dufrêne (dir.). *Le Centre Pompidou : trente ans d'histoire.* Paris : Centre Pompidou, p. 233-247.

Prior, Nick. (2002). *Museums and Modernity: Art Galleries and the Making of Modern Culture, Leisure, Consumption and Culture*. Oxford, New York : NY Berg.

Sander, John. (2001). « Le musée est-il encore un lieu de recherche ? ». Dans *L'avenir des musées.* Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel les 23, 24 et 25 mars 2000 / sous la direction de Jean Galard, chef du Service culturel du Musée du Louvre. Paris : Musée du Louvre, p. 347-358.

Zaugg, Rémi. (1986). « Construire un lieu public de l'œuvres d'art ». Dans *Cahiers du Musée national d'art moderne. L'œuvre et son accrochage.* Paris, no 17/18, p. 43-57.

Articles de périodiques

Alexander, Jane. (2014). « Gallery One at the Cleveland Museum of Art ». *The Museum Journal,* Vol.57, iss.3, p. 347-362.

Champion, Aurélie. (2011). « Expositions des collections, turbulences dans les musées d'art moderne ». *Marges* (12). Mis en ligne le 15 avril 2011. Récupéré le 01 octobre 2016 de http://marges.revues.org/397.

Chaumier, Serge. (2018). « Musées et patrimoine. Nouvelles formes de médiation, nouveaux projets ». *L'Observatoire.* (N° 51), p. 40-43.

Davallon, Jean. (1992). « Le musée est-il un média ? ». *Public & Musées*, 2, décembre, p. 99- 123.

Dufrêne, Bernadette. (1995). « La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou : pour un nouveau modèle ». *Publics et Musées*, n^0 8. Études des publics, année 30, p. 75-101.

Duncan, Carol. (1972). « The Museum: a temple or a forum ». *Journal of World History* (14), p. 189-202.

Fraser, Andrea. (2005). « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique ». *Artforum*, Septembre, p. 278-283.

Glicenstein, Jérôme. (2006). « La Force de l'art ». *Esse arts + opinions.* (59-Bruit) p. 23-30.

Greenberg, Clement. (1961). « Peinture à l'américaine [1955-1958]. *Art et culture.*p.

Heinich, Nathalie et Michael Pollack. (1989). « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, vol. 31, n° 1, p. 29-49.

Lemieux, Ariane. (2014). « Les collections permanentes du Louvre et l'exposition de l'art contemporain ». *CeroArt*. Récupéré en ligne le 12 avril 2018 de http://journals.openedition.org/ceroart/3794.

Marcerano, Caterina. (1954). « Le concept de musée et la réorganisation du Palazzo Bianco, à Gênes ». *Museum International* (Edition Française), 7, p. 250-267.

O'Neil, Paul. (2005). « The Co-dependant curator ». *Art Mountlhy.* 291. (Novembre) p. 7-10.

Parcollet, Rémi et Léa-Catherine Szacka. (2012). « Histoire des expositions du Centre Pompidou : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné », *Marges* (15). Mis en ligne le 15 octobre 2013. Récupéré en ligne le 01 octobre 2016 de http://marges.revues.org/361.

Paugam, Serge. (2014). « Type idéal », *Sociologie* [En ligne], Les 100 mots de la sociologie, mis en ligne le 01 novembre 2014. Récupéré en ligne le 19 avril 2018 de http://journals.openedition.org/sociologie/2481.

Pomian, Krzysztiof. (1991). « Musée, national, musée national ». *Le Débat,* 3, 65, p. 160-168.

Souben, Véronique. (2010). « Exposer le temps ». Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality:History and Theory of the Arts, Literature and Technologies, n° 15, p. 119-141.

Tobelem, Jean-Michel. (2011). « Le rôle des expositions temporaires dans les stratégies événementielles des musées ». *Revue Française du Marketing* (232), p. 45-59.

Mémoires et thèses

Birkett, Whitney. (2012). « To Infinity and Beyond: A Critique of the Aesthetic White Cube » (Mémoire de maîtrise non publié). Setton Hall University. Récupéré le 12 septembre 2018 de http://scholarship.shu.edu/theses/209

Richer, Angèle. (2009). *Art québécois moderne (depuis 1940) au musée : Regard sur la mise en scène permanente des collections.* (Mémoire de maîtrise non publié). Université de Montréal.

Article de presse

Anonyme. (2018, septembre 28). « Ouverture d'un musée numérique avec des chefs d'œuvre nationaux à Bastia ». *France 3 Corse ViaStella avec AFP.* Récupéré le 1 octobre 2018 de https://france3-regions.francetvinfo.fr/corse/haute-corse/ouverture-musee-numerique-chefs-œuvress-nationaux-bastia-1548382.html.

Bellet, Harry. « Beaubourg sort des chefs d'œuvre », *Le Monde* (Paris), 21 novembre 2013.

Blistène, Bernard. (2017). « Une équipe, une collection, des projets ». *Les grands entretiens d'artpress. Le Centre Pompidou.* Paris : Artpress, p. 152-173. Entrevue publiée la première fois dans *Artpress* n^{0} 429, janvier 2016.

Pacquement, Alfred. (2017). « Nouvelle présentation des collections contemporaines ». *Les grands entretiens d'artpress. Le Centre Pompidou.* Paris : Artpress, p. 98-109. Entrevue publiée la première fois dans *Artpress* n^{0} 298, février 2004.

Pacquement, Alfred. (2017). « Beaubourg en expansion ». *Les grands entretiens d'artpress. Le Centre Pompidou.* Paris : Artpress, p. 122-135. Entrevue publiée la première fois dans *Artpress* n^{0} 333, avril 2007.

Seban, Alain. (2017). « La stratégie du Centre Pompidou ». *Les grands entretiens d'artpress. Le Centre Pompidou.* Paris : Artpress, p. 136-151. Entrevue publiée la première fois dans *Artpress* n^{0} 351, décembre 2008.

Communications non publiées

Champion, Julie et Johanne Lamoureux. (2015, avril 25). *Présentation thématique et conversation sur la série des expositions-dossiers* Les Passeurs *au Centre Pompidou.* Communication présentée à l'Université de Montréal, Québec.

Colloque au Musée d'art de Joliette CIÉCO (2016, mars 19). Colloque *Les collections sont de retour !*, Musée d'art de Joliette, Joliette, Québec.

Glicenstein, Jérôme. (2017, novembre 8). *Peut-on parler de genres et de styles pour le commissariat d'exposition ?*. Communication présentée à la Galerie de l'UQAM, Montréal, Québec.

Lacroix, Laurier. (2016, novembre 5). De l'architecte au scénographe. L'architecture contemporaine des salles d'exposition. CIÉCO. Colloque international sur l'architecture muséale et son impact sur la vie des collections. Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Lamoureux, Johanne. (2017, novembre 6). *Forum CIÉCO.* Communication présentée à l'Université de Montréal, Québec.

Mairesse, François. (2016, octobre 18). *Introduction à la muséologie française : enjeux et développements récents*. Communication présentée à l'École du Louvre, Paris.

Page web

Donin, Nicolas. (2017). « Musique sur les cimaises du Centre Pompidou ». *Gestes instruments, notations... dans la création musicale des XXe et XXIe siècles.* Récupéré en ligne le 12 mars 2018 de https://geste.hypotheses.org/441.

Blistène, Bernard. (2015). « Présentation des collections modernes 1905-1965 ». Dans *Centre Pompidou*. Récupéré le 20 mars 2017 de https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cRLGzpp/rLbpB5A.

Blistène, Bernard. (2018, janvier 18). « Communication ». Colloque *Quel musée d'art moderne et contemporain pour demain ?*. Fondation Louis Vuitton, Paris. Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=-ihW3OaQz7Q.

Château de Versailles. (s.d). « Les Galeries historiques ». *Le Château.* Récupéré en ligne le 9 novembre 2018 de http://www.chateauversailles.fr/decouvrir/domaine/chateau/galeries-historiques#genese-du-musee-de-lhistoire.

Jacobi, Daniel. (2013). « Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ? ». *La Lettre de l'OCIM* (150). Mis en ligne le 29 novembre 2015. Récupéré le 30 septembre 2016 de http://ocim.revues.org/1295.

Documents audio-visuels

Ardenne, et Philippe Régnier. (2018). « Ce que les fondations font à l'art ». *France Culture. Émission La grande table* du 18 avril 2018. Récupéré en ligne le 20 avril 2018 de https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/ce-que-les-fondations-font-a-lart-contemporain.

Centre Pompidou. (2013). Modernités plurielles de 1905-1970, présentation par Aurélien Lemonier, commissaire de l'exposition – du 23 octobre 2013 au 26 janvier 2015. [Vidéo]. Récupéré le 12 mars 2018 de http://www.dailymotion.com/video/x18lpx9.

Centre Pompidou. (2013). Modernités plurielles de 1905-1970, présentation par Cécile Debray, commissaire de l'exposition – du 23 octobre 2013 au 26 janvier 2015. [Vidéo]. Récupéré le 12 mars 2018 de http://www.dailymotion.com/video/x18lprl.

Grenier, Catherine. (s.d.) « Modernités Plurielles : présentation par Catherine Grenier », dans *Modernités plurielles 1905-1970.* [Vidéo]. Récupéré le 13 avril 2018 de https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-234b902575c40f357721eadaaee35d1&param.idSource=FR_E-a5eeb07afd4c35aefcff88d6e735f86 , Centre Pompidou.

Savoy, Bénédicte (2018). « Histoire transnationale des musées en Europe ». *Cours du Collège de France*. Récupéré le 14 juillet 2018 de https://www.franceculture.fr/emissions/series/histoire-transnationale-des-musees-en-europe

Documents institutionnels disponible en ligne

Centre Pompidou. (2018). « Histoire(s) d'une collection ». *Événements* . Récupéré le 17 octobre 2018 de https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cBrxBdX/rEgxErR.

Centre Pompidou. (2017). « Les œuvres à découvrir » dans *Préparez votre visite ! Document d'aide à la visite pour les relais du champ social collections* modernes. Paris : Centre Pompidou, p. 9-20.

Centre Pompidou. (2016). « Une gestion vivante de la collection ». *Bilan d'activités 2016.* Récupéré le 7 février 2018 de http://bilan-activite-2016.centrepompidou.fr/?q=content/1-une-collection-ouverte-et-une-programmation-en-mouvement.

Centre Pompidou. (2015). « Une gestion vivante de la collection ». *Bilan d'activités 2015.* Récupéré le 7 février 2018 de http://mediation.centrepompidou.fr/documentation/bilandactivite2015/.

Centre Pompidou. (2015, avril 21). *Nouvelle présentation des collections 1905-1965.*[Communiqué]. Récupéré le 14 février 2015 de https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cRLGzpp/rLbpB5A.

Centre Pompidou. (s.d). « Niveau 5 : collection moderne », *Le Musée*, 2017. Application mobile *Pompidou* (Consulté le 4 avril 2017)

Centre Pompidou. (s.d.). « Les visiteurs et les nouveaux usages des collections ». Dans *Collections du Mnam-CCI. Le balancier du millénaire.* Récupéré le 8 février 2018 de http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-balancier-millenaire/ENS-balancier-millenaire.html#notes.

Centre Pompidou. (s.d.). « 40 chefs d'œuvre du Centre Pompidou, avec le mécénat de Pernod Richard », *Le Musée*, Application mobile *Pompidou* (Consulté le 4 avril 2017).

Centre Pompidou. (s.d). *Boutique du Centre Pompidou*, 2017, Récupéré en ligne le 12 mars 2017 de https://boutique.centrepompidou.fr/fr/albums-dexposition/50-chefs-dœuvres-des-collections-modernes-du-centre-pompidou/887.html?_ga=1.85330332.40668717.1456081333.

Centre Pompidou. (s.d). « Parcours "architecture" méditerranée, Amérique latine, Japon, Inde ». Dans *Dossiers pédagogiques- Collections du musée.* Récupéré le 8 février 2018 de http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Architecture/.

Van Abbemuseum. (s.d). « Play Van Abbe ». *Programme.* Récupéré le 12 avril de https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/play-van-abbe/.

ANNEXE 1 : Muséographie des expositions permanentes

A) Le cabinet de curiosité

Figure 2 Ferrante Imperato *Dell'Historia Naturale* (Naples 1599).
Source : Victoria Newhouse. (2005). *Art and the Power of Placement.* New York : Monacelli Press

B) Les salons royaux

Figure 3 Juan Brueghel 1618 *The Sense of Sight.* Museo del Parado , Madrid

C) Les salons de l'Académie au Louvre

Figure 4 Exposition au Salon de 1787, eau forte de Pietro Antonio Martini (1738-1797). Paris, Bibliothèque nationale. Publié dans *Aux armes et aux Arts*, Adam Biro, *1988*.

Figure 5 Exposition de l'Académie royale de peinture et sculpture à la grande galerie du Louvre, 1699 gravure par A. Hadamart

D) Musée des Monuments français

Figure 6 Muée des Monuments français, salle du XIV siècle, dessin par Alexandre Lenoir (1761-1839). RMN-Grand Palais. Source : *Charlotte DENOËL, « Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir », Histoire par l'image [en ligne], consulté le 21 Avril 2018. URL : http://www.histoire-image.org/fr/etudes/musee-monuments-francais-alexandre-lenoir*

E) Le Louvre de Napoléon

Figure 7 Visite aux flambeaux faite par l'Empereur et l'impératrice; Salle du Laocoon du Louvre, dessin par Benjamin Zix (1772-1811). Musée du Louvre

F) Le Musée de l'histoire de France au Château de Versailles

Figure 8 Inauguration de la Galerie par Louis Philippe le 10 juin 1837, Musée national du château de Versailles, Huile sur toile par François Joseph Heum. Rmn-Grand Palais

G) Le « cube blanc » d'Alfred Barr

Figure 9 Vue d'ensemble de l'exposition *Cubism and Abstract Art*, au Museum of Modern Art, 2 Mars – 19 Avril 1936. The Museum of Modern Art Archives, New York. Photo: Beaumont Newhall.

ANNEXE 2 : Le redéploiement au MNAM

A. Plan de l'exposition de la collection et des expositions dossiers *Passeurs* première partie. (27 mai 2015 - 21 décembre 2015)
Source : Centre Pompidou. Communiqué de presse du 19 mai 2015

Figure 10 Plan de l'exposition de la collection et des expositions dossiers Passeurs première partie. (27 mai 2015 - 21 décembre 2015)

B. Plan de l'exposition de la collection et des expositions dossiers *Politique de l'art*. (29 septembre 2016 - 2 avril 2017)
Source : Centre Pompidou. Communiqué de presse du 16 septembre 2016

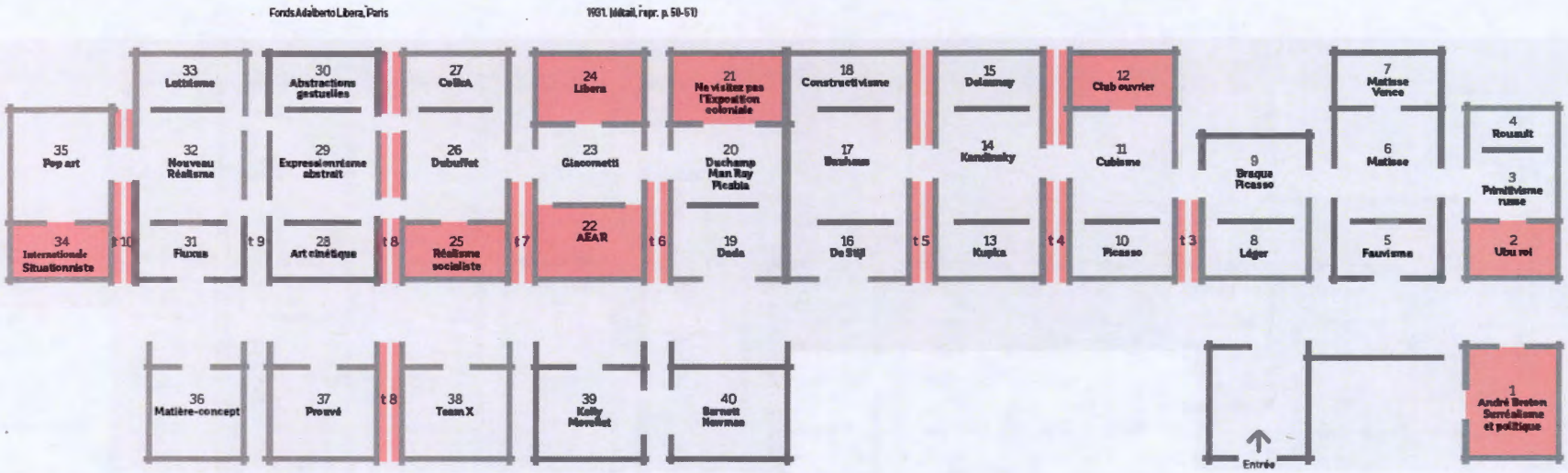


Figure 11. Plan de l'exposition de la collection et des expositions dossiers Politique de l'art.

C. Plan de l'exposition de la collection et des expositions dossiers *L'œil écoute* et exemple de cartel mentionnant les nouvelles acquisitions. (4 mai 2017 - 16 avril 2018)

Source : Centre Pompidou. Communiqué de presse du 2 mai 2017

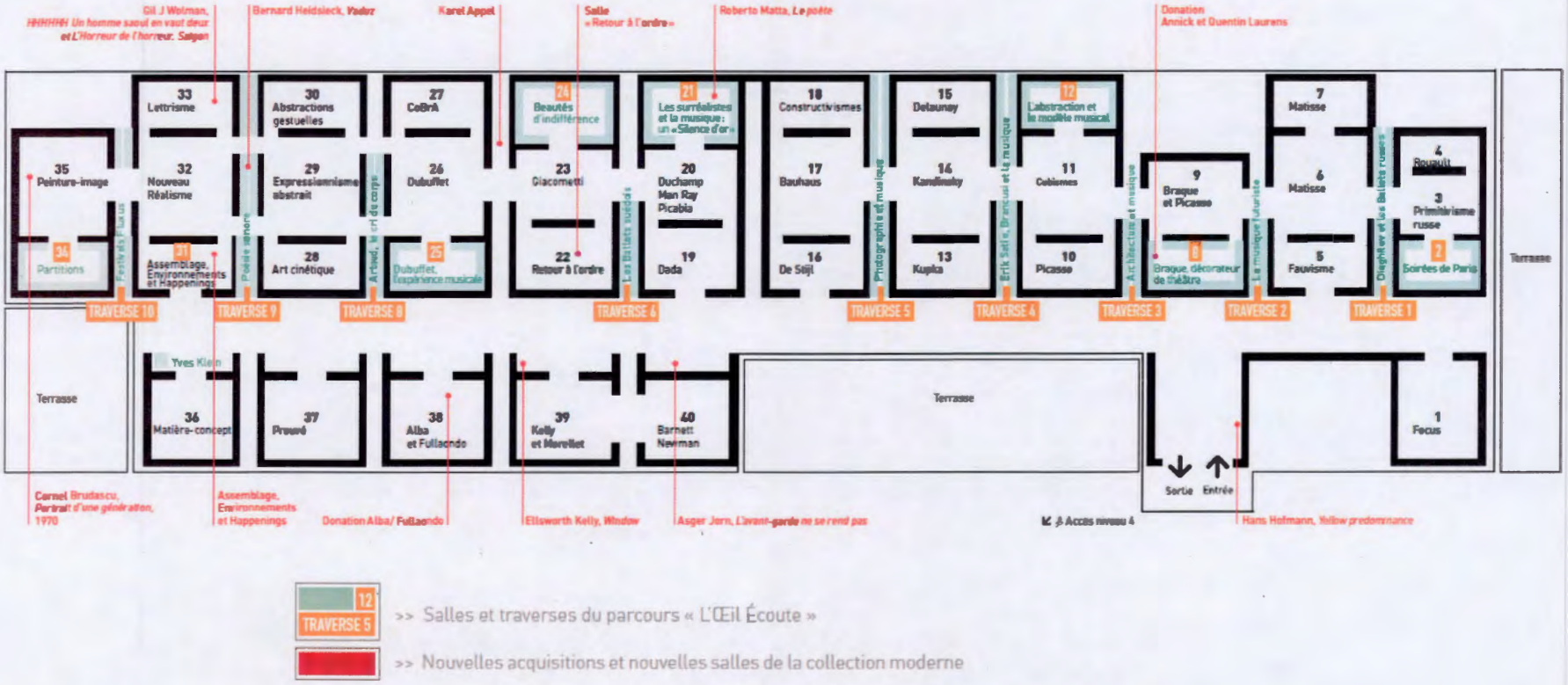


Figure 12. Plan de l'exposition de la collection et des expositions dossiers L'œil écoute

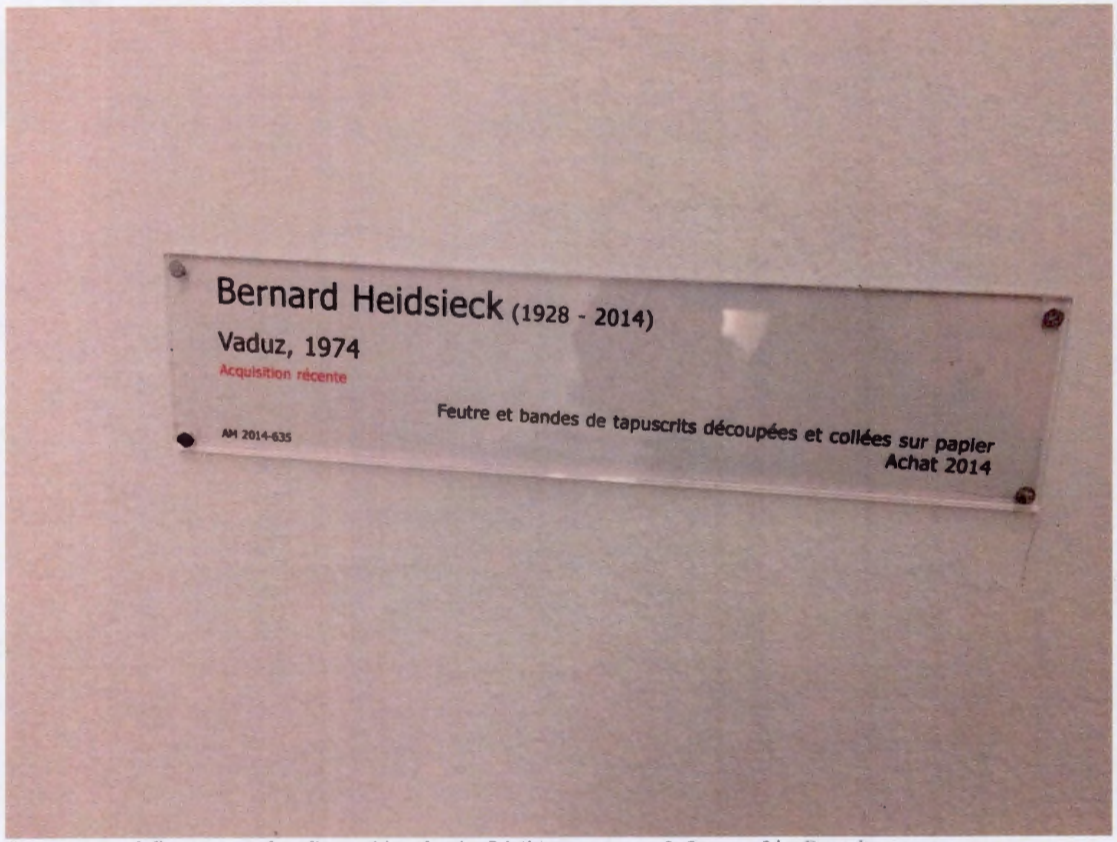


Figure 13 Cartel d'une œuvre dans l'exposition dossier *L'œil écoute*, traverse 9. Source : Lisa Bouraly

D. Salle 12 de l'exposition *Politique de l'art.* Présentation de *Le Club ouvrier* (1925).

Le Club ouvrier d'Alexandre Rodtchenko

Quelques jours après sa reconnaissance officielle par la France, l'U.R.S.S. est invitée à participer à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes à Paris, au printemps 1925. Sa présence revêt des enjeux culturels, politiques et idéologiques : il s'agit pour le jeune État d'affirmer la richesse de sa culture traditionnelle autant que son adhésion à un modèle neuf, le communisme. Les artistes constructivistes et leurs élèves sont invités à présenter leurs travaux novateurs dans de nombreux domaines. Alexandre Rodtchenko se voit confier la réalisation de l'ameublement-type d'un club ouvrier, comme il en fleurit alors en U.R.S.S. Son mobilier en bois peint de trois couleurs est simple, fonctionnel et amovible. La salle de lecture, la tribune oratoire, le coin Lénine et les œuvres d'agit-prop qui s'y déploient en font un espace de culture, de loisir et d'échange pour les ouvriers. Offert au Parti communiste français, le mobilier de Rodtchenko est aujourd'hui perdu. Le Centre Pompidou a reconstitué cet ensemble emblématique à l'occasion de l'exposition « Paris-Moscou » en 1979.

Workers Club

Figure 14. Panneau de médiation de la salle 12 de l'exposition Politique de l'art. Source : Lisa Bouraly

Figure 15. Source : Centre Pompidou. Disponible en ligne :

http://entrevoirart.blogspot.ca/2016/12/politiques-de-lart-collections-du.html.

E. Auteurs des expositions dossiers – *Passeurs* première partie. (27 mai 2015 - 21 décembre 2015)

Georges Duthuit, 1891-1973
Matisse et l'art byzantin, les sources d'une poétique de l'art moderne (commissaire de l'exposition : Cécile Debray)

Blaise Cendrars, 1887-1961
Poète et aventurier: Jean-Michel Bouhours et Nathalie Ernoult

Guillaume Apollinaire, 1880-1918
Poète de la modernité et défenseur des avant-gardes (commissaires de l'exposition : Brigitte Léal et Ariane Coulondre)

Jean Cocteau, 1889-1963
Exercices en admiration: Christian Briend

Will Grohmann, 1887-1968
Un critique entre l'Allemagne et la France (commissaire de l'exposition : Angela Lampe)

André Breton, 1896-1966
42, rue Fontaine (commissaires de l'exposition : Jean-Michel Bouhours et Camille Morando)

Louis Aragon, 1897-1982
Du surréalisme au communisme (commissaire de l'exposition : Clément Chéroux)

Georges Bataille, 1897-1962
D'Acéphale au Grand Transparent: surréalisme et mythologie moderne (commissaire de l'exposition : Didier Ottinger)

Jean Paulhan, 1884-1968
Dans le secret de la peinture moderne (commissaire de l'exposition : Anne Lemonnier)

Michel Ragon, né en 1924
Itinéraire d'un visionnaire (commissaires de l'exposition : Marie-Ange Brayer et Jean-Michel Bouhours)

Pierre Restany, 1930-2003
Le militantisme à l'œuvres (commissaire de l'exposition : Sophie Duplaix)

André Bloc, 1896-1966
Entre art et architecture (commissaires de l'exposition : Marie-Ange Brayer et Anne-Marie Zucchelli)

Commissaire : Mnam/Cci / Coordination scientifique: Bernard Blistène et Nicolas Liucci-Goutnikov assistés de Julie Champion

Source : Centre Pompidou. Disponible en ligne : https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-bd6bb75cc37ab257d9eb3f341160ba9b&param.idSource=FR_E-bd6bb75cc37ab257d9eb3f341160ba9b

F. Auteurs des expositions dossiers – *Passeurs* deuxième partie. (14 janvier 2016 - 31 août 2016)

Les Stein, « frères et sœur singuliers »
(commissaire de l'exposition : Cécile Debray, avec la collaboration de Anna Hiddleston)
Salle 2

Blaise Cendrars, 1887 - 1961 : Poète et aventurier
(commissaires de l'exposition : Jean-Michel Bouhours et Nathalie Ernoult, avec la collaboration de Sylvia Bozan)
Traverse 3

Wilhelm Uhde, 1874 - 1947 : Le découvreur
(commissaire de l'exposition : Angela Lampe, avec la collaboration de Valérie Gross)
Salle 12

Oswald de Andrade, 1890 - 1954 : Passeur anthropophage
(commissaires de l'exposition : Leonardo Tonus (Maître de conférence / université Paris-Sorbonne), Mathilde Bartier et Julie Champion)
Traverse 4

Vassily Kandinsky, 1866 - 1944 : Professeur au Bauhaus
(commissaires de l'exposition : Christian Briend et Angelika Weissbach (Berlin), assistés de Véronique Borgeaud et Anne Lemonnier)
À l'instigation de la Société Kandinsky, l'ensemble du matériel écrit et figuré constituant les cours de Kandinsky au Bauhaus a fait l'objet, en 2015, d'une importante publication par Angelika Weissbach (Gebr. Mann Verlag, Berlin).
Traverse 5

André Breton, 1896 - 1966 : 42, rue Fontaine
(commissaires de l'exposition : Jean-Michel Bouhours et Camille Morando)
Salle 21

Aimé Césaire, 1913 - 2008 : Le rendez-vous du donner et du recevoir
(commissaire de l'exposition : Mica Gherghescu, avec la participation de Julie Champion)
Tous nos remerciements s'adressent à la bibliothèque de l'Assemblée nationale, au musée Picasso, aux éditions Présence africaine et aux collections Roger-Viollet.
Traverse 6

Robert Lebel, 1901 - 1986 : Esprit chercheur
(commissaires de l'exposition : Bernard Blistène, Julie Champion et Mathilde Bartier)
Salle 24

Francis Ponge, 1899 - 1988 : Dans la « fabrique » des œuvres
(commissaires de l'exposition : Anne Lemonnier et Julie Champion, avec le concours de Mathilde Bartier)
Traverse 7

Carola Weckler-Giedion, 1893 - 1979, et Siegfried Giedion, 1888 - 1968 : Vers l'unité de l'homme
(commissaires de l'exposition : Aurélien Lemonier et Véronique Borgeaud, avec la collaboration de Lorraine Capelli)
Salle 25

Bernard Gheerbrant (1918 - 2010) et la Hune, à la frontière de deux mondes
(commissaire de l'exposition : Stéphanie Rivoire, assistée de Chloé Goualch et Brigitte Vincens)
Traverse 9

Alain Jouffroy, 1928 - 2015 : L'individualiste révolutionnaire
(commissaires de l'exposition : Didier Schulmann et Aurélien Bernard)
Alain Jouffroy s'est éteint le 20 Décembre 2015, quelques jours après l'ouverture de cette salle dont il a pu toutefois prendre connaissance avant son décès.
Salle 34

Reyner Banham, 1922 - 1988 : « Archéologie du futur immédiat »
(commissaire de l'exposition : Aurélien Lemonier)
Traverse 8 ouest

Commissaire : Mnam/Cci / Coordination scientifique: Nicolas Liucci-Goutnikov assisté de Julie Champion

Source : Centre Pompidou. Disponible en ligne : https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cgXeop5/roya8bn

G. Auteurs des expositions dossiers – *Politique de l'art.* (29 septembre 2016 - 2 avril 2017)

Ubu Roi - Le tyran grotesque
(commissaires de l'exposition : Angela Lampe, Élisabeth Jobin et Valérie Gross)
Salle 2

Du néo-primitivisme au cubo-futurisme
(commissaire de l'exposition : Angela Lampe)
Salle 3

Le « loubok » patriotique
(commissaires de l'exposition : Nicolas Liucci-Goutnikov, Julie Champion, Louise Legeleux et Valérie Gross)
Traverse 3

Les Fenêtres de la Rosta
(commissaires de l'exposition : Nicolas Liucci-Goutnikov, Julie Champion, Louise Legeleux et Valérie Gross)
Traverse 4

Factographie
(commissaires de l'exposition : Nicolas Liucci-Goutnikov, Julie Champion, Louise Legeleux, Valérie Gross et Natacha Milovzorova)
Traverse 4

Vassily Kandinsky (1866-1944), le retour en Russie (1914-1921)
(commissaires de l'exposition : Christian Briend et Anne Lemonnier)
Traverse 5

Architecture soviétique : l'affirmation d'une nouvelle esthétique
(commissaires de l'exposition : Camille Lenglois et Valérie Gross)
Traverse 5 bis

Natalia Gontcharova et *Le Populaire* : points de vue sur le monde ouvrier
(commissaires de l'exposition : Nicolas Liucci-Goutnikov et Vanessa Noizet)
Traverse 6

Documenter la vie sociale
(commissaires de l'exposition : Clément Chéroux, Julie Jones et Vanessa Noizet)
Traverse 6 bis

Peindre et exposer sous l'Occupation : Jeunes peintres de tradition française
(commissaires de l'exposition : Nicolas Liucci-Goutnikov, Vanessa Noizet et Aurélien Bernard)
Traverse 7

Art et parti
(commissaires de l'exposition : Nicolas Liucci-Goutnikov, Camille Morando, Didier Schulmann, Vanessa Noizet et Aurélien Bernard)
Traverse 8

Le logement social : le défi d'Edouard Menkès
(commissaires de l'exposition : Camille Lenglois et Karine Bomel)
Traverse 8 bis

Formes de l'activisme dans les années 1960 - Le pouvoir de l'affiche, la force du peu
(commissaires de l'exposition : Nicolas Liucci-Goutnikov, Julie Champion, Louise Legeleux et Aurélien Bernard)
Traverse 10

Le Club ouvrier d'Alexandre Rodtchenko
(commissaires de l'exposition : Nicolas Liucci-Goutnikov, Julie Champion, Louise Legeleux et Valérie Gross)
Salle 12

Ne visitez pas l'Exposition coloniale
(commissaires de l'exposition : Jean-Michel Bouhours, Camille Morando et Chloé Goualc'h)
Salle 21

L'Association des Écrivains et des Artistes Révolutionnaires
(commissaires de l'exposition : Clément Chéroux, Nicolas Liucci-Goutnikov, Julie Jones, Vanessa Noizet et Chloé Goualc'h)
Salle 22

Adalberto Libera, des ambiguïtés du rationalisme italien
(commissaire de l'exposition : Olivier Cinqualbre)
Salle 24

Le réalisme socialiste à la française (1947-1953) : un art de parti
(commissaires de l'exposition : Nicolas Liucci-Goutnikov, Camille Morando, Didier Schulmann, Vanessa Noizet et Aurélien Bernard)
Salle 25

Internationale situationniste
(commissaires de l'exposition : Nicolas Liucci-Goutnikov, Julie Champion, Louise Legeleux, Aurélien Bernard et Chloé Goualc'h)
Salle 34

Team Ten
(commissaire de l'exposition : Camille Lenglois)
Salle 38

Commissaire : Mnam/Cci, Nicolas Liucci-Goutnikov

Source : Centre Pompidou. Disponible en ligne :
https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ckKE85q/rr5n4zy

H. Panneaux explicatifs

« Beautés d'indifférence »

Esthétique du hasard en musique et dans les arts visuels

Tout au long du 20e siècle, l'idée de hasard a profondément marqué la création moderne, de la musique aux arts plastiques, ouvrant des ponts entre ces deux disciplines. Dès les années 1910, ce que le hasard comporte d'incongru et de destructeur permet à Dada de laisser libre cours à son esprit réfractaire à toute norme. Avec les *3 Stoppages-étalon* (1913), que Marcel Duchamp définit comme son « premier usage du hasard en tant que médium », la création plastique s'affranchit des canons du Beau pour se tourner vers l'expérimentation. John Cage, initié au jeu d'échecs par Duchamp, fait sienne cette esthétique de la surprise et du banal, qu'il associe à la pensée zen : puisque selon lui la musique doit être avant tout une « affirmation de la vie », il invite les compositeurs à « laisser les sons être eux-mêmes », à l'instar de 4'33'', sa pièce la plus exemplaire. Cage renonce à la mélodie – que Duchamp avait aussi en horreur, dénonçant le sentimentalisme de ses « effets boyaux de chat ». Tirant également les leçons de l'œuvre de Mark Tobey, empreinte de philosophie orientale, le compositeur devient un modèle, et souvent un maître pour nombre des artistes du mouvement Fluxus. Avec *Zen for film* (1964), transposition de 4'33'' dans un dispositif filmique, Nam June Paik démontre que le hasard peut donner une couleur et des formes au silence.

Figure 16 Panneau explicatif pour la salle dossier 24 de *L'œil écoute*. Source : Lisa Bouraly

31 **Assemblage, Environnements et Happenings**

Assemblage, Environments et Happenings est le titre du livre légendaire d'Allan Kaprow écrit entre 1959 et 1961 et publié en 1966. Dans cet ouvrage, l'artiste réunit les expériences conçues autour du happening par Jim Dine, Red Grooms, Robert Whitman, Claes Oldenburg, Yayoi Kusama, George Brecht et Robert Watts entre autres. Kaprow et Oldenburg travaillent dans une grande proximité et ont tous les deux produit, pour la galerie Judson et la galerie Reuben, des environnements et des événements plaidant la continuité entre l'art et la vie. Les matériaux utilisés pour ces créations sont éphémères : des journaux, des ordures, des chiffons, des cartons, de la nourriture. Avec *The Street*, Oldenburg emploie des matériaux pauvres et symboliques, tandis que Kusama réalise des installations combinant objets trouvés et peinture.

Assemblage, Environments & Happenings is the title of a celebrated book by Allan Kaprow written between 1959 and 1961 and published in 1966 which documents the early experiments with happenings and performance of such figures as Jim Dine, Red Grooms, Robert Whitman, Claes Oldenburg, Yayoi Kusama, George Brecht and Robert Watts. Kaprow and Oldenburg worked very closely together, both creating environments and events for the Judson and Reuben galleries that championed the continuity of art and life. The materials they used were ephemeral: newspapers, garbage, rags, cardboard boxes, food. In *The Street*, Oldenburg used "poor" but symbolic materials. At around the same time, Kusama was creating installations combining found objects and painting.

Figure 17 Panneau explicatif de la salle 31 de l'exposition de la collection. Source : Lisa Bouraly

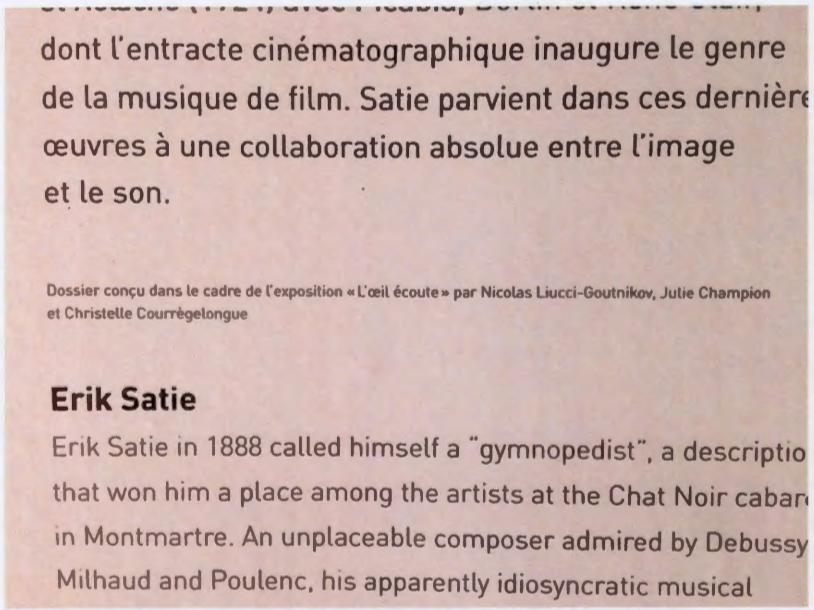


Figure 18 Exemple de signature pour la salle Erik Satie dans *L'oeil écoute*. Source : Lisa Bouraly

Figure 19 Exemple de panneau pour les expositions Passeurs (partie 2) Source : Lisa Bouraly

I. Salle « Michel Ragon »

Figure 20 Salle Michel Ragon. Source : Bernard Blistène conférence en janvier 2018.

J. Salle « Partitions »

Figure 21. Deux photos de la salle Partitions. Source : Bernard Blistène conférence en janvier 2018.

K. Œuvres isolées dans l'exposition de la collection

SALLE 5 - FAUVISME

Vue de salle Henri Matisse
Luxe, calme et volupté, 1904
photo : Philippe Migeat, Centre Pompidou

Figure 22. Salle Henri Matisse Source : Communiqué de presse du 19 mai 2015

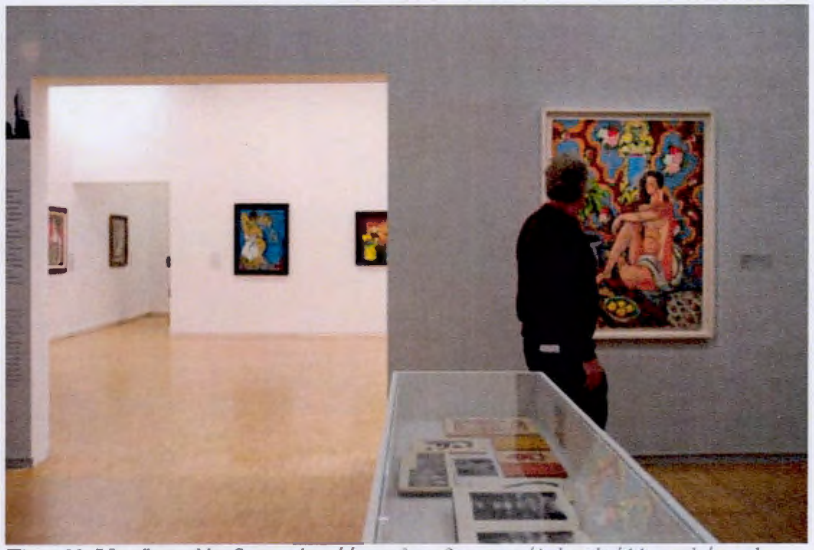


Figure 23. Vue d'ensemble. Source : http://www.francefineart.com/index.php/14-agenda/agenda-news/1760-1629-centre-pompidou-collections

L. Exposition *Modernités plurielles* : accrochage et plan

Figure 24. Vue d'ensemble. Source : http://www.exponaute.com/magazine/2014/01/17/modernites-plurielles-

M. Plan de *Modernités plurielle*

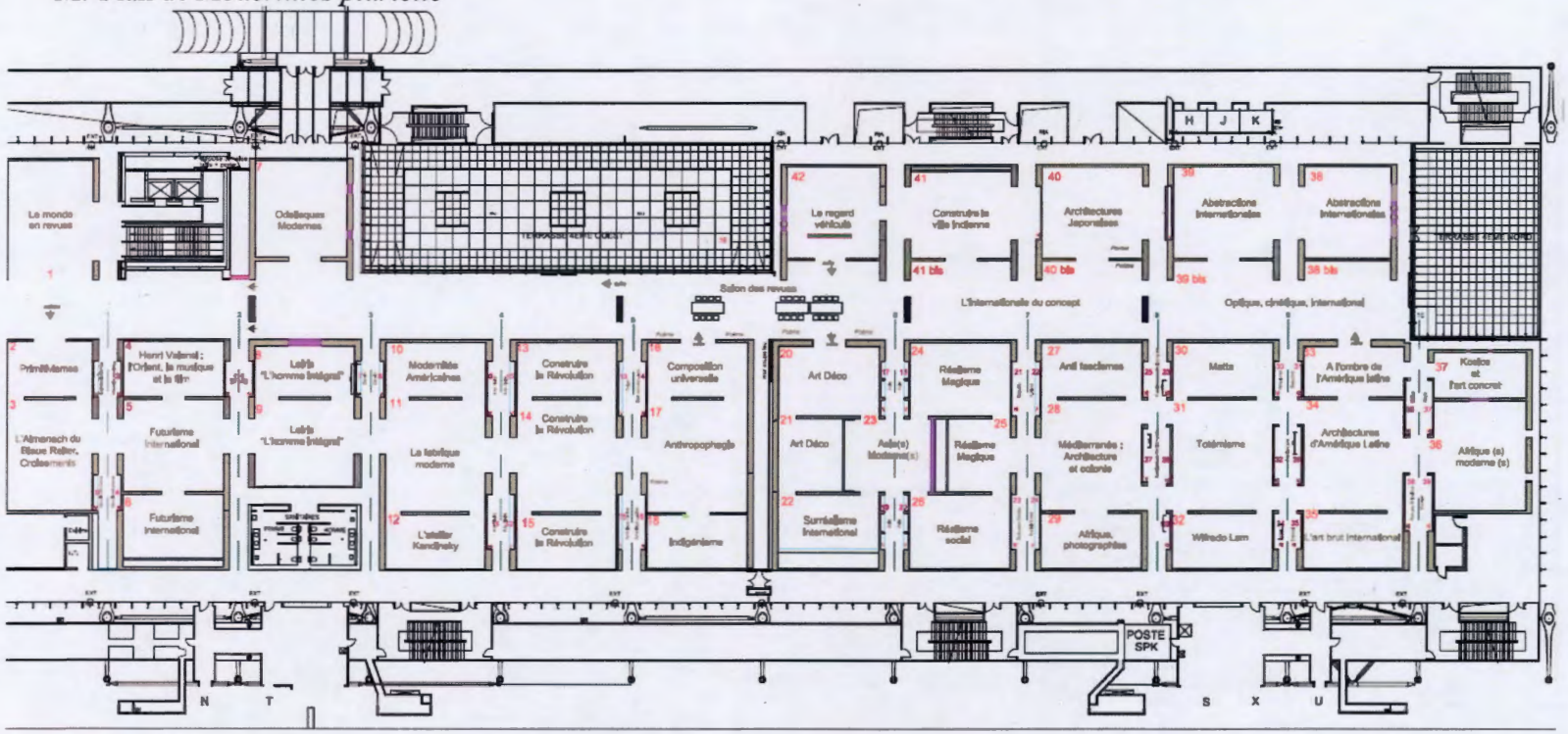


Figure 25. Plan de Modernité plurielle. Source : Communiqué de presse du 12 septembre 2013.

N. Plan de l'exposition de la collection de Dominique Bozo en mai 1985 et comparaison avec le plan avant 1981

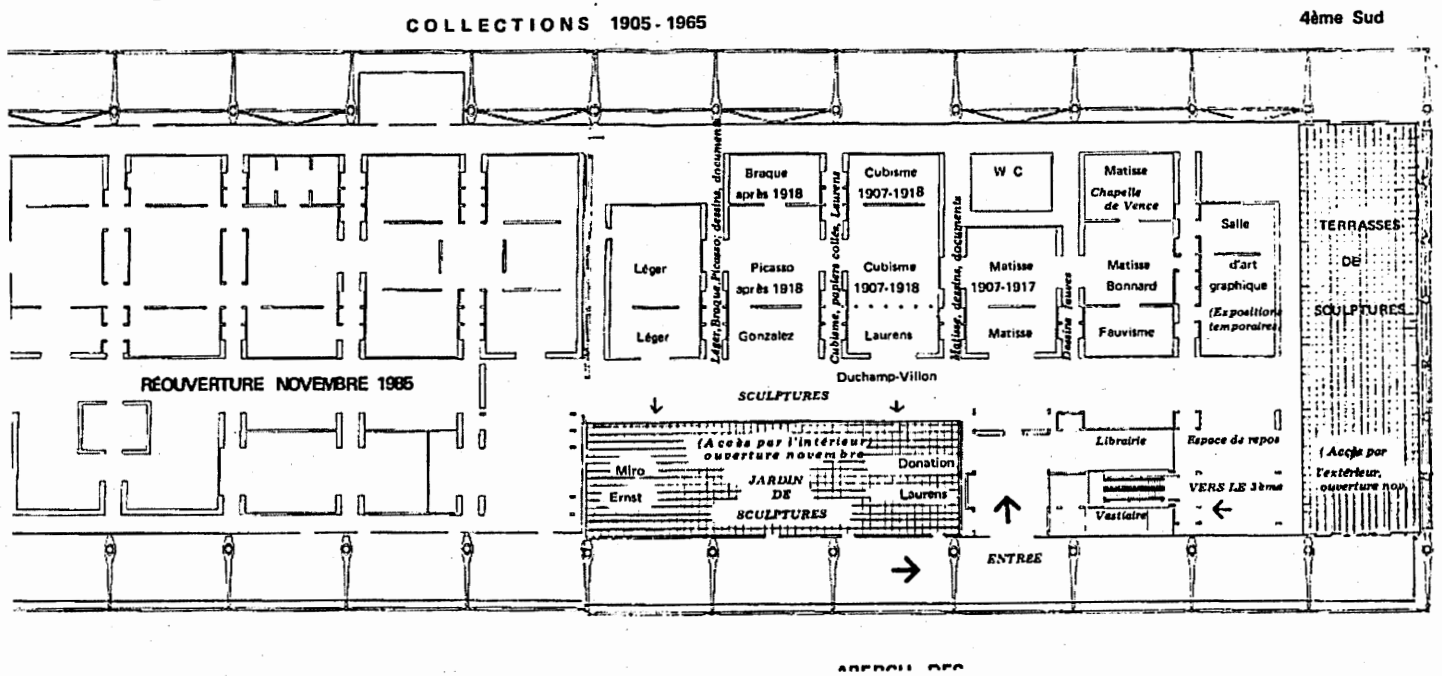
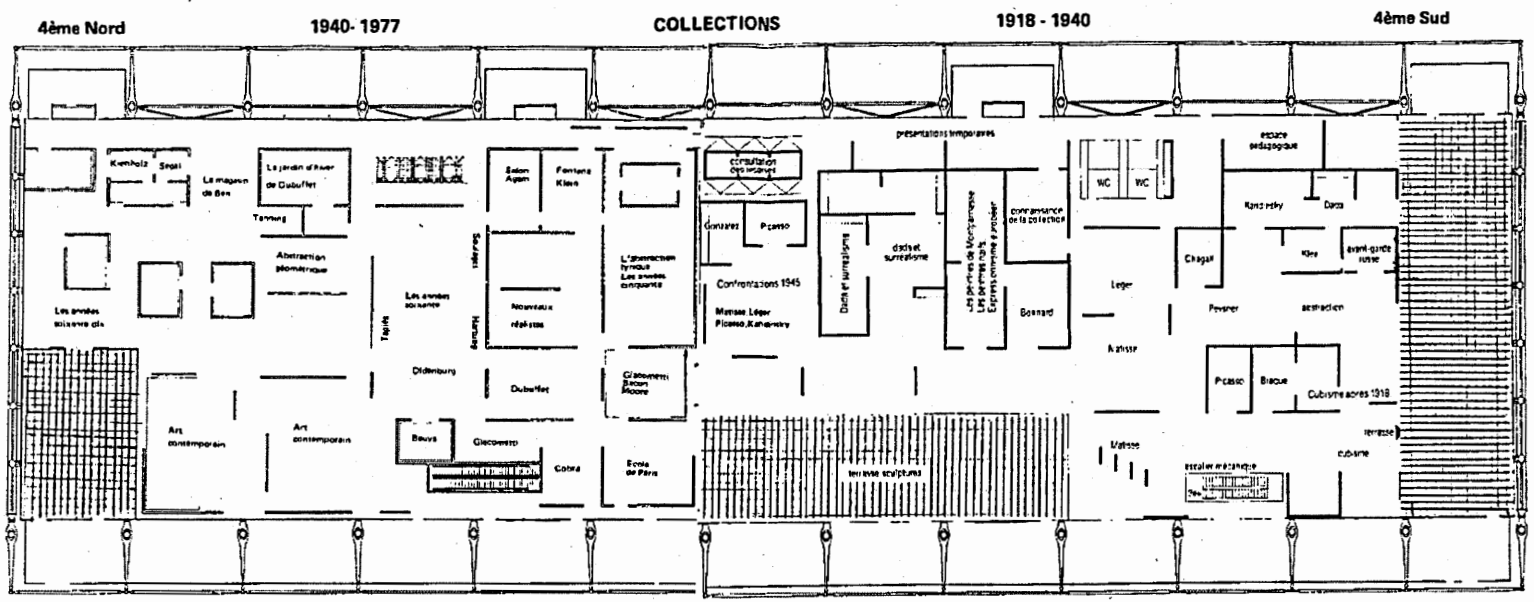


Figure 26. Plan de l'exposition de la collection de Dominique Bozo en mai 1985. Source : Communiqué de presse



Type d'accrochage avant 1981

Figure 27 Plan de l'exposition de la collection en 1985. Source : Communiqué de mai 1985.

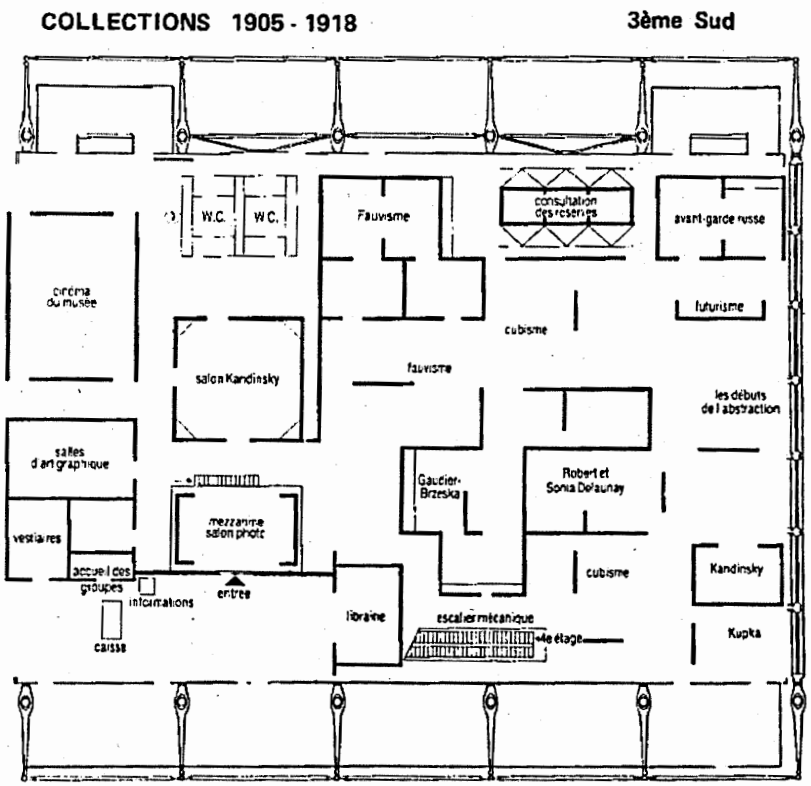


Figure 28. Figure 27 Plan de l'exposition de la collection en 1985. Source : Communiqué de mai 1985