Marges

Revue d'art contemporain

32 | 2021

La circulation des idées dans l'art contemporain

Benjamin Fellmann, Palais de Tokyo. Kunstpolitik und Ästhetik im 20. und 21. Jahrhundert

Berlin, De Gruyter, 2019, 760 p.

Nicolas Heimendinger

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/marges/2564>

DOI : 10.4000/marges.2564

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 20 mai 2021

Pagination : 156-157

ISBN : 978-2-37924-150-5

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Nicolas Heimendinger, « Benjamin Fellmann, Palais de Tokyo. Kunstpolitik und Ästhetik im 20. und 21. Jahrhundert », *Marges* [En ligne], 32 | 2021, mis en ligne le 21 mai 2021, consulté le 04 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/marges/2564> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.2564>

Benjamin Fellmann, *Palais de Tokyo. Kunstpolitik und Ästhetik im 20. und 21. Jahrhundert*

Berlin, De Gruyter, 2019, 760 p.

Tiré d'une thèse soutenue en 2016, l'ouvrage de Benjamin Fellmann prend le parti original de s'intéresser à l'histoire d'un lieu, le Palais de Tokyo, plutôt qu'à celle d'une institution. Dans les murs du bâtiment construit à l'occasion de l'Exposition universelle de 1937 pour accueillir le futur Musée national d'art moderne se sont en effet succédés de multiples programmes et organisations qui ont eu pour « but commun d'établir un espace public dans la société pour l'art contemporain et, par moments, pour la culture visuelle en général » (p. 652). Les cinq chapitres de l'ouvrage suivent la chronologie des occupations consécutives de ce lieu.

La première partie revient ainsi sur ses origines, en croisant une étude approfondie des modèles et débats muséographiques des années 1930 et une analyse richement illustrée du programme architectural et sculptural du bâtiment de Dondel et Aubert. Celui-ci apparaît comme l'incarnation d'un « antimodernisme moderne » (p. 653), qui explique sa réception d'emblée assez négative et correspond bien au conservatisme des collections de l'État français en matière d'art contemporain. Le deuxième chapitre, qui s'attarde sur les premières années d'existence du musée, de 1937 à la Libération, conforte cette analyse : avant même l'Occupation (qui voit les sous-sols du Palais devenir un dépôt pour des milliers de pianos spoliés à leurs propriétaires juifs), les premières expositions

sont déjà marquées par le contexte de montée des nationalismes et de crise des démocraties européennes. Ce n'est qu'en 1947 que le musée envisagé dix ans plus tôt est véritablement inauguré, avec à sa tête le poète et résistant Jean Cassou, dont l'exposition-phare « Les Sources du 20^e siècle » en 1961 marque, à l'inverse, un effort de décloisonnement interdisciplinaire et international de l'art moderne dans le contexte de la construction européenne. C'est à ce second départ du Palais de Tokyo que s'intéresse le troisième chapitre de l'ouvrage, tout en soulignant les difficultés du MNAM à répondre à ses critiques, qui visent tant son architecture inadaptée que les angles morts de sa collection, limitée à un art moderne historique. C'est ce qui conduit Fellmann à s'intéresser à la politique culturelle française des années 1960-1970, où se cristallise par étapes successives le projet d'un déménagement du MNAM dans un nouveau bâtiment, plus conforme à l'esprit et aux exigences de l'art contemporain : ce sera le Centre Pompidou. À partir de 1977 donc, l'histoire du MNAM et celle du Palais de Tokyo se séparent et le bâtiment de l'avenue du Président Wilson entre dans une longue période de transition, marquée par plusieurs projets inaboutis et hétéroclites (préfiguration du Musée d'Orsay, Maison de l'Image co-dirigée par la Fémis et la Cinémathèque, Institut des Hautes Études en Arts Plastiques, etc.), auxquels se

consacre le quatrième chapitre. L'ouvrage s'achève par une partie dédiée à la création de l'actuel centre d'art contemporain, marquée par deux choix forts : la rénovation architecturale de Lacaton et Vassal qui rompt avec le décorum néo-classique de 1937 aussi bien qu'avec le modèle du « White Cube » ; et la nomination à sa tête de Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud, dont les thèses sur l'esthétique relationnelle marquent durablement l'esprit du nouveau centre. Fellmann clôt cette traversée historique sur l'extension du bâtiment en 2012 et la Triennale organisée à cette occasion par Okwui Enwezor, symbole de l'entrée de l'institution dans l'ère d'un art contemporain mondialisé, qui implique de réviser le canon de la modernité artistique dont le Palais a été l'un des hauts lieux.

Si certaines monographies peuvent se réduire à de sages études de cas aux implications limitées, cet ouvrage vise, au contraire, à se saisir de l'histoire d'un lieu comme d'une clef d'entrée pour des questionnements de plus longue portée. Le choix du Palais de Tokyo, « lieu central de l'histoire de l'art contemporain aux 20^e et 21^e siècles dans cette capitale mondiale de l'art qu'est Paris » (p. 651), s'y prête particulièrement bien. Il permet en effet d'ouvrir sur une double problématique (p. 17). D'une part, il apparaît comme un nœud central pour une histoire des espaces d'exposition de l'art moderne et contemporain, où se croisent de nombreux acteurs individuels et institutionnels, à commencer par ceux de la politique artistique française. La perspective transnationale qu'adopte Fellmann (avec un accent particulier sur les rapports franco-allemands) permet aussi de souligner le rôle décisif des interactions avec l'étranger, source constante d'inspirations, de discussions et de remises en cause. D'autre part, le Palais de Tokyo est aussi étudié par l'auteur

en tant que lieu d'élaboration et d'incarnation de la pensée sur l'art et sur son rôle social. L'auteur discute en effet longuement de l'influence sur les institutions successives du Palais de certaines références théoriques, comme le musée imaginaire de Malraux ou l'esthétique relationnelle de Bourriaud (et sa critique chez Rancière). C'est là d'ailleurs l'une des caractéristiques les plus notables d'un ouvrage dont la perspective interdisciplinaire, croisant histoire de l'art, de l'architecture, des idées, des politiques culturelles ou des musées, fait la part belle surtout à une forme d'esthétique appliquée. La théorie de l'art de Benjamin constitue ainsi le véritable fil rouge d'une recherche dont « la question directrice [...] est l'interaction entre art et politique à partir des implications esthétiques centrales pour chaque période d'utilisation » du Palais (p. 19). Le principal intérêt de l'ouvrage, « première étude exhaustive de l'histoire du Palais de Tokyo » (p. 23), demeure néanmoins l'éclairage qu'il apporte (à l'aide d'importantes recherches archivistiques) sur des parties de l'histoire de la politique et des institutions culturelles françaises encore trop méconnues. Si la faiblesse de la bibliographie disponible peut encore se comprendre pour une institution récente comme le centre d'art créé en 2002, ces lacunes sont plus étonnantes pour l'histoire du premier MNAM, sur laquelle il n'existe qu'un nombre restreint de publications. Le travail de Fellmann, dense et original, représente donc un apport important à une histoire des institutions de l'art moderne et contemporain qui a connu d'importants développements ces dernières années mais reste encore à explorer. Autant de raisons d'espérer une traduction prochaine de cet ouvrage en français.

Nicolas Heimendinger