

CHEFS-D'ŒUVRE EN BOÎTES ET AUTRES MUSÉES D'ARTISTES ALEXANDRE QUOI

«Six mois plus tard, ils étaient devenus des archéologues ;
et leur maison ressemblait à un musée.»

Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*¹

«L'intérieur est l'asile où se réfugie l'art. Le collectionneur se trouve
être le véritable occupant de l'intérieur. Il fait son affaire
de l'idéalisation des objets.»

Walter Benjamin, «Paris, capitale du XIX^e siècle»²

Alors que s'ouvre «Chefs-d'œuvre ?», exposition inaugurale du Centre Pompidou-Metz, il semble opportun de rappeler que, le 31 janvier 1977, le Centre Pompidou accueillit à Paris ses premiers visiteurs avec un geste non moins significatif, celui d'offrir une rétrospective Marcel Duchamp – la plus complète jamais organisée. Cette consécration institutionnelle posthume, venant affirmer son rôle prépondérant dans l'instauration d'un modernisme critique, intervint comme une réhabilitation tardive de l'œuvre d'un artiste longtemps demeuré hors des frontières de son pays d'origine³. C'est du reste avec retard que le Musée national d'art moderne ajoutait alors sa voix au concert de célébrations internationales qui, depuis une vingtaine d'années déjà, louaient une œuvre désormais auréolée d'une immense notoriété, inversement proportionnelle à la farouche discrétion et indépendance dont Duchamp fit preuve. Thierry de Duve, revenant sur cet événement et la présence en nombre de ses ready-mades dans l'enceinte muséale, ne voyait là «aucun hasard mais la plus stricte nécessité», car, expliquait-il, «Beaubourg, prolongement idéologique des Maisons de la culture de Malraux, n'est plus à proprement parler un musée d'art, mais bien le premier musée d'art "à l'ère de sa reproductibilité technique", un musée dont le régime énonciatif s'est aligné sur celui du musée imaginaire⁴». Marc Le Bot, pour sa part, attribuait plutôt l'introduction au musée du ready-made, «objet de contrebande», à une réflexion d'ordre sociologique et ethnologique, soit

un défi lancé au musée pour «questionner sa clôture institutionnelle⁵». Le rapport entretenu par Duchamp avec l'idée de musée fut, on le sait, aussi fertile que complexe, voire ambivalent à certains égards. N'était-ce pas, en effet, le même homme qui, à la fin de sa vie, pouvait professer son doute à l'égard du pouvoir de jugement du musée⁶, tout en ayant été par le passé l'artisan principal de la «Société anonyme», cette fastueuse collection fondée en 1920 et déposée à la Yale University Art Gallery, qui servit notamment de modèle à la création du futur Museum of Modern Art à New York. Celui-là même, encore, qui endossa la fonction de conservateur de sa propre œuvre en supervisant, en 1954, l'installation au Philadelphia Museum of Art de quarante de ses réalisations maîtresses rassemblées par le couple de collectionneurs Arensberg ; et qui, de surcroît, se consacra des années durant à la production de musées personnels miniaturisés. Son projet-phare de *Boîte-en-valise* – un musée portatif conçu, à partir de 1935, pour renfermer l'essentiel de son œuvre – n'a cessé d'exercer une fascination sur quantité d'artistes. À tel point, que l'on s'accorde à voir en cet avatar hautement sophistiqué de musée en réduction l'ancêtre commun de pléthore de propositions artistiques, écloses depuis les années 1960, qui s'attacheront à mettre en question l'institution muséale. Parmi les quelque deux cents numéros au catalogue de l'exposition de 1977⁷, figurait tout naturellement un exemplaire de ladite *Boîte*. Redoublant le sens de l'œuvre, son emplacement sous vitrine, au sein d'une des salles de la rétrospective, provoquait une singulière mise en abyme et projetait le musée lui-même dans un processus de réflexivité.

Pour s'en tenir au Centre Pompidou et à son année d'ouverture, il est deux initiatives, intimement reliées soit au thème du musée fictif, soit à son corollaire de la mise en boîte, qui s'imposent immédiatement à l'esprit. Il s'agit, d'abord, de la première version du «Musée sentimental» que Daniel Spoerri installa, à l'invitation de Pontus Hultén, dans le *Crocrodrome de Zig et Puce* de Jean Tinguely, aménagé à cet effet dans un long couloir sombre bordé de vitrines. Cette collection se composait d'improbables reliques, telles qu'une cuillère à café ayant appartenu à Duchamp, le coupe-ongle de Brancusi, les palettes de maîtres de la peinture, le chapeau melon de Magritte ou encore le violon d'Ingres. Misant sur la valeur affective et le récit mythique charriés par cette trentaine d'objets hétéroclites, Spoerri s'inscrivait avec pareil assortiment dans une réactualisation de la tradition historique du cabinet de curiosités, ou *Wunderkammer*. A rebours du rationalisme ordonné de la muséologie moderne, il exauçait ainsi un vœu quelque peu prémonitoire formulé, en 1975, par le critique Gilbert Lascault, qui s'interrogeait : «Le Centre Beaubourg, osera-t-il, pourra-t-il (au moins par moments) ressembler au Marché aux Puces⁸ ? » Dans une optique pareillement

humoristique de réflexion sur la fétichisation de l'objet d'art, Robert Filliou édita, toujours en 1977 et avec la complicité de Spoerri, une série baptisée *Poussière de poussière de l'effet...*, pour laquelle furent utilisées de petites boîtes d'archivage en carton. Chacune d'entre elles recueillait les traces d'une action de l'artiste consistant à épousseter des oeuvres de grands musées, comme ceux du Louvre et du MoMA. Deux de ces éditions uniques, contenant à chaque fois un polaroid et le chiffon ayant servi à recueillir la poussière de l'oeuvre, concernaient précisément des tableaux appartenant à la collection du Mnam : *La Noce* (1911) de Fernand Léger et *L'Athlète forain* (vers 1930) de Camille Bombois ; deux fleurons, dans leur genre respectif, qui prendront place dans le cortège de l'exposition « Chefs-d'œuvre ? »

Un hasard du calendrier doit ici être mentionné : le 30 janvier 1977, veille de l'inauguration du Centre Pompidou, une manifestation du Musée d'art moderne de la Ville de Paris fermait, quant à elle, ses portes. Sous le simple intitulé de « Boîtes⁹ », celle-ci avait donné à voir la prolifération, depuis les années 1960, de ce mode de création sous formes d'emboîtages, de caisses et de cubes de tous types ; et ce, dans une période doublement révélatrice de plein développement de la société industrielle de consommation et d'assomption du *white cube* comme espace de monstration de l'art. À considérer les spécimens réunis auprès de quelque deux cent cinquante artistes, s'imposait le constat que la plupart des tendances de l'époque avaient, en dépit de leur extrême diversité, adopté ce genre de réceptacle ou cette forme élémentaire standardisée. Parmi cette myriade de propositions disparates, d'obédience tantôt cinétique ou néo-dadaïste, tantôt conceptuelle ou minimaliste, un certain nombre d'oeuvres se détachait par le partage de référents communs liés à l'accumulation, au classement et à la conservation muséologiques. Songeons, chronologiquement, à celles de Joseph Cornell qui fit de la boîte son vocabulaire de prédilection. Sous l'influence de Duchamp, dont il fut à partir de 1942 l'un des assistants à New York pour l'assemblage de la Série B des *Boîtes-en-valise*¹⁰, cet inlassable collectionneur entreprit la réalisation méticuleuse de plusieurs boîtes appelées *Museums*, à l'exemple de la plus élaborée d'entre elles que conserve le Mnam. Avec ce musée miniature évoquant le Muséum d'histoire naturelle comme la boîte à bijoux, Cornell livrait un microcosme nostalgique fait d'objets symboliques et de matières poétiques contenus à l'intérieur de flacons étiquetés, dans une veine surréaliste où s'exprima si intensément le goût de la collection – la reconstitution du mur de l'atelier d'André Breton, installée au Mnam depuis 2003, en étant sans conteste l'illustration magistrale. Tout aussi importante fut la boîte pour les acteurs de Fluxus, en tant qu'outil privilégié pour la

matérialisation, la préservation, le rassemblement et la distribution de leurs multiples activités. Au travers notamment des anthologies *Fluxkit*, *Flux Year Boxes* et du *Flux Cabinet* (1975-1977) rétrospectif, tous conçus par George Maciunas, c'est dans un même mouvement ludique et libérateur que le culte de l'unicité, le mythe du génie individuel et l'injonction à la perfection formelle s'abolissaient dans le règne du multiple, de la création collective et de la simplicité des matériaux. À l'aube des années 1970, la boîte prit aussi de plus en plus l'apparence de coffrets reliquaires chez des artistes tentant de conserver ou reconstituer des traces de leur propre vécu pour questionner l'identité et la mémoire. *Les Pensionnaires* (1971-1972) d'Annette Messenger y trouverent parfois refuge, quand Christian Boltanski, « [voulant] mettre [sa] vie en boîte¹¹ », employait des boîtes à biscuits pour recueillir ses menus objets et souvenirs dérisoires de son enfance. Ce dernier précisait en 1970 : « Chaque boîte devait contenir un moment de mon existence. C'était un beau projet... Malheureusement, elles ne contiennent pas ma vie, mais des objets qui n'ont pour eux que de refléter le temps que j'ai mis à les faire¹² ». Une telle observation peut renvoyer à l'analyse formulée, la même année, par Roland Barthes, selon laquelle, « la boîte joue au signe : comme enveloppe, écran, masque, elle vaut pour ce qu'elle cache, protège, et cependant désigne [...] ; mais cela même qu'elle renferme et signifie, est très longtemps remis à plus tard, comme si la fonction du paquet n'était pas de protéger dans l'espace mais de renvoyer dans le temps ; c'est dans l'enveloppe que me semble s'investir le travail de la confection (du faire), mais par là même l'objet perd de son existence, il devient mirage¹³ ».

De son côté, Andy Warhol était représenté au sein de l'exposition « Boîtes » par un exemplaire de sa fameuse série des *Brillo Soap Pads* (1964), communément dite *Brillo Box*. Dans une certaine proximité avec la démarche de Boltanski, il aurait tout aussi bien pu y figurer avec l'une de ses *Time Capsules*. Au moyen de ces boîtes en carton de format standard, l'avid collectionneur qu'était Warhol procéda, à partir de 1974, à un archivage systématique de sa vie quotidienne en les remplissant d'une infinité d'objets et de documents variés passant au fil des jours sur son bureau. Aujourd'hui descellées et conservées dans le musée dédié à l'artiste dans sa ville natale de Pittsburgh, ces six cent dix *Time Capsules* au total dressent autant un portrait en creux de leur créateur qu'un témoignage exceptionnel sur la culture de l'époque. Nonobstant l'appartenance de Boltanski et Warhol à la même galerie Sonnabend durant les années 1970, le parallèle esquissé entre eux s'étendrait volontiers à la mise en relation des *Inventaires* du premier – des objets domestiques d'individus installés dans différents musées en 1973-1974 –, avec l'exposition réalisée par le second, en 1969, au Museum of Arts



de la Rhode Island School of Design. À cette occasion, l'artiste-commissaire fut invité à sélectionner des objets conservés dans le fonds du musée de cette école de Providence. De façon non conventionnelle, « Raid the Icebox 1 » (« Dévaliser le réfrigérateur 1 ») présentait des collections complètes d'objets et d'œuvres selon un dispositif novateur comportant indifféremment des tableaux accrochés sur des grilles de réserves, un large ensemble de costumes, des paires de chaussures disposées dans des armoires ou des chaises suspendues au mur ; autant d'éléments choisis et agencés hors de toute considération de valeur et de hiérarchie habituellement en vigueur en un tel lieu¹⁴.

Resterait, enfin, à citer l'une des réponses à un questionnaire sur la boîte soumis à diverses personnalités dans le catalogue accompagnant la manifestation du Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Jean Clair, chargé au même moment de la rétrospective Duchamp, y écrivait ceci : « Par extension, on dira d'un établissement quelconque que c'est une "boîte" quand sa manie taxinomique excède toute autre fin. On pourra dire ainsi que le Centre Pompidou est "une boîte", sans égard à la seule forme de son bâtiment¹⁵ ».

L'assimilation du musée à une boîte ou, pour l'exprimer autrement, la mise en boîte des œuvres par le musée, constituait déjà une idée ancienne et fort répandue. Ce qualificatif s'accommodait d'ailleurs avec toute une rhétorique mortuaire employée ordinairement pour désigner l'enceinte muséale (morgue, sanctuaire, musée-clinique...). L'expression prenait néanmoins un accent particulier en s'adressant au nouveau musée parisien. À compter de l'annonce, en 1969, du projet de création du Centre national d'Art et de Culture Georges Pompidou, et jusqu'aux premières années de son activité, cette ambitieuse entreprise fit, en effet, l'objet de vifs débats en cristallisant l'attention et en exacerbant les critiques portées à l'encontre du musée¹⁶. Dans le climat contestataire de l'après 1968, les musées d'art moderne, qui commençaient alors à connaître un essor exponentiel à travers les grandes nations occidentales, se trouvèrent pris dans leur ensemble sous les feux de virulentes critiques. On discutait pêle-mêle des prérogatives de ces emblèmes du pouvoir, de leur autorité sacralisante, de leur mode de fonctionnement, de leur place dans la société et la culture de masse, de leur mission patrimoniale, de leur devoir de démocratisation de la culture et de soutien à la création vivante¹⁷. En France, d'abondantes analyses apportèrent leur contribution à cette réflexion. Souvenons nous, entre autres, de l'enquête sociologique *L'Amour de l'art*¹⁸ menée par Pierre Bourdieu ou des écrits de Maurice Blanchot, lecteur critique du *Musée Imaginaire* de Malraux¹⁹, qui fit le diagnostic d'un « Mal du musée²⁰ » auquel beaucoup souscrivirent. Publié seulement en 1984, le

texte « Des espaces autres », que Michel Foucault rédigea pour une conférence prononcée en 1967, aborda également de manière éclairante le musée à l'aune du concept d'espace hétérotopique. On pouvait y lire : « [...] l'idée de tout accumuler, l'idée de constituer une sorte d'archive générale, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d'organiser ainsi une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas, eh bien, tout cela appartient à notre modernité. Le musée et la bibliothèque sont des hétérotopies qui sont propres à la culture occidentale du XIX^e siècle²¹. » Simultanément, nombre d'artistes reprirent le flambeau des avant-gardes historiques qui n'avaient pas manqué jadis d'attaquer de front le musée. Dans un contexte général de redéfinition radicale des critères esthétiques, leur positionnement face à l'institution se trouvait toutefois conditionné par de nouveaux facteurs : la prise en charge de l'exposition elle-même, la mise en œuvre d'interventions liées au site ou simplement le rejet de l'objet d'art fini, conservable. Alors que certaines pratiques cherchaient délibérément à échapper à son cadre, d'autres optèrent au contraire pour un travail à l'intérieur de la structure muséale, laquelle devint le sujet même de leur production. S'illustrèrent très tôt dans cette voie Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren ou Hans Haacke, que l'on ne rassemblait pas encore derrière la bannière de « critique institutionnelle²² ». Chez eux, la remise en cause du rôle et du fonctionnement du musée s'effectua avant tout selon une logique de déconstruction qui visait à mettre au jour ses mécanismes et à investiguer ses normes. On assistait de la sorte, au cours de cette décennie 1970, à une situation de prime abord paradoxale, mais relevant pourtant de conséquences plus ou moins prévisibles. D'un côté, le musée moderne s'affirmait progressivement dans le paysage culturel, il s'ouvrait davantage à l'art contemporain, en mettant ainsi au premier plan la valeur d'exposition aux dépens de l'œuvre d'art traditionnelle, et demeurait porteur de grands enjeux et aspirations. De plus, son architecture l'apparentait dans l'espace public à un type nouveau de « monument rituel²³ » se substituant à la fonction de repère social et idéologique conférée naguère aux palais et autres édifices religieux. Il n'y avait qu'un pas pour en venir à considérer le musée comme l'émanation de l'idéal du *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale) ou de la *Merveille* architecturale, dont Walter Cahn a démontré l'importance dans l'avènement de la notion de chef-d'œuvre²⁴. D'autre part, le musée, désormais entre les mains des artistes et au centre de leurs préoccupations, était contraint de faire retour sur lui-même. En pleine érosion des idéaux modernistes, un doute profond affectait sa prétention encyclopédique et universelle.



2

← 1 Joseph Cornell, *Museum*, 1942. Bois, verre, 5,5 x 21,5 x 17,7 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Achat, 1976. AM 1976-848

2 Marcel Duchamp, « One-Man Show in Suitcase », *Life*, 28 avril 1952. *Boîte-en-valise*, n° IX/XX, photographiée par Elliot Elisofon

Ceci n'interdisait pas justement de trouver une convergence entre des caractéristiques anciennes du musée et des expérimentations muséographiques se multipliant dans le registre d'un art de la mémoire, devenu un *topos* de l'époque. Dans ce cadre, le souvenir ancestral de la Chambre des Merveilles, les dispositifs du Muséum d'histoire naturelle ou ceux de l'écomusée, véritables anti-modèles du musée d'art moderne, étaient réinvestis et leurs procédés taxinomiques et scénographiques par des artistes, sous la forme de méta-musées.

Il conviendrait, à ce niveau, de revenir à Jean Clair, tant celui-ci s'est fait le relais actif de toutes ces considérations, en parvenant avec ses propres opinions à synthétiser un regard foncièrement critique sur le musée d'art moderne²⁵ et un appel à la redécouverte et à l'interrogation de l'histoire du musée. S'il défendit un temps une poignée d'artistes français qui s'exprima dans cette voie²⁶, tels Christian Boltanski ou Jean Le Gac, c'est principalement dans *Chroniques de l'art vivant*, revue dont il fut le rédacteur en chef entre 1970 et 1975, qu'il donna une tribune à ces questions de réflexion sur le musée. En octobre 1971, il affirmait par exemple, dans un dossier fourni sur ce thème, que « [l']on pourrait envisager l'histoire de l'art moderne comme l'histoire de la lutte acharnée de l'artiste contre le musée. C'est par rapport au musée, pour ou contre lui, qu'auront été élaborées les doctrines esthétiques de ce siècle », avant de conclure : « Il est temps, sans doute, de mettre le musée au musée²⁷ ». L'année suivante, Jean Clair faisait encore sienne la formule de « mal du musée » de Blanchot dans un éditorial ouvrant le numéro spécial de la même revue qui mettait « Le musée en question²⁸ ». Quelques mois auparavant, il titrait à dessein son article rendant compte de la Documenta 5 de Cassel : « Du Musée Imaginaire à l'Imaginaire du musée », et s'arrêtait en détail sur « la mise en abyme du musée » offerte par l'exposition, qui confirmait, à ses yeux, les options qu'il avait jusqu'alors défendues en la matière²⁹.

Confiée à Harald Szeemann, cette cinquième édition de la grande manifestation internationale allemande, tenue en 1972, a constitué un événement marquant de la décennie et contribué à révéler historiquement le phénomène du « Musée d'artistes » en lui consacrant une section distincte installée dans le foyer d'entrée du bâtiment de la Neue Galerie. Sous le patronage de Duchamp et sa *Boîte-en-valise*, y étaient réunis Daniel Spoerri avec son œuvre *Eating-Art*, Ben Vautier avec *L'Armoire*, concentré de ses activités Fluxus, Claes Oldenburg et son fameux *Mouse Museum*, présenté pour la première fois, de même que le projet de *Musée en Tiroirs* de Herbert Distel, qui convia cinq cent artistes à lui fournir une œuvre miniature, sans oublier, *last but not least*, Marcel Broodthaers et son légendaire *Musée d'art moderne, Département des Aigles*. Ce dernier choisit cette occasion pour mettre un terme à son

entreprise conduite depuis 1968, grâce à laquelle il avait décortiqué sans relâche et avec clairvoyance les processus d'appropriation et d'acculturation des objets d'art dans l'environnement muséal, en se glissant dans le rôle d'un conservateur de musées fictifs qui embrassèrent successivement diverses périodes et disciplines³⁰. Dans le reste du parcours de l'exposition, s'ajoutaient bien d'autres propositions relatives aux sujets de la collection, de l'archivage et de l'interprétation du musée. Ainsi de *Index 01* du groupe Art & Language ou des *Vitrines de références* de Christian Boltanski, incluses dans la section des « Mythologies individuelles », qui présentaient de pseudo reliques de l'enfance de l'artiste telles les traces d'une civilisation disparue que conserverait un musée archéologique ou ethnologique. Pensé comme une manifestation sur l'art en tant que forme de connaissance, le programme de la Documenta 5 comportait, en sus, un imposant matériel emprunté à la culture populaire qui cherchait à englober toutes les formes de l'imagerie sociale (affiches politiques, images publicitaires et science-fiction, imagerie religieuse et des malades mentaux...). Comme l'a observé Jean-Marc Poinot : « Harald Szeeman avait transporté les arts plastiques dans le musée de la civilisation contemporaine pour les livrer aux sémiologues, psychanalystes et autres sociologues³¹ ». Avec ce projet à l'impact immense, Szeemann s'emparait avec brio du *Zeitgeist*. Incarnant le prototype du commissaire-artiste, il veillait conjointement à déplacer le musée vers l'idée de laboratoire, plutôt que d'adopter une posture d'opposition idéologique à l'institution. À la suite de cette expérience, il devait énoncer le principe du « Musée des obsessions³² », derrière lequel il entendait placer l'ensemble de son activité. Cette notion, qui traduisait sa conception élargie de l'art et son ouverture à la subjectivité, trouva bientôt à s'appliquer lorsqu'il organisa, en 1974, dans son appartement à Berne, l'exposition « Grand-père, un aventurier comme vous et moi ». Par une mise en scène des objets ayant appartenu à son grand-père coiffeur, Szeemann prolongeait sa réflexion sur le statut artistique de l'objet et livrait, à son tour, une exposition intime aux allures de musée personnel.

Il est à noter, en dernier lieu, que les liens entretenus par les artistes avec l'idée de collection et de musée ont connu un retentissement fécond sur le territoire allemand durant les années 1970. En témoigne le concept de « Spurensicherung³³ » (la collecte des traces) que développa l'historien de l'art Günter Metken autour des accointances de l'art de l'époque avec les sciences humaines, ainsi qu'un dossier de la revue *Kunstforum International* qui se proposa, à la fin de la décennie, d'en dresser un bilan³⁴. Preuve en est, également, l'installation du *Block-Beuys* réalisée, en 1970, par Joseph Beuys dans sept salles du Hessisches Landesmuseum à Darmstadt, ou encore la réception privilégiée que reçurent les



3



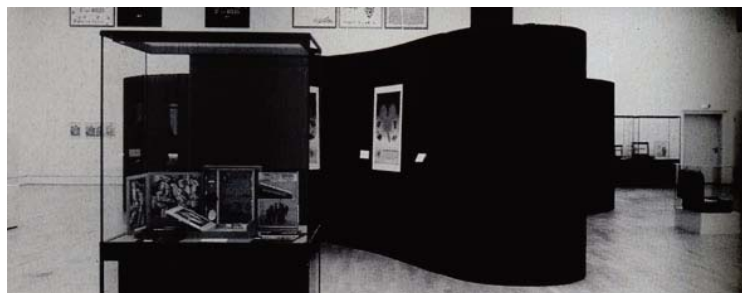
4

travaux d'Annette Messenger outre-Rhin. Après avoir modestement décliné l'invitation de Szeemann à participer à la Documenta³⁵, celle-ci eut très vite l'opportunité, en 1973, de présenter sous sa double identité d'Annette Messenger Artiste et Collectionneuse un environnement rétrospectif constitué de dizaines de vitrines à la Städtische Galerie im Lenbachhaus, à Munich.

Force est de constater qu'aujourd'hui la figure de l'artiste collectionneur, archiviste, conservateur ou commissaire nous est devenue familière. De Joseph Kosuth à Fred Wilson, de Mark Dion à Guillaume Bijl, pour n'en citer que quelques-uns, les exemples ne manquent pas qui attestent d'une persistance de l'intérêt des artistes pour les modes d'agencement muséologiques, les artefacts de musées et les interventions sur les collections muséales. Depuis une vingtaine d'années, des expositions exclusivement consacrées à cette thématique sont venues, par ailleurs, en dresser des panoramas historiques, parmi lesquelles deux initiatives new-yorkaises de grande ampleur : «Deep Storage», organisée en 1998 à PS.1, et l'année suivante au MoMA «The Museum as Muse»³⁶. À l'échelle hexagonale, l'on retiendra, hormis l'exposition de 1989 «Histoires de musée»³⁷ au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, une admirable manifestation qui débuta un an plus tard au capcMusée d'art contemporain de Bordeaux. Sous l'intitulé «Feux pâles», l'agence les ready-made appartient à tout le monde® fondée par Philippe Thomas y réalisa une exposition prenant pour objet l'institution du musée. En douze étapes, la démonstration s'attela, au moyen d'un rassemblement de pièces interrogeant l'idée de musée, du XVI^e siècle à nos jours, et d'un catalogue afférent³⁸, à mettre en lumière la problématique des rapports entre artiste et musée, selon un découpage dégageant des axes directeurs essentiels. Au nombre d'entre eux figuraient notamment les bien nommés «Cabinets d'amateurs», «L'art d'accommoder les restes», «Le musée sans objet», «Le musée réfléchi» ou «L'index». Conformément au principe structurant le travail de Philippe Thomas, c'est le commanditaire, en l'occurrence le capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, qui devenait signataire de la proposition et, partant, intégrait la fiction élaborée par l'artiste. Peu après, l'opération de mise en abyme franchit un pas supplémentaire lorsque des prises de vues photographiques, restituant chacune des sections de l'exposition bordelaise, servirent à donner naissance à *Un cabinet d'amateur* (1991), signé de son acquéreur La Caisse des dépôts et consignations. A l'heure d'une «institutionnalisation de la critique»³⁹, et alors que des signes concordants incitent à penser qu'une partie non négligeable de la création contemporaine s'est installée dans l'ère du *display*, autorisons-nous un ultime renvoi à un projet qui traduit exemplairement la

postérité des données ici prises en considération. L'entrée dans les collections du Centre Pompidou, en 1999, de l'œuvre de Thomas Hirschorn, *Skulptur Sortier Station* (Station de tri de sculptures), originellement produite en 1997 pour la manifestation «Skulptur Projekte» à Münster, a effectivement ceci de révélateur qu'elle montre comment l'institution peut jouer le pari d'acquiescer une réalisation qui emprunte ses propres attributs, pointe ses responsabilités et lui résiste en demeurant autonome. Destinée à une installation dans l'espace public, aussi loin que possible des lieux consacrés de l'art, la proposition répond à une stratégie de désacralisation, qui s'organise autour de dix vitrines de fortune combinant des matériaux pauvres et ordinaires. Détournant la sélection hiérarchisante opérée par le musée, celles-ci contiennent, entre autres, des logos de marques commerciales confectionnés en papier aluminium, des parodies et des reproductions d'icônes sculpturales de l'histoire de l'art, ou bien encore une maquette architecturale d'espace d'exposition où sont logés des travaux miniaturisés de l'artiste. Non sans une certaine résonance avec le Centre Pompidou-Metz, Hirschorn décrivait ainsi son œuvre : «C'est comme un petit Centre lui-même. Une station dans l'espace. Un satellite. Avec sa propre énergie, sa propre zone de rayonnement. [...] Programmé, déterminé, mais libre et détaché⁴⁰».

Dans la présente exposition, c'est au dernier niveau du nouvel édifice messin que le public retrouvera ce genre idiosyncrasique du musée d'artiste, à l'intérieur d'un espace lui étant spécifiquement dédié. Le cheminement déroulé par l'accrochage de cette galerie, pensée sous l'égide de la notion de reproduction, l'aura conduit alentour à parcourir et admirer d'autres jalons incontournables de l'histoire et de la pensée du musée moderne, en faisant la part belle à la mise sous vitrine. Gageons que le florilège ici réuni des multiples visages pris par le musée – sous des traits imaginaires, personnels, anthropologiques, parodiques, appropriationnistes, critiques ou bibliophiliques –, saura esquisser, sinon une réponse définitive à la question posée par le titre «Chefs-d'œuvre?», du moins quelques éléments de réflexion en se penchant sur le miroir tendu par le musée *réfléchi*.



5

5 Vue de l'exposition «Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art», New York, PS.1 Contemporary Art Center, 5 juillet-30 août 1998

← 3 Marcel Broodthaers pendant l'installation de la Documenta 5, section «Musées d'artistes», Cassel, 1972

← 4 Annette Messenger, *Albums collection*, 1972-1974, vue d'installation à la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, 1973



6

6 les ready-made appartient à tout le monde®, *Un cabinet d'amateur*, 1991. Installation, douze photographies noir et blanc, chariot, 192 x 118 x 160 cm. Caisse des dépôts et consignations, Paris ; dépôt au Musée des beaux-arts de Saint-Étienne, éd. 1/2

1. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* [1881], *Œuvres*, éd. établie et annotée par Albert Thibaudet et René Dumesnil, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 798.

2. Walter Benjamin, «Paris, capitale du XIX^e siècle. Exposé» [1939], *Écrits français*, Présentés et introduits par Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard; NRF, Bibliothèque des Idées, 1991, p. 298.

3. La carence manifeste en œuvres de Duchamp dans les collections du Mnam a été fort heureusement réparée avec la constitution, à partir de 1977, d'un des fonds les plus conséquents au monde. Cf. Didier Ottinger (dir.), *Marcel Duchamp dans les collections du Musée national d'art moderne*, Paris, éd. du Centre Pompidou, 2001.

4. Thierry de Duve, *Résonances du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1989, p. 54.

5. Marc Le Bot, «Margelles du sens ou les musées de Marcel Duchamp», in «Marcel Duchamp», *L'Arc*, n° 59, 1974, p. 12.

6. En 1966, Marcel Duchamp confiait à Pierre Cabanne : «le chef-d'œuvre [...] est déclaré en dernier ressort par le spectateur. C'est le regardeur qui fait les musées, qui donne les éléments du musée. Le musée est-il la dernière forme de compréhension, de jugement? Le mot "jugement" est une chose terrible aussi. C'est tellement aléatoire, tellement faible. Qu'une société se décide à accepter certaines œuvres et elle en fait un Louvre, qui dure des siècles. Mais parler de vérité et de jugement réel, absolu, je n'y crois pas du tout. [...] Je n'ai pas été au Louvre depuis vingt ans. Cela ne m'intéresse pas à cause de ce doute que j'ai sur la valeur des jugements qui ont décidé que tous ces tableaux seraient présents au Louvre au lieu d'en mettre d'autres dont il n'a jamais été question et qui auraient pu y être. Au fond, on se satisfait très bien de cette opinion qu'il existe une sorte d'engouement passager, une mode basée sur un goût momentané; ce goût momentané disparaît et malgré tout certaines choses durent encore. Cela ne s'explique pas très bien, et cela ne se défend pas forcément non plus». Pierre Cabanne, *Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu*, entretiens, Paris, Belfond, 1967, p. 131-132.

7. Jean Clair (dir.), *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné, sources et bibliographie*, cat. exp., Paris, éd. du Centre Pompidou, 1977, vol. 2.

8. Gilbert Lascaut, «Le musée comme échec indispensable», in «Beaubourg et le musée de demain», *L'ARC*, n° 63, 1975, p. 57. Le critique organisa en 1973 au Musée de Grenoble l'exposition «Cinq musées personnels» (Jean-Marie Bertholin, Christian Boltanski, Joël Fischer, Thomas Kovachevich, Annette Messager), avant de publier une étude : *Les Musées personnels comme production artistique*, Paris, CNDP, 1978.

9. Cf. Suzanne Pagé, Françoise Chatel, *Boîtes*, cat. exp., Paris, ARC-Musée d'art moderne de la Ville de Paris; Rennes, Maison de la culture de Rennes, 1976. Une exposition itinérante sur le même thème s'est tenue en 1994 en Angleterre : Alexandra Noble, *Worlds in a Box*, cat. exp., Edimbourg, City Art Centre; Sheffield, Graves Art Gallery; Norwich, Sainsbury Centre for Visual Arts, University of East Anglia; Londres, Whitechapel Art Gallery / Londres, The South Bank Centre, 1994. Historiquement, une première exposition s'intéressant à l'usage artistique de la boîte, «Boxes», fut organisée dès février 1964 par la Dwan Gallery, alors à Los Angeles.

10. Cf. Anne d'Hamoncourt (dir.), *Joseph Cornell / Marcel Duchamp... in resonance*, cat. exp., Philadelphia,

Philadelphia Museum of Art; Houston, The Menil Collection; Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 1998.

11. Christian Boltanski, texte publié à l'occasion de l'exposition «Christian Boltanski, Local 1», Paris, galerie Daniel Templon, 17-21 mars 1970, cité in Daniel Templon, dix ans, cat. exp., Paris, Daniel Templon, 1978, p. 17.

12. *Ibid.*

13. Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Skira, 1970, cité in *Boîtes*, cat. exp., op. cit., n. p.

14. Cf. Dominique de Menil, David Bourdon, *Raid the Ice Box 1 with Andy Warhol. An Exhibition Selected from the Storage Vaults of the Museum of Arts*, cat. exp., Providence, Museum of Arts, Rhode Island School of Design, 1969.

15. Jean Clair, 15 août 1975, in *Boîtes*, cat. exp., op. cit., n. p.

16. Cf. «Beaubourg et le musée de demain», *L'Arc*, n° 63, 1976; Claude Mollard, *L'Enjeu du Centre Pompidou*, Paris, U.G.E., coll. «10/18», 1976; Jean Baudrillard, *L'Effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Paris, Galilée, 1977.

17. Cf. «The Museum World», *Arts Yearbook*, n° 9, 1967; Gerhard Bott (dir.), *Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft der Museums*, Cologne, DuMont Schauberg, 1970; Carel Blokamp (dir.), *Museum in Motion? The Modern Art Museum at Issue / Museum in beweging? Het museum voor moderne kunst ter discussie*, La Hague, Government Printing Office, 1979.

18. Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public* [1966], Paris, éd. de Minuit, 1969.

19. Cf. Maurice Blanchot, «Le Musée, l'art et le temps» [1950-1951], *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 21-51.

20. «Il n'est que d'entrer dans n'importe quel lieu où les chefs-d'œuvre sont mis ensemble en grand nombre pour éprouver cette sorte de mal du musée, analogue au mal de la montagne, fait de vertige et d'étouffement, auquel succombe rapidement tout bonheur de voir et tout désir de se laisser toucher.», Maurice Blanchot, «Le Mal du musée» [1957], *ibid.*, p. 52-61.

21. Michel Foucault, «Des espaces autres» [1984], *Dis et écrits 1954-1988, IV. 1980-1988*, éd. Daniel Defert, François Ewald et Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, 1994, p. 752-762.

22. Cf. Alexander Alberro, Blake Stimson, *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge, The MIT Press, 2009; John C. Welchman (dir.), *Institutional Critique and After*, Zurich, jrp | ringier, 2006.

23. Cf. Benjamin Buchloh, «Le musée et le monument», cité in Bernard Blistène, Catherine David, Alfred Pacquement (dir.), *L'Époque, la mode, la morale, la passion*, cat. exp., Paris, éd. du Centre Pompidou, 1987, p. 409-412.

24. Cf. Walter Cahn, «Toward the Enduring Monument: Nantes, Brou, Margaret of Austria», in *Masterpieces: Chapters on the History of an Idea*, Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 43-64.

25. L'académicien nouvellement promu ne s'est jamais départi depuis de cette posture de contempteur du musée. En témoigne son dernier pamphlet : Jean Clair, *Malaise dans les musées*, Paris, Flammarion, 2007. Le Centre Pompidou-Metz n'a pas échappé à son déniement : sur les ondes de Radio France, il a pu par exemple comparer son architecture à celle d'«un restaurant Courtepaille [sic]».

26. Cf. Jean Clair, *Art en France. Une nouvelle génération*, Paris, éd. du Chêne, 1972; *id.*, «Nouvelles tendances depuis 1963», in François Mathey (dir.), *60/72. 12 ans d'art contemporain en France*, cat. exp., Paris, Grand Palais; RMN, 1972, p. 67-77; *id.*, «L'Invention de Morel», in Jean-Louis Froment, Suzanne Pagé (dir.), *Pour Mémoires*, cat. exp., Entrepôt Lainé, Bordeaux; ARC-Musée d'art moderne de la Ville de Paris; La Rochelle, Rencontres internationales de la Rochelle; Rennes, Maison de la culture de Rennes, 1974, n. p.

27. Jean Clair, «La fin des musées?», *Chroniques de l'art vivant*, n° 24, octobre 1971, p. 4-5.

28. Jean Clair, «Le mal du musée», in «Le musée en question», *Chroniques de l'art vivant*, n° 35, décembre 1972-janvier 1973, p. 4-5.

29. «Le Musée [...] n'est plus là pour accueillir le chef-d'œuvre, mais pour indiquer l'essence de la création artistique dans toute œuvre, quelle qu'elle soit. [...] Et de même qu'en littérature, l'apparition de la "mise en abyme" du récit a signifié la fin du roman traditionnel, et la fin du roman tout court, de même ici, cette mise en abyme de l'institution muséale signifie-t-elle qu'image télescopée à l'infini d'une perspective, le musée est en train de s'effacer de notre horizon culturel.» Jean Clair, «Du Musée Imaginaire à l'Imaginaire du musée», *Chroniques de l'art vivant*, n° 32, août-septembre 1972, p. 6.

30. Lors d'un récent colloque sur le musée contemporain, Manuel Borja-Villel notait à raison : «Clairement, Broodthaers se distancie du regard moderne selon lequel le musée en tant que dépositaire des sens artistiques nécessitait de rendre immédiatement visible une réalité universelle qui transformerait la société. Plus de trente ans après, les questions et les doutes soulevés par Broodthaers à propos du musée moderne sont non seulement valides, mais restent dans la plupart des cas non résolus.» «10,000 Francs Reward (The Contemporary Art Museum Dead or Alive)», in Manuel Borja-Villel, Yolanda Romero (dir.), *10,000 Francs Reward (The Contemporary Art Museum Dead or Alive)*, Barcelone, ADACE; Universidad Internacional de Andalucía, 2009, p. 14.

31. Jean-Marc Poinot, «Les grandes expositions», in «L'œuvre et son accrochage», *Les Cahiers du Mnam*, n° 17-18, 1986, p. 131.

32. Cf. Harald Szeemann, «De Duchamp au musée des obsessions», in «Marcel Duchamp», *L'Arc*, op. cit., p. 80-85; *id.*, «Museum der Obsessionen» [1981], in Tobia Bezzola, Roman Kurzmeyer, *Harald Szeemann – with by through because towards despite. Catalogue of all Exhibitions 1957-2005*, New York, Springer / Zurich, Voldemeer, 2007, p. 370-379.

33. Cf. Günter Metken, Uwe Schneede, *Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung*, cat. exp., Hambourg, Hamburger Kunstverein; Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1974; Günter Metken, *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst*, DuMont Aktuell, Cologne, 1977.

34. Cf. Walter Grasskamp, «Künstler und andere Sammler», *Kunstforum International*, n° 32, 1979, p. 21-95.

35. Entretien avec l'artiste, Malakoff, 23 février 2008.

36. Cf. Ingrid Schaffner, Matthias Winzen (dir.), *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*, cat. exp., New York, BS.1 Contemporary Art Center; Seattle, Henry Art Gallery; Munich / New York, Prestel, 1998; Kynaston McShine (dir.), *The Museum as*

Muse: Artists Reflect, cat. exp., New York, The Museum of Modern Art, 1999. Cf. également A.A. Bronson, Peggy Gale (dir.), *Museums by Artists*, cat. exp., Toronto, Art Metropole, 1983; Uwe M. Schneede (dir.), *Ein-Räumen. Arbeiten im Museum. 61 aktuelle Projekte in der Hamburger Kunsthalle*, cat. exp., Hambourg, Hamburger Kunsthalle; Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2000.

37. Cf. Suzanne Pagé (dir.), *Histoires de musée*, cat. exp., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989.

38. *Feux pâles. Une pièce à conviction*, exposition réalisée avec le concours de l'agence les ready-made appartenant à tout le monde», cat. exp., Bordeaux, Capc-Musée d'art contemporain, 1990.

39. Cf. Andrea Fraser, «From the Critique of Institutions to an Institution of Critique», in John C. Welchman (dir.), *Institutional Critique and After*, op. cit., p. 123-135; «Institutionskritik», *Texte zur Kunst*, n° 59, septembre 2005, p. 40-137; «L'extradisciplinaire : vers un renouveau de la critique institutionnelle», *Multitudes*, n° 28, mars 2007.

40. Thomas Hirschorn, lettre à Alison M. Gingeras du 10 mars 2000.



← 7 Thomas Hirschorn, *Skulptur Sortier Station (Station de tri de sculptures)*, 1997. Installation, dix vitrines; détail de la vitrine 9 : «Collection de sculptures» (coupures de presse collées sur bois et/ou sur polystyrène). Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Achat, 2000. AM 2000-41