



HAL
open science

L'ambition des musées privés au XXI^e siècle : Les cas de The Broad et de la Collection Pinault

Morgan Labar

► To cite this version:

Morgan Labar. L'ambition des musées privés au XXI^e siècle : Les cas de The Broad et de la Collection Pinault. *Histoire de l'art*, 2020, 84-85, pp.155-168. <10.3406/hista.2019.3850>. <hal-04759385>

HAL Id: hal-04759385

<https://cnrs.hal.science/hal-04759385v1>

Submitted on 29 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC 4.0 - Attribution - Non-commercial use - International License

84-85

HISTOIRE DE L'ART



ÉTATS DU MUSÉE

ΑΡΧΑΙΑ
ΑΡΧΑΙΑ

N° 84-85 2019/2020

HISTOIRE DE L'ART

*Revue de recherche et d'information publiée sous l'égide
de l'Association des professeurs d'archéologie et d'histoire de l'art
des universités (APAHAU), avec le soutien de la Direction
générale des patrimoines, de l'École du Louvre, de l'Institut
national d'histoire de l'art et du Centre allemand d'histoire de l'art*

États du musée

- 5 Philippe Bettinelli, Olivier Bonfait, Dominique de Font-Réaulx, Marine Kisiel
Introduction
- 11 Éric de Chassey
Les deux histoires de l'art, encore une fois
- 17 Trois questions à Laurence des Cars

POINTS DE VUE

- 21 Jean-Marie Gallais
« Le musée doit être le lieu du vivant et non du mort »
- 23 Grégoire Hallé
« Les débats sociétaux actuels imposent de bousculer l'ordre établi »
- 26 Sophie Makariou
« Un musée, c'est la possibilité du spectacle polyphonique du monde »
- 29 Sophie Mouton
« Le lieu où l'expérience sensible complète les enseignements théoriques »
- 32 Michela Passini
« Le musée permet une histoire de l'art différente, complémentaire de celle produite à l'université »
- 34 Neville Rowley
« Si le musée se referme sur son savoir érudit, c'est qu'il est condamné ; s'il l'oublie, c'est qu'il est déjà mort »

- 37 Cécile Sauvage
« Considérer davantage le musée comme un acteur de la recherche que comme un lieu de dépôt des collections »
- 40 Nicolas Surlapierre
« Le lieu privilégié d'une histoire sensorielle de l'art »

ÉTUDES

- 43 Matthieu Lett
Du château des rois au palais de la Nation. Versailles et le musée spécial de l'École française (1797-1804)
- 57 Odile Boubakeur
Désir de musée et Antiquité. L'archéologie entre imaginaire et présentation au British Museum dans la Londres du XIX^e siècle
- 71 Guillaume Parage
Le chemin de la reconnaissance. Exposer les musées de province à Paris sous la III^e République (1875-1939)
- 83 Karina Pronitcheva
Le musée d'art industriel en Russie. Naissance et affirmation d'un concept (1860-1870)
- 95 Enguerrand Lascols
Le Louvre, musée populaire ? Le musée idéal de René Huyghe dans les années 1930

- 109 Chérif Sane**
Patrimonialiser les musées du Sénégal.
Entre histoire et témoignage
- 121 Daphné Sterk**
Regards sur l'architecture muséale
contemporaine en Chine.
Matérialiser les échos du passé
- 133 Pamela Bianchi**
Stratégies digitales et muséalisation
du virtuel. Le cas du MoRE
- 145 Julien Michel**
Du *white cube* à la page blanche :
le livre comme lieu muséal
- 155 Morgan Labar**
L'ambition des musées privés au XXI^e siècle.
Les cas de The Broad et de la Collection
Pinault

PORTFOLIO

- 169 Simon Texier**
Architectures de musées

PERSPECTIVES

- 199 Guy Lobrichon**
Le musée intime de Georges Duby
- 209 Delphine Galloy**
Musée-monument et musée de monuments.
Considérations sur les musées de sculpture
à travers l'exemple de la galerie David
d'Angers

- 219 Emmanuel Pernoud**
Revoir Degas, revoir le Louvre
- 227 Lisa Slade**
Breton's Compass and Marek's Map:
Seeing Surrealism from the South
- 235 Yves Le Fur**
Histoire de l'art et musées :
l'art extra-occidental anonyme
- 245 Émilie Girard**
Relire les collections d'« art populaire ».
Retour sur quelques expositions du Mucem

ACCENT ALLEMAND

- 255 Ernst Seidl**
Musées universitaires et restes
humains. Problèmes éthiques et questions
pour l'histoire de l'art

INFORMATIONS

- 267** Résumés
271 Abstracts

Morgan LABAR

L'ambition des musées privés au XXI^e siècle

Les cas de The Broad
et de la Collection Pinault

A friend of mine used to say that art history is not written by museums but by private collectors. It sounds logical but a bit scary, too, especially when you see the new big private collections being amassed in the last few years¹.

Le paysage muséal des deux dernières décennies a été profondément recomposé par le développement des musées privés. Leur nombre a considérablement augmenté et, pour les plus importants d'entre eux, leur puissance symbolique rivalise avec celle des musées nationaux d'art moderne et contemporain à vocation encyclopédique – influence sur les cotes et les carrières d'artistes, production de discours de légitimité valant pour écriture de l'histoire de l'art. Conçus par des architectes parmi les plus en vue, le cabinet Diller Scofidio + Renfro et Tadao Ando, les musées privés d'Elisabeth et Edythe Broad à Los Angeles (**fig. 1**) et de François Pinault à Venise et bientôt à Paris se rapprochent par le nombre, la qualité et parfois la célébrité de leurs œuvres des plus grands musées d'art moderne et contemporain, comme le Centre Pompidou à Paris, le Museum of Modern Art (MoMA) à New York ou la Tate Modern à Londres. De même que ces derniers produisent un récit et participent, par leurs acquisitions, l'accrochage de leurs collections et les expositions temporaires, à la production du canon moderne et à l'écriture



Fig. 1. Los Angeles, The Broad, architectes : Diller Scofidio + Renfro, 2015. © Kerstin Bednarek.

de l'histoire de l'art contemporain, de même les musées privés The Broad et la Collection Pinault participent à l'écriture de l'histoire de l'art du temps présent. Cet article se concentre sur ces deux derniers cas. Les musées privés en question étant très récents, ce texte repose essentiellement sur des sources primaires : articles de presse générale et spécialisée, communiqués de presse, catalogues.

Collectionneurs et musées privés

Du musée de collection (fin du XIX^e siècle) à la prolifération des musées privés (début du XXI^e siècle)

Dans un ouvrage paru en 2010, l'historienne de l'art Anne Higonnet proposait une étude novatrice du « musée de collection » (*collection museum*) qui fleurit entre 1890 et les premières décennies du xx^e siècle². L'une des caractéristiques des collectionneurs étudiés, au nombre desquels Isabella Stewart Gardner, le duc d'Aumale, Henry Clay Frick ou encore Arabella et Henry E. Huntington, était leur désir précoce d'offrir leur collection à la vue du public dans un musée privé par eux agencé. Après la grande vague de créations de musées nationaux en Europe dans la première moitié du XIX^e siècle, champ de bataille symbolique où s'exprimaient les ambitions nationalistes et impérialistes d'alors, les musées de collections entendaient proposer au visiteur de l'art dans un environnement, si ce n'est intime, à tout le moins *habité*. S'affirmait ainsi leur caractère personnel, parfois domestique, en opposition à l'idéal de musée universel et donc tout en contraste avec les vastes espaces, si ce n'est froids, tout au moins impersonnels, du British Museum à Londres, du Louvre à Paris ou du Pergamon Museum à Berlin. Après la Seconde Guerre mondiale, le *collection museum* passa de mode et il fallut attendre les années 2000 pour que se produisît un phénomène analogue.

Le nombre de musées privés à l'initiative de collectionneurs d'art contemporain n'a cessé de croître depuis le début des années 2000 – accompagnant l'expansion d'un marché spéculatif de l'art. La publication, à quatre ans d'intervalle, de deux recueils d'entretiens rassemblés par l'historienne de l'art Dora Imhof et la collectionneuse Cristina Bechtler signale l'importance nouvelle des musées privés – jusque dans l'ordre du discours : on passe de *Museum of the Future* en 2014 à *The Private Museum of the Future* en 2018. Ce phénomène, nouveau par son ampleur, attire aussi bien l'attention des universitaires que des acteurs du marché, comme en témoignent, d'une part, le colloque international « The Global Power of Private Museums » organisé en 2017 à la Technische Universität Berlin et, d'autre part, le *Private Art Museum Report* de la start-up hongkongaise Larry's List en 2015 ainsi que l'organisation en 2017 à la foire de Bâle de la première Private Museum Conference, suivie par une seconde conférence à Hong Kong en 2018.

Des « grands collectionneurs » aux « gigacollectionneurs » : musées privés et écriture de l'histoire

L'influence sur le monde et le marché de l'art contemporain des « grands » collectionneurs est telle qu'ils en sont devenus les premiers acteurs. La sociologue Raymonde Moulin les définissait ainsi dès 1992 :

Les grands collectionneurs sont capables d'assumer les rôles de tous les autres acteurs du monde et du marché de l'art, à l'exception de celui des artistes. Ils achètent et vendent comme le marchand. Ils organisent des expositions comme le conservateur de musée. Ils enrichissent les musées existants ou ils créent à leur nom des institutions s'apparentant, par leur vocation publique, à des musées d'art contemporain. Se situant ainsi à l'articulation de l'espace économique et de l'espace culturel, ils collaborent à la reconnaissance institutionnelle des artistes et à la hiérarchisation des valeurs esthétiques. Par leurs arbitrages, ils exercent une influence décisive sur la sélection des artistes et sur le déroulement de leurs carrières³.

Raymonde Moulin parlait alors de Giuseppe Panza di Biumo, Peter Ludwig et Charles Saatchi. Mais ni le Ludwig Museum à Cologne, ni la Villa Panza à Varèse, ni même la Saatchi Gallery à Londres ne rivalisaient alors avec les musées nationaux d'art moderne et contemporain. Il en va tout autrement, deux décennies plus tard, de la Collection Pinault ou de The Broad. Dans un article paru en 2009, Raymonde Moulin reprend presque mot pour mot sa définition de 1992, mais remplace « grands collectionneurs » par « méga ou giga collectionneurs, [...] comme on les désigne aujourd'hui dans les médias⁴ ». La force de frappe de ces collectionneurs a été décuplée par l'enrichissement massif, au cours des dernières décennies, de la frange la plus riche de la population. Surtout, leur influence, dont Raymonde Moulin soulignait déjà l'importance en 1992, a été décuplée, de sorte que ces faiseurs de tendances, ces nouveaux *taste-makers*, pour reprendre l'expression utilisée jadis par Francis Haskell⁵, ont presque supplanté les autres acteurs du monde de l'art. La journaliste spécialiste du marché de l'art contemporain Judith Benhamou-Huet décrit ainsi leur ambition :

Pour certains, acheter est satisfaisant, posséder est jouissif, mais cela ne suffit pas. La question réelle est celle du pouvoir. Pour l'exercer, il faut acheter beaucoup et montrer. La collection est le reflet de la puissance et la démonstration d'une pertinence du regard. C'est ainsi que naissent les gigacollectionneurs⁶.

Ce pouvoir n'est plus seulement celui de créer des tendances ; il s'agit désormais de pouvoir influencer sur le cours de l'histoire de l'art contemporain en train de s'écrire. Rendre publique une collection d'art actuel dans un musée de stature internationale ou la promouvoir par des expositions temporaires dans des institutions de différents pays, ainsi que développer plusieurs lieux d'exposition, sont autant d'éléments qui participent de l'établissement des nouvelles normes esthétiques, augmentant tout à la fois la valeur économique et la valeur symbolique des œuvres.

François Pinault et Eli Broad se distinguent des figures de collectionneurs historiques d'art contemporain que sont Panza di Biumo, Ludwig et Saatchi. Peter Ludwig amassait des œuvres pour un musée à son nom, propriété de la Ville de Cologne. La Saatchi Gallery, ouverte en 1985, a changé plusieurs fois d'emplacement, à l'image de la collection de Saatchi, qui vend et achète agressivement, se séparant de ses artistes américains au début des années 1990 pour promouvoir les Young British Artists, puis revendant ostensiblement une partie de ceux-ci, Damien Hirst en particulier, pour célébrer « *the triumph of painting* » lors de l'anniversaire du musée en 2005. Dès la fin des années 1970, Giuseppe Panza di Biumo organise – lui-même – des expositions d'œuvres de sa propre collection : au musée Rath de Genève, au Museum of Contemporary Art (MOCA) de Los Angeles après le don de près de 80 œuvres à l'institution, au Kunstmuseum de Bâle, à Düsseldorf, Madrid, Lyon, Saint-Étienne et Paris – toujours dans de prestigieuses institutions muséales. Jusqu'en 1996, la collection Panza ne relève d'aucune fondation dédiée à sa circulation et à sa publicisation. Panza di Biumo s'en occupait lui-même, sans équipe de conservateurs, critiques ou commissaires employés à plein temps pour servir son image. Par ailleurs, la collection que présente au public Panza di Biumo à partir du milieu des années 1980 est déjà historique : l'art conceptuel et l'art minimal qui en constituent le cœur ont une existence discursive – articles de revues spécialisées – et institutionnelle – expositions muséales – depuis plus de dix ans ; l'histoire est déjà écrite, ou à tout le moins un récit hégémonique. Il en va tout autrement de l'art des années 1990 et 2000 : période d'anomie, dans un vocabulaire emprunté à la sociologie de l'art, anomie généralisée alors que les croyances en une fin(alité) de l'histoire (de l'art) ou en des dynamiques d'avant-garde appartiennent définitivement au passé. Bref, l'histoire de l'art des années 1990 et 2000 peine à s'écrire, faute de tendances et de mouvements homogènes.

Les collectionneurs promouvant leur collection de l'art le plus récent ne seront plus désormais seulement des découvreurs ni des précurseurs, selon une dynamique proche des « lois temporelles de l'avant-garde », historicité et rétroaction, formulées par Thierry

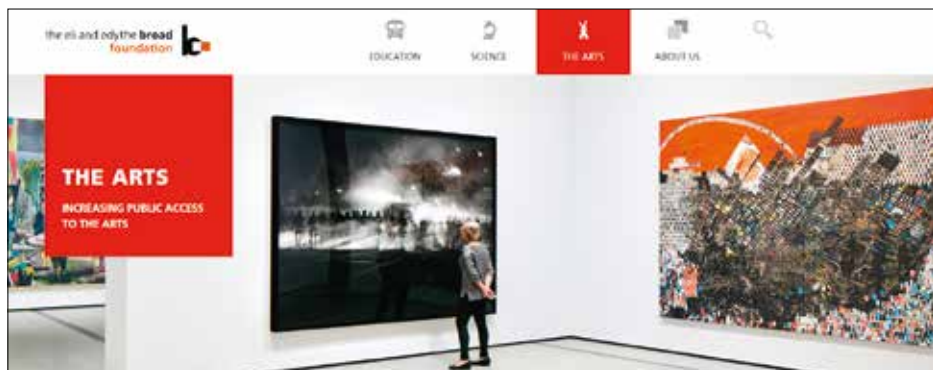


Fig. 2. Site web de The Eli and Edythe Broad Foundation [URL : broadfoundation.org/the-arts] (capture d'écran, 15 février 2018). En haut à droite, le lapin symbolisant « *the arts* ». © The Eli and Edythe Broad Foundation.

de Duve⁷, ils deviendront – et deviennent déjà – les artisans de l'institutionnalisation d'une forme spécifique de création contemporaine au présent. La fondation de leurs musées leur permet d'écrire l'histoire de l'art contemporain tout en produisant les règles du canon – en s'abstenant de l'étape traditionnelle, d'un point de vue historique, de rejet préalable à la canonisation des avant-gardes, qui était jusqu'à présent l'usage. Un dernier élément de mise en perspective peut être cité : le Hamburger Bahnhof à Berlin présente depuis 2004 principalement des œuvres issues de la collection privée de Christian Flick. Officiellement « *Museum für Gegenwart* », c'est-à-dire musée du présent, le Hamburger Bahnhof participe également de l'écriture de l'histoire de l'art actuel par le choix des œuvres présentées au public et les discours portés sur elles. Mais à la différence de Pinault ou Broad, Flick n'a pas créé son musée privé, bien qu'il y ait un temps songé. La collection en dépôt (1 500 œuvres environ) et donnée (300 œuvres environ) est gérée par l'équipe du musée – un musée national d'art contemporain. Christian Flick affirme être collectionneur avant tout. Pour lui, la différence entre la collection privée et le musée tient à la vocation encyclopédique qu'il octroie à ce dernier.

Il nous semble en revanche que la démarche muséale de Pinault est plus proche de cette dimension encyclopédique. C'est certainement moins le cas pour The Broad ; l'orientation pop – néo-pop, sans doute – de sa collection est manifeste. Mais le rythme des accrochages de l'ensemble et celui des expositions temporaires à The Broad, combinés aux multiples expositions de la collection dans des musées affiliés, font de cette institution, dans le paysage muséal américain, l'institution *muséale* de référence pour l'art contemporain. Elle contribue à installer Los Angeles comme la rivale de New York dans le domaine de l'art contemporain.

The Broad

Eli et Edythe Broad

Entre 2005 et 2010, Eli Broad a figuré chaque année parmi les dix personnes les plus influentes du monde de l'art contemporain selon la « 100 Power List » de la revue londonienne *Art Review*. Promoteur immobilier – il a fondé l'entreprise Kaufman & Broad – et homme d'affaires, il est l'une des premières fortunes américaines. Collectionneur depuis le début des années 1970 – sa première acquisition fut un dessin de Van Gogh –, il a été une figure essentielle de la scène artistique de Los Angeles et l'un des principaux acteurs du renouveau artistique de la ville. Il y préside le conseil d'administration du MOCA à sa fondation en 1979, premier musée dans l'histoire de la ville dédié exclusivement à l'art contemporain.

En 1984, Eli Broad fonde avec son épouse Edythe The Broad Art Foundation, destinée à rendre sa collection accessible à un large public, grâce à d'importants prêts à de nombreuses expositions. The Broad Art Foundation finance en 2003 la rénovation du Los Angeles County Museum of Art (LACMA) et la création d'une aile portant le nom des collectionneurs, inaugurée en 2008, ainsi qu'un fonds d'acquisition d'œuvres contemporaines. Via la fondation, Eli Broad finance la création de plusieurs autres musées à son nom, notamment dans des universités : The Broad Art Center à l'University of California de Los Angeles (UCLA) et The Eli and Edythe Broad Art Museum à la Michigan State University. Mais ces musées portant leur nom ne leur appartiennent pas : ils sont d'abord et avant tout des démonstrations de philanthropie, dans une tradition toute américaine. L'ambition de The Broad est autre et va bien au-delà d'une dimension intime ou philanthropique. Car si ce musée a été « bâti pour qu'Edythe et [lui vivent] longtemps au-delà de [leur] vie⁸ », Eli Broad dit surtout sa fierté que « The Broad réinvente vraiment le musée américain⁹ ».

Un nouveau musée pour Los Angeles

The Broad est inauguré en 2015 dans Downtown Los Angeles. Destiné à être le principal musée d'art contemporain de la ville, le bâtiment abrite une partie de l'immense collection des Broad : leur collection personnelle ainsi que celle qu'ils ont donnée à The Broad Art Foundation, qui a son siège dans le musée. Plus de 250 œuvres sont présentées lors de l'exposition inaugurale, qui consistait en un panel d'œuvres si ce n'est convenues, à tout le moins attendues : à l'étage, plusieurs sections constituées d'œuvres historiques de Jasper Johns (1930), Robert Rauschenberg (1925-2008), Cy Twombly (1928-2011), Andy Warhol (1928-1987), Roy Lichtenstein (1923-1997), Ed Ruscha (1937) ou John Baldessari (1931). Mais ces salles sont relativement périphériques, là pour planter le décor, établir des filiations et montrer dans quelle tradition esthétique s'enracine la collection. L'espace central par lequel le visiteur pénètre dans cet étage majestueux, espace au volume dégagé sous la « voûte voilée » caractéristique de l'architecture du bâtiment, est occupé par les immanquables *Tulips* (1995-2004) de Jeff Koons, qui semblent offertes en geste de bienvenue dans ce musée où l'entrée est gratuite. L'œuvre de Jeff Koons accueille ainsi le visiteur lors de l'arrivée au deuxième étage, avant que la déambulation ne se poursuive avec de nombreuses créations plus anciennes : des aspirateurs en vitrine de la série *The New*, trois sculptures en acier inoxydable de la série *Statuary* (1986), Michael Jackson et son chimpanzé (*Michael Jackson & Bubbles*, 1988, porcelaine) et l'iconique *Ballon Dog (Blue)* (1994-2000), dont les Broad possèdent l'une des cinq versions. Avec 35 pièces au total, la collection d'œuvres de Koons rassemblée par les Broad est l'une des plus complètes au monde ; elle est devenue le signe distinctif de la fondation.

Sur le site internet de The Eli and Edythe Broad Foundation, trois onglets permettent d'accéder aux différents projets philanthropiques financés par les Broad : « *education* » est illustré par un bus scolaire, « *science* » par un microscope et « *the arts* » (**fig. 2**) par la silhouette de *Rabbit* (1986), lapin gonflable en acier inoxydable évoquant le lapin du magazine *Playboy* et grignotant une carotte. *Rabbit* (**fig. 3**) est devenu une œuvre phare de Koons en raison notamment de sa présence dans l'exposition *High and Low* au MoMA en 1990. L'œuvre a définitivement acquis un statut d'icône depuis sa réutilisation en 2007 pour une sculpture gonflable lors de la célèbre parade de Thanksgiving des magasins Macy's à New York, avant que la Tate Modern ne reprenne l'idée et la sculpture gonflable, installée en 2009 à Covent Garden à l'occasion de l'exposition *Pop Life: Art in a Material World*. En choisissant cette œuvre pour symboliser « *the arts* », les Broad ont fait de Koons le premier représentant de l'art contemporain qu'ils soutiennent. Cette iconicité de *Rabbit* a atteint son acmé le 15 mai 2019, lorsque l'œuvre a été vendue 91 millions de dollars chez Christie's, faisant alors de Koons l'artiste vivant le plus cher au monde.



Fig. 3. Vue de l'exposition inaugurale de The Broad, Los Angeles, mars 2016. À gauche, *Rabbit* de Jeff Koons. © Photo Morgan Labar.

The Broad et l'histoire de l'art

Dans le paysage muséal de Los Angeles, The Broad occupe une place singulière. Avec le MOCA, il s'agit du seul musée d'art contemporain doté d'une collection propre. Un nouveau musée privé d'art contemporain comme The Marciano, présentant la collection privée des frères Paul et Maurice Marciano, a l'ambition affichée d'entrer en compétition avec The Broad mais n'en a pas les moyens : leur collection ne leur permet pas de s'inscrire dans l'histoire de l'art du demi-siècle dernier, comme le fait le musée du promoteur immobilier. The Broad n'a pas en revanche la vocation universaliste et encyclopédique des principaux musées de la région, publics, comme le LACMA, ou privés, comme le J. Paul Getty Museum à Los Angeles et le Norton Simon Museum à Pasadena.

Le musée d'art contemporain, tel qu'il apparaît avec la création de The Broad, semble s'être mis à distance de la vocation universaliste et encyclopédique muséale ; il procède plus ouvertement par choix, choix qui se distinguent des affinités électives et du *connoisseurship* qui prévalaient jusqu'alors – Norton Simon ou J. Paul Getty collectionnaient des « chefs-d'œuvre », œuvres de qualité et de facture exceptionnelles, se distinguant à l'intérieur d'un ensemble déjà défini, d'une histoire de l'art déjà balisée. Il en va de même pour une collection de peinture moderniste : soit on pioche dans le canon, soit on manifeste ostensiblement la volonté de le réécrire – ainsi que le met en valeur le choix du nouvel accrochage des collections, proposé par le MoMA à New York en octobre 2019, par exemple. Pour l'art contemporain, en revanche, le récit unifié n'existe pas, en particulier à l'heure du *global turn*. En publicisant une collection, on choisit donc d'écrire *un* récit.

L'exposition inaugurale de The Broad en 2015 constitue un *digest* de l'histoire de l'art contemporain américain, réécrite depuis le pop art et au prisme du pop art. L'art conceptuel, l'art vidéo et la performance sont notablement absents ; la généalogie est établie de Robert Rauschenberg à Jeff Koons puis Damien Hirst (1965) et Takashi Murakami (1962). Dominent le divertissement, l'esthétique kitsch et la culture populaire, avec somme toute peu d'œuvres corrosives, si ce n'est celles de Cindy Sherman (1954), Mike Kelley (1954-2012) et Kara Walker (1969). Les artistes allemands présentés au public sont Anselm Kiefer (1945), Joseph Beuys (1921-1986) et Albert Oehlen (1954) ; ils composent

un résumé, partiel certes, mais assez attendu, de l'art des dernières décennies, Oehlen étant devenu la coqueluche de nombreuses collections privées. Formulé autrement, The Broad ne révélait pas, à son ouverture, de surprise. À quelques œuvres près, l'exposition inaugurale rejouait la grande exposition de la collection des Broad au LACMA une quinzaine d'années plus tôt, en 2001. *Jasper Johns to Jeff Koons: Four Decades of Art from the Broad Collections* mettait en effet en scène un récit sensiblement analogue, légitimé par la contribution au catalogue d'historiens de l'art très reconnus, comme Thomas Crow¹⁰. En 2008, il en allait de même lors de l'ouverture du Broad Contemporary Art Museum at LACMA, présentant un récit quasi exclusivement pop et néo-pop¹¹.

C'est donc une histoire de l'art particulière et partielle qui est proposée, dont on peut se demander si l'horizon n'est pas le ludisme et le divertissement, au cœur de la pratique des artistes-phares de la collection. L'art comique permet à ses collectionneurs de donner d'eux-mêmes une image attrayante, selon un mot de Philippe Dagen (« des millionnaires sans doute, mais des millionnaires qui aiment rire, comme tout le monde¹² »). Peut-être plus encore : en présentant des œuvres comiques, néo-pop et amusantes, parfois grotesques, vaguement critiques et grinçantes, l'attention est détournée d'un art plus politique remettant en question l'idéologie et le modèle économique qui permet l'existence de pareilles fortunes – et, par contrecoup, de pareilles collections privées. Si l'on ajoute à cela les moyens mis en œuvre par Eli Broad ou François Pinault pour publiciser leur collection, les expositions itinérantes, le concours de commissaires de renommée internationale et parfois la caution d'historiens de l'art contribuant aux catalogues, on se trouve face à la production d'un nouveau canon – un récit de l'art contemporain appelé à devenir hégémonique. Dans le cas de The Broad, ce récit semble simplement procéder des goûts personnels et des choix d'acquisitions des collectionneurs, dans la pure tradition philanthropique américaine. Le récit devient hégémonique pour des raisons systémiques, sans intention d'être l'auteur d'un nouveau discours. Il faut au critique postuler que le substrat idéologique affleure dans la collection, sa monstration, voire sa spectacularisation : le capitalisme mondial intégré se soutient de l'industrie du divertissement, de laquelle les expositions d'art contemporain majeures participent pleinement à l'heure du tourisme culturel de masse. Dans le cas de la Collection Pinault, la situation est légèrement différente : le(s) récit(s) proposé(s) aspirent à devenir hégémoniques.

L'ambition de François Pinault

Être le premier

Né en 1936, François Pinault est un industriel qui incarne le *self-made-man* à la française : parti du négoce du bois dans les années 1960, il évolue vers une activité de financier dans les années 1970, rachetant de nombreuses entreprises du secteur, avant de se diversifier et d'acquérir le Printemps, La Redoute, Château-Latour, la Fnac, *Le Point*, Gucci et, en 1998, la société de vente aux enchères Christie's. Cette même année, on peut lire dans le magazine *L'Express*, qui consacre sa couverture à l'homme d'affaires, qu'il « cherche les plus belles œuvres contemporaines pour constituer une collection unique au monde¹³ ». Après avoir collectionné pendant plusieurs années tout en maintenant un rigoureux secret quant à la composition de sa collection, François Pinault décide de la rendre publique au début des années 2000 et porte un projet de lieu d'exposition sur l'île Séguin, à Boulogne-Billancourt, abandonné en 2005. Sur les conseils de Jean-Jacques Aillagon, ancien président du Centre Pompidou et ancien ministre de la Culture et de la Communication, Pinault rachète alors le Palazzo Grassi à Venise, palais du XVII^e siècle qui abritait des expositions depuis les années 1980 (fig. 4), et nomme son conseiller de longue date à la tête de l'institution.

Lorsque sa collection est rendue publique pour la première fois lors de l'inauguration du Palazzo Grassi en 2006, c'est lui-même que François Pinault met en scène. Le « capitaine d'industrie », selon un mot utilisé pour le décrire aussi bien dans la presse que



Fig. 4. Venise, Palazzo Grassi, années 2010.
© Palazzo Grassi, photo : Matteo de Fina.

dans ses catalogues d'exposition, apparaît en pirate de l'art, explorateur ou aventurier, allusion au passé économique et commercial de Venise. L'œuvre commandée à l'artiste polonais Piotr Uklański¹⁴ (1968) consiste en une image par résonance magnétique en couleurs du crâne du collectionneur, sur fond noir, crâne flanqué de deux tibias, croisés comme sur tout pavillon de piraterie (*Untitled. Monsieur François Pinault*). C'est devant ce monumental drapeau pirate à son effigie, en haut de l'escalier d'honneur du Palazzo Grassi, que François Pinault avait reçu ses invités lors de l'exposition inaugurale¹⁵. Manière de se positionner, métaphoriquement à tout le moins, en dehors des routes commerciales balisées, des sentiers battus et peut-être, par analogie, de tous les procédés d'*institutionnalisation* préétablis et préexistants. Le choix de faire battre pavillon breton au côté du drapeau italien lors de l'inauguration du second espace dédié à la collection, la Pointe de la Douane (**fig. 5**), en 2009 – geste que le milliardaire se borne à commenter comme une allusion à ses origines –, peut également se lire comme une affirmation de la singularité de sa trajectoire et du caractère individuel de son succès. Il est d'ailleurs assez troublant de constater à ce moment précis une inflexion dans la Collection Pinault vers des œuvres explorant l'échec, la régression et la bêtise, outils que préconise la philosophe américaine Judith Halberstam pour résister précisément à l'idéologie du succès¹⁶.

Contemplation méditative et maîtrise de l'histoire de l'art

Plusieurs anecdotes, glanées au fil des portraits dans la presse et les catalogues, façonnent un portrait de collectionneur esthète, au-dessus de la mêlée et des fracas du monde, recueilli dans la contemplation. Lorsqu'il évoque Robert Ryman (1930-2019), Pinault désigne, non sans emphase, « son univers minimaliste où l'esprit, libéré de l'insignifiance des détails, entre en communion avec l'essence même de l'existence¹⁷ ». La presse relaie le propos, parlant de « la forte attraction de Pinault pour l'abstraction, voire le minimalisme¹⁸ ».



Fig. 5. La Collection Pinault à la Pointe de la Douane, Venise, 2019. © Photo Simon Texier.

Mais en 2006, lorsqu'est présentée pour la première fois au public sa collection, François Pinault donne à voir une figure complète de collectionneur, « moderne » aussi bien que « contemporain¹⁹ ». Le titre de l'exposition inaugurale, *Where Are We Going?*, évoque aussi bien Paul Gauguin²⁰ qu'une œuvre de Damien Hirst dans la collection. Les œuvres « modernes », qui sont en fait dans cette exposition les œuvres à l'esthétique la plus épurée – peinture abstraite des années 1950, sculpture minimale des années 1960 et arte povera italien²¹ –, ont une fonction de légitimation symbolique. Le commissariat de cette exposition était confié à Alison M. Gingeras, qui a été conservatrice au Centre Pompidou et qui fut débauchée du Solomon R. Guggenheim Museum pour l'occasion, devenant alors *curator* de la Collection Pinault à Venise.

Le « prologue » de l'exposition inaugurale, selon la terminologie du catalogue, mettait en regard dans l'atrium du Palazzo Grassi l'œuvre monumentale de Jeff Koons *Hanging Heart* (1999) avec une pièce historique plus monumentale encore de Carl Andre (1935), *37th Piece of Work* (1969-1981), ainsi qu'avec des œuvres d'artistes plus jeunes, Urs Fisher (1973) et Piotr Ukleński. L'œuvre de Carl Andre, dans son austérité et sa simplicité, vient légitimer symboliquement des choix plus risqués. Se trouvent donc mis en tension un intérêt appuyé pour le monde contemporain dans les sections 1 et 4 (« Images de la vie moderne » et « Le Pop aujourd'hui ») et une présence produisant de la légitimation à deux niveaux : l'histoire de l'art contemporain et ses enjeux théoriques d'une part, avec la section 2 (« Le matériau comme métaphore »), et une mystique de l'art d'autre part, avec la section 3 (« L'impulsion minimaliste »), où figuraient entre autres Mark Rothko (1903-1970), Brice Marden (1938), Robert Ryman, Agnes Martin (1912-2004) ou Donald Judd (1928-1994), « les passions intimes²² » du collectionneur.

Dans le catalogue, après avoir évoqué la « cathédrale de lumière » formée par les œuvres de Donald Judd à Marfa, au Texas, Pinault écrit ainsi que « tout à l'opposé, l'univers vivant et joyeux de Koons [l]'a passionné²³ », mais n'explique pas tant l'éclectisme de ses choix qu'il ne le constate, et le justifie par l'ampleur de sa collection, qui se veut un témoignage singulier mais historiquement – et scientifiquement ? – valable de l'aventure de l'art



Fig. 6. Affiche de l'exposition *L'art à l'épreuve du monde*, Dunkerque, Dépoland, 6 juillet – 6 octobre 2013 (commissariat : Jean-Jacques Aillagon). Œuvre représentée : Paul McCarthy, *Bear and Rabbit on a Rock*, 1993, matériaux mixtes, 270 × 190 × 130 cm, Collection Pinault.

moderne et contemporain. Mais Jeff Koons, Takashi Murakami, Maurizio Cattelan (1960), Damien Hirst, Raymond Pettibon (1967) ou Paul McCarthy (1945) sont des choix qui passent encore pour secondaires, voire subsidiaires dans la presse généraliste, où l'accent est encore mis sur la contemplation et l'épure : le kitsch ou le grotesque ne sont que des découvertes que l'on s'autorise et qui font presque figure d'écarts. Sans que la chose soit ouvertement formulée, un canon classique et une norme esthétique sont réaffirmés : le silence et le dépouillement, la contemplation et la mystique, le refuge hors du monde.

Les polarités sacré/bouffonnerie et épure/kitsch sont articulées de sorte à façonner une figure de collectionneur à la fois hors-norme et producteur des nouvelles normes esthétiques. Une fois le premier pôle, austère et méditatif, établi et renforcé par une position de surplomb – l'histoire de l'art du second xx^e siècle est *maîtrisée* car le collectionneur peut piocher dans sa collection des œuvres d'artistes légitimés par le canon moderne –, le pôle kitsch, grotesque et bouffon peut être renforcé sans crainte pour le collectionneur d'attirer les soupçons de philistinisme. Jeff Koons, Paul McCarthy, Jake et Dinos Chapman (1966 et 1962) et Maurizio Cattelan deviennent à partir de 2009 les artistes phares de la collection – des œuvres comme *Bear and Rabbit on a Rock*, représentant un ours et un lapin géant copulant sur un rocher, ou *La nona ora*, sculpture du pape Jean Paul II écrasé par une météorite, servent de support de communication, d'affiches (**fig. 6**) ou de couvertures de catalogues, devenant ainsi de véritables emblèmes.

Mais l'exclusive est loin de n'être donnée qu'à la provocation : au moyen d'expositions dans des institutions tierces, organisées pour la plupart par Caroline Bourgeois, ancienne directrice du Plateau – FRAC Île-de-France et au départ conseillère spéciale de François Pinault pour l'art vidéo, c'est une collection couvrant dans son ampleur une très grande variété de tendances, d'esthétiques et de médiums qui est présentée au public. En 2013, elle organise à la Conciergerie de Paris une exposition intitulée *À triple tour* qui fait figure de tour de force, peut-être même de démonstration de force : la collection est si vaste et si riche qu'elle peut donner matière à une exposition sur un thème aussi pointu que l'enfermement, dans ses manifestations matérielles (les lieux de privation de liberté) et psychologiques. Mais c'est également une occasion de démontrer le sérieux de l'entreprise qu'est la Collection Pinault : après avoir mis Cattelan en évidence en utilisant *La nona ora* pour la couverture d'une exposition en 2009 (**fig. 7**), puis l'ours et le lapin forniquant de Paul McCarthy sur des affiches à l'été 2013 pour l'exposition dunkerquoise *L'art à l'épreuve du monde*, la première présentation parisienne de la collection Pinault se fait dans un lieu patrimonial et sur un thème grave, tout aussi

politique qu'existential. En 2012, l'exposition *Paroles des images* au Palazzo Grassi présente une sélection d'œuvres vidéo. Alors que les catalogues des expositions inaugurales de 2006 et 2009 étaient principalement composés d'images, celui-ci fait la part belle aux textes, notamment à des entretiens inédits avec des artistes. On peut lire dès les premières pages que « *Paroles des images* rassemble donc treize entretiens, ce qui porte à quarante-sept le nombre d'entretiens publiés en 2011-2012 dans les catalogues de Palazzo Grassi et la Punta della Dogana²⁴ », manière de revendiquer publiquement un travail critique et intellectuel, ainsi que des formats de catalogue novateurs – de futures archives.

L'ambition

La collection Pinault témoigne d'autre chose que d'une seule volonté de conjurer la mort et d'édifier un monument posthume à sa personne tout en permettant l'accès aux œuvres au plus grand nombre. Derrière le dévoilement partiel de la Collection Pinault à Venise pouvait se lire « l'ambition d'une collection égale à celle d'un grand musée d'art contemporain international. Un privé qui ferait aussi bien qu'une institution, peut-être même mieux : se mesurer à ce qu'il y a de plus grand²⁵ ». Il s'agit d'entrer en compétition jusqu'à remplacer, dans un futur proche, les institutions muséales avec lesquelles il est difficile, voire impossible, de rivaliser en matière d'art moderne. Il n'est pas de collections privées égalant en qualité, dans ce domaine, celles du Centre Pompidou, de la Tate ou du MoMA. Faire le choix de l'art contemporain apparaît ainsi comme la stratégie la plus efficace pour se positionner en leader incontesté dans un champ encore relativement libre, alors que les collections modernes de qualité muséale sont déjà constituées²⁶.

Il ne s'agit plus seulement d'avoir une collection majeure, ni même de compétition entre collectionneurs de premier plan, dont chacun aura désormais son musée ou sa fondation. Il s'agit de donner le ton, de lancer les tendances et, à terme, de supplanter



Fig. 7. Couverture de *Qui a peur des artistes ? Une sélection d'œuvres de la François Pinault Foundation*, cat. expo. (Dinard, Palais des Arts, 14 juin – 13 septembre 2009 ; commissariat : Caroline Bourgeois), Paris, Skira, 2009. Œuvre représentée : Maurizio Cattelan, *La nona ora*, 1999, cire, peinture, tissu et mannequin en fibre de verre grandeur nature, Collection Pinault. © Skira Flammarion.

les institutions muséales existantes dans la production d'un canon esthétique contemporain. L'ambition est de rassembler une collection sans égale et qui s'imposerait comme la norme esthétique du début du XXI^e siècle, le mètre-étalon de l'art contemporain. L'ouverture d'un nouveau musée dédié à la Collection Pinault dans l'ancienne Bourse de Commerce de Paris en 2020, alors même que le collectionneur évoque la possibilité d'implanter une autre institution à Los Angeles, renforce cette hypothèse : il s'agit de rivaliser avec les musées qui n'ont aujourd'hui plus les moyens d'acquérir des œuvres contemporaines aux prix gonflés par un marché spéculatif inédit. L'installation du futur musée parisien, dont la direction a été confiée à Martin Béthenod, qui dirige depuis 2010 le Palazzo Grassi et la Pointe de la Douane, à quelques centaines de mètres du Musée national d'art moderne (MNAM) peut être lue comme le signe manifeste de cette compétition à armes inégales. L'architecte Tadao Ando, chargé de la réhabilitation du bâtiment, a d'ailleurs eu cette déclaration transparente : « L'épicentre du bâtiment est l'épicentre du centre culturel de Paris : épicentre de la culture dans le monde²⁷ », reprise par la Mairie de Paris dans sa communication autour du projet, intitulant un article sur son site internet « Fondation Pinault à la Bourse du Commerce à Paris : "L'épicentre de la culture mondiale"²⁸ ». Le projet est ainsi à la croisée de l'art et de la politique. Le choix de recruter en 2019 Sylvain Fort, ancien conseiller en communication du président Emmanuel Macron, à la direction générale de la Collection Pinault – poste qu'il occupe à la suite de Jean-Jacques Aillagon – est également symptomatique d'une ambition tout aussi politique qu'esthétique.

La fermeture en 2018 de la Maison Rouge à Paris permet de penser par contrecoup ce qui se joue dans l'ouverture d'un espace pour la Collection Pinault dans la capitale. Le musée d'Antoine de Galbert présentait des expositions temporaires monographiques ou consacrées à d'autres collections privées. Il ne s'agissait pas de mettre en valeur sa propre collection – si ce n'est très ponctuellement, comme lors de l'exposition anniversaire, *Le Mur*, en 2014. The Broad et, plus encore, les différents musées hébergeant la Collection Pinault procèdent d'une autre dynamique : écrire un récit de l'art des dernières décennies. La fondation Louis Vuitton, musée privé de Bernard Arnault, n'a pas jusqu'à présent témoigné d'une telle ambition en dépit de ses moyens démesurés – les enjeux de l'écriture du canon contemporain s'y manifestent moins ouvertement. Il s'agit plutôt, au moment de l'ouverture en 2014, d'expositions temporaires *blockbuster* de qualité muséale, là où les expositions de la Collection Pinault s'affichent systématiquement comme des paris, parfois risqués. L'accrochage inaugural de la fondation Vuitton était classique et silencieux, presque convenu. C'est à partir de 2015 que des accrochages de la collection consacrés à la culture pop ou à la création actuelle internationale sont proposés. Mais contrairement à la collection de François Pinault, qui donne très régulièrement lieu à des expositions temporaires dans des lieux indépendants, imposant à l'international la collection comme une référence, celle de la fondation Louis Vuitton n'est pas publicisée de la même manière hors de l'écrin que constitue le bâtiment conçu par Frank Gehry. À Londres, la Saatchi Gallery, en dépit de son importance, n'impose plus de tendances et ne présente aujourd'hui ni récit de l'histoire de l'art contemporain, ni présentation exhaustive que l'on puisse rapprocher de la fonction encyclopédique du musée. Reste donc, avec The Broad et la Collection Pinault, deux musées privés d'un type nouveau, où s'articulent volonté d'Histoire (de l'art) et présentisme.

Quels effets le développement de ces musées privés aura-t-il sur les musées publics, en ce qui concerne le cas français, tout au moins ? On ne peut ici qu'esquisser des hypothèses. Il est impossible pour les musées publics de rivaliser sur le terrain des acquisitions, pour ce qui est des œuvres déjà légitimées. Contrairement au MoMA, le MNAM ne peut pas racheter à François Pinault une œuvre de Rauschenberg (*Rebus*) pour plus de 25 millions de dollars. Restent donc les découvertes – artistes dont ne s'est pas encore emparé le marché spéculatif. Or ce marché ne donne, à ce jour, aucun signe d'essoufflement. Seule une crise internationale majeure rebattrait les cartes.

De cela même il est permis de douter : à la crise financière de 2008 ont succédé des envolées spéculatives inédites. Ajoutons enfin que l'équilibre entre valeur symbolique et valeur commerciale est désormais tel que la seconde peut s'acheter la première²⁹, en particulier depuis que les mégacollectionneurs cumulent les fonctions des différents acteurs des mondes de l'art.

Reste alors aux institutions publiques, au-delà des découvertes, une politique de recherche scientifique, déjà entamée, associant les historiens de l'art aux commissaires et conservateurs. Depuis 2018, le programme « Mission Recherche » au MNAM – Centre Pompidou vise ainsi à associer les mécènes privés, au-delà des comités d'acquisition, aux projets scientifiques du musée conjointement menés avec le monde universitaire. L'argent du mécénat se voit ainsi orienté vers la recherche plutôt que la réalisation d'expositions spectaculaires. La mission des institutions publiques n'est-elle pas d'écrire l'histoire du temps présent sans présentisme, sans spectacle, sans effets de mode, en s'inscrivant dans le temps long des collections muséales ?

Morgan Labar a soutenu en 2018 une thèse de doctorat en histoire de l'art sur la bêtise comme pratique artistique et ses mécanismes de légitimation et d'institutionnalisation au second XX^e siècle. Son livre *La Gloire de la bêtise. Régression et superficialité dans les arts depuis les années 1980* est à paraître aux Presses du réel en 2020. Il est actuellement boursier postdoctoral de la Terra Foundation à l'Institut national d'histoire de l'art.

NOTES

1. Bartomeu Mari Ribas, directeur du MACBA de 2008 à 2015, dans C. Bechtler et D. Imhof (dir.), *The Private Museum of the Future*, Zurich/Dijon, JRP Ringier/Les presses du réel, 2018, p. 155.
2. A. Higonnet, *A Museum of One's Own: Private Collecting, Public Gift*, Pittsburgh, Periscope Publishing, 2010.
3. R. Moulin, *L'Artiste, l'institution, le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 56.
4. R. Moulin, « Le marché de l'art au XXI^e siècle », dans S. Babin (dir.), *Vendu/Sold. Regards sur la collection et le marché de l'art*, Montréal, Esse, 2009, p. 24. Voir également, pour ce qui est de la presse, H. Bellet, « La folie des mégacollectionneurs d'art contemporain », *Le Monde*, 30 novembre 2005, p. 20.
5. Voir en particulier F. Haskell, *La Norme et le Caprice. Redécouvertes en art : aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914* (1976), Paris, Flammarion, 1993.
6. J. Benhamou-Huet, *Global Collectors*, Bordeaux/Paris, Cinq Sens/Phébus, 2008, p. 6.
7. T. de Duve, *Nominalisme pictural*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
8. « *Edythe and I built The Broad to live on long past our lifetimes.* » Bechtler et Imhof, *The Private Museum of the Future*, p. 38.
9. « *We are proud that The Broad is really reinventing the American Museum.* » *Ibid.*, p. 37.
10. S. Barron et L. Zelevansky (dir.), *Jasper Johns to Jeff Koons: Four Decades of Art from the Broad Collections*, cat. expo. (Los Angeles, LACMA, 7 octobre 2001 – 6 janvier 2002), Los Angeles, LACMA, 2001.
11. N. Butler, T. Frick et J. Macnair (dir.), *The Broad Contemporary Art Museum at the Los Angeles County Museum of Art*, cat. expo. (Los Angeles, LACMA, 2008), Los Angeles, LACMA, 2008.
12. Ph. Dagen, « L'art comique, cette bonne blague », *Le Monde*, 5 janvier 2013, p. ARH3.
13. V. Nouzille, G. Dupuy et C. Scemama, « François Pinault. Enquête sur l'homme le plus riche de France », *L'Express*, n° 2475, 10 décembre 1998, p. 66 sq.
14. Uklański est alors le compagnon d'Alison M. Gingeras, commissaire de l'exposition inaugurale de la Collection Pinault au Palazzo Grassi.
15. T. Gandillot, « Pinault le Sérénissime », *L'Express*, n° 2860, 27 avril 2006, p. 84 sq.
16. J. Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011.
17. F. Pinault, « Introduction du président », dans A. Gingeras (dir.), *Where Are We Going? Un choix d'œuvres de la Collection Pinault*, cat. expo. (Venise, Palazzo Grassi, 30 avril – 1^{er} octobre 2006), Milan, Skira, 2006, p. 15.
18. Gandillot, « Pinault le Sérénissime ». Voir également Benhamou-Huet, *Global Collectors*, p. 332.
19. Voir à cet égard la distinction que propose Nathalie Heinich dans son article « Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain », *Le Débat*, n° 104, 1999/2, p. 106-115.
20. *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* est le titre d'une huile sur toile de Paul Gauguin de 1897 conservée au Boston Museum of Fine Arts.
21. L'arte povera ne semble pas avoir constitué l'un des principaux centres d'intérêt de François Pinault. Sa présence importante dans l'exposition inaugurale s'explique plutôt par des considérations d'ordre diplomatique : à Venise, il aurait été indélicat de reléguer l'arte povera à une place marginale de l'histoire de l'art de la seconde moitié du XX^e siècle.
22. V. Prat, « Coup double à Venise », *Le Figaro Magazine*, 29 mai 2009, p. 60.
23. Pinault, « Introduction du président », p. 16.
24. C. Bourgeois (dir.), *Paroles des images*, cat. expo. (Venise, Fondation François Pinault, 2012), Milan, Electa, 2012, p. 7.
25. Benhamou-Huet, *Global Collectors*, p. 5.
26. Luc Boltanski et Arnaud Esquerre parlent à cet égard de modification « des critères du collectionnables » et de déplacement des « critères de pertinence » liés à l'expansion de ce qu'ils désignent comme la « forme collection » dans le système marchand contemporain. De nouveaux objets d'art, quelques anciens méconnus et surtout pléthore de contemporains permettent à de nouvelles collections de s'imposer en normes – en particulier lorsque celles-ci se font muséales. Voir L. Boltanski et A. Esquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, 2017, p. 315 sq.
27. « Fondation Pinault à la Bourse du Commerce à Paris : "l'épicentre de la culture mondiale" », *Ville de Paris*, 29 juin 2015, [archive, URL : web.archive.org/web/20170703043658/http://www.paris.fr/actualites/transformation-de-la-bourse-du-commerce-a-paris-l-epicentre-de-la-culture-mondiale-4961].
28. *Ibid.*
29. I. Graw, *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture*, New York/Berlin, Sternberg Press, 2010.

Éric de Chassey

Les deux histoires de l'art, encore une fois

La conception de l'histoire de l'art comme une discipline duale, qui s'est développée entre les musées d'une part et l'université de l'autre, a la vie dure. Musée et université sont pourtant de plus en plus souvent amenés à collaborer – et semblent converger vers une *désesthétisation* des objets-images contre laquelle met en garde cet article, qui appelle à reconsidérer l'acte d'accrochage comme un geste d'histoire de l'art, où le *faire-voir* est aussi un *faire-éprouver* et un *faire-comprendre*. La mobilisation explicite ou implicite de savoirs complexes qui infuse chaque décision de restauration, d'acquisition et de présentation, mais aussi l'ensemble des outils de médiation, fait ainsi du musée le lieu de l'histoire de l'art en pratique, contribuant à l'écriture de son récit à l'attention d'un large public.

ÉTUDES

Matthieu Lett

Du château des rois au palais de la Nation. Versailles et le musée spécial de l'École française (1797-1804)

Le musée spécial de l'École française, établi à Versailles sous le Directoire (1795-1799), était particulièrement ambitieux et novateur. Il devait glorifier la peinture et la sculpture française, en incluant également la production des artistes vivants. Pourtant, son existence fut brève puisque dès l'Empire, ses collections furent progressivement dispersées dans d'autres établissements. Fondé sur des sources en partie inédites, cet article vise à analyser les différentes raisons de cet échec au regard de la difficulté, pour la République, de nationaliser l'édifice qui incarnait le plus la monarchie française.

Odile Boubakeur

Désir de musée et Antiquité. L'archéologie entre imaginaire et présentation au British Museum dans la Londres du XIX^e siècle

Siècle de la structuration scientifique de l'archéologie, le XIX^e siècle voit les grands musées tels que Louvre et British Museum constituer leurs collections grâce aux campagnes archéologiques menées en Grèce et dans l'Orient méditerranéen. Cet article vise à mesurer le poids (réel et imaginaire) des collections de reliefs architecturaux que le British Museum – et, à travers lui, les forces de tout un Empire – présente à la face de son grand rival, le Louvre. Sont ainsi évoquées les célèbres acquisitions des marbres du Parthénon, du mausolée d'Halicarnasse, du monument des Néréides, de Ninive et Nimrud, ainsi que la machine diplomatique impériale qu'il fallut déployer pour transformer Londres en capitale d'une Antiquité renouvelée.

Guillaume Parage

Le chemin de la reconnaissance. Exposer les musées de province à Paris sous la III^e République (1875-1939)

Jusqu'au milieu du XX^e siècle, les musées en régions ont souffert d'une exécrable réputation, diffusée principalement par des observateurs parisiens. Décrits comme des lieux vétustes, encombrés d'œuvres médiocres et abandonnés aux mains de conservateurs incompetents, ces musées sont jugés socialement inutiles et impropres à la conservation du patrimoine. Envisagée dès le début de la III^e République, une indispensable entreprise de valorisation se concrétise dans les années 1930 sous la forme d'expositions dans des institutions parisiennes. Organisées à l'initiative des conservateurs régionaux ou parisiens, soutenus par les municipalités ou l'État, collectives ou monographiques, ces expositions poursuivent un but commun : manifester la richesse des collections des musées

« de province », pour en finir avec plus d'un siècle d'infortune critique et ainsi asseoir leur légitimité.

Karina Pronitcheva

Le musée d'art industriel en Russie. Naissance et affirmation d'un concept (1860-1870)

L'Exposition universelle de 1851 démontra pour les observateurs de l'époque le retard considérable des Britanniques vis-à-vis des Français quant à l'aspect esthétique des produits d'industrie. Le South Kensington Museum (aujourd'hui Victoria and Albert Museum) fut alors créé dans le but d'améliorer l'enseignement des arts appliqués. Les progrès du Royaume-Uni, devenus manifestes lors l'Exposition universelle de 1862, poussèrent de nombreux intellectuels et hommes d'affaires à fonder des institutions semblables dans leurs pays. L'article porte sur l'histoire de la création des premiers musées d'art industriel en Russie dans les années 1860 et 1870 et le rôle décisif de l'écrivain et connaisseur d'art Dmitry Grigorovitch dans leur mise en place, notamment par son « manifeste » de 1866, qui a déterminé la nature de ce type de musée en Russie.

Enguerrand Lascols

Le Louvre, musée populaire ? Le musée idéal de René Huyghe dans les années 1930

En 1937 ouvre au palais de Tokyo l'exposition *Muséographie* qui présente le rôle passé et actuel attaché au musée et défend le caractère populaire et pédagogique de l'institution. Conçue par Georges Henri Rivière et René Huyghe, elle constitue pour ce dernier, conservateur du Louvre, la synthèse d'un modèle jusqu'alors défendu théoriquement, son *musée idéal*. La présente étude analyse ce musée construit théoriquement par Huyghe durant les années 1930, diffusant les nouveaux objectifs sociaux qui devraient guider l'institution muséale ainsi que leurs applications architecturales et muséographiques. Huyghe s'ancre ainsi dans les objectifs du « plan Verne » : alors que le directeur du musée du Louvre restructure son musée, l'un de ses jeunes conservateurs développe une idée originale du musée.

Chérif Sane

Patrimonialiser les musées du Sénégal. Entre histoire et témoignage

Cet article s'intéresse à la patrimonialisation des musées du Sénégal et principalement de Dakar, sa capitale, comme supports de discours et de

reconnaissance identitaires. L'article souhaite brosser une description détaillée du paysage muséal de Dakar. Il traite principalement des activités des musées, de la conservation et de l'exposition à la médiation culturelle en passant par la fréquentation par le public. Les relations des visiteurs aux collections muséales sont parfois l'occasion de processus de subjectivation et d'appropriation, dont l'observation permet de décentrer les débats sur les publics des institutions patrimoniales. L'objectif principal est de pousser l'analyse hors les murs des musées que nous nous proposons d'étudier afin de participer à la réflexion d'ensemble portée sur les conditions qui permettent aux musées du Sénégal de trouver leur place dans le système culturel et sociétal d'aujourd'hui.

Daphné Sterk

Regards sur l'architecture muséale contemporaine en Chine. Matérialiser les échos du passé

Ces dernières années, un nombre considérable de nouveaux musées ont été construits en Chine. Chaque ville désire le sien et cette course à l'« icône » mène bien souvent vers des architectures muséales jouant essentiellement sur les ressorts du spectaculaire. Cet article s'intéresse, au contraire, à quelques architectes chinois critiques ou expérimentaux qui se distinguent par leurs réflexions à contre-courant. En puisant dans les racines de leur culture, ils conçoivent des architectures permettant de repositionner l'espace du musée dans une histoire chinoise. Certains musées présentés dans cette étude accordent une place centrale au jardin, lieu traditionnel d'appréciation des antiquités et objets d'art, d'autres cherchent à retisser des liens avec le passé par le réemploi de matériaux anciens – tous sont pensés en harmonie avec leur environnement. Ces démarches architecturales questionnent, en Chine, l'identité d'un lieu en quête de sens.

Pamela Bianchi

Stratégies digitales et muséalisation du virtuel. Le cas du MoRE

Né en 2012, le MoRE (Museum of Refused and Unrealized Arts Projets) est un musée virtuel qui réunit, conserve et expose des projets d'œuvres d'artistes des xx^e et xxx^e siècles qui n'ont pas été réalisées – à cause d'une censure, d'un refus lors d'un concours, d'un manque de financements ou d'un changement d'intentions. Dans le sillage du processus de virtualisation qui

a engendré l'avènement d'œuvres et d'expositions virtuelles, le MoRE n'est pas la plateforme numérique d'un musée, mais une institution virtuelle, un musée/site web qui s'est approprié le langage numérique pour en faire un dispositif de conservation, d'exposition et de médiation. L'article vise à sonder le cas de ce musée à travers une mise en perspective tant pratique que théorique qui, tandis qu'elle analyse le MoRE au prisme des nouvelles formules muséologiques en rapport à la culture virtuelle, insiste également sur le potentiel heuristique du numérique dans la définition du vocabulaire muséographique contemporain.

Julien Michel

*Du white cube à la page blanche :
le livre comme lieu muséal*

L'art conceptuel a participé, à partir des années 1960, à la redéfinition de la pratique artistique : privilégiant la théorie à l'objet, certains des artistes identifiés à ce courant de pensée ont exploré l'idée de l'art par différents *media*, dont le livre. Place légitime du discours, la page est devenue lieu d'exposition, accueillant les œuvres dans un espace célébré pour son autonomie et sa flexibilité. Se substituant parfois totalement à l'exposition physique, l'espace livresque cristallise les questions soulevées par le musée en tant qu'édifice mais aussi comme institution. Celles-là renvoient notamment au public de l'art et proposent sa réintroduction au cœur de la pratique artistique, par sa participation directe ou sa simple attention.

Morgan Labar

*L'ambition des musées privés au XXI^e siècle.
Les cas de The Broad et la Collection Pinault*

Le paysage muséal des deux dernières décennies a été profondément recomposé par le développement des musées privés. Leur nombre a considérablement augmenté et, pour les plus importants d'entre eux, leur puissance symbolique rivalise avec celle des musées nationaux – influence sur les cotes et les carrières d'artistes, production de discours de légitimité. Les musées privés d'Eli et Edythe Broad à Los Angeles et de François Pinault à Venise et à Paris se rapprochent par le nombre, la qualité et parfois la célébrité des œuvres du Centre Pompidou, du MoMA ou de la Tate Modern. Ils produisent des récits et participent, par leurs acquisitions, l'accrochage de leurs collections et leurs expositions temporaires, à la production du canon

artistique moderne, rivalisant avec les institutions traditionnelles en matière d'écriture de l'histoire de l'art du temps présent.

PERSPECTIVES

Guy Lobrichon

Le musée intime de Georges Duby

Georges Duby (1919-1996) reste l'un des historiens français les plus célèbres. On sait moins que son interprétation de l'art médiéval, si distante des pratiques ordinaires de l'histoire de l'art, s'est forgée dans un compagnonnage intense avec plusieurs grands artistes du xx^e siècle. Le médiéviste s'est ainsi entouré d'un patrimoine intime où il puisait les ressources d'un imaginaire qui résonne dans chacune de ses œuvres historiques.

Delphine Galloy

*Musée-monument et musée de monuments.
Considérations sur les musées de sculpture
à travers l'exemple de la galerie David d'Angers*

Le musée David, à Angers, aujourd'hui galerie David d'Angers, est considéré depuis le xix^e siècle comme un archétype du musée de sculpture. L'un des premiers musées du genre à avoir vu le jour en Europe, il a été érigé en modèle institutionnel de valorisation de la sculpture, en raison de sa résistance notoire face au désintérêt pour les plâtres qui a marqué le siècle précédent et de la rénovation spectaculaire qu'il a connue dans les années 1980. Le présent article s'attache à reprendre l'histoire de la conservation du fonds David pour illustrer les différentes fonctions que l'on a souhaité assigner aux musées de sculpture depuis près de deux siècles et, surtout, souligner les rapports complexes qu'ils entretiennent avec les monuments publics et historiques, dans une forme qui tend parfois à l'œuvre d'art totale.

Emmanuel Pernoud

Revoir Degas, revoir le Louvre

Dans les années 1879-1880, Degas réalisa un ensemble d'œuvres sur le thème de la visite au Louvre. Ces images, en particulier deux gravures connues sous les titres de *Mary Cassatt au Louvre*, *Musée des Antiques et Au Louvre, la peinture*, *Mary Cassatt*, seront les matrices de notre réflexion sur le plaisir au musée. De ce plaisir, elles nous offrent deux représentations, oscillant entre le voir et le savoir. Mais à travers la suite d'états qui

accompagnèrent leur réalisation, elles nous dévoilent aussi les étapes de ce plaisir, depuis le regard focalisé sur l'œuvre d'art jusqu'à la sensation diffuse procurée par l'environnement muséal. Enfin, par le lien qui unit Degas et ses modèles, elles nous renvoient à la relation entre le travail de l'art et l'activité du regard sur les œuvres.

Lisa Slade

Le compas de Breton et la carte de Marek.

Un regard du Sud sur le surréalisme

Cet essai a été inspiré par la visite de l'auteure, le même jour, au Centre Pompidou et au musée du quai Branly à Paris. Sa « rencontre fortuite », dans les deux institutions, avec des peintures sur écorce aborigènes qui avaient été initialement collectées par l'artiste tchèque Karel Kupka a donné naissance à un discours qui tente de « recadrer » une petite partie de l'histoire du surréalisme au Nord par une perspective du Sud. La discussion sur les liens unissant les surréalistes André Breton, Kupka et Dušan Marek ainsi que sur leurs rapports à l'art océanien est confrontée à la pratique contemporaine de la Art Gallery of South Australia, qui réoriente activement les perspectives européennes.

Yves Le Fur

Histoire de l'art et musées :

l'art extra-occidental anonyme

Les productions matérielles des cultures extra-occidentales, africaines et océaniques principalement, ont longtemps été abordées par les musées plus comme des témoins ethnologiques et anthropologiques que comme les témoins d'une activité artistique. La succession des institutions les ayant accueillies montre l'évolution des regards occidentaux sur ces objets et de leur statut. Cet article reconsidère la position de ces productions dans le récit « classique » de l'histoire de l'art occidentale, au sein ou à la marge des catégories de création habituelles – approches individuelles des créateurs, ensembles chronologiques ou stylistiques constitués, mouvements et sensibilités. C'est finalement la reconnaissance de ces objets comme œuvres d'art qui est interrogée : est-elle la phase ultime d'accomplissement ou peut-elle encore évoluer autrement ?

Émilie Girard

Relire les collections d'« art populaire ».

Retour sur quelques expositions du Mucem

Le Mucem assure aujourd'hui à Marseille la garde des collections du Musée national des

arts et traditions populaires, fondé en 1937 à Paris par Georges Henri Rivière. Au-delà du rôle premier et indispensable de conservatoire de ce fonds, et face à la crainte de voir ces objets oubliés, le musée s'est lancé, depuis son ouverture en 2013, dans une politique volontariste et engagée de relecture de cette riche collection. La programmation des expositions, au sein du musée ou hors ses murs, a ainsi à cœur de proposer des regards différents, permettant de confronter les objets d'« art populaire » à ceux d'autres domaines, de décloisonner les disciplines et de souligner la polysémie et le potentiel poétique de ces témoins de culture matérielle.

ACCENT ALLEMAND

Ernst Seidl

Musées universitaires et restes humains. Problèmes éthiques et questions pour l'histoire de l'art

Les collections scientifiques universitaires sont le lieu de discussions politiques sur des problèmes éthiques et d'un débat sur une approche scientifique qui dépasse les normes habituelles de notre discipline. Les propositions des « sciences de l'image » (*Bildwissenschaft*) ou encore du « *material turn* » laissent vierges de vastes champs d'études, en particulier à propos du caractère individuel de chaque objet et des propriétés spécifiques aux objets. Cette observation devient d'autant plus criante lorsque l'on est confronté à des problèmes de provenance – politique des nazis, origines coloniales ou encore restes humains conservés ou exposés illégalement. En s'appuyant sur les collections scientifiques du Museum der Universität Tübingen, cet article fait le point sur la situation actuelle et formule des souhaits méthodologiques urgents pour l'histoire de l'art.

ABSTRACTS

Éric de Chassey*The Two Art Histories, Yet Again*

The conception of art history as a dual discipline, with distinct branches involving museum professionals on the one hand and academics on the other, is persistent. Yet museums and universities are increasingly brought to collaborate—and seem to be converging on a *de-aestheticization* of image-objects, against which this article warns, calling here for a reconsideration of the act of installation as a gesture of art history, where *making-see* is also a *making-to-feel* and *making-to-understand*. The explicit or implicit mobilization of complex knowledge that infuses each decision of restoration, acquisition and presentation, as well as all of the tools for outreach, thus makes the museum the place of art history in practice, contributing to the writing of its narrative for the attention of a wide public.

ÉTUDES

Matthieu Lett*From Castle of the Kings to Palace of the Nation: Versailles and the Musée spécial de l'École française (1797–1804)*

The Musée spécial de l'École française ("Special Museum of the French School"), established in Versailles under the Directory (1795–99), was especially ambitious and innovative. It was intended to glorify French painting and sculpture, including even the work of living artists. However, its existence was short-lived since, from the Empire onwards, its collections were gradually dispersed to other institutions. Based on partly unpublished sources, this article aims to analyze the different reasons for this failure in view of the difficulty, for the Republic, of nationalizing the building that most embodied the French monarchy.

Odile Boubakeur*Antiquity and the Aim of the Museum: Archaeology Between Dream and Display at the British Museum in 19th-century London*

As the era of archaeology's scientific structuration, the 19th century saw the great museums, such as the Louvre and British Museum, form their collections thanks to archaeological campaigns undertaken in Greece and the eastern Mediterranean. This article aims to weigh the impact (real or imagined) of the collections of architectural reliefs that the British Museum—and, though it, the forces of a whole empire—against its great rival, the Louvre. It therefore considers the celebrated acquisitions of the Elgin Marbles, Canning Marbles, Xanthian Marbles, and those from Nineveh and Nimrud, as well as the imperial diplomatic machine deployed to transform London into the capital of a renewed Antiquity.

Guillaume Parage*The Path to Recognition: Exhibiting Provincial Museums in Paris under the Third Republic (1875–1939)*

Until the middle of the 20th century, regional museums suffered from a miserable reputation, spread mainly by Parisian observers. Described as dilapidated places, cluttered with mediocre works and relinquished to the hands of incompetent curators, these museums were considered socially meaningless and unsuitable for heritage conservation. A vital effort to enhance the value of these museums, foreseen at the beginning of the Third Republic, took shape in the 1930s in the form of exhibitions at Parisian institutions. Whether organized at the initiative of regional or Parisian curators, supported by municipalities or the state, and collective or monographic in scope, these exhibitions pursued a common goal: to show the wealth of "provincial" museums' collections, to put an end to more than a century of critical misfortune and thus establish their legitimacy.

Karina Pronitcheva*The Industrial Art Museum in Russia: Forging a New Concept (1860–70)*

The Great Exhibition of 1851 revealed, for observers of the period, the considerable lag of the British vis-à-vis the French with respect to the design of industrial goods. The South Kensington Museum (now the Victoria and Albert Museum) was thus created with the goal of improving education in the applied arts.

The progress of Great Britain, shown at the World's Fair of 1862, encouraged many intellectuals and industrialists to establish similar museums in their own countries. This article examines the history of the first Russian industrial art museums in the 1860s and 1870s and the critical role of writer and art connoisseur Dmitry Grigorovich in their establishment, particularly his "manifesto" of 1866, which determined the nature of such museums in Russia.

Enguerrand Lascols

The Louvre, a Popular Museum?

René Huyghe's Ideal Museum in the 1930s

In 1937, the Palais de Tokyo opened the exhibition *Muséographie*, which presented the past and present roles attached to the museum and defended the popular and educational character of the institution. Conceived by Georges Henri Rivière and René Huyghe, it was for the latter, curator of the Louvre, the synthesis of a model that until then had been defended theoretically, his *ideal museum*. The present study analyses this museum constructed theoretically by René Huyghe during the 1930s, disseminating the new social objectives that should guide the museum institution and their architectural and museographic applications. Huyghe was thus anchored in the objectives of the "Verne Plan": while the director of the Musée du Louvre restructures his museum, one of its young curators is developing an original idea of the museum.

Chérif Sane

Heritage Museums in Senegal:

Between History and Testimony

This article focuses on the heritage of museums in Senegal and foremost in Dakar, its capital, as supporting identitarian discourses and appreciation. The article wishes to provide a detailed description of the museum landscape in Dakar. It deals mainly with museum activities, conservation, and exposure to cultural mediation, including attendance by the public. Visitors' relation with museum collections are sometimes the occasion for processes of subjectivity and appropriation, whose observation allows the decentering of debates on the audiences of heritage institutions. The main objective is to push the analysis outside the walls of the museums that we propose to study in order to participate in the overall reflection on the conditions that allow the museums of Senegal to find their places in the cultural system and today society.

Daphné Sterk

Insights into Contemporary Museum Architecture in China: Materializing Echoes from the Past

In recent years, a considerable number of new museums have been built in China. Each city desires its own and this race for the "iconic" often leads to museum architectures that are essentially based on the spectacular. This article deals, on the contrary, with some "critical" or "experimental" Chinese architects who stand out for their against-the-flow thinking. By drawing from their own culture's roots, they design architecture that repositions the museum space within Chinese history. Some of the museums presented in this study give a central place to the garden, which is the traditional place of appreciation of antiques and artworks, while others seek to re-forge links with the past using old materials—all designed in harmony with their environment. These architectural approaches question, in China, the identity of a place in search of meaning.

Pamela Bianchi

Digital Strategies and Musealization

of the Virtual: The Case of the MoRE

Born in 2012, the MoRE (Museum of Refused and Unrealized Arts Projects) is a virtual museum that collects, preserves, and exhibits planned artworks by artists of the 20th and 21st centuries which were not carried out—because of censorship, refusal during a competition, lack of funding, or a change of intentions. In the wake of the virtualization process which led to the advent of virtual works and exhibitions, the MoRE is not the digital platform of a museum but a virtual institution, a museum/website that has appropriated digital language to make it a mechanism of conservation, exhibition, and mediation. The article aims to probe the case of this museum through a both practical and theoretical perspective which, while it analyzes the MoRE through the lens of new museological formulas related to virtual culture, also emphasizes the heuristic potential of the digital in the definition of contemporary museographic vocabulary.

Julien Michel

From the White Cube to the White Page:

The Book as Museum Space

Conceptual art has participated, since the 1960s, in the redefining of artistic practice: Privileging theory over the object, some artists have explored

the idea of art through different media, including books. As the legitimate site of discourse, the page has become a place of exhibition, hosting works in a space celebrated for its autonomy and flexibility. Sometimes totally replacing the physical exhibition, the book's space crystallizes questions raised by the museum as a building but also as an institution. In particular, these refer to the art public and propose its reintroduction into the heart of artistic practice, through its direct participation or simple attention.

Morgan Labar

The Ambition of Private Museums in the 21st Century: The Cases of The Broad and the Pinault Collection

The development of private museums in the last two decades has deeply affected the global artistic landscape. Their number has increased considerably and, for the most important among them, their symbolic power rivals that of national museums—influencing prices and artistic careers; producing new discourses of legitimation. The private museums of Eli and Edythe Broad in Los Angeles and François Pinault in Venice and Paris are now competing with the number, quality, and often renown of works held by the Centre Pompidou, the MoMA, and the Tate Modern. These institutions produce narratives and participate—through their acquisitions, collection installation, and temporary exhibitions—in the production of the modern artistic canon, rivaling traditional institutions in the writing of art history of our present time.

PERSPECTIVES

Guy Lobrichon

George Duby's Intimate Museum

Georges Duby (1919–96) remains one of the most famous French historians. Less well-known is the fact that his interpretation of medieval art, so far removed from the ordinary practices of art history, was forged in intense collaboration with several great artists of the 20th century. The medievalist thus surrounded himself with an intimate heritage from which he drew the resources of an imagery that resonates in each of his historical works.

Delphine Galloy

Monument-Museum and Museum of Monuments: Considerations on Sculpture Museums through the Example of the David d'Angers Gallery

The Musée David, in Angers, now the Galerie David d'Angers, has been considered since the 19th century as an archetype of a sculptor's museum. One of the first museums of this type to emerge in Europe, it became established as an institutional model for the promotion of sculpture, due to its notorious resistance to the lack of interest in casts that marked the previous century and also the spectacular renovation it underwent in the 1980s. The present article seeks to review the history of the conservation of the David collection in order to illustrate the different functions to which sculpture museums have been assigned for nearly two centuries. In particular, it highlights the complex relationship they have developed with public and historical monuments, in a form that sometimes tends towards the *Gesamtkunstwerk*.

Emmanuel Pernoud

Back to Degas, Back to the Louvre

In the years 1879–80, Degas produced a series of works on the theme of the Louvre. These images, in particular two etchings known as *Mary Cassatt at the Louvre*, *The Etruscan Gallery* and *Mary Cassatt at the Louvre*, *The Painting Gallery*, will be the matrices for our reflection on pleasure in the museum. From this pleasure, the paintings offer us two representations, oscillating between seeing and knowing. But, through the series of states that accompanied their realization, they also reveal to us the stages of this pleasure, from the focus on the work of art to the diffuse sensation provided by the museum environment. Finally, through the link between Degas and his models, they refer us to the relationship between the artistic creation and the activity of looking at the works.

Lisa Slade

Breton's Compass and Marek's Map: Seeing Surrealism from the South

This essay was prompted by the author's visit, on the same day, to the Centre Pompidou and the Musée du quai Branly in Paris. Her "chance encounter" at these institutions with Aboriginal bark paintings that were initially collected by Czech artist Karel Kupka became the wellspring for a discussion that attempts to reframe a small portion of the northern history of Surrealism

through a southern perspective. The discussion of the connections between Surrealists André Breton, Kupka and Dušan Marek to each other and to the art of Oceania is set against contemporary curatorial practice at the Art Gallery of South Australia, which actively reorients European perspectives.

Yves Le Fur

Art History and Museums: Anonymous Non-Western Art

The material production of non-Western cultures, mainly African and Oceanian, have long been approached by museums more as ethnological and anthropological evidence than as evidence of artistic activity. The succession of institutions which have hosted them shows the evolution of Western views on these objects and their status. This article reconsiders the position of these productions in the “classical” narrative of Western art history, within or at the threshold of the usual categories of creation—individual approaches of the creators, constituted chronological or stylistic assemblages, movements, and sensibilities. Finally, the recognition of these objects as works of art is questioned here: is it the ultimate phase of fulfillment or can it still evolve differently?

Émilie Girard

Re-Reading “Folk Art” Collections: Reflections on Some Exhibitions at Mucem

The Mucem in Marseille is now the guardian of the collections of the Musée national des arts et traditions populaires (“Museum of Popular Arts and Traditions”), founded in 1937 in Paris by Georges Henri Rivière. Beyond the primary and indispensable role of conserving this collection, and faced with the fear of seeing these objects forgotten, the museum has embarked, since its opening in 2013, on a proactive and committed policy of re-reading this rich collection. Exhibition programming, inside the museum or beyond its walls, is thus keen to offer different perspectives, allowing “popular art” objects to be compared with those from other fields, to decompartmentalize disciplines, and to underline the polysemy and poetic potential of these witnesses of material culture.

ACCENT ALLEMAND

Ernst Seidl

University Museums and Human Remains: Ethical Issues and Questions for Art History

Scientific collections of universities are the site of political discussions regarding ethical issues as well as a debate about scientific approaches well-removed from the usual norms of our discipline. The proposals of *Bildwissenschaft* or even the “material turn” still leave vast fields of study untouched, especially with regard to the individual character of each object and the properties specific to objects in general. This observation becomes all the more virulent when problems of provenance arise—linked to Nazi politics, colonial origins, or human remains that have been stored or exposed illegally. Relying on the scientific collections of the Museum der Universität Tübingen, this article reviews the current situation and formulates urgent methodological desiderata for art history.