

« Ce sont les artistes qui font les institutions »

Entretien avec Jean-Hubert Martin (réalisé le 12 octobre 2015 par Julie Bawin)

Julie Bawin et Jean-Hubert Martin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/1013>

ISSN : 2111-4528

Éditeur

Avignon Université

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2016

Pagination : 101-105

ISBN : 978-2-330-07064-9

ISSN : 1766-2923

Ce document vous est offert par Université de Liège



Référence électronique

Julie Bawin et Jean-Hubert Martin, « « Ce sont les artistes qui font les institutions » », *Culture & Musées* [En ligne], 27 | 2016, mis en ligne le 19 juin 2018, consulté le 22 janvier 2019. URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/1013>

POINT DE VUE

« CE SONT LES ARTISTES QUI FONT LES INSTITUTIONS »

Entretien avec Jean-Hubert Martin
(réalisé le 12 octobre 2015 par Julie Bawin)

Ami des artistes autant qu'homme d'institution, Jean-Hubert Martin s'est tracé un parcours singulier dans le monde de l'art en France et à l'étranger. Tour à tour directeur du musée national d'Art moderne à Paris, de la Kunsthalle de Berne et du Museum Kunstpalast à Düsseldorf, il s'est surtout fait connaître pour des expositions dont l'impact est encore très vif aujourd'hui. Si sa réputation s'est forgée avec *Magiciens de la terre*, exposition devenue mythique par les questions posées et les artistes exposés, J.-H. Martin est aussi un des premiers à avoir plaidé en faveur d'une ouverture de l'histoire de l'art vers d'autres cultures, d'autres taxinomies, d'autres catégories et approches historiques. Considérant qu'il est plus pertinent d'aborder les œuvres, même les plus anciennes, à partir de problématiques actuelles, il n'a cessé aussi de faire valoir la parole des artistes et de s'instruire auprès d'eux. Dans un numéro consacré aux relations entre l'artiste et le musée, il nous a semblé naturel de connaître le point de vue de cet homme de musée qui, adepte d'une démarche visuelle et sensorielle de l'art, n'a cessé d'encourager ses pairs à être créatifs, tout en incitant les artistes à poser leur regard sur l'histoire de l'art et l'exposition du patrimoine.

JULIE BAWIN

Julie Bawin (J.B.) : Au regard de votre propre parcours, comment percevez-vous l'évolution des relations entre artistes et institutions muséales depuis les années 1970 jusqu'à nos jours ?

Jean-Hubert Martin (J.-H.M.) : Le début des années 1970 correspond à mon entrée au musée national d'Art moderne et à ma participation à la programmation du futur Centre Georges Pompidou. Je me rappelle très bien que ce que nous ne cessons de dire, lors des réunions organisées avec les programmeurs-architectes, c'est que le Centre devait absolument être pensé et conçu comme un espace ouvert aux usages les plus variés et que les artistes devaient

pouvoir y faire tout ce dont ils avaient envie. C'était évidemment utopique, car très rapidement, la législation s'est avérée astreignante, imposant des contraintes techniques et administratives n'allant pas dans le sens de l'ouverture souhaitée au départ. Mais malgré ces difficultés, qui sont plus grandes encore aujourd'hui qu'à l'époque, je pense que le musée, d'une façon générale, s'est adapté au désir des artistes. Certes, la gestion y est plus complexe que dans un centre d'art, mais il me semble que les institutions muséales s'adaptent autant qu'elles le peuvent aux projets des artistes. Il faut toutefois veiller à ce que des centres d'art, comme le Palais de Tokyo à Paris par exemple, continuent à être des lieux sans collection, car c'est cette particularité qui leur permet une flexibilité dans la programmation qu'un musée comme le Centre Georges Pompidou ne peut atteindre. Lorsque j'ai été directeur de la Kunsthalle de Berne, je me suis d'ailleurs opposé à l'idée d'y créer une collection. Mon avis était – et est toujours – que, pour faire vivre la création contemporaine, centres d'art et musées doivent coexister et collaborer, et non se confondre.

J.B. : L'artiste Bertrand Lavier a déclaré à votre sujet que vous avez toujours été un électron libre, ayant compris que ce sont les artistes qui font les institutions et non l'inverse. Que vous inspire cette déclaration ?

J.-H.M. : Peut-être fait-il référence à cette conviction que j'ai eue très tôt que l'on ne peut comprendre l'art, même le plus ancien, sans être en adéquation avec la création vivante. Je dois rappeler à cet égard que la formation universitaire en histoire de l'art à mon époque était vierge de références à l'art en train de se faire. C'est en 1969, alors je venais d'entrer au Louvre pour travailler auprès de Pierre Rosenberg et que je me passionnais pour la peinture du XVII^e siècle, qu'un tournant s'est opéré. Je vivais alors en communauté dans un grand appartement et c'est par l'intermédiaire de l'un de mes colocataires, qui travaillait pour la galerie Sonnabend, que j'ai eu la chance de faire la connaissance d'artistes comme Christian Boltanski, Jean Le Gac, Sarkis et André Cadere. Ils sont rapidement devenus des amis et à leur contact, j'ai eu cette immédiate certitude que tout passait par eux. J'ai donc pris un autre chemin, suis entré au musée national d'Art moderne et, à partir de ce moment, je n'ai cessé

de multiplier les rencontres avec les artistes. J'ai visité leur atelier et, surtout, j'ai lu leurs textes. Ce que je lisais de plus intéressant se trouvait dans les écrits d'artistes. Je ne dis pas que la connaissance livresque n'est pas importante, mais ma carrière, je l'ai bâtie sur ce que j'ai appris avec les artistes, sur les questionnements que j'ai échangés avec eux. Et puis, je n'ai cessé de voir des expositions, y compris d'artistes qui *a priori* ne m'intéressent pas. C'est par ce biais que j'ai fait des découvertes et que j'ai appris à changer d'avis, à me remettre en question.

J.B. : Cette idée selon laquelle on ne peut comprendre l'art sans regarder vers le présent a guidé, il me semble, une grande partie des expositions que vous avez organisées. Vous avez d'ailleurs été l'un des premiers à confronter l'art ancien à l'art contemporain, notamment au château d'Oiron. De nos jours, les musées ne cessent de pratiquer cette confrontation et d'inviter des artistes à réactualiser leurs collections. Que pensez-vous de ce qui apparaît clairement comme un phénomène de mode ?

J.-H.M. : J'ai été en effet l'un des premiers à mêler les catégories et les temporalités, au château d'Oiron, mais aussi au Museum Kunstpalast à Düsseldorf où j'ai invité deux artistes, Bogomir Ecker et Thomas Huber, à réorganiser l'ensemble des collections permanentes. Ce projet, on ne le sait que trop peu, a provoqué un véritable tollé dans le milieu des conservateurs de musée en Allemagne. Le problème venait du fait qu'il existait – et c'est encore le cas aujourd'hui – un important clivage entre l'exposition temporaire et l'accrochage d'une collection. Les conservateurs de musées, et je pense ici à ceux qui se sont farouchement opposés au projet, considéraient que l'accrochage est leur privilège et que la réorganisation d'une collection est uniquement réservée aux historiens d'art. Inviter un artiste pendant trois mois à faire le clown et lui demander de mettre du désordre dans les collections, cela leur paraît une bonne idée, mais uniquement dans le cadre d'une exposition temporaire. Au Museum Kunstpalast, l'objectif était autre puisqu'il s'agissait de confier à deux artistes le projet muséographique en tant que tel. Et de là découle mon jugement un peu négatif sur cette vogue pour les cartes blanches aux artistes qui s'est manifestée un peu partout dans les musées au début des années 2000. J'appelle cela « La cerise sur

le gâteau », car en somme, c'est très pratique : on crée un événement, on attire les médias et on fait revenir les citoyens dans les musées de leur propres villes. Ce n'est pas un mal en soi, car il est vrai que le musée a besoin d'un public nombreux pour exister, mais il ne faudrait surtout pas que cela devienne la *doxa*.

J.B. : Que pensez-vous justement du rôle joué aujourd'hui par les artistes dans l'organisation d'expositions au musée ?

J.-H.M. : Vous savez comme moi que les artistes ont joué ce rôle de metteur en scène des collections bien avant l'époque actuelle, et notamment au XIX^e siècle. Ce que je pense aujourd'hui de cette vogue pour les expositions organisées par des artistes, c'est que si elle se poursuit dans le temps, elle apportera incontestablement une plus grande liberté d'interprétation sur les œuvres. Les artistes proposent des interprétations qui échappent aux normes et à la linéarité que défend le musée. Pourtant, comme le disait McLuhan, il est bel et bien possible d'inventer une autre linéarité qui n'est pas forcément celle de la chronologie. L'essentiel, dans ce domaine, c'est donc d'apporter la plus grande diversité d'interprétation et la plus grande variété d'offre au public pour qu'il sache, en fonction de ses connaissances et de son niveau culturel, que l'on peut présenter l'art autrement. Il existe aujourd'hui un public d'amateurs et de curieux qui, las des expositions conventionnelles, a envie d'être stimulé par des accrochages différents. Et donc, je pense qu'il faut ouvrir le spectre le plus possible et c'est à cet endroit que l'artiste commissaire peut offrir de tels avantages. Mais comme je l'ai dit, il ne faut en aucun cas que cela ne devienne la *doxa*. Ce n'est pas parce que l'on est artiste qu'on a forcément un regard fascinant sur le passé. Même dans les musées de société, il faut être prudent. L'art contemporain est à la mode, et je ne vais pas m'en plaindre, mais il faut inviter des artistes qui peuvent répondre intelligemment aux questions que pose l'histoire de l'art et pas seulement leur confier une exposition pour offrir un regard extérieur. En d'autres termes, les médias et le « *people* » ne doivent pas prendre le pas. Il faut s'en méfier et réfléchir absolument à ces questions afin de ne pas tomber dans le piège de l'audimat à tout prix.

J.B. : Revenons au projet muséographique que vous avez confié, en 1999, à Bogomir Ecker et à Thomas Huber au Kunstpalast de

Düsseldorf. Vous qui n'avez cessé de remettre en cause les catégories artistiques et temporelles : pourquoi n'avez-vous pas été vous-même le maître d'œuvre de ce réaménagement des collections ?

J.-H.M. : On n'a jamais vraiment osé me poser cette question. Mais oui, évidemment, j'ai d'abord pensé à le faire moi-même. Je pourrais prendre des chemins de traverse en disant qu'il existait des raisons d'ordre technique qui m'empêchaient de porter seul ce projet, mais en réalité, c'était une stratégie, car je me doutais que cela allait provoquer des réactions virulentes et ce fut donc une ruse de demander à deux artistes de s'en occuper. Je me suis d'ailleurs totalement impliqué dans ce projet. Mais j'ai laissé les artistes être en première ligne. Vous savez, j'étais un étranger à Düsseldorf et on attendait de moi que je travaille avec les différents conservateurs du musée. Si j'avais moi-même mis en place ce réaménagement, ils auraient alors tenté de me faire revenir vers des modes de présentation traditionnels. Je me suis donc dit qu'ils écouteront plus volontiers des artistes. Ce ne fut pourtant pas le cas. Même le conservateur de la section consacrée à l'art moderne et contemporain s'est mis en porte-à-faux par rapport au projet. Un conflit a éclaté et a duré tout le temps de la mise en place des collections. Les artistes voulaient pourtant collaborer avec les historiens d'art attachés au musée ; mais ceux-ci avaient l'impression qu'on leur ôtait leurs privilèges et aucune collaboration réelle ne fut possible. Aujourd'hui, heureusement, les mentalités ont évolué et, d'ailleurs, l'exposition que je prépare actuellement au Grand Palais aurait été difficilement réalisable il y a quinze ans.

J.B. : Pouvez-vous me dire quelques mots de cette exposition ?

J.-H.M. : Elle s'intitule *Carambolages* et constitue la suite logique de ce que j'ai fait à Oiron et à Düsseldorf. J'y ai toutefois ajouté un élément supplémentaire qui, je crois, est totalement inédit. Seront exposées cent quatre-vingts œuvres, de l'Antiquité à nos jours et de toutes cultures confondues, selon un système d'association qui fait que chaque œuvre est prédite par la précédente et annonce la suivante. On suit ainsi une sorte de fil d'Ariane qui n'est pas une narration en soi, mais une figure de style rappelant la *dorica castra*. Le principe est simple, en réalité. Nul besoin de

connaissances savantes pour apprécier ce que l'on voit. Sur l'ensemble des œuvres exposées, seules vingt d'entre elles ont été réalisées par des artistes vivants. Toutes, cependant, ont été choisies en fonction de la création vivante ou, si vous voulez, en fonction des paradigmes de l'art contemporain. L'amateur éclairé y verra des clins d'œil, mais comme il s'agit d'une exposition qui part du regard et non pas d'une connaissance préalable de l'histoire de l'art avec sa chronologie, son style et son évolution, un gamin des banlieues pourra, lui aussi, y trouver du plaisir. Cette exposition est d'ailleurs aussi une façon de m'adresser au public de l'art contemporain qui, quoique très libertaire, est en réalité exclusif, avec souvent une méconnaissance et une indifférence autoproclamées de ce qui s'est fait auparavant.

J.B. : Votre manière très singulière de concevoir des expositions fait que l'on vous a souvent rapproché de commissaires tels que Pontus Hulten ou Harald Szeemann. Quel regard portez-vous sur leur statut, parfois plus proche de l'« être artiste » que de l'organisateur d'exposition ? Comment percevez-vous le vôtre ?

J.-H.M. : D'abord, il est clair que je me sens appartenir à cette famille. J'ai beaucoup d'admiration pour Szeemann. Son *Musée des obsessions* a été un projet tout à fait fascinant et savez-vous d'ailleurs que l'une de ses idées fut d'y exposer des œuvres de Poussin ? Il nourrissait donc lui aussi un intérêt pour la relation entre l'art contemporain et l'art plus ancien. Si je devais toutefois établir une filiation, je pense que ce serait davantage avec Willem Sandberg et Pontus Hulten. Ce sont deux hommes de musée qui, toujours, ont mis l'accent sur le regard, sur l'œuvre, et non sur l'accumulation des connaissances. Ce sont deux hommes qui vivaient avec les artistes. Je me sens donc appartenir à cette famille, mais je n'ai pour ma part jamais revendiqué un statut d'artiste. Si je devais me définir, je dirais que je suis un interprète d'œuvres qui essaie d'être créatif. Je dois d'ailleurs insister sur le fait que je suis avant tout un homme de musée et que toutes les expositions que j'ai organisées partent de l'idée de collection. Ce que je crois, c'est que les conservateurs jouent – ou devraient jouer – un rôle similaire à celui du chef d'orchestre qui interprète une partition existante ou du metteur en scène qui interprète le livret d'une pièce de théâtre. Sont-ils des artistes ou non ? En

général, ils le sont. Mais peu importe, ce sont avant tout des interprètes et je pense que les gens du musée doivent jouer ce rôle, en cessant de se retrancher derrière les conventions de l'histoire de l'art. Il leur faut développer un regard décomplexé et plus libre sur les œuvres et, surtout, faire entrer la notion de plaisir, et pas seulement le plaisir de la connaissance.

J.B. : Que pensez-vous du célèbre texte qu'a écrit Daniel Buren en 1972 à propos du pouvoir exorbitant des commissaires d'exposition ?

J.-H.M. : Ce texte est extrêmement intéressant et pointe des dérives qui se sont avérées en partie exactes. Mais là où je ne suis pas d'accord, c'est que le commissaire d'exposition n'a jamais supplanté l'artiste. Il suffit de comparer le nombre de publications consacrées à Buren à celles qui ont trait aux organisateurs d'exposition pour constater que le commissaire n'a pas pris la place de l'artiste. En fait, je crois que Buren a posé, avec son acuité habituelle, une véritable question, mais qu'il en a tiré des conclusions qui vont bien au-delà de la réalité. Même Hans Ulrich Obrist, qui est partout dans les médias, ne cesse de dire qu'il est au service des artistes et je pense que c'est assez vrai. Il est certainement victime de sa propre image, mais je suis à peu près certain que lorsqu'il travaille avec un artiste, il ne cherche pas à passer devant lui. Il faut par ailleurs souligner un fait que l'on oublie souvent : nombreux sont les artistes à souhaiter que les curateurs soient créatifs, et notamment dans la réexposition de leur art. Un artiste comme Sarkis, par exemple, attend que des commissaires d'expositions soient, après sa mort, créatifs dans la réinterprétation de son œuvre et qu'ils ne les réexposent surtout pas comme s'il s'agissait d'une reconstitution archéologique. Cette part de la créativité chez les commissaires peut donc être voulue par les artistes eux-mêmes.

J.B. : Vous avez aussi accompagné de nombreux artistes dans l'organisation d'expositions monographiques. Je pense notamment à l'exposition de Christian Boltanski à Venise en 2011. Comment appréhendez-vous ce travail en duo ?

J.-H.M. : Ce qui me plaît énormément, c'est la relation presque intime qui se tisse avec l'artiste. Quant au rôle que l'on joue en tant que commissaire d'une exposition monographique, il est extrêmement modeste. Accompagner

Boltanski à Venise, c'était surtout passer un bon moment avec un artiste que je connais depuis très longtemps. J'ai donné quelques conseils, notamment dans le fait d'accepter les contraintes imposées par l'espace du Pavillon français, mais c'est l'artiste qui a été le véritable maître d'œuvre. Là où un commissaire intervient davantage, c'est lorsqu'il suit l'exposition d'un artiste plus jeune et moins expérimenté. Il m'est arrivé de jouer un rôle important auprès d'artistes qui ne prenaient pas assez en compte la manière dont le public allait recevoir leurs propositions. Mais d'une façon générale, accompagner un artiste dans une exposition solo, c'est un travail très différent de ce que l'on peut faire dans le cadre d'expositions collectives. Dans les expositions de groupe, il faut souvent jouer un rôle d'arbitre et négocier avec chaque artiste la place qui lui est donnée. Il y a certes parfois des conflits, mais c'est ce qui est passionnant dans ce métier. Et puis, on évolue aussi. Je ne vous cache pas que la patience que j'avais quand j'avais 30 ans, je ne l'ai plus aujourd'hui.

J.B. : Vous avez fait l'expérience récemment, au Centre Georges Pompidou, d'une célébration de l'une de vos plus célèbres expositions, *Magiciens de la terre*. Comment avez-vous appréhendé ce projet d'une exposition d'une exposition ?

J.-H.M. : En aucun cas, je n'ai voulu d'une reconstitution des *Magiciens de la terre* ou d'une réexposition de celle-ci. Ce projet est en réalité né d'une double initiative : celle du Centre Georges Pompidou, qui désirait fêter le vingt-cinquième anniversaire de l'exposition, et celle de Didier Schulmann, directeur de la bibliothèque Kandinsky, qui m'a convaincu qu'il serait intéressant de rassembler l'ensemble des archives et d'organiser une exposition documentaire des *Magiciens de la terre*. Didier Schulmann est un ami, mais c'est aussi l'un des seuls au Centre Pompidou à avoir, à l'époque [en 1989], défendu cette exposition. Et puis, il y a eu cette conversation que j'ai eue un soir au bistro avec Sarkis. Lorsque je lui ai parlé de ce projet, il m'a proposé de réaliser une maquette de l'exposition. J'ai trouvé cette idée fascinante, car un artiste allait apporter un regard actuel sur *Magiciens*. Lorsque l'exposition a été inaugurée, nombreux sont ceux qui s'attendaient à découvrir une reconstitution. Ils ont sans doute été déçus de découvrir une

exposition documentaire, accompagnée, non pas d'une maquette finalement, mais d'une frise de Sarkis évoquant, par d'immenses tirages photographiques, la centaine d'artistes exposés en 1989. Mais peu importe les critiques, je ne voulais pas que l'exposition soit rejouée. L'intérêt était de montrer le travail entrepris par la bibliothèque Kandinsky et de dévoiler les grandes étapes qui ont conduit à l'organisation de cette manifestation. Pas d'œuvres donc, mais des documents d'époque, des vidéos ainsi que les très beaux films de Philipp Haas tournés chez quelques-uns des artistes en Afrique et en Australie.

POINT DE VUE

« SINON, J'AURAIS PU DEVENIR DIRECTEUR DE MUSÉE, ATTENDRE MES 65 ANS »

Entretien avec Harald Szeeman

(réalisé les 21 et 28 juillet 1996 par François Mairesse)

Cet entretien a été réalisé dans le cadre de ma thèse de doctorat, qui portait notamment sur l'histoire du projet muséal ainsi que sur la crise des musées au cours des années 1970. C'est dans ce cadre que j'ai rencontré à nouveau Harald Szeemann, avec qui j'avais échangé, quelques années plus tôt, sur la question des musées d'artistes. La rencontre s'est passée à Maggia – dans le Tessin –, dans la petite usine qu'il avait convertie en fabrique pour abriter ses immenses archives. L'entretien s'est déroulé sur deux journées, les 21 et 28 juillet 1996. Il portait sur le parcours de H. Szeemann, mais aussi, de manière plus précise, sur sa perception du musée et sa relation avec ce médium particulier, ainsi que sur la création du *Musée des obsessions*. La restitution de l'entretien est donnée au plus près de la conversation avec H. Szeemann¹.

FRANÇOIS MAIRESSE

François Mairesse (F.M.) : En 1957, vous faites votre première exposition.

Harald Szeemann (H.S.) : Enfin, c'est un peu comme un acteur qui a toujours attendu sur le banc. Ce n'était pas du tout que je voulais faire des expositions, mais c'est parce que j'avais fait à Berne pas mal de choses, notamment mon théâtre. J'avais traduit Breton, Duchamp, je m'étais intéressé à Artaud, à Hugo Ball. En 1956, j'avais fait un travail sur Hugo Ball, et puis j'avais déjà préparé cette manifestation/exposition sur lui.

F.M. : C'était *Hommage à Hugo Ball* ?

H.S. : C'était en 57, et voilà, tout d'un coup, Franz Meyer m'appelle. Meyer m'avait déjà proposé pour un boulot délicat : il y avait le directeur de Philadelphie qui était en Suisse et qui voulait apprendre l'allemand, Henry Clifford, et Clifford a demandé, « vous n'avez pas un étudiant qui m'accompagne en Suisse, qui viendrait avec moi chez les Rothschild et moi j'irais