

EXPOSER LE CHEF-D'ŒUVRE : CONSTRUIRE OU DÉCONSTRUIRE LE CANON ARTISTIQUE ? L'EXEMPLE DU CENTRE POMPIDOU-METZ.

Emprunté au grec, le mot *canon* désignait notamment en latin classique une norme de proportions pour les arts, avant d'être employé en littérature. Dans les deux domaines, littéraire et artistique, le terme doit être lu en regard des notions de goût, d'institution et de collection. Règle de production ou de réception, le canon a une double valeur. Il est d'une part une norme qui guide le geste créateur, l'encadre. Il est d'autre part une sélection des œuvres déjà produites : si le canon littéraire se consolide à travers l'enseignement et les pratiques éditoriales, qui dressent une liste d'incontournables à l'origine de référents culturels communs, le canon artistique quant à lui est étayé par l'édition de livres d'art, mais aussi par les institutions culturelles, vitrines d'une production artistique rigoureusement sélectionnée. L'établissement de collections ou la pratique du prêt pour les expositions confère ainsi à certaines œuvres distinguées comme majeures une valeur historique, symbolique et esthétique, que le marché de l'art et des assurances s'empresse de convertir en valeur pécuniaire.

La notion de chef-d'œuvre, en histoire littéraire comme en histoire de l'art incarne cette double fonction prescriptrice du canon. Elle se révèle une entrée intéressante pour saisir ce qu'est le canon artistique, et l'évolution de sa définition au fil du temps permet d'éclairer les différents processus de canonisation de l'œuvre. C'est aussi, dans notre pratique comparatiste, une manière d'apporter un éclairage nouveau sur la littérature grâce à un détour par une autre discipline, l'histoire de l'art.

Nous aimerions opérer ce détour par l'évocation de l'exposition inaugurale du centre Pompidou-Metz intitulée « Chefs-d'œuvre ? » à laquelle nous avons eu la chance d'être associés en tant que stagiaires auprès du directeur, Laurent Le Bon. En effet, le pluriel et le point d'interrogation engagent une réflexion sur la polysémie de la définition de chef-d'œuvre et sur son évolution dans l'histoire de l'art. Élaborée à partir des collections du Musée national d'art moderne, l'exposition mettait naturellement l'accent sur le XX^e siècle, période où cette interrogation du chef-d'œuvre prend, sous l'influence des avant-gardes, la forme d'une remise en question. Il était donc possible de lire en filigrane une réflexion sur la construction et la déconstruction du canon. Nous tenterons donc, au sein de cet article, d'analyser la manière dont cette exposition, tout en participant d'une entreprise institutionnelle, s'efforçait en même temps de mettre au jour, par sa scénographie, la relativité historique du chef-d'œuvre artistique, le rôle des différents acteurs de la vie culturelle dans la canonisation de l'œuvre, et la mise en scène théâtrale de l'œuvre qui, au sein d'une exposition, en consacre la supposée supériorité.

Le chef-d'œuvre, inséparable du canon qu'il concourt à établir en lui conférant une fixité illusoire, est, lui-même, loin d'être figé dans le temps. Il varie avec les différentes conceptions de l'art, et c'est pourquoi nous aimerions dans un premier temps rappeler brièvement les différentes définitions de l'idée même de *chef-d'œuvre*.

Quelques éléments pour comprendre l'évolution de la notion de chef-d'œuvre au fil des siècles

La notion apparaît au Moyen-Âge, et relève du domaine de *l'ars*, entendu comme arts et techniques. Le peintre est un artisan, au même titre que l'orfèvre, l'ébéniste ou encore l'épicier ou le drapier. Si aujourd'hui on parle volontiers d'art culinaire, mais avec le sentiment de se permettre une liberté de langage, au Moyen-Âge, il existait, au même titre que des chefs-d'œuvre picturaux, des chefs-d'œuvre de bouche : reflet de l'absence d'une catégorie spécifique pour ce qu'on appellera au XVII^e siècle les *beaux-arts*. Organisés en corporations, les artisans soumettent donc l'apprenti voulant obtenir le statut de maître à une épreuve : la réalisation du chef-d'œuvre, tradition que conservent encore aujourd'hui les Compagnons du Devoir. Il est gage d'expertise, de savoir-faire, témoin d'une maîtrise consommée du métier. C'est donc la dimension technique, avec en filigrane la notion d'excellence, de virtuosité, qui perdurera longtemps – si elle a jamais disparu – dans la définition du chef-d'œuvre¹.

Dès l'Antiquité, la distinction était effective entre l'artiste et l'artisan, même si le vocabulaire ne la reflétait pas précisément. On admet communément que la Renaissance est un tournant majeur dans l'affirmation de cette différenciation. Le peintre s'élève du domaine des arts et techniques pour accéder à celui des arts libéraux². C'est ainsi que Léonard de Vinci fait de son art une *cosa mentale*³. L'artiste sort de l'anonymat alors réservé à l'artisan ; à l'instar des artistes célébrés de l'Antiquité, dont Phidias est sans doute l'exemple le plus connu, il peut même être distingué comme grand homme. En témoigne l'entreprise de Giorgio Vasari qui, dans *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*⁴, allie approches historique et biographique, en centrant son propos sur la personne de l'artiste.

L'époque classique formalise le chef-d'œuvre avec l'Académie⁵, exemple par excellence d'institution productrice d'un canon. En effet, c'est avec le bien nommé « morceau de réception » qu'un artiste est reçu à l'Académie. On retrouve un phénomène similaire au chef-d'œuvre médiéval qui permettait d'entrer dans une corporation, ainsi que la persistance du critère de virtuosité, puisqu'on récompense les artistes qui font montre d'une maîtrise remarquable dans l'application des prescriptions de l'Académie. Mais, à la différence du Moyen-Âge, l'entrée à l'Académie consacre le grand artiste, cette figure apparue à la Renaissance et dont l'aura ne va cesser de grandir, annonçant l'attribution du chef-d'œuvre au génie créateur.

¹ Sur la question du chef-d'œuvre, voir : Kenneth Clark, *What Is a Masterpiece ?*, Londres, Thames and Hudson, 1979 ; Hans Belting, Arthur Danto, Jean Galard, Martina Hausmann, Neil MacGregor, Werner Spies, Matthias Waschek, *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?*, Paris, Gallimard / Musée du Louvre, 2000.

² Voir Ernst Gombrich, *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon, 2001, p. 296 : « L'ambition d'artistes comme Léonard a été de démontrer que la peinture est un art libéral et que le travail manuel ne lui est pas plus essentiel que l'acte d'écrire à la poésie. »

³ « la *pittura è mentale* » (« la peinture est mentale »), Léonard de Vinci, *Traité de la peinture (Trattato della pittura)*, textes traduits de l'italien et commentés par André Chastel, Paris, Calmann-Lévy, 2003 (première publication en 1651), p. 57, §15.

⁴ Giorgio Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550 (2^e éd., Filippo e Iacopo Giunti, Firenze, 1568) édité, traduit de l'italien et commenté sous la direction d'André Chastel in *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Berger-Levrault, 1981.

Au sujet des artistes antiques, voir : Adolphe Reinach, *La Peinture ancienne, Recueil Milliet, Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, texte présenté par Agnès Rouveret, Paris, Macula, 1985 (première publication en 1921).

⁵ Académies royales de peinture et de sculpture (1648), de musique (1669), et d'architecture (1671).

Au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, avec l'influence du romantisme, la notion de chef-d'œuvre est progressivement corrélée à celle de génie⁶, et se rapproche ainsi de l'acception actuellement la plus répandue du terme. En effet, la fin du XVIII^e siècle voit la naissance d'un nouveau domaine de réflexion philosophique, portant sur l'art et le sentiment du beau : l'esthétique. Le chef-d'œuvre est alors une œuvre non seulement remarquable par sa facture, mais aussi capable de toucher, d'émouvoir. Diderot met ainsi le sentiment avant la technique dans sa hiérarchie des valeurs esthétiques : « Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord ; tu récréeras mes yeux après, si tu peux. »⁷ Il demande encore au poète « (...) de la verve, du génie, du sentiment et du sentiment exquis. »⁸ Avec l'apport de l'esthétique, une nouvelle définition du chef-d'œuvre s'esquisse, puisque les prescriptions du canon, imposées de l'extérieur par l'institution, le cèdent aux prescriptions du génie, selon l'idée kantienne d'un génie qui génère ses propres règles⁹. Cependant, cela ne signifie pas que la personne de l'artiste impose sa subjectivité. En effet, selon Kant, c'est la nature qui, à travers le génie de l'artiste, édicte les lois de l'art, et permet ainsi un sentiment esthétique universel.

Parallèlement à cette dimension universelle, qui suppose un canon naturel, reconnaissable par tous, le XIX^e siècle consacre l'idée d'un génie singulier, qui rejoint moins l'ordre de la nature que le chaos d'un élan créatif incompris. C'est cette figure de l'artiste plongé dans la poursuite d'un idéal incommunicable que met en scène *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac¹⁰. La technique dispensée par l'Académie¹¹, et maîtrisée par maître Frenhofer, ne suffit pas à l'expression de son geste créateur, mais, en voulant recourir à une

⁶ Sur la question du génie, voir Edgar Zilsel, *Le Génie. Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance* [1926], trad. de l'anglais par Michel Thévenaz, préface de Nathalie Heinich, Paris, éd. de Minuit, 1993.

⁷ Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, Paris, Fr. Buisson, 1795 ; reproduit in Diderot, *Essais sur la peinture*, texte établi et présenté par Gita May, Paris, Hermann, 1984, p. 57.

⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁹ Emmanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, traduit de l'allemand par Jean-René Ladmiral, Marc B. de Launay et Jean-Marie Vaysse in *Critique de la faculté de juger, Œuvres philosophiques*, tome II, édition sous la direction de Ferdinand Alquié, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1985, paragraphe 46, p. 1089 : « Le génie est le talent (don naturel), qui permet de donner à l'art ses règles. Puisque le talent, en tant que faculté productive innée de l'artiste, ressortit lui-même à la nature, on pourrait formuler ainsi la définition : le génie est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par le truchement de laquelle la nature donne à l'art ses règles. (...) Les beaux-arts doivent nécessairement être considérés comme arts du génie. (...) Donc, les beaux-arts ne peuvent eux-mêmes concevoir la règle à laquelle devra obéir la réalisation de leur production. »

¹⁰ D'abord parue en deux chapitres sous les titres *Maître Frenhofer* et *Catherine Lescault* dans la revue *L'Artiste*, le 31 juillet et le 7 août 1831, c'est sous ce titre plus connu que la nouvelle, corrigée, est intégrée aux *Romans et contes philosophiques*, 2^e édition, 3 vol., chez Charles Gosselin en septembre 1831. Le texte sera encore considérablement revu pour être inséré en 1837 aux *Études philosophiques*, 3^e livraison, 5 vol., chez Deloye et Lecocq en 1837. Nous citons ici l'édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex : Balzac, *La Comédie humaine*, tome X, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

¹¹ On retrouve dans la diatribe de Frenhofer adressée contre Porbus la verve critique du Diderot des *Essais sur la peinture*, concernant le dessin anatomique : « Ta bonne femme n'est pas mal troussée, mais elle ne vit pas. Vous autres, vous croyez avoir tout fait lorsque vous avez dessiné correctement une figure et mis chaque chose à sa place d'après les lois de l'anatomie ! (...) Il ne suffit pas pour être un grand poète de avoir à fond la syntaxe et de ne pas faire de fautes de langue ! » (*op. cit.*, p. 416) A noter que ce parallèle entre peintre et poète, développé tout au long de la nouvelle, confirme l'assimilation des beaux-arts à un art de la pensée, et non plus à un savoir-faire manuel. En effet, si Balzac intègre cette nouvelle aux *Contes philosophiques* c'est qu'il estime que l'art est affaire de pensée ; il avance même que « les arts sont l'abus de la pensée » (Balzac, « Des artistes », *La Silhouette*, 25 février, 11 mars et 22 avril 1830. Cité par René Guise dans son introduction au *Chef-d'œuvre inconnu*, *op. cit.*, p. 395). La folie de Frenhofer est une illustration de cet abus.

manière absolument originale, à une technique inédite à la mesure de son ambition¹², l'artiste rend son chef-d'œuvre incompréhensible. Si l'entreprise de Frenhofer se solde par un échec, une lecture romantique de l'œuvre reste possible, qui confirme la dévaluation des règles académiques au profit d'un génie personnel puisque, au terme de la nouvelle, le personnage de l'artiste, de la figure stable du vieux maître, passe à celle, passionnée, de l'illuminé suicidaire¹³.

Ainsi, alors qu'à l'époque classique, avec l'Académie, canon et chef-d'œuvre allaient de pair, à l'époque romantique, la construction de la notion de chef-d'œuvre comme production d'un individu original s'accompagne d'une déconstruction du canon académique.

Mais c'est bientôt la notion même de chef-d'œuvre que les avant-gardes du XX^e siècle vont rendre caduque. L'assimilation de l'idée de chef-d'œuvre à une valeur rétrograde va entraîner une longue entreprise de déconstruction, voire de destruction, du canon, jusqu'à des gestes extrêmes comme celui de Dada, qui entend faire table rase d'une conception normative de l'art¹⁴.

Ironie de l'histoire de l'art, les œuvres des avant-gardes, constituées en collections, représentent pour le public d'aujourd'hui les chefs-d'œuvre de l'art moderne, et les productions les plus radicalement subversives, les plus critiques à l'égard de la notion de chef-d'œuvre, sont devenues des emblèmes culturels, à l'exemple de *Fontaine* de Duchamp¹⁵. L'histoire de l'art a ainsi récupéré la dimension irrévérencieuse d'une œuvre pour en faire un symbole... de l'irrévérence des œuvres d'avant-garde. Un objet qui, à l'origine, tournait en ridicule les canons artistiques, est aujourd'hui considéré comme une œuvre *canonique*.¹⁶ Dans cette institutionnalisation, le geste muséal a son rôle, puisque c'est sur une exposition consacrée à Marcel Duchamp qu'ouvre, en 1977, l'actuel Musée national d'art moderne (Centre Georges Pompidou), sous la direction de Pontus Hultén : un premier exemple du rôle des institutions dans la construction du canon.

Plus de trente ans plus tard, le Centre Pompidou-Metz ouvre ses portes, en mai 2010, avec une exposition intitulée « Chefs-d'œuvre ? »¹⁷. Il s'agit de la première grande décentralisation d'un établissement culturel public national. Établissement public de coopération culturelle (E.P.C.C.), il jouit du financement des collectivités territoriales mais ne possède pas de collection en propre, puisqu'il puise dans celles du Centre Georges Pompidou.

¹² Ambition que l'on pourrait résumer ainsi : reproduire la vie, non ses simulacres. En effet, la nouvelle établit un parallèle tacite entre Frenhofer et Pygmalion, puisque le maître exprime le désir de donner vie à sa Catherine Lescault, sujet de son tableau et dont il parle à plusieurs reprises comme d'un être de chair.

¹³ La figure de Frenhofer oscille ainsi entre génie inspiré et dément, comme en témoigne la réflexion de Porbus à Poussin : « Le voilà en conversation avec son esprit » ; et Poussin de le considérer comme un « génie fantasque qui vivait dans une sphère inconnue » (*op. cit.*, p. 425).

¹⁴ Francis Picabia, « Manifeste DADA », in *391*, n°12, mars 1920, p. 1 : « DADA, lui, ne veut rien, rien, rien, il fait quelque chose pour que le public dise : 'Nous ne comprenons rien, rien, rien.' / Francis Picabia / Qui ne sait rien, rien, rien, rien. »

¹⁵ Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917/1964. Faïence recouverte de glaçure céramique et de peinture, 63 x 48 x 35 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, AM 1986-295. L'urinoir signé R. Mutt a été exposé sur un socle au premier salon de l'American Society of Independent Artists à New York en 1917. L'exemplaire du Centre Pompidou est une copie réalisée en 1964 après la destruction de l'original.

¹⁶ Voir William Camfield, « Marcel Duchamp's Fountain: Aesthetic Object, Icon, or Anti-Art? », in Thierry de Duve (dir.), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, Cambridge, MA, The MIT Press, 1991, p. 133-178.

¹⁷ Voir Laurent Le Bon (dir.), *Chefs-d'oeuvres?*, cat. expo., 12 mai 2012 - 17 janvier 2011, Metz, Éditions du Centre Pompidou-Metz, 2010.

Aussi l'exposition inaugurale est-elle partie d'un défi, réponse aux réserves émises par certains : seules les œuvres secondaires iraient à Metz, les chefs-d'œuvre resteraient à Paris. Le thème de l'exposition d'ouverture, dont le commissariat était assuré par Laurent Le Bon, Cécile Bargues, Mouna Mekouar et Alexandre Quoi, était donc l'occasion de d'exposer des œuvres de référence, et surtout de questionner cette notion de chef-d'œuvre. C'est par cet exemple concret qui expose et raconte les chefs-d'œuvre, les met en scène et les met en question, que nous avons choisi d'aborder les phénomènes de construction et de déconstruction du canon artistique.

Relativité historique du chef-d'œuvre

La variété définitionnelle de la notion de chef-d'œuvre, dont il nous a semblé nécessaire de dégager quelques points saillants, l'exposition la donnait à lire, et surtout la transposait sur un plan scénographique, mettant en valeur les contrastes engendrés par une histoire du chef-d'œuvre rien moins que linéaire.

En effet, le premier espace de l'exposition explorait en diachronie la notion de chef-d'œuvre, en montrant les évolutions du terme et en remettant en question la pérennité de la valeur que chaque époque accorde aux œuvres qu'elle révère. La scénographie confiée à l'architecte Jasmin Oeczebi proposait un parcours aux allures de labyrinthe, où chaque salle, tel un îlot, se concentrait sur un temps fort de cette histoire, en questionnant sa cohérence. Le parcours tortueux empêchant d'avoir une appréhension globale de l'espace, le visiteur était ainsi confronté au caractère parcellaire et discontinu de cette histoire reconstituée du chef-d'œuvre. Créant un effet de surprise, la première salle était consacrée au chef-d'œuvre d'artisanat médiéval, retour aux prémices quelque peu inattendu dans une exposition d'art moderne et contemporain. Livres richement enluminés, reliure parée d'orfèvreries, coffret d'ivoire gravée, autant d'exemples de maîtrise artisanale avant l'apparition de la notion de beaux-arts. Le contraste était d'autant plus fort avec la dernière salle de l'exposition, qui jouxtait la première par un effet de boucle, et qui présentait, elle, deux grands formats de Miró, typiques de l'œuvre moderne consacrée, de nos jours, comme chef-d'œuvre : abstraite, imposante, et nimbée de l'aura des avant-gardes.

La plus grande partie de ce premier espace choisissait d'explorer plus en détails les jalons de cette histoire du chef-d'œuvre au XX^e siècle, histoire plus complexe qu'il n'y paraît. Parmi ceux-ci, la constitution du Musée national d'art moderne est un moment essentiel. Installé au Palais de Tokyo, construit en 1937 à l'occasion de l'Exposition Internationale, il succède au musée du Luxembourg, devenu trop exigü. Il n'ouvre cependant véritablement qu'en 1942, pendant la Guerre – une manière pour les directeurs d'éviter la réquisition du bâtiment par les Allemands. La salle de l'exposition « Chefs-d'œuvre ? » que Cécile Bargues, commissaire associée lui avait consacrée évoquait, dans un accrochage serré typique de l'époque, la politique d'acquisition des années 1930 : des œuvres répondant à l'ancienne classification par sujets (nu, paysage, nature morte), caractéristiques d'une époque et d'un milieu artistique qui n'est pas celui des avant-gardes, dont Paris est pourtant encore la capitale. Le cubisme, quand il est présent, est ainsi celui, devenu acceptable, d'un Braque presque classique. L'absence des avant-gardes s'explique aussi par le but du musée de définir un art français : sans un Picasso, un Brancusi ou un Mondrian, c'est une part de l'activité artistique en France qui est occultée, au profit d'artistes comme Maillol, Lotiron, Lurçat ou La Fresnay. Cette orientation nationale – sinon nationaliste – se retrouve dans les thèmes représentés : du paysan au coq gaulois.

Ce visage de l'art de la première moitié du XX^e siècle n'est certes pas celui qui est resté dans les mémoires. En effet, jouant à nouveau d'une esthétique du contraste, la scénographie faisait se succéder cet aperçu des collections du premier Musée national d'art moderne avec celles de l'actuel Musée national d'art moderne, le Centre Georges Pompidou. Abstraction géométrique et création internationale s'illustraient à travers un mobile de Calder, une toile de Kupka ou une photographie de Kertesz, dans une sobriété de lignes graphiques et une dominante de noir et blanc. Les œuvres de cette seconde salle témoignaient ainsi d'une nouvelle politique d'acquisition, sous l'impulsion du nouveau directeur, Pontus Hultén, qui donne aux collections le visage qu'on leur connaît aujourd'hui. Faire se succéder ces deux salles, c'était mettre en regard la construction de deux canons radicalement différents, sur les plans esthétiques et idéologiques.

Dans cette évocation contrastée, ce sont les choix d'une époque et le geste d'une institution qui se dessinent, invitation à prendre en compte les différents acteurs de la légitimation et de la canonisation du chef-d'œuvre.

Les hérauts du chef-d'œuvre : rôle du critique d'art, du collectionneur et des institutions dans la canonisation de l'œuvre

Ce sont en effet différentes instances qui opèrent cette sélection. Le Musée en est une. Les choix opérés à l'ouverture du Centre Pompidou – Musée national d'art moderne en 1977 le montrent : sous l'impulsion de son directeur Pontus Hultén, les collections s'ouvrent à la photographie, au film et à la vidéo, pour ne plus se limiter à la peinture et à la sculpture. La part des avant-gardes historiques est en outre réévaluée et mise en évidence : Mondrian entre (enfin) dans les collections nationales, alors même qu'il a vécu à Paris et qu'il est perçu comme un des artistes fondateurs de l'abstraction géométrique. L'ouverture du nouveau musée est en outre marquée par une grande rétrospective consacrée à Marcel Duchamp, qui donne enfin sa place à la démarche de l'artiste, internationalement célébrée. L'institution est ainsi, à l'échelle nationale, un facteur essentiel de légitimation du chef-d'œuvre, comme le montrait également une salle consacrée à l'exposition Universelle de 1937, où chaque pavillon national donnait à voir ce que le pays considérait comme la meilleure part de son art actuel. Delaunay se charge par exemple de la décoration du palais de Chemins de fer, sur commande de l'État.

Cependant, d'autres acteurs entrent en jeu, comme le critique d'art, évoqué dans une salle consacrée à Apollinaire, si important pour la reconnaissance des avant-gardes en France. Le marchand et le collectionneur privé participent également de la légitimation des œuvres, comme le rappelait une salle dédiée à la collection Kahnweiler-Leiris : le marchand Daniel-Henry Kahnweiler est aussi collectionneur de Braque, Picasso, ou encore Léger, qu'il vend et soutient. Michel Leiris épouse Louise Kahnweiler en 1926 et augmente cette collection, qui est finalement donnée au Musée national d'art moderne en 1985, devenant ainsi propriété de l'État. Si l'Exposition universelle est par excellence la vitrine de l'art national, l'entreprise de collectionneurs et de critiques d'art, à mi-chemin entre espace public et espace privé, manifeste les coulisses d'une constitution des avant-gardes.

Ce qui, dans la constitution des collections muséales, se situe en coulisses, était aussi signalé dans la première salle de l'exposition, qui mettait l'accent sur la dimension on ne peut plus matérielle du processus d'acquisition. Le regard du spectateur y était d'abord capté par

un grand format de Matisse, la célèbre *Tristesse du roi*¹⁸, puis, dans un second temps, il découvrait, à la lumière de grands cartels, les termes dans lesquels s'est négociée la vente entre Matisse et Jean Cassou, premier directeur du Musée national d'art moderne¹⁹ : Cassou louait le grand collage de Matisse, lui faisait part de son souhait de l'acheter et de son désir de l'exposer à une place de choix. L'artiste, généreusement, accepte de se défaire de cette œuvre dont il connaît la valeur, et qu'il a plusieurs fois refusé de vendre pour des sommes élevées, que l'État ne pourra cependant fournir. À côté d'une œuvre reconnue comme une des pièces maîtresses des collections nationales, la mention de cette correspondance replaçait l'artiste dans le jeu des institutions et contrebalançait par la question de la valeur, une appréhension du chef-d'œuvre qui n'aurait été qu'esthétique.

Les artistes n'ont d'ailleurs pas manqué de se rappeler aux bons soins des institutions, en développant des gestes critiques, souvent teintés d'humour, redoublant ou devançant ceux du galeriste, du collectionneur ou du conservateur. Une salle confiée au commissaire associé Alexandre Quoi abordait ainsi les musées d'artistes et la critique institutionnelle. On y rencontrait la *Boîte en valise*²⁰ de Marcel Duchamp, rétrospective miniaturisée en un musée portatif, où l'artiste se fait lui-même conservateur de son œuvre, dans une prise de distances par rapport au musée, et à son espace d'exposition : la boîte s'oppose ici au *white cube* sacralisé par les institutions comme modalité privilégiée de monstration des œuvres²¹. Robert Filliou, quant à lui, lance en 1961 sa Galerie Légitime, itinérante et refusant le système de l'art, ainsi baptisée — avec humour — car il était « *légitime* que l'art descende de ses hauteurs dans la rue. »²² L'artiste se fait commissaire de la *Frozen exhibition*²³ qui recueille, dans un chapeau melon, des œuvres d'autres artistes de Fluxus²⁴. Le musée d'artiste se retrouvait également d'une certaine manière dans le geste de collectionneuse opéré par Annette Messenger avec *Les Pensionnaires*²⁵ : l'artiste présente dans une vitrine un ensemble d'oiseaux empaillés revêtus de menus vêtements tricotés, dans une rencontre du cabinet de curiosité et

¹⁸ Henri Matisse, *La Tristesse du roi*, 1952. Papiers gouachés, découpés, marouflés sur toile, 292 x 386 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Achat de l'État et attribution, 1954.

¹⁹ En effet, avant la direction de Pontus Hultén, Jean Cassou, avait tenté de combler les manques de la première collection du MNAM à partir de 1946, en acquérant des œuvres de Brancusi, Braque, Matisse ou Miró.

²⁰ Marcel Duchamp, *La Boîte-en-valise*, 1936/1966, boîte en carton recouverte de cuir rouge. Répliques miniatures d'œuvres, 69 photographies et fac-similés, 40,7 x 38,1 x 10,2 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, Achat, 1976.

²¹ Voir Brian O'Doherty, *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1986, traduit de l'anglais par Catherine Vasseur in *White cube, L'Espace de la galerie et de son idéologie*, édité par Patricia Falguière, Zurich, JRP Ringier, 2008.

²² Robert Filliou, cité par Alexandre Quoi, in Laurent Le Bon (dir.), *Chefs-d'œuvre ?*, op. cit., p. 335.

²³ Robert Filliou, *The Frozen Exhibition*, 1972. Velours, bois, papier, 20,4 x 32 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, Achat, 2003.

²⁴ Avec Robert Filliou, l'un des artistes les plus médiatisés du mouvement est Benjamin Vautier, dit Ben. En ouvrant à Nice, en 1958, son *Magasin* — à la fois commerce, salle de spectacles et galerie d'art — Ben court-circuite le processus institutionnel qui consacre l'œuvre. Dans un seul et même lieu, l'œuvre est à la fois présentée, commentée et vendue par l'artiste. Galerie indépendante et manifeste incarné, le *Magasin* accueille en outre les manifestations du mouvement dans lequel le travail de l'artiste s'inscrit : le Festival Fluxus s'y déroule notamment du 25 juillet au 3 août 1963. Ben propose ainsi une alternative aux espaces culturels établis. Bien sûr, l'acquisition du *Magasin* par le Musée national d'art moderne en 1975 ne peut que susciter l'interrogation suivante : le changement de statut du *Magasin*, d'acteur de la vie artistique et culturelle, devenu œuvre d'art figée, n'entraîne-t-il pas sa dénaturation ? En devenant partie intégrante des collections d'une institution — et des plus reconnues — le *Magasin*, devenu témoin d'un moment de l'art, rejoint nécessairement une forme de figement historique, selon un processus de canonisation séculaire : celui de l'histoire de l'art.

²⁵ Annette Messenger, *Les Pensionnaires*, 1971-2. Verre, métal, 72 oiseaux naturalisés emmaillottés de tricot posés sur un tissu blanc, 101 x 150 x 90 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, Achat 1999.

d'un savoir-faire artisanal, traditionnellement associé aux grand-mères, loin de la prétendue virtuosité du chef-d'œuvre. Autant d'œuvres qui suggèrent que les artistes eux-mêmes ne sont pas en reste et, par leur démarches, abordent, voire déconstruisent, la responsabilité du collectionneur ou du musée.

La théâtralisation scénographique : consécration et mise en question du chef-d'œuvre

Un espace du Centre se distinguait tout particulièrement par la singularité de sa scénographie, lors de l'exposition « Chefs-d'œuvre ? ». Construit sur toute la longueur d'une galerie, son espace central offrait un alignement d'œuvres célèbres, espacées et éclairées d'une lumière esthétisante, dramatique, mettant notamment en valeur les pans des sculptures par les ombres portées, magnifiant leurs reliefs. L'allure spectaculaire de cette disposition donnait tout son poids à ce défilé de chefs-d'œuvre. Cette impression de majesté était d'autant plus forte qu'aucun cartel ne venait informer le regard — comme si l'œuvre se passait de commentaire, et s'imposait dans une évidence rendant superflue toute contextualisation. L'autonomie du chef-d'œuvre était ainsi construite par la mise en scène de l'œuvre dans l'espace muséal, *via* les éléments scénographiques dont il dispose.

Cependant, en regard, comme un pied-de-nez à cette autonomie supposée, une seconde galerie venait compléter la première, caractérisée par une abondance d'informations : vidéos de l'artiste parlant de son travail, constellation de cartels détaillés décrivant l'œuvre et retraçant son histoire muséale à travers ses différentes acquisitions, profusion de vues d'expositions mettant l'objet d'art en situation. C'est la contextualisation de l'œuvre qui se trouvait ici soulignée, au rebours d'une fausse évidence atemporelle du chef-d'œuvre s'imposant de lui-même dans son absolu plastique. Un effet singulier venait lui aussi troubler le rapport d'immédiateté entre œuvre et spectateur. Si ce dernier, en longeant la galerie centrale, pouvait passer en revue l'enfilade de sculptures dans la plus grande frontalité, il ne pouvait cependant y accéder qu'en passant par cette première galerie saturée d'informations. Or, la cloison séparant ces deux galeries était traversée de découpes minces, forçant le spectateur à ajuster son regard à l'ouverture pour regarder l'œuvre, de l'autre côté de la cloison. Ce procédé mettait ainsi en abyme la construction du regard par la scénographie, et, métaphoriquement, l'orientation imposée par l'intention muséographique, créant des découpes dans l'univers des beaux-arts pour ajuster la vision du spectateur à quelques points focaux. Enfin, comme un ultime retournement de situation, cette cloison séparant l'œuvre du spectateur permettait de mettre à distance le chef-d'œuvre, activant symboliquement une forme de révérence dans la contemplation de l'objet d'art inatteignable. Le caractère artificiel de cette distance admirative se faisait en même temps ressentir, par le caractère presque arbitraire des découpes, rarement dans le même axe que l'œuvre. Ce recadrage invitait alors à reconsidérer ces œuvres, si connues que notre regard ne sait plus les regarder : leur statut de chef-d'œuvre, en effet, les sanctuarise et les rend paradoxalement presque invisibles, parce que trop visibles.

Enfin, le rôle de l'intention muséographique, et celui de l'institution muséale elle-même, étaient suggérés par un troisième couloir d'exposition, longeant la galerie centrale, qui proposait une brève histoire des musées d'art moderne et des Fonds régionaux d'art contemporain en France. À travers l'approche architecturale, et avec le support de nombreuses maquettes de musées, c'est en même temps le processus d'institutionnalisation de l'œuvre qui pouvait être lu en filigrane.

Ouverture en guise de conclusion : Le spectateur au cœur du chef-d'œuvre ?

Cet usage de la scénographie dans la consécration ou la remise en question du chef-d'œuvre signale celui sans qui un tel procédé serait vain : le spectateur. Agent conscient ou inconscient de la canonisation de l'œuvre, c'est lui, en dernier lieu, que convoque la notion de chef-d'œuvre.

Or, si l'œuvre est mise en scène dans l'espace d'exposition, elle l'est aussi dans les photographies qui en diffusent la représentation à travers le monde. En effet, l'un des processus modernes d'institutionnalisation de l'œuvre est sa médiatisation. Clin d'œil à ce phénomène, un espace de l'exposition « Chefs-d'œuvre ? » arborait, aux côtés de reproductions originales des *Larmes* de Man Ray²⁶, divers produits dérivés : tasses, bijoux ou timbres postaux... Mais, sans aller jusque là, il va sans dire que l'œuvre existe autant — sinon plus, pour qui n'a pas la possibilité de fréquenter les établissements culturels, encore très peu décentralisés — à travers ses reproductions qu'à travers son exposition. L'exposition « Chefs-d'œuvre ? » se devait donc d'aborder la question de l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, le passage de la présence unique de l'œuvre à la multiplicité de ses reproductions, dans cet ailleurs du musée que constitue le livre. C'est ce qu'évoquait la reconstitution d'une partie de la bibliothèque d'André Malraux par les soins de la commissaire associée Mouna Mekouar, autour de la genèse de son grand *Musée imaginaire*²⁷. L'exposition des livres qu'il découpait et de ses maquettes montrait son approche de l'art telle que l'illustrent ses ouvrages : l'image imprimée démultiplie les possibilités de rapprochements et le regard s'autorise des relectures volontairement anachroniques, Picasso nous invitant par exemple à revoir les maîtres anciens. Dépassant l'*hic et nunc* de l'œuvre d'art, sans toutefois s'y substituer, le livre imprimé relaie le musée et ouvre les possibles du regard.

C'est enfin l'expérience de chaque individu, lecteur ou spectateur, qui constitue un musée imaginaire, variable à l'infini. Une sorte de pinacothèque intérieure établit un canon qui, s'il tient compte des œuvres les plus célèbres — phénomène inéluctable, et qu'accroît le phénomène de reproduction des œuvres — opère une hiérarchie subjective sur l'ensemble des œuvres rencontrées. L'histoire de l'art et l'histoire des goûts — plus ou moins partagés — ne se rejoignent pas nécessairement, et constituent donc deux canons parallèles, l'un institutionnel, et l'autre culturel. Le spectateur est ainsi acteur, même passivement, d'une reconnaissance de l'œuvre, et sa mémoire en fait un *monument*²⁸, au sens étymologique du terme. C'est ce que pouvait suggérer le miroir monumental suspendu au-dessus des grands formats de l'exposition — la reproduction du *Guernica* de Picasso, sous forme de tapisserie, par l'atelier de Jacqueline et René Dürrbach, notamment²⁹. Décuplant le gigantisme des œuvres, et jouant ainsi en apparence le jeu de la monumentalité supposément intrinsèque du chef-d'œuvre, ce miroir spectaculaire montrait aussi les visiteurs de l'exposition, insérés par ce reflet dans le même espace que l'œuvre, et devenus eux-mêmes objets de contemplation, autant que, dans les deux sens du terme, de réflexion. Le rôle du public dans la constitution du

²⁶ Emmanuel Radnitzky, dit Man Ray, *Les Larmes*, vers 1932. Épreuves gélatino-argentiques. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Dation, 1994.

²⁷ André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965.

²⁸ Du latin *monumentum* : tout ce qui perpétue le souvenir. En particulier, tout monument commémoratif.

²⁹ Atelier de Jacqueline et René Dürrbach, *Tapisserie de Guernica*, 1976 (d'après Pablo Picasso, *Guernica*, 1937). Tapisserie réalisée en fils de laine, en 11 nuances, sur un métier à tisser de basse-lice, 330 x 700 cm. Musée d'Unterlinden, Colmar.

chef-d'œuvre, qui n'existe qu'à travers sa réception, sa reconnaissance pérenne, était ainsi signalé comme fondamental dans la constitution du canon artistique.

L'on pourrait néanmoins prolonger la réflexion, en se demandant de quel spectateur il est dès lors question. S'agit-il exclusivement de l'amateur d'art éduqué à reconnaître le chef-d'œuvre comme signe de sa distinction sociale, tel que le décrivent Pierre Bourdieu et Alain Darbel dans *L'Amour de l'art*³⁰ ? La majorité des œuvres sélectionnées appartenait en effet au panthéon de l'histoire de l'art, un panthéon majoritairement masculin³¹ et occidental³². Or, la déconstruction de la notion de canon passait moins par la confrontation d'œuvres canoniques avec des œuvres marginales³³ qu'elle ne reposait sur la reconnaissance d'un premier canon, familier du spectateur cultivé. Si la scénographie régissant l'exposition de ces œuvres canoniques permettait une appréhension à la fois plastique et critique des composantes du chef-d'œuvre, le jeu créé avec l'histoire de l'art se faisait sans doute ressentir d'autant mieux qu'était intégrée la référence canonique chez le spectateur. L'exposition proposait donc un regard critique sur les institutions, mais de l'intérieur, en procédant par réflexion, jeux de miroir et mise en abîme, plutôt que par décentrement.

Alice PFISTER et Thibaut CASAGRANDE
Université Paris-Sorbonne, Centre de Recherche en Littérature Comparée/EA 4510

³⁰ Pierre Bourdieu & Alain Darbel, *L'Amour de l'art. Les musées et leur public*, Paris, Minuit, 1966.

³¹ Voir l'article fondateur de Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists ? », *ARTNews*, January 1971, p. 22-39 qui, à travers cette question faussement naïve, entreprend une déconstruction du discours sur le « génie artistique » et le « chef-d'œuvre » en histoire de l'art. Voir aussi : Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, New York, 1999.

³² Voir notamment, pour une critique de l'impensé colonial dans la conception malrucienne du chef-d'œuvre « universel » : Benoît de l'Estoile, *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux musées des Arts Premiers*, Paris, Flammarion, 2007, et particulièrement p. 209-426.

³³ Au sens premier du terme et non au sens axiologique dont il est doublé, symptôme d'une persistance du modèle canonique, dans le discours critique. Bien sûr, ce terme a aussi été délibérément revendiqué par des acteurs de l'art, héritiers notamment de l'*art brut* défendu par Dubuffet, et du *folk art* américain. L'action récente du Museum of Everything, musée d'art brut itinérant, en est un exemple. La présence de ce Museum of Everything, nomade donc *a priori* indépendant, dans une exposition collatérale de la dernière édition de la Biennale de Venise indique par ailleurs une reconnaissance institutionnelle de cette marginalité, ce que confirme la représentation importante d'art brut et d'artistes non reconnus au sein des expositions des deux pavillons centraux de la Biennale. Quant à la marginalité de l'art au féminin, rappelons qu'en 2009, le nouvel accrochage des collections du Centre Georges Pompidou, institution française majeure s'il en est, s'était centré sur les artistes femmes et/ou féministes, avec « elles@centrepompidou. Artistes femmes dans les collections du Centre Pompidou ».