Des expositions de confrontation entre art du présent et art du passé

Entretien avec Jean-Hubert Martin

Exhibitions of Confrontations between Present Day Art and Art of the Past.

Interview with Jean-Hubert Martin

Yanina Isuani

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/580>

DOI : 10.4000/marges.580

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2008

Pagination : 110-118

ISBN : 978-2-84292-252-8

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Yanina Isuani, « Des expositions de confrontation entre art du présent et art du passé », *Marges* [En ligne], 08 | 2008, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/580> ; DOI : 10.4000/marges.580

Des expositions de confrontation entre art du présent et art du passé.

Entretien avec Jean-Hubert Martin

Jean-Hubert Martin est ancien conservateur au MNAM, où il a notamment organisé les expositions « Paris-Berlin », « Paris-Moscou » et « Les Magiciens de la terre ». Après avoir dirigé le MNAM il crée la collection du Château d'Oiron et dirige le Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie. À la même époque, il est commissaire de la Biennale de Lyon « Partage d'exotismes ». Il est actuellement directeur du Museum Kunst Palast de Düsseldorf.

Yanina Isuani : Voyez-vous une grande différence entre les différentes formes de confrontation : art ancien/art ancien, art ancien/art contemporain occidental, art ancien/art contemporain non occidental, art contemporain occidental/art contemporain non occidental ?

Jean-Hubert Martin : Oui, car pour réfléchir à cette question, il est plus facile d'obéir à des catégories. Pour ma part, j'aime déplacer les catégories, les brouiller, c'est ce qui m'intéresse dans cette affaire. Quand on met l'art ancien avec l'art ancien, on est dans un système qui reste assez traditionnel, même si je ne crois pas non

plus qu'on puisse mélanger tout n'importe comment. Il s'agit de trouver à chaque fois une méthode qui soit inventive pour réinterpréter les œuvres et les voir de manière différente.

Cela me fait penser, puisque vous l'énoncez de cette façon-là, à ce que disait un de mes collaborateurs, Yves Le Fur, qui a fait une très belle exposition de confrontation : « La Mort n'en saura rien ». Il présentait des reliques humaines venant d'Océanie et d'Europe des 17^e et 18^e. Selon lui, on a pris l'habitude, devenue presque un stéréotype, de montrer l'art primitif avec de l'art contemporain occidental, en partie à cause de la fameuse influence sur le cubisme... Mais il disait très justement qu'il serait plus intéressant – puisqu'il s'agit d'art d'autres cultures qui n'est en général pas très récent (qui a au moins un siècle ou deux), datant de la période coloniale –, de montrer ces objets là avec des objets occidentaux de la même époque, plutôt que de valoriser cet art dit primitif en le montrant avec de l'art contemporain occidental. C'est ce qu'il a d'ailleurs fait au Musée du Quai Branly dans l'exposition « D'un regard l'autre ».

Ce qui m'a surtout intéressé, c'était de me distancier complètement de l'accrochage chronologique ou par techniques typique du musée d'art ancien. Par accrochage par techniques, j'entends la présentation des peintures avec les peintures, des gravures avec les gravures, etc. Cette distanciation, je l'ai réalisée avec deux artistes à Düsseldorf¹.

¹ En 2002, les artistes Thomas Huber et Bogomir Ecker ont présenté, hors de toute chronologie, les collections anciennes et modernes du Kunst Palast de Düsseldorf.

Y.I. : Quel est l'objectif de ces confrontations ?

J-H.M. : Il y a un objectif général qui devient spécifique à chaque fois. L'objectif général est de réinterpréter les œuvres et d'en faire surgir un sens qui n'avait pas été vu ou pas mis en évidence auparavant. Je crois qu'il s'agit toujours de cela. Il s'agit bien d'une interprétation des œuvres et je crois qu'on ne le dit pas assez. En tant que conservateurs de musées nous sommes assez proches du metteur en scène ou du chef d'orchestre qui réinterprète une partition ou un texte, en lui donnant une actualité, un sens par rapport à l'actualité, ou en le prenant selon une perspective particulière.

D'ailleurs, je crois que c'est fondamental pour les musées aujourd'hui. Si les musées conservent des accrochages chronologiques, ou type « histoire de l'art », à mon avis dans 50 ans il n'y aura plus personne pour venir voir les collections. Aujourd'hui déjà nous avons beaucoup de mal à ce que les gens viennent voir les collections permanentes. Ils se déplacent pour voir des expositions temporaires. Je pense qu'il faut de plus en plus réfléchir aux confrontations. Il faut activer les fonds d'œuvres extraordinaires qui se trouvent dans les

réserves des musées, de manière à ce qu'ils répondent à des problèmes de société ou à des questionnements que les gens peuvent avoir à un moment donné. Si nous continuons simplement à les montrer comme des espèces de vitrines de l'histoire de l'art, on se condamne à ne plus avoir qu'une maigre fréquentation dans les décennies à venir.

Y.I. : La confrontation art contemporain/lieux de mémoire » devient une perspective attrayante. Ne pensez-vous pas que d'ici quelques années, de plus en plus d'artistes ou de commissaires vont s'intéresser à cette confrontation au risque d'en faire quasiment une spécialité ?

J-H.M. : Je pense que nous l'avons toujours fait, mais trop timidement, en respectant la chronologie, l'histoire de l'art, ou un certain cadre historique. Il faut adopter des attitudes beaucoup plus libres et créatives en s'inspirant du milieu anglo-saxon. C'est assez drôle parce qu'en France, contrairement aux pays anglo-saxons, on se réfère toujours à la science et vous verrez toujours apparaître le mot « scientifique » dans les textes sur les musées français.

Y.I. : Cela rassure tellement... (rires)

J-H.M. : Oui en effet cela rassure comme quelque chose qui ferait preuve d'objectivité. En réalité l'histoire de l'art est une science très molle (rires). Qu'est ce que l'histoire de l'art a pu évoluer et changer ! Et quand même il y a beaucoup de jugement de goût là-dedans ! Nous savons que l'histoire de l'art est toujours dépendante du temps et de l'endroit ; l'art est toujours dépendant d'un contexte de société. Au lieu de se référer à un dogme rigide, lié à un absolu qui donnerait des critères de validité universelle – ce qui n'existe pas ; nous serions beaucoup plus à l'aise si nous avions une manière plus libre et originale de montrer les œuvres. Cela va sans doute venir peu à peu.

Y.I. : Croyez-vous que cette tendance à la confrontation vient plutôt de l'histoire de l'art ou d'une critique de l'histoire de l'art ?

J-H.M. : Pour moi elle vient d'une critique, d'une remise en question de l'histoire de l'art telle qu'elle était pratiquée quand j'étais étudiant. Il s'agit de la critique d'une histoire de l'art très convenue, avec une structure très rigide et souvent trompeuse. Il est très réducteur de considérer l'ensemble de cette histoire de l'art

comme une espèce d'arborescence d'influences dans laquelle on explique toujours une œuvre par rapport à ce qui l'a précédée ou à ce qui va la suivre. C'est très réducteur par rapport à l'acte créateur parce que évidemment quand un artiste fait une œuvre, il ne sait pas ce qui va la suivre (rires) ! Il est beaucoup plus intéressant de parler de la création, avec tout le problème de cet espèce de vide qu'un artiste remplit tout d'un coup quand il fait une œuvre, qui d'ailleurs pourrait aussi bien ne pas exister. Il faut une approche qui soit beaucoup plus proche de la création, plus ouverte à tout ce qu'il y a de chaotique, d'anarchique, d'irrationnel dans celle-ci. Je veux dire par là qu'il y a toute une histoire de l'art fondée sur des processus d'évolution, sur des logiques qui vont toujours de pair avec ces schémas archaïques. Ceci sans tenir compte de tout ce qu'il peut y avoir – même dans la vie d'un seul artiste – de retours sur ses propres travaux, ce qu'il abandonne ou reprend après plusieurs années. On peut mettre en doute toutes ces chronologies évolutives sur les histoires des peintres, très souvent les choses se passent de manière très différente. Rien n'est linéaire dans la création, mais plutôt chaotique et inattendu.

² Biennale de Lyon n° 5
« Partage d'exotismes »,
2000, Jean-Hubert Martin
commissaire invité.

Y.I. : Dans la plupart des expositions que vous avez réalisées, avez-vous privilégié le travail avec les artistes ou plutôt le travail avec des œuvres préexistantes ?

J-H.M. : Je préfère, de toute façon, travailler avec les artistes, mais cela ne signifie pas automatiquement leur demander de faire une œuvre nouvelle. C'est toujours très satisfaisant de leur demander de réaliser une œuvre évidemment. À partir du moment où cela entre dans un cadre très défini, comme c'était le cas du Château d'Oiron, on peut être amené à discuter vraiment avec l'artiste parce que son projet ou son processus de création ne rentre pas forcément dans la thématique telle qu'elle a été établie. C'est tout l'intérêt du travail qui a été fait pour Oiron. Et comme j'ai eu vraiment le temps – trois-quatre ans – j'ai pu discuter avec les artistes et leur faire comprendre que les œuvres entraient à la fois dans le décor du château et dans la thématique générale qui était celle du cabinet de curiosités. Mais il m'est arrivé pour des expositions, comme la Biennale de Lyon² par exemple, de demander aux artistes de placer une œuvre qu'ils avaient déjà faite ou de refaire une œuvre. Là aussi je préférerais avoir une œuvre que je savais être de bonne qualité et être sûr de l'avoir dans mon exposition, plutôt que de donner systématiquement un chèque en blanc aux artistes en risquant de ne pas être tout à fait satisfait.

Quand l'œuvre existe, il faut leur faire comprendre comment elle peut s'insérer dans un ensemble. C'est un travail de curateur : faire en sorte que les œuvres de différents artistes s'intègrent dans un parcours ou dans un ensemble et que cela ait un sens pour le public. Ce que les artistes ne comprennent pas toujours. Parfois l'idée qu'ils se font de leur propre œuvre et de leur expression a tendance à prendre le pas sur l'idée générale que veut faire passer le curateur de l'exposition. Il y a parfois un manque de vue d'ensemble, ce qui est normal. Donc des dialogues, des confrontations et des bagarres aussi (rires).

Y.I. : En relation avec les publics, croyez-vous qu'il faille un type particulier de médiation pour les confrontations entre les arts ? Le public est soit familiarisé avec la collection du musée et les sites patrimoniaux, soit avec l'art contemporain mais rarement avec les deux...

J-H.M. : Je suis plutôt pour laisser le public découvrir, j'ai beaucoup évolué par rapport à cela. Parce que j'ai tendance à m'en remettre aux théories sociologiques comme celle de Bourdieu qui a beaucoup compté quand j'étais jeune. Toute son étude sur les publics des musées, *L'Amour de l'art*³, où il prend une position très nette en affirmant qu'on ne peut rien faire dans ce domaine là sans passer par l'éducation et la transmission des savoirs m'a beaucoup intéressé. La grâce devant l'œuvre, c'est purement élitiste selon lui. C'est le fond de sa thèse. En tant que sociologue bien sûr il a raison. Si on veut emmener au musée la partie de la population non familiarisée avec l'art, l'essentiel ne peut passer qu'à travers l'éducation. Mais il reste que l'état de grâce, l'illumination devant l'œuvre, est aussi quelque chose qui existe.

J'aurais tendance à vouloir combiner les deux : jouer avec la surprise pour que les effets soient plus durables. C'est ce qui fait que lorsque quelqu'un entre dans un musée, il en ressort transformé. On souhaiterait que ce soit le cas à chaque fois, même si ce n'est évidemment pas systématique. C'est notre but : le visiteur entre dans un musée, a un choc, et change sa façon de penser. Le rôle éducatif, il n'y a au fond que l'école qui puisse vraiment le donner. Que le musée veuille se substituer à l'école en présentant des panneaux explicatifs, des discours qui n'en finissent plus, à mon avis, cela ne va pas très loin.

Je sais que les publics demandent toujours des explications. Nous, nous avons toujours peur que cela les empêche de regarder les œuvres. On ne passe pas plus d'une heure ou une heure et demie

dans une exposition. Si on passe trois-quart d'heure à lire, c'est trois-quart d'heure qu'on ne passe pas à regarder. Pourtant regarder c'est acquérir un nombre incroyable d'informations. Informations qu'il faut savoir traiter et mettre en relation avec les références qu'on a. Si on ne les a pas, il faut essayer de les acquérir, ce qui est évidemment complexe. Tout ça pour dire que je crois finalement qu'il faut arriver à mettre les œuvres dans l'espace de manière à ce qu'il se passe quelque chose pour le spectateur. Qu'il ait de l'émotion, du plaisir, et par conséquent le souci d'approfondir et de connaître.

Y.I. : J'ai trouvé que l'aide à la visite du Château d'Oiron était très pertinente, très peu de texte, mais suffisamment pour avoir des pistes sur chaque salle et chaque œuvre, tout en étant très poétique.

J-H.M. : Pour l'aide à la lecture du Château d'Oiron, nous avons essayé non pas d'expliquer mais de donner un code qui permette d'entrer dans l'œuvre. Nous avons essayé de donner l'angle à partir duquel il faut aborder l'œuvre tout en laissant l'imaginaire du visiteur faire son travail.

Y.I. : À votre avis quels sont les risques de ce type d'exposition pour l'art contemporain et pour le public ?

J-H.M. : Ce que disent souvent les artistes, lorsqu'on inclut une œuvre dans un parcours thématique ou un parcours qui est conçu par un curateur, est qu'on risque d'en orienter le sens et, d'une certaine manière, de donner une seule lecture de l'œuvre au visiteur. Évidemment, tout artiste considère que son œuvre est polysémique, qu'il faut donc laisser le visiteur jouer avec son imagination et être sensible à cette multiplicité de sens. Les œuvres contemporaines ne sont pas toujours si polysémiques que ça, mais c'est une idée répandue chez les artistes. C'en est parfois paradoxal : ils demandent aux critiques et aux personnes qui écrivent sur l'art d'explicitier le sens de leur travail – et s'en servent souvent pour évoluer dans leur œuvre –, mais en même temps une lecture de l'œuvre trop orientée les inquiète...

Il y a autre chose... Quand j'ai fait cet accrochage complètement libre au Museum Kunst Palast, certaines personnes l'ont trouvé potentiellement dangereux parce que cela oblitérait l'histoire, notamment en mélangeant les œuvres de différentes époques. En Allemagne c'est un sujet très sensible, et l'on est très attentif à ce que l'histoire soit toujours présente. Mais je ne pense pas que ce

soit un problème, les musées d'art ne sont pas des musées d'histoire, donc je ne vois pas très bien quel est le danger. De toute façon il y a une tendance à ne plus pratiquer l'histoire chronologique, linéaire, telle qu'on la connaissait autrefois. Même s'il y a des gens en Allemagne qui critiquent cela en particulier.

Y.I. : En France ce type d'exposition ne se fait pas avec les collections permanentes comme vous l'avez fait au Museum Kunst Palast

J.-H.M. : Oui cela se fait moins. La polémique qui a eu lieu suite à cet accrochage avec les conservateurs des musées allemands était assez drôle, et curieusement ce qu'on m'a le plus reproché – ce qui était tout à fait conscient de ma part – était que j'avais dit que cet accrochage était permanent. Il s'agissait en effet de la collection permanente qui allait durer deux ou trois ans. Plusieurs collègues m'ont dit que si j'avais annoncé cela comme une exposition temporaire ils ne se seraient pas du tout énervés et ils n'auraient pas critiqué mon accrochage. Je me doutais un peu de cela. D'ailleurs j'avais prévenu les deux artistes. Je n'allais pas leur demander de faire les clowns pendant deux ou trois mois, de ne faire qu'un petit truc marrant avant le retour aux choses sérieuses. Je leur ai demandé de faire l'accrochage de la collection du musée.

Et ce n'est pas une espèce de petite chose où l'on se permet un peu de liberté pendant quelques mois pour revenir après à la « science sérieuse » et à tout ce que représente le dogme. C'était vraiment une prise de position, pour dire qu'il y a une autre manière, une autre méthode, hors de ce dogme. Les collègues ont très bien senti le danger que cela représentait pour eux et leurs idées parce qu'ils m'ont attaqué très violemment. Il est vrai qu'il y a eu plusieurs expériences du même type en Allemagne, alors qu'il y en a eu peu en France.

Y.I. : À côté des confrontations dont nous avons parlées, je remarque que la problématique du temps, de la temporalité, est aussi à l'ordre du jour : dans la programmation des institutions et dans certaines expositions ponctuelles, on expose aussi la durée. Par exemple l'exposition « cinq milliards d'années » au Palais de Tokyo en 2006-2007, la biennale de Lyon « Expérience de la durée » en 2006, le Mac/Val qui organise ses expositions par épisodes. Ou encore la commissaire indépendante belge Elena Filipovic qui organise deux expositions « Let Everything Be Temporary, or When Is The Exhibition ? » et « Anachronism », voire votre exposition à Venise : « Artempo » en 2007, etc.

J-H.M. : Le temps est un sujet tellement vaste, on peut le prendre sous des angles tellement différents !

Je pense que dans les expositions que vous avez citées, il y a sans doute des réalisations qui sont assez diverses, mais c'est un sujet qu'on aborde évidemment dès qu'on sort de la chronologie. Tant qu'on est dans la chronologie, on ne se pose quasiment pas la question (rires). Alors que c'est là que le temps est le plus important. Quand on sort de la chronologie, on est obligé de se poser cette question, et évidemment une chose qui est toujours frappante dans l'art, ce sont ces correspondances qu'on peut établir entre des œuvres contemporaines et des œuvres du passé. Il y a tout d'un coup des relations qui s'établissent et apparaissent comme très productrices de sens. Alors là il y a beaucoup à dire. Quand je dis productrices de sens, encore une fois l'histoire de l'art traditionnel aurait tendance à dire que c'est l'œuvre ancienne qui apporte du sens par rapport à l'œuvre contemporaine, moi j'ai évidemment le point de vue inverse.

Très souvent le sens originel des œuvres du passé nous a échappé ; soit il est inconnu ou extrêmement vague soit il a été complètement reconstruit. C'est en réalité l'œuvre contemporaine, notre pensée ou notre manière de voir les choses qui donnent tout à coup du sens aux œuvres du passé, un sens qui existait déjà mais qu'on voyait différemment. C'est toujours la même question de l'interprétation ; « Artempo » parle un peu de cela à partir d'œuvres contemporaines. Il y a aussi une petite section avec des artistes qui ont vraiment pris le temps comme thématique – je pense à On Kawara ou à Roman Opalka, mais en dehors de cela, l'exposition tend à établir des correspondances entre ce que les artistes font aujourd'hui et les œuvres du passé. Cela permet de faire ressortir des œuvres anciennes et de leur donner un sens nouveau. Nouveau ce n'est pas le bon mot... Mais peut-être un sens qui n'était pas évident auparavant, qui était caché ou plutôt latent, et le faire revivre de cette manière-là. Et du même coup cela peut aboutir à une forme d'abolition du temps. Il y a évidemment un danger là-dedans, on peut comparer beaucoup de choses, mais c'est intéressant quand cela réveille le regard et que cela fait revivre des œuvres qu'on ne voyait plus ou qu'on voyait comme des choses stéréotypées, conventionnelles et de les considérer d'une manière différente.

Il y a un autre aspect qui compte dans cette exposition, ce sont les effets du temps sur les œuvres et sur la matière. Ce qui fait que l'œuvre s'abîme, se délite, s'érode... elle se transforme avec le temps, et quelquefois, le temps devient un acteur et un artiste.

Certaines œuvres d'art primitif africain en bois, par exemple, ont été tellement érodées par le climat tropical, qu'elles prennent un aspect qui est totalement fascinant. Le travail de l'artiste au départ n'est plus qu'une partie de la création. Et on peut aller plus loin en disant que, parfois, il y a des œuvres à caractère artisanal, qui ont été tellement transformées, patinées par le temps, qu'elles deviennent pour nous presque des œuvres d'art ou l'équivalent d'œuvres d'art, parce qu'il y a des caractéristiques de la matière qui font qu'elles acquièrent une beauté nouvelle et inattendue. Cela sera aussi intégré dans l'exposition, comme une espèce de corollaire de notre vision du ready-made. Cela dit, les Orientaux connaissent bien ce phénomène : les Chinois et les Coréens collectionnent des pierres aux formes extraordinaires et se préoccupent de cela depuis très longtemps.

Entretien réalisé le 22 mars 2007 par Yanina Isuani