



POUR une « HISTOIRE MONDIALE » DES MODERNITÉS

ENTRETIEN ENTRE CATHERINE GRENIER, DIRECTRICE ADJOINTE
DU CENTRE GEORGES-POMPIDOU, ET PASCALE LISMONDE

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE – CENTRE POMPIDOU, PARIS.
NOUVEL ACCROCHAGE DES COLLECTIONS PERMANENTES
À PARTIR DU 23 OCTOBRE 2013.

Modernités plurielles. 1905-1970.

Pascale Lismonde | Quel est le sens global que le MNAM – Centre Pompidou donne à cet événement muséal majeur que constitue un nouvel accrochage de ses collections ?

Catherine Grenier | *Modernités plurielles* est une exposition manifeste qui présente une relecture critique de l'histoire de l'art du XX^e siècle. C'est le résultat d'un travail de plusieurs années mené avec une équipe de conservateurs et de jeunes chercheurs d'horizons différents. Nous souhaitons renouveler la vision linéaire et progressiste de l'art moderne que proposent les musées occidentaux, devenue passiviste au regard des nouvelles valeurs imposées par la mondialisation. Cet accrochage des collections est le premier événement public visible d'importance pour ouvrir un débat ponctué par des colloques et des publications – comme le livre *Art et mondialisation*.

Pour toutes les œuvres, sauf mention contraire,
Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.

À gauche : Alfonso-Angel Ossorio.
Red Egg. 1942, aquarelle et encre de Chine
sur papier collé sur carton, 62 x 35 cm.

À droite : Shafic Abboud. *Composition*.
1965, huile sur toile, 146 x 114 cm.





Ci-dessus : Mahmoud Mokhtar.
Arous el-Nil (La Fiancée du Nil).
Vers 1929, sculpture de pierre, 150 x 36 x 24 cm.

À droite : Pan Yuliang.
Après le bain.
1952, encre de Chine et aquarelle sur papier, 92 x 59 cm.

Tout grand musée est toujours confronté à trois questions fondamentales : que montrer ? Comment le montrer ? Dans quel sens développer les collections ? Les réponses sont d'ordre pratique mais aussi politique. Les premiers musées ont été créés à la fin du XVIII^e siècle selon l'esprit des Lumières : le musée se devait d'être un lieu de savoir, ouvrant sur l'universel et visant à l'édification des individus. De nos jours, le public ne se contente plus du seul plaisir esthétique mais pose des questions impliquant l'art, l'histoire et l'histoire de l'art. Ce qui prend une acuité particulière dans un musée d'art moderne, qui a pour charge de produire une histoire de l'art « à chaud ». Il nous faut réactualiser le discours dominant sur la modernité artistique, car il correspond à la période de reconstruction qui a suivi la Seconde Guerre mondiale. Dans ce moment où les valeurs occidentales étaient détruites, en échec, on a constitué un grand récit, construit en courants successifs, où seuls les artistes considérés comme progressistes ont été intégrés. Aujourd'hui, le contexte politique et culturel est tout autre. De plus, nos investigations dans nos propres collections ont montré les limites de cette vision progressiste car, dans un souci de radicalité moderniste, on a laissé de côté de très nombreuses expressions artistiques jugées hybrides, régionales ou même antimodernes. D'où la nécessité de reconsidérer des pans entiers de l'histoire et de poser, non plus une seule modernité possible, mais plusieurs, celles-ci étant même « plurielles », car déclinées en multiples facettes.

PL | Quels courants intellectuels ont-ils favorisé l'émergence de cette prise de conscience et ce changement de point de vue ?

CG | Dès les années 1980, les études postcoloniales ont invité à reconsidérer les cultures non occidentales. Les musées ont alors cherché à revaloriser les formes d'art ignorées par notre vision occidentalocentrée, par exemple les œuvres d'artistes d'Amérique latine, d'Afrique, du Moyen-Orient ou d'Extrême-Orient. Nous avons aussi reconsidéré des expressions venant de minorités. Ou alors d'artistes femmes : dès 1980, pour la critique d'art américaine Lucy R. Lippard, « la plus grande contribution du féminisme à l'avenir de l'art a sans doute été précisément son manque de contribution au modernisme » ! En 1989, l'artiste anglais Rasheed Araeen appelait à entrer dans l'histoire « des hommes et des femmes qui ont bravé leur altérité pour pénétrer dans l'espace moderne qui leur était interdit, pour en remettre en question les limites », car cette autre histoire n'existe qu'en fragments, « détachée de l'histoire collective ». Il nous fallait donc chercher à recomposer cette histoire collective, au moins dans le domaine artistique.

PL | D'où la nécessité de modifier en profondeur la présentation des collections permanentes ?





André Cadere. *Sans titre*.
1968-1969, huile sur toile, 129 x 195 cm.
Courtesy Succession André Cadere et galerie Hervé Bize, Nancy.

CG | Ce travail de déconstruction critique du grand récit de la modernité artistique a nécessairement des conséquences muséales immédiates. Déjà, au tournant du XXI^e siècle, des musées ont commencé à adopter une présentation thématique et non plus chronologique des collections : le MOMA en 1999, la Tate Modern dès son ouverture en 2000 ou le Museo Reina Sofia. Au Centre Pompidou aussi, nous avons proposé de grands cycles sur *La Destruction des images* ou *Elles*. Cette fois, *Modernités plurielles* n'est pas une lecture thématique, mais une relecture générale de notre histoire de l'art, plus ouverte, décentrée, sans critères universels, et toujours susceptible d'évolution. En réalité, c'est le résultat de tout notre travail de recherche sur la constitution de nos propres collections au fil des époques.

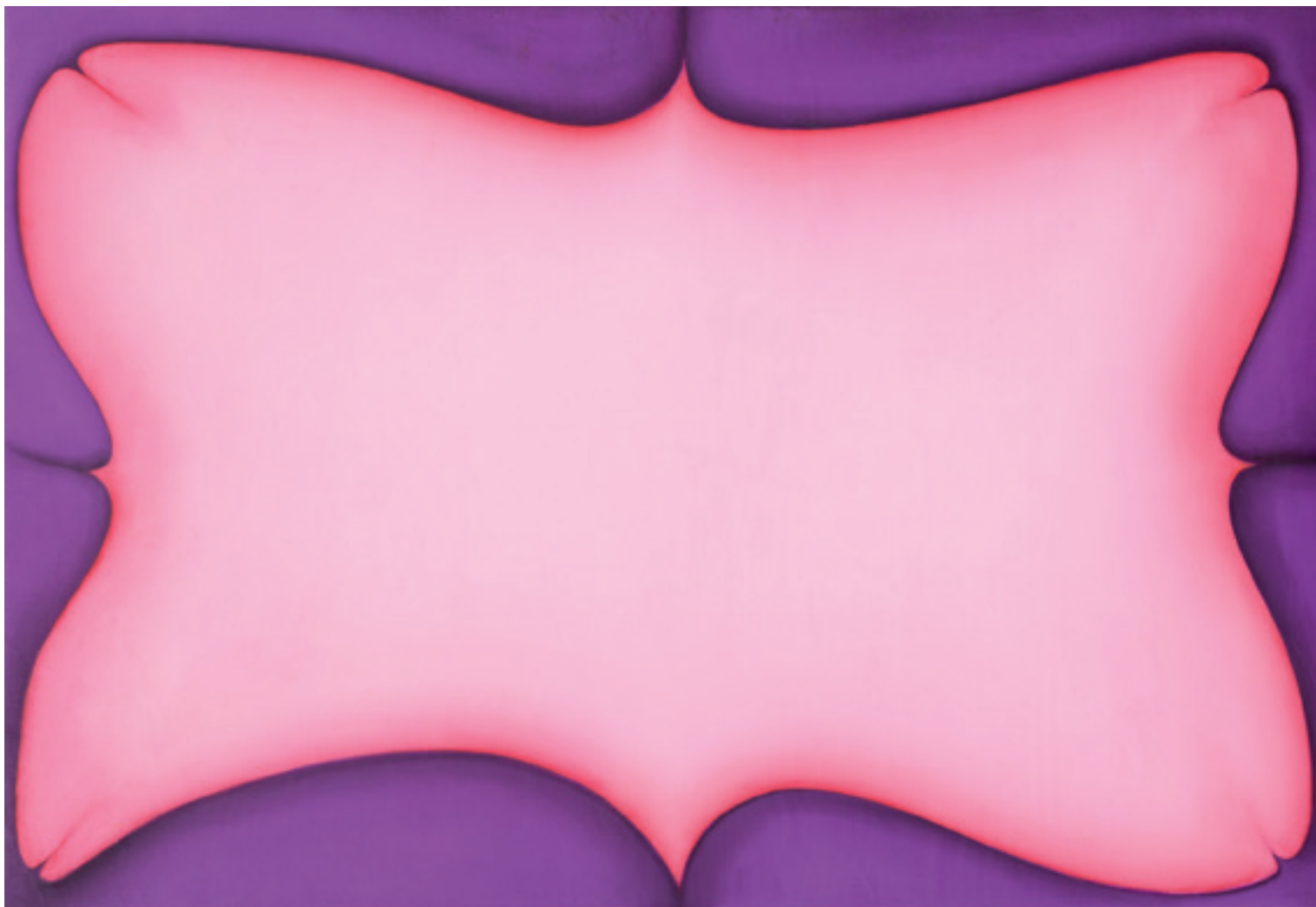
PL | Comment les collections du MNAM – Centre Pompidou se sont-elles constituées ?

CG | Pour la période moderne, notre collection d'artistes étrangers apparaît d'une richesse exceptionnelle en nombre de pays représentés, supérieure

à celle du MOMA ou de la Tate Modern, en raison de l'afflux à Paris de multiples artistes étrangers, depuis le début du XX^e siècle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, mais aussi de la politique d'acquisitions développée par l'État français dès la fin du XIX^e siècle au sein du musée des Artistes vivants, installé au musée du Luxembourg. On achetait des œuvres d'artistes contemporains français et étrangers, en vue de leur introduction possible au Louvre. Mais les achats d'artistes étrangers étaient insuffisants : en 1923, on a créé une section spécifique dans l'actuelle galerie du Jeu de Paume, devenue en 1931 le musée des Écoles étrangères, autonome, et plus audacieux que le musée des Artistes vivants. La collection du MNAM est née de la confluence de ces deux entités.

PL | Dans quel but l'État menait-il cette politique d'acquisitions d'œuvres d'artistes contemporains ?

CG | Dans l'entre-deux-guerres, la volonté manifeste est de tisser un réseau de liens diplomatiques entre les États européens : on cherche déjà à créer



Huguet Caland. *Brides de corps*.
1973, huile sur toile, 90 x 120 cm.

l'Europe pour éviter une nouvelle guerre. Et pour maintenir la place artistique de la France, en 1922, on crée l'AFEEA – Association française d'expansion et d'échanges artistiques –, qui dépend du ministère des Affaires étrangères et deviendra l'AFAA (Association française d'action artistique) en 1934. Ainsi, au Jeu de Paume, entre les deux guerres, on a organisé une trentaine d'expositions très officielles d'artistes étrangers en collaboration avec les pays amis, républicains ou non. La création en 1937 du Musée national d'art moderne, voulu par le Front populaire à l'occasion de l'Exposition universelle et installé dans un Palais de Tokyo tout neuf, a suscité au Jeu de Paume des expositions plus novatrices : *Trois Siècles d'art aux États-Unis* (avec le MOMA) ou *Les Femmes artistes d'Europe* (avec plus de 300 artistes). Pour la première fois, on a pu voir des œuvres abstraites et surréalistes, avec des sculptures d'Afrique ou d'Océanie dans une exposition officielle sur *L'Art international indépendant* – toute une dynamique d'ouverture interrompue par la guerre ! Cependant, malgré des budgets d'acquisitions modestes et une

relative frilosité dans le choix des œuvres – achetées pour leur présentation au Louvre, à la fermeture du Jeu de Paume, en 1940 –, cette collection des Écoles étrangères comptait plus de 600 tableaux et dessins, et une centaine de sculptures – soit une mémoire très précieuse du cosmopolitisme de la scène parisienne car les artistes venaient vraiment du monde entier : d'où des collections à vocation universelle. Ainsi, le MNAM a hérité d'un ensemble important de ces collections des années 1910-1940 : des artistes d'Amérique latine, brésiliens (Amaral, Monteiro, Cavalcanti, Portinari, Brecheret...), mexicains (Kahlo...), uruguayens (Torres Garcia...) ; un fonds singulier d'artistes asiatiques modernistes et traditionalistes ; quelques artistes du Proche et du Moyen-Orient, égyptiens (Mokhtar, Sabbagh...), algériens (Mammeri), tunisiens, israéliens (Achiam), ainsi que des artistes d'Afrique du Sud, des Canadiens ou des Australiens. Il y a aussi un fonds très important de la fameuse « École de Paris », dont les artistes viennent de partout, et en particulier de Russie (Jacovieff, Babij, Orloff, Grigorieff...) et d'Europe cen-



Natalia S. Gontcharova.
Les Lutteurs.
 1909, huile sur toile, 118 x 103 cm.

trale (306 artistes), avec leur style souvent réaliste ou marqué par l'expressionnisme. Pour l'Europe aussi, des protagonistes du réalisme espagnol (Zuloaga, La Serna...) ou italien (Severini, Sironi, Carrà, De Pisis...), et des artistes d'Europe du Nord (Krogh, Kylberg...). À partir de sa réouverture en 1947, le MNAM a enrichi ses collections d'œuvres significatives de l'avant-garde grâce à l'obtention de donations, de fonds d'ateliers ou d'ensembles d'œuvres exceptionnels – Chagall, Picasso, Kupka, Gonzalez, Kandinsky, Pevsner, ou encore l'atelier intégral de Brancusi. Le développement du MNAM va conduire à la création d'un nouveau modèle de musée national, ouvert en janvier 1977, au Centre Pompidou. Doté de fonds propres et d'une indépendance administrative, le MNAM – Centre Pompidou a enrichi les collections d'œuvres de grandes figures de l'avant-garde, d'artistes américains de l'après-guerre ou de jeunes générations. À l'ouverture, les collections comptaient 18 530 œuvres, ouvertes ensuite à la photographie, au film, à la vidéo, puis à l'architecture et au design.

PL | *Modernités plurielles* va donc permettre de découvrir des artistes qu'on n'a jamais vus ainsi que des courants mal connus comme les réalismes ?

CG | *Modernités plurielles* s'ouvre avec deux œuvres

retrouvées dans nos réserves, quasi contemporaines et jamais exposées : *Les Quatre Races* d'Amédée Ozenfant, un artiste humaniste et pacifiste, est une grande œuvre de 1937, prophétique, où une humanité réconciliée vit un monde nouveau, grâce à l'épanouissement des arts. L'autre œuvre, *Europe* d'Ismael de La Serna, grande figure du réalisme espagnol, date de 1935, donc juste avant la guerre d'Espagne. C'est une œuvre hallucinée : on voit le désastre qui guette l'Espagne, la guerre civile, son asservissement, mais c'est également l'Europe qui est entraînée dans ce conflit. Là aussi, il s'agit d'une vision prophétique.

De façon générale, sur les 1 000 œuvres présentées, 200 n'ont jamais été vues, car venant de nos collections, mais jamais exposées, ou bien acquises dans le cadre de ce programme pour combler des lacunes. Les œuvres jamais vues viennent surtout d'Amérique latine, d'Asie (de la Chine et du Japon), du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord. Nous montrons les répercussions internationales des grandes impulsions modernistes : futurisme, constructivisme, surréalisme – ces mots d'ordre artistiques ont vraiment traversé le monde, mais avec des rebonds fort différents selon les pays. En les parcourant avec une chronologie plus souple, on élargit donc le spectre à l'échelle internationale. C'est déjà passionnant.

Ensuite, comme il n'y a pas eu « une » modernité, mais plusieurs, notre recherche a porté aussi sur ce qui était jugé non moderniste, comme les réalismes. Là encore, il y en a plusieurs, avec des intentions et des formes différentes. Nous exposons donc les réalismes latino-américains, comme le mouvement anthropophage brésilien ou les mouvements indigénistes. Ou encore des expressions plus engagées, en Europe même, comme le réalisme social (en Italie, en Espagne), ainsi que les expressions antifascistes. Nous montrons aussi l'Art déco, avec beaucoup d'artistes femmes engagées dans les Années folles, la libération de la femme, la création du personnage de « la garçonne ». Ce mouvement très international a des échos partout, en Asie, en Amérique latine, en Afrique du Nord, au Moyen-Orient. D'autres catégories sont possibles, mais on va déjà montrer celles-ci selon deux grandes sections : l'une présente les modernismes déployés, l'autre les réalismes dans tous les pays du monde. Ensuite, une large section fait voir certaines scènes plus locales, avec d'autres impulsions comme les abstractions chaudes (l'art abstrait informel) ou froides (art cinétique ou néo-concret), très développées en Asie, au Moyen-Orient et en Afrique du Nord, mais également en Europe centrale et en Amérique latine.

PL | Quelle est la conception globale de la muséographie de *Modernités plurielles* ?

CG | Notre présentation part de 1905, le début de notre collection, et se développe selon un ensemble de salles, une quarantaine, chacune traitant d'une thé-



Erwin Blumenfeld.
Le Dictateur.
1937.



Sonia Delaunay.
Jeune Finlandaise.
1907, huile sur toile, 80 x 64 cm.

matique, parfois consacrée à un courant, constituant une micro-exposition. Par exemple, on en trouve sur le primitivisme, sur le totémisme, sur l'anthropophagie, sur *L'Almanach du Blau Reiter*, sur l'atelier Kandinsky, sur les constructivismes, ou encore les salles affectées aux constructions d'architecture moderne dans les pays de la Méditerranée, en Inde, en Amérique latine, ou bien sur les Asies modernes ou les Afriques modernes, et ainsi de suite. Ces micro-expositions cohérentes, très articulées et chronologiques, constituent une histoire de l'art. Mais nous précisons bien que ce n'est pas la seule histoire de l'art, mais une des narrations possibles, déclinant ces « modernités plurielles ». Et surtout, tout ne sera pas figé dès cette première présentation, on complètera au fur et à mesure, et on changera un certain nombre de salles, c'est vraiment un travail en cours qui va progresser peu à peu.

PLI Comment avez-vous développé vos investigations ?
CGI Nous nous sommes beaucoup appuyés sur les revues d'art du monde entier, qui forment le fil

conducteur de l'accrochage. Par chance, nous disposons d'un fonds documentaire très important, un matériau long à dépouiller mais incomparable pour juger de l'accueil de la modernité dans tous les autres pays : on y voit ainsi comment elle était vécue au même moment à Ljubljana, à Prague, à São Paulo, à Tokyo. À partir des années 1900, les revues d'art se sont multipliées et circulaient vraiment. On a donc beaucoup regardé les grands passeurs comme Kandinsky, qui a fait vraiment le lien entre la Russie, l'Allemagne et la France, ou bien un écrivain comme Michel Leiris. Ce dernier fait le passage entre différentes formes artistiques comme le cubisme et le surréalisme, mais il a aussi participé à la fameuse mission Dakar-Djibouti avec un regard critique sur l'anthropologie – il s'est intéressé à l'art de toutes les civilisations, africaines, amérindiennes, asiatiques. C'est la première fois qu'on va réunir l'ensemble de la collection de notre donation Leiris, avec aussi quelques prêts du musée du quai Branly. Avec Kandinsky, nous offrons une relecture de *L'Almanach du Blau Reiter* pour montrer comment Kandinsky et Marc essaient de concentrer dans un seul regard des formes d'art différentes, créées par une constellation d'artistes allemands, français et européens. Nos outils sont des ressources documentaires, qu'on utilise pour aller voir de plus près : que voit-on à partir du regard de Leiris, de Kandinsky ? Et ainsi de suite.

PLI Au-delà de la richesse exceptionnelle des collections dont dispose le MNAM – Centre Pompidou, pourquoi avoir entrepris un tel travail ?

CGI La raison tient à l'un des projets essentiels du MNAM, qui a pour vocation d'écrire une histoire de l'art. Nous présentons nos œuvres de façon chronologique, nos présentations thématiques restant des exceptions car la dimension pédagogique est formellement inscrite au sein du musée. Mais nous devons aussi assumer une vocation de recherche. Il s'agit donc d'articuler au mieux ces différentes missions. D'autre part, nous sommes sensibles depuis longtemps à la dimension internationale de nos collections : il nous faut donc changer les termes de ce qu'on appelle « art moderne international », en interrogeant les termes « moderne » et aussi « international ». En outre, dans cette géographie ouverte, nous sommes très soucieux de rendre toute leur place aux artistes français dont certaines générations ont été occultées, notamment dans les successeurs des artistes modernes qui tiennent une place importante. Dans cette perspective, « mondialisation » ne signifie pas seulement « art non occidental », c'est aussi une révision de notre propre art occidental.

PLI N'y a-t-il pas aussi le dessein implicite de réimposer Paris sur la scène de l'art ?

CGI Non. Il est certain que la France a un rôle à jouer dans les grands débats intellectuels d'aujourd'hui, et qu'il importe de réaffirmer l'importance de l'his-



Raj Rewal.

Stade Trading Corporation, New Delhi, Inde.

1976-1989, maquette d'architecture en bois, trois éléments amovibles, 110 x 122,5 x 183 cm.

toire de l'art français, de nos musées et de notre modèle. Mais, puisque nous avons voulu décentrer notre regard, nous ne travaillons donc pas à partir de Paris, ni d'aucune autre capitale. Nous explorons sur d'autres scènes la perception de tous les mouvements de la modernité, les réactions d'adhésion ou de rejet qu'ils ont provoquées, leur impact artistique, parfois par réactivité.

On est plus sensibles aux flux, aux reflux, aux communications, de façon à restituer à cette histoire toute sa complexité. Il faut souligner que ce travail de relecture de l'histoire de l'art est très bien accueilli

par les autres musées, notamment par le Whitney Museum à New York, qui envisage un travail similaire, ainsi que la Tate modern. Les universitaires sont aussi très intéressés. Le musée, c'est le miroir d'une société, à notre insu, où se reflètent toutes les questions actuelles sur le monde, sur l'histoire, sur la modernité du XX^e siècle, ce qu'elle a été, ce qu'elle n'a pas été. Plus tard, on nous verra comme un symptôme des interrogations du début du XXI^e siècle sur l'ensemble du XX^e siècle, si fondateur, mais dont la lecture établie apparaît désormais si contestable. D'où notre exposition, en forme de manifeste. ■