



Fig. 1. Vue de l'exposition de Rodin, salle de l'exposition du Pavillon de l'Alma, 1900, photographie de M. Bauche.

L'exposition personnelle comme instrument d'auto-analyse et d'autopromotion

Du pavillon de Courbet (1855) à la rétrospective de Picasso (1932)

Julie Bawin

L'exposition est un médium naturel pour l'artiste. Qui pourrait se montrer indifférent à la mise en espace de ses œuvres? D'une certaine manière, on peut dire que l'artiste est nécessairement et presque toujours le commissaire de ses expositions¹. »

Ces propos, tenus par le plasticien français Mathieu Mercier (1971), dévoilent un fait indéniable : l'exposition personnelle d'un artiste se fait rarement sans l'assentiment ou l'implication de ce dernier, qu'il soit accompagné ou non d'un commissaire d'exposition. Cette reconnaissance, presque naturelle de nos jours, du rôle que tient l'artiste dans l'organisation de ses propres expositions ne s'est toutefois pas imposée d'elle-même. Il a en effet fallu passer par des revendications successives pour que, dès les années 1960-1970, soit reconnue la part de responsabilité de l'artiste dans la mise en exposition de son art. Les représentants du mouvement de l'art conceptuel ont à cet égard joué un rôle essentiel, engageant des réflexions critiques et théoriques qui les autoriseront à imposer aux galeries et musées leurs propres conceptions et conditions expographiques. Mais si l'histoire des expositions d'artistes ne peut s'écrire sans épingler les interventions curatoriales de Buren, Judd, Kosuth, Haacke, Asher ou Broodthaers, elle ne peut faire l'économie de ceux qui, dès la seconde moitié du XIX^e siècle, ont fait de la présentation de leurs œuvres une composante fondamentale de leur pratique artistique. Dès les années 1850-1860, l'exposition personnelle a constitué un moyen d'autopromotion – voire d'autocélébration –, mais aussi une façon d'imposer une vision et une pensée susceptibles d'influencer la critique et le public dans la réception et l'interprétation des œuvres elles-mêmes.

– Courbet maître de l'autopromotion

Sans nul doute, Gustave Courbet est celui qui, dans le Paris du XIX^e siècle, a incarné le mieux cette disposition de l'artiste à prendre en charge sa propre représentation et à affirmer son indépendance à l'égard du système de l'art. En 1855, il organise de

1. Mathieu Mercier, propos tenus à l'occasion d'une conférence commune donnée au Musée Picasso à Paris dans le cadre de l'exposition *Picasso 1932*, le 13 décembre 2017.



Fig. 2. Vue du Pavillon du réalisme de Gustave Courbet, 1855, photographie de Charles Thurston Thompson.

son propre chef une exposition personnelle, non dans l'espace privé de l'atelier², mais dans un pavillon spécialement construit à cet effet sur le terrain même de l'Exposition universelle, à proximité du Palais des Beaux-Arts. Cette exposition, intitulée *Exhibition et vente de 40 tableaux et 4 dessins de l'œuvre de M. Gustave Courbet*, prit ainsi place dans un bâtiment érigé temporairement à la demande de l'artiste, entièrement financé par ses soins et baptisé pour l'occasion "Pavillon du Réalisme". Pour comprendre une telle initiative, il convient de revenir à la fois sur le contexte institutionnel de l'époque ainsi que sur le parcours, ou du moins sur les aspirations, de cet artiste alors âgé de trente-six ans.

En cette seconde moitié du XIX^e siècle, le Salon officiel et les présentations proposées par les Expositions universelles constituaient les principales occasions d'exposer. L'enjeu, pour les artistes, était de se faire accepter par le jury du Salon, lequel était essentiellement composé de membres de l'Académie des Beaux-Arts. Non seulement cette admission leur permettait d'établir une relation avec le pouvoir – le Salon étant, comme l'écrit Gérard Monnier, "l'espace central de l'économie de l'art"³ –, mais elle était aussi la seule façon pour eux d'être reconnus comme professionnels, et donc d'exister. Les médailles décernées par le jury étaient alors des récompenses particulièrement prisées, d'autant qu'elles dispensaient les artistes décorés de soumettre ulté-

2. L'atelier a longtemps été l'espace par excellence de l'autoreprésentation. C'est avec la multiplication des expositions indépendantes et le développement des galeries dans le dernier tiers du XIX^e siècle qu'il perdra progressivement de son pouvoir de représentation et de médiation (cf. Véronique Rodriguez, « Atelier ou nomadisme. Un choix de création divergent », in *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, Esse, 2005, pp. 20-28).
3. Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995, p. 129.

rieurement leurs œuvres au jury. Ce fut justement le cas de Gustave Courbet qui, médaillé au Salon de 1849 pour *Une Après-dînée à Ornans*, se trouva “hors concours” pour les salons suivants. De 1850 à 1855, il profita de ce privilège pour exposer des tableaux dont il savait qu’ils provoqueraient un scandale, tant esthétique que politique et moral⁴. Artiste de province arrivé à Paris au début des années 1840, ignoré à ses débuts et obsédé par la réussite, Courbet avait en effet compris très tôt le rôle joué par la polémique dans la construction d’une notoriété, surtout en ces temps de remise en cause de l’hégémonie du système institutionnel⁵. Ses coups d’éclat au Salon, savamment orchestrés, n’étaient d’ailleurs pas destinés à critiquer ou à refuser un système jugé aliénant par nombre d’entre ses pairs, mais à atteindre une reconnaissance publique tout en cultivant une excentricité que ses amis journalistes et caricaturistes contribuaient par ailleurs à mobiliser.

Le Pavillon de Courbet relève de pareille stratégie et, pourrait-on dire, d’un même compromis avec le pouvoir. Cette année-là, l’Exposition universelle remplaça le Salon, mais le règlement fut modifié : les artistes précédemment médaillés devaient eux aussi être soumis aux décisions du jury. Courbet se vit alors refuser trois toiles, ce qu’il relata en ces termes à son principal mécène, le montpelliérain Alfred Bruyas :

« Je suis aux cent coups ! Il m’arrive des choses terribles. On vient de refuser mon *Enterrement* et mon dernier tableau *L’Atelier*, avec le *Portrait de Champfleury*. Ils ont déclaré qu’il fallait à tout prix arrêter mes tendances en art qui étaient désastreuses pour l’art français. J’ai 11 tableaux reçus [...]. Chacun me pousse à faire une exposition particulière, j’y ai cédé⁶. »

Ces propos, bien que révélateurs d’une profonde désillusion, sont toutefois à nuancer. Non seulement, nous savons que le refus de *L’Enterrement* et de *L’Atelier* fut motivé par leurs dimensions trop imposantes eu égard aux cimaises disponibles, mais nous apprenons aussi, dans plusieurs lettres adressées à Bruyas, que l’idée de mettre sur pied une exposition personnelle n’était pas tout à fait neuve. Dès l’automne 1853, Courbet fait allusion à un projet commun garantissant leurs indépendances respectives⁷, mais surtout il évoque clairement, en janvier 1854, la tenue d’une manifestation dont le titre provisoire serait *Exposition de la peinture du maître Courbet et de la galerie Bruyas*⁸. Ce n’est donc guère le refus par le jury de trois toiles sur les quatorze proposées qui conduit le peintre à organiser une exposition personnelle, mais plutôt la conviction que ce refus partiel serait pour lui et pour son œuvre l’occasion d’“un magnifique coup de publicité”⁹. Le Pavillon du Réalisme, construit à un emplacement octroyé par l’administration de l’Empire sur le terrain même de l’Exposition universelle, fut certes un lieu indépendant – témoignant de l’esprit libre et rebelle du peintre –, mais ce fut aussi une entreprise permettant à Courbet de commercialiser officiellement, et en toute autonomie, pas moins de trente-neuf tableaux et quatre dessins. Loin d’être le

4. *Les Casseurs de pierres* et *Un Enterrement à Ornans* furent montrés au Salon de 1850 ; *Les Demoiselles du village* en 1852 ; et *Les Baigneuses* ainsi que *Les Lutteurs* en 1853 (cf. Petra Ten-Doesschate Chu, « Courbet et la commercialisation de son œuvre », dans *Gustave Courbet : artiste et promoteur de son œuvre*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1998, p. 57).

5. En ce milieu du début du XIX^e siècle, les artistes sont en effet de plus en plus nombreux à s’opposer au pouvoir souverain de l’Académie et de son Salon (cf. Julie Bawin, *L’artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris, éditions des archives contemporaines, 2014, pp. 9-13).

6. Lettre de Gustave Courbet à Alfred Bruyas, Paris, 5 avril 1855, dans *Correspondance de Courbet*, texte établi et présenté par Petra Ten-Doesschate Chu, Paris, Flammarion, 1996, p. 127.

7. Lettre de Gustave Courbet à Alfred Bruyas, Ornans, octobre 1853, *Correspondance de Courbet*, *op. cit.*, p. 109.

8. Lettre de Gustave Courbet à Alfred Bruyas, Ornans, janvier 1854, *Correspondance de Courbet*, *op. cit.*, p. 112.

9. Petra Ten-Doesschate Chu, « Courbet et la commercialisation de son œuvre », *op. cit.*, p. 62.

“salon d’un refusé”, cette exposition, centrée autour de *L’Atelier*, était fondée sur une sélection très réfléchie. S’y trouvaient aussi bien des œuvres controversées – telles *L’Enterrement à Ornans* – que des toiles plus faciles d’accès, comme des portraits et des paysages. A la volonté de s’adresser au plus grand nombre, et donc d’étendre sa clientèle, s’ajoutait la volonté d’imposer de lui l’image d’un artiste aux multiples talents, maîtrisant toutes les techniques et les thématiques, depuis les grandes compositions jusqu’aux marines et peintures de fleurs. Courbet avait ainsi organisé son exposition comme une rétrospective, ce qui en cette seconde moitié du XIX^e siècle n’était alors dévolu qu’aux artistes morts. Aussi innovait-il, de ce point de vue, l’exposition personnelle d’un artiste vivant ne se tenant jusque-là que dans le cadre privé de l’atelier.

Dans son ouvrage récent consacré à *Claude Monet et l’exposition*¹⁰, Félicie Faizand de Maupeou se livre à une analyse du développement progressif des expositions personnelles en France. Elle montre que cette pratique, préfigurée par les rétrospectives consacrées à des artistes décédés, se développe progressivement à Paris au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, prenant exemple sur l’Angleterre où, écrit-elle, « le système d’exposition y étant moins organisé et formalisé qu’en France, les artistes [avaient] davantage le loisir, et surtout la nécessité, de s’organiser par eux-mêmes¹¹ ». Le modèle britannique fut d’ailleurs reconnu par les observateurs de l’époque. Au sujet du Pavillon du Réalisme, Champfleury écrira :

« C’est une exhibition à la manière anglaise. Un peintre, dont le nom a fait explosion depuis la révolution de février, a choisi, dans son œuvre, les toiles les plus significatives, et il a fait bâtir un atelier¹². »

Le terme “exhibition”, utilisé par Courbet lui-même pour désigner son exposition¹³, ne fut pas choisi fortuitement. Il induisait clairement l’idée d’une opération commerciale, la majorité des *Private Exhibitions* en Angleterre étant des “expositions-ventes”. Les visées n’étaient toutefois pas uniquement mercantiles, puisqu’il s’agissait de montrer, en un même espace, la cohérence et la variété possible de l’œuvre d’un seul créateur. Le déplacement avait alors tout son sens, car, depuis que le Salon existait, l’enjeu principal était de confronter et de comparer des œuvres produites par des artistes différents.

Maître de l’autopromotion, Courbet fut ainsi l’un des premiers à prendre en charge sa propre représentation dans le cadre d’expositions personnelles. En 1860, pour une présentation à la galerie Détrimont à Paris, il notera : « Avec ces tableaux, on peut faire une exposition complète, c’est comme un musée, tous les genres sont compris¹⁴. » Cette “exposition complète”, il l’organisera en 1867, réitérant l’expérience de 1855 en se faisant construire un pavillon en marge de la nouvelle Exposition universelle. Cette fois, il y montrera pas moins de trois cents tableaux et, à propos de cette rétrospective, il écrira à Bruyas en 1868 :

« Cette année, j’avais une exposition immense dans le plus beau quartier de Paris. J’aurais voulu que ce fût permanent, mais hélas, il faut démolir. Quel

10. Félicie Faizand de Maupeou, *Claude Monet et l’exposition. Une stratégie de carrière à l’avènement du marché de l’art*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018.

11. *Idem*, p. 155.

12. Lettre de Champfleury à George Sand, septembre 1955 (source : Thomas Schlessler, *Le Journal de Courbet*, Paris, Hazan, 2007, p. 169).

13. Au sommet du pavillon trônait la mention suivante : “Du Réalisme. Exhibition et vente de 40 tableaux et 4 dessins de M. Courbet. Prix d’entrée, 1 franc”.

14. Cette expression apparaît pour la première fois en 1860 dans une lettre qu’il adresse à Amand Gautier (Lettre de Gustave Courbet à Amand Gautier, Ornans, décembre 1860, *Correspondance de Courbet*, op. cit., p. 166)

regret ! de ce coup-ci je n'aurai pas encore atteint mon exposition, mon musée permanent. Pourtant j'espère y arriver dans la vie¹⁵. »

L'auto-exposition, chez Gustave Courbet, n'a pas seulement été le moyen d'affirmer une indépendance, d'agir pour la promotion et la diffusion de son œuvre ou de gagner en notoriété. Elle a aussi constitué, on l'a vu, un instrument lui permettant de démontrer sa supériorité et de présenter, comme l'écrit Patricia Mainardi, « sa propre version de tout ce qu'un artiste pouvait faire¹⁶ ». Ces différentes stratégies sont au cœur des pratiques d'autoreprésentation telles qu'elles se manifestent dans le dernier tiers du XIX^e siècle; l'exposition étant tantôt le cadre d'une opposition déclarée aux institutions artistiques, tantôt celui d'une véritable autocélebration.

– De la baraque de Manet au palais de Rodin

Le Pavillon du Réalisme est rapidement devenu un modèle pour ceux qui, comme Courbet, cherchaient à s'émanciper du Salon. Le premier à suivre l'exemple fut le peintre Edouard Manet. Écarté du Salon en 1866 et de l'Exposition universelle l'année suivante, il fit construire, à quelques pas du pavillon de Courbet, une "baraque" en bois abritant une exposition réunissant une cinquantaine de toiles et d'eaux fortes. Soutenu par le peintre et critique d'art Zacharie Astruc, Manet fit imprimer pour l'occasion un catalogue où furent consignés, tel en était le titre, les *Motifs d'une exposition particulière* :

« Depuis 1861, M. Manet expose ou tente d'exposer. Cette année, il s'est décidé à montrer directement au public l'ensemble de ses travaux. À ses débuts au Salon, M. Manet obtenait une mention, mais il s'est vu trop souvent écarté par le jury pour ne pas penser que si les tentatives d'art sont un combat, au moins faut-il lutter à armes égales, c'est-à-dire pouvoir montrer ce que l'on fait [...]. Montrer est la question vitale, le *sine qua non* pour l'artiste [...]. Montrer, c'est trouver des amis et des alliés pour la lutte¹⁷. »

À travers ces quelques lignes, Manet apparaît comme l'indépendant par excellence, prêt à livrer au Salon une "guerre totale"¹⁸ et à réunir autour de lui des "alliés pour la lutte". Ainsi, alors que l'autoreprésentation ressemble, chez Courbet à un mot d'ordre, à une façon de vivre, à une *posture*, elle semble constituer chez Manet une réponse quasiment obligée à une situation de contrainte dont il souhaite qu'elle change. Qu'il ait agi afin de revendiquer publiquement la liberté de créer et d'exposer, cela ne fait aucun doute. En revanche, pas plus que son aîné, Manet n'a véritablement cherché à œuvrer au nom d'une cause collective. Son exposition personnelle fut en effet surtout organisée dans la perspective, comme le note Stéphane Guégan, de « parler de lui à la première personne et d'affirmer qu'il était le plus grand peintre de l'époque¹⁹ ». Aussi son rôle auprès des exclus du Salon, et en particulier des futurs impressionnistes, doit-il être nuancé, car s'il a influencé ces derniers dans l'affirmation d'une autonomie

15. Lettre de Gustave Courbet à Alfred Bruyas, Paris, 7 février 1868, *Correspondance de Courbet*, *op. cit.*, p. 289. Il est également à noter que l'artiste avait déjà essayé en 1873 d'avoir son "musée", mais n'y parvint pas (Patricia Mainardi, « L'exposition complète de Courbet », dans *Gustave Courbet : artiste et promoteur de son œuvre*, *op. cit.*, p. 122 et 126).

16. Patricia Mainardi, *op. cit.*, p. 122.

17. Zacharie Astruc, « Motifs d'une exposition particulière », in *Catalogue des tableaux de M. Édouard Manet exposés Avenue de l'Alma en 1867*, Paris, 1867, pp. 3-4 et 6.

18. Expression utilisée par Pierre Bourdieu dans son ouvrage posthume *Manet. Une révolution symbolique*, Paris Éditions du Seuil, 2013, p. 458.

19. Stéphane Guégan, « Manet en vue, Manet à vue », in *Manet, inventeur du Moderne*, Paris, Musée d'Orsay, 2011, p. 36.

à l'égard du système, il n'a jamais participé à leurs expositions, préférant être admis au Salon et « obtenir la reconnaissance de l'ennemi »²⁰ que d'apparaître comme le chef de file d'un groupe d'artistes indépendants.

Après 1867, les règles du Salon se modifient, garantissant le vote à tous ceux qui y ont déjà exposé. A peine trois ans plus tard, une nouvelle réforme a lieu : le jury est désormais entièrement élu par les artistes. Parallèlement à ces évolutions qui signent une lente faillite du régime, les regroupements d'artistes se font de plus en plus nombreux. En 1874, la première exposition des impressionnistes est organisée chez le photographe Nadar, un événement au succès public très mitigé mais qui annonce un processus qui se concrétisera réellement dans les années 1890 : celui de l'éclatement des lieux d'exposition et de l'essor d'un véritable marché de l'art²¹. Le dernier tiers du XIX^e siècle est ainsi marqué par des changements profonds touchant aussi bien aux mécanismes de reconnaissance des artistes qu'aux réseaux de diffusion des œuvres. Dans une telle conjoncture, l'exposition devient un enjeu crucial pour les artistes et connaît un « développement spectaculaire aussi bien quantitatif que formel »²².

En s'auto-exposant – le plus souvent dans des lieux non institutionnels – les artistes se sont de plus en plus intéressés à la mise en espace de leurs œuvres. Comme l'écrit Jean-Marc Poinot, « ils ont commencé à intégrer à leur pratique esthétique la dimension discursive de l'exposition, ils ont touché à des paramètres dont l'articulation était relativement stabilisée au sein d'institutions (le tableau de chevalet ou la statue) et d'appareils (les cadres et les socles)²³ ». Pissaro, Renoir, Degas, Monet ou encore Whistler se sont particulièrement montrés attentifs aux conditions d'accrochage de leurs œuvres et à une « recherche d'individualisation » tant au sein des expositions de groupe que dans les expositions personnelles. L'idée dominante était alors de rendre perceptible l'individualité de l'artiste tout en créant une scénographie susceptible de relier les œuvres à leur environnement. Il est difficile de se rendre compte de la façon dont les artistes ont, en cette fin du XIX^e siècle, transgressé les règles expographiques et proposé un contre-modèle aux accumulations qui avaient été au principe du Salon. Photographier des expositions n'était pas encore une habitude et ce sont donc les récits d'artistes et de journalistes qui constituent aujourd'hui les sources essentielles. En 1900, toutefois, un artiste jugera utile de conserver des traces visuelles de sa rétrospective : le sculpteur Auguste Rodin.

À l'âge de 60 ans, Rodin – déjà « reconnu et honoré »²⁴ – décide d'organiser, pour la première fois à Paris, sa première grande exposition personnelle. Dans le sillage de Courbet et de Manet, il se fait construire, avec l'appui financier de quelques collectionneurs, un vaste pavillon à l'entrée de l'Exposition universelle, place de l'Alma (fig. 3). Pour l'occasion, il demande à Eugène Druet, avec lequel il collaborait depuis 1896²⁵, de photographier ses œuvres « en situation » (fig. 4). Destinés à être exposés à côté de ses sculptures et à être vendus – ce qui laisse entrevoir l'importance que Rodin accordait à la promotion et la diffusion de son œuvre –, ces clichés ont

20. Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 459.

21. Voir notamment : Gérard Monnier, *op. cit.*, pp. 265-278.

22. Félicie Faizand de Maupeau, *op. cit.*, p. 117.

23. Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Nouvelle édition revue et augmentée, Dijon, Les Presses du Réel et Genève, Mamco, 2008, p. 35.

24. Frédérique Leseur, « L'universel et le singulier, les expositions de Courbet, Manet et Rodin », dans *Rodin en 1900. L'exposition de l'Alma*, Paris, Musée du Luxembourg, 2001, p. 44

25. À la suite d'une exposition organisée à Genève en 1896, Rodin s'intéressa de plus en plus à la photographie, accompagnant désormais ses sculptures de prises de vue qui, pour beaucoup d'entre elles, furent réalisées par Eugène Druet (1867-1916).

Fig. 3. Vue du Pavillon de l'Alma, 1900, photographie de M. Bauche.



Fig. 4. Vue de l'exposition de Rodin, salle de l'exposition du Pavillon de l'Alma, 1900, photographie de Eugène Druet.



aujourd'hui une valeur documentaire inestimable puisqu'ils nous permettent de saisir les singularités de la mise en scène voulue et élaborée par l'artiste²⁶. Rodin apporta en effet un soin particulier à la scénographie et opéra des choix inhabituels en plaçant, par exemple, des œuvres sur des colonnes en plâtre de hauteurs variées (fig. 1). En 1899, il déclare :

« Je n'y entasserai point l'une contre l'autre mes œuvres, selon les errements déplorables du Salon annuel [...]. Une sculpture doit avoir autour d'elle une atmosphère, une certaine zone de liberté permettant au visiteur de l'examiner sous ses divers aspects²⁷. »

En concevant une mise en scène destinée à favoriser une circulation plus fluide du visiteur, l'artiste défendait un nouveau modèle d'exposition pour la sculpture, suivant le chemin tracé par les quelques peintres qui, avant lui, avaient eux aussi cherché à réformer l'accrochage du Salon en préconisant davantage d'aération²⁸. À cet objectif – qui corrobore l'intérêt croissant des peintres et des sculpteurs pour le médium exposition – s'ajoutait une autre ambition, plus personnelle celle-là. Avec cette rétrospective, Rodin souhaitait surtout convaincre le public de son talent en lui présentant un vaste panorama de ses recherches. C'est la raison pour laquelle il la conçut comme un projet d'art total, faisant dialoguer les œuvres avec des dessins et des photographies, et cela sans souci de chronologie²⁹. Telle « une vigoureuse déclaration de fierté sur son propre travail »³⁰, l'exposition de l'Alma fût donc, pour Auguste Rodin, un moyen privilégié d'auto-analyse, mais aussi d'autocélébration, ce que confirment ces propos tenus peu de temps avant l'inauguration :

« C'est la première fois que j'entreprends de réunir ainsi toute mon œuvre et de la soumettre au public. Malheureusement, l'éducation artistique de ce public a été tellement faussée par des exhibitions d'un art officiel, industriel, absurde, que je dois redouter de n'être pas compris immédiatement par la foule. Le but que je poursuis est donc de redresser et d'exalter le sens de l'art dans le public plus apte que l'on ne s'imagine à l'assimilation d'une esthétique simple et forte. On trouvera sans doute ma prétention singulièrement orgueilleuse, mais j'ai la conviction qu'en montrant « ma sculpture » et comment j'entends la sculpture, je rendrai à la cause de l'art quelque service³¹. »

Au moment où Rodin organise sa rétrospective, les pratiques d'autoreprésentation continuent de se répandre, concernant alors essentiellement les expositions de groupe qui restent par ailleurs majoritaires sur la scène artistique parisienne. S'exposer soi-même ne relève toutefois plus d'une revendication ou d'un combat mené contre les institutions, mais d'une règle artistique en soi. L'exposition devient en effet, au même titre que le manifeste ou le programme, un lieu d'autopromotion du groupe et un environnement susceptible de légitimer les nouvelles pratiques et productions artistiques. Dans une telle perspective, la scénographie se révèle bientôt une activité créatrice à part entière, comme en témoignent les expositions dadaïstes, constructivistes

26. Un certain M. Bauche prit aussi des photographies de cette exposition (*Rodin en 1900. L'exposition de l'Alma*, Paris, Musée du Luxembourg, 2001).

27. Auguste Rodin cité par Gustave Schneider, « L'exposition privée de Rodin », dans *Le Petit Bleu de Paris*, 18 juillet 1899, note 8 (source : Véronique Mattiussi, « La Rodinière », dans *Rodin en 1900, op. cit.*, p. 58).

28. Déjà en 1869, Pissarro se plaignait des conditions d'accrochage au Salon, de même que Degas un an plus tard (cf. Félicie Faizand de Maupeau, *op. cit.*, p. 104).

29. Jacques Vilain, « Less is more », dans *Rodin en 1900, op. cit.*, p. 18 et Véronique Mattiussi, *op. cit.*, p. 58.

30. Ruth Butler, « Rodin et la belle époque », dans *Rodin en 1900, op. cit.*, p. 39.

31. Rodin cité par Gustave Schneider, « L'exposition privée de Rodin », dans *Le Petit Bleu de Paris*, 18 juillet 1899 (source : Frédérique Leseur, *op. cit.*, p. 51).

ou encore surréalistes organisées dans les années 1920-1930³². Les expositions personnelles s'organisent également en nombre, mais moins dans des espaces indépendants que dans les galeries qui, depuis le début du siècle, détiennent le monopole, devenant les principaux lieux où s'expose l'artiste. La scénographie y est aussi une préoccupation majeure, même si très rapidement un modèle s'impose : celui d'un accrochage clair et aéré et, lorsqu'il s'agit d'une rétrospective, d'une présentation des œuvres selon un parcours chronologique susceptible de rendre compte de l'évolution et de la cohérence de l'ensemble. Des exceptions viennent toutefois confirmer cette règle, comme en témoigne la rétrospective organisée en 1932 par Picasso aux Galeries Georges Petit à Paris.

– Picasso, “arrangeur” de sa propre rétrospective

Pour comprendre les raisons qui conduisent Picasso, alors âgé de 50 ans et au sommet de sa carrière, à organiser sa propre rétrospective aux Galeries Georges Petit, il convient de se reporter à un événement qui se déroula un an plus tôt dans les mêmes lieux : l'organisation d'une “exposition aussi complète que possible”³³ du peintre Henri Matisse. Alors qu'elle devait marquer un tournant dans l'histoire des Galeries – qui offraient, pour la première fois, l'ensemble des espaces à un peintre “en pleine activité créatrice”³⁴ – cette exposition généra auprès de la presse une certaine déconvenue. Trop peu de pièces maîtresses et de tableaux récents furent montrés et l'on reprocha dès lors à Matisse de ne pas se renouveler. C'est que le peintre ne s'était guère investi dans la sélection des œuvres, laissant les Bernheim, propriétaires des Galeries, exposer essentiellement leurs invendus³⁵. Picasso, qui suivait de très près ce que faisait Matisse, s'inquiéta d'un tel échec, ce dont l'historien Yve-Alain Blois rend compte en ces termes :

« À peu près une semaine après l'ouverture de l'exposition Matisse, il annula le projet d'une rétrospective de ses œuvres organisée par Alfred Barr et prévue pour le printemps 1932 au Museum of Modern Art de New York. Les négociations pour sa rétrospective aux Galeries Georges Petit, prévue elle aussi pour la fin du printemps, étaient probablement déjà entamées, et il n'allait pas commettre la même bévue que Matisse : il sélectionnerait et accrocherait lui-même les œuvres de sa grande exposition parisienne, exigeant un contrôle absolu³⁶. »

C'est donc bien par esprit de compétition, doublé d'une compréhension profonde des enjeux que représente pour un artiste vivant l'organisation d'une rétrospective aux Galeries Georges Petit, que Picasso décida de garder la main haute sur son exposition.

Concernant la sélection, Picasso la voulut aussi complète que possible, l'exposition couvrant l'ensemble de sa carrière, depuis les œuvres de jeunesse jusqu'aux plus récentes³⁷ en passant par un choix important de pièces cubistes et de peintures réalisées dans les années 1920. Les photographies du montage de l'exposition nous apprennent aussi que l'artiste privilégia, non pas un accrochage aéré obéissant à une succession de styles et de périodes, mais une installation dense et anti-chronologique³⁸.

32. Julie Bawin, *op. cit.*, pp. 18-22.

33. Telle est l'expression utilisée par Etienne Bignou dans la préface du catalogue de l'exposition *Henri Matisse*, Paris, Galeries Georges Petit, 1931.

34. *Idem.*

35. Yve-Alain Blois, *Matisse et Picasso*, Paris, Flammarion, 1999, p. 65.

36. *Ibid.*, p. 66.

37. Picasso en réalisa une vingtaine d'œuvres entre décembre 1931 et avril 1932.

38. Cet aspect des choses est particulièrement bien mis en évidence par Laurence Madeline dans le catalogue de l'exposition *Picasso 1932*, Paris, Musée Picasso, 2017, p. 97.



Fig. 6. Vue de l'exposition Picasso aux Galeries Georges Petit, Paris, 1932, photographie de Margaret Scolari Barr.

Picasso défendit sa position en ces termes :

« Quelqu'un me demandait comment j'allais arranger cette exposition. Je lui ai répondu "Mal". Car une exposition, comme un tableau, bien ou mal "arrangée", cela revient au même. Ce qui compte, c'est l'esprit de suite dans les idées. Et quand cet esprit existe, comme dans les plus mauvais ménages, tout finit par s'arranger³⁹. »

Par "mal arrangée", l'artiste ironise bien sûr, sous-entendant par là un parti pris subjectif allant à contre-courant des conventions et des idées dominantes telles que l'ordre, la progression artistique et l'évolution des styles. Par l'association libre et inattendue d'œuvres créées à des périodes différentes, Picasso adoptait en réalité un point de vue partagé par nombre de ses contemporains, dont Georges Bataille et Carl Einstein qui, avec la revue *Documents* notamment, cherchaient à remettre en cause le modèle évolutif et linéaire de l'histoire de l'art. Une telle conception n'était toutefois pas neuve chez Picasso. Déjà en 1923, il déclarait :

« J'entends [...] souvent le mot évolution. À plusieurs reprises, on m'a demandé d'expliquer comment ma peinture a évolué. Il n'y a pas de passé ni de futur

39. Tériade, « En causant avec Picasso », dans *L'intransigeant*, 15 juin 1932 (source : Laurence Madeline (dir.), *Picasso 1932*, Paris, Musée Picasso, 2017, p.102).



dans l'art. Si une œuvre d'art ne peut pas toujours vivre dans le présent, elle ne doit tout simplement pas être prise en compte [...]. Tout ce que j'ai réalisé a été fait pour le présent et avec l'espoir qu'il reste dans le présent⁴⁰. »

Fig. 6. Vue de l'exposition Picasso aux Galeries Georges Petit, Paris, 1932, photographie de Margaret Scolari Barr.

L'accrochage non chronologique répondait donc également au besoin, chez l'artiste, d'établir une continuité entre ses peintures les plus récentes et d'autres plus anciennes déjà bien connues du public. Il conférait en ce sens une plus-value à ses nouvelles créations et renvoyait de lui l'image d'un artiste "pluriel" qui, tout en maniant depuis trente ans les styles les plus divers et inattendus, restait dans le présent.

Exhaustive, la rétrospective de Picasso ne fut pourtant pas véritablement conçue comme une exposition-bilan. L'accrochage aux Galeries Georges Petit, écrit Laurence Madeline, fut "un geste d'artiste, une création à part entière"⁴¹. Cela ne veut pas dire que l'installation fut pensée comme un véritable environnement où plus aucune limite ne serait tracée entre les œuvres montrées et l'exposition elle-même. Par contre, la liberté que Picasso s'octroie dans l'agencement et la confrontation de ses œuvres montre que

40. *Statement by Picasso : 1923*, dans *The Arts*, New York, 1923, déclaration faite en espagnol pour Marius de Zayas, traduite en anglais par *The Arts* et citée dans le catalogue de l'exposition *Picasso Forty years of his art*, New York, Museum of Modern Art, 1939, p. 11 (source : https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2843_300061942.pdf).

41. Laurence Madeline (dir.), *op. cit.*, p. 97.



Fig. 7. Thérèse Bonney, Un mur de l'exposition Picasso à la galerie Georges Petit, Paris, du 16 juin au 30 juillet 1932. Tirage d'époque, épreuve gélatino-argentique, 16,2 x 28,9 cm.

l'exposition se voulait à l'image de son art. À cela s'ajoute aussi l'intention non dissimulée de donner un caractère intime, voire autobiographique, à son accrochage.

Dans la salle blanche, par exemple, le visiteur découvrait une galerie de portraits dédiés à sa femme Olga et à son fils Paul, tandis que dans la grande salle était exposée sa liaison avec Marie-Thérèse Walter. À l'image de sa peinture qui, dès le milieu des années 1920, se faisait de plus en plus autobiographique⁴², son exposition ne pouvait dès lors se comprendre sans la relier à sa vie personnelle.

En organisant lui-même sa première grande rétrospective, Picasso s'est donc offert plusieurs opportunités : surpasser Matisse, se définir par son exposition et, surtout, gagner encore davantage en notoriété, et d'une certaine manière aussi, en autorité. Toutefois, malgré l'importance qu'il accorda à cet événement et le rôle que celui-ci a joué dans sa carrière⁴³, Picasso ne s'impliqua plus jamais personnellement dans la présentation de son œuvre. Loin d'être l'amorce chez lui d'une nouvelle attitude face à l'installation de ses expositions, cette rétrospective servit surtout à changer l'approche que l'on avait de son art. Comme l'écrit Simonetta Fraquelli :

« Cette ferme opposition à une lecture des styles successifs comme un langage en évolution permet – et permet – à Picasso de passer pour un artiste aux styles divers, non comme un artiste aux séquences stylistiques clairement démarquées⁴⁴. »

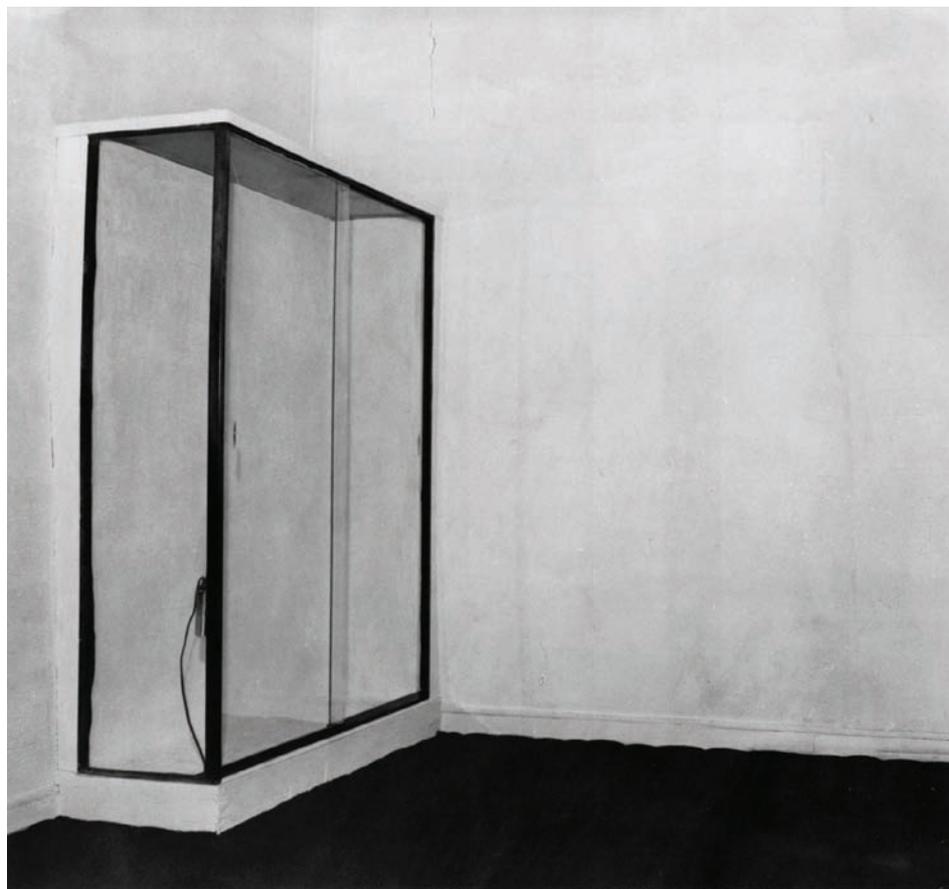
*

42. « [...] l'art picassien, à partir du milieu des années 1920, se fait de plus en plus autobiographique, de plus en plus psychique, de plus en plus intime [...] » (Philippe Dagen, *Picasso*, Paris, Hazan, 2011, p. 219).

43. Simonetta Fraquelli, « La rétrospective Picasso aux Galeries Georges Petit en 1932 : une réponse à Matisse », dans Tobia Bezzola (dir.), *Picasso : sa première exposition muséale en 1932*, Paris, Prestel, 2010, p. 90.

44. *Idem*.

Fig. 8 : Vue de l'exposition
Yves Klein *La spécialisation de la
sensibilité à l'état matière première
en sensibilité picturale stabilisée*,
Paris, Iris Clert, 1958.



De l'exposition indépendante de Courbet à la rétrospective de Picasso aux Galeries Georges Petit, les pratiques d'autoreprésentation telles qu'elles se déploient des années 1850 au début des années 1930 montrent le rôle qu'ont joué les artistes dans la reconnaissance de l'exposition comme "composante essentielle de la prestation esthétique"⁴⁵. En assumant eux-mêmes la sélection et la mise en scène de leurs œuvres, ils ont fait de l'exposition un vecteur d'auto-analyse et d'autopromotion, leur permettant de tenir un discours sur leur démarche artistique et, dès lors, d'imposer une certaine forme d'autorité dans le domaine de la scénographie. La rétrospective de Picasso marque à cet égard le début d'une tendance qui ira croissant à compter des années 1950-1960 dans le monde des galeries, à savoir donner l'opportunité à l'artiste de mettre en valeur ses recherches plastiques en s'appropriant le lieu. Dans son ouvrage sur l'histoire des galeries parisiennes de 1944 à 1970, l'historienne Julie Verlaine rend compte de cette permissivité plus grande laissée aux artistes dans l'installation de leur œuvre, ce qui contribuera, écrit-elle, « à estomper la frontière entre espace de création et espace d'exposition⁴⁶ ». Une galeriste, Iris Clert, et un artiste, Yves Klein, franchiront un pas important en 1958 lorsqu'ils présenteront l'exposition *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, plus connue sous le titre *L'exposition du Vide*. Décrit par Yves Klein comme une tentative de « présenter au public un état sensible pictural dans les limites d'une salle d'exposition de peinture ordinaire⁴⁷ », ce projet consista à vider la galerie de presque tous ses objets et pièces de mobilier et à repeindre les murs en blanc selon la même technique que ses monochromes.

45. Cette expression revient à Jean-Marc Poinot dans son article « L'exposition, objet du débat esthétique », *Musées/La Lettre de l'OCIM*, n° 50, 1997, p. 18.

46. Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, p. 273.

47. Yves Klein, cité par Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu, op. cit.*, p. 73.

Par cette transformation, l'artiste faisait de la galerie un "espace de travail et de création"⁴⁸ – l'exposition devenant son atelier – ainsi qu'un lieu imprégné de sensibilité picturale – l'exposition se substituant au travail engagé avec ses tableaux⁴⁹.

Si cette exposition d'Yves Klein chez Iris Clert représente, selon Julie Verlaine, « le degré le plus poussé, au tournant des années 1960, d'une soumission des galeries aux œuvres⁵⁰ », elle rend surtout compte des liens de plus en plus étroits, pour ne pas dire indissociables, qui se tissent dès cette époque entre création et exposition. S'auto-exposer n'est plus seulement le moyen d'imposer une vision et une pensée susceptibles d'influencer la critique et le public dans l'interprétation des œuvres elles-mêmes, mais une nouvelle manière de faire œuvre. L'exposition personnelle peut alors devenir une véritable installation, conduisant certains artistes à intervenir directement sur l'architecture des lieux. C'est le cas de Daniel Buren qui, dès les années 1970, adopte un positionnement significatif en faveur d'un art dépendant des contingences de la présentation, y compris et surtout dans les musées qui forment bientôt pour lui un terrain d'action privilégié. Ainsi, lorsque, en 2002, il organise sa propre rétrospective (*Le Musée qui n'existait pas*) au Centre Georges Pompidou, c'est à une véritable exposition-œuvre qu'il confronte le public.

« Poussant dans ses retranchements la machine culturelle du Centre⁵¹ », Buren justifiera sa position en ces termes :

« On m'a souvent reproché de donner l'impression de vouloir tout contrôler. J'ai coutume de répondre que contrôler quelque chose est simplement la meilleure façon pour rendre finalement lisible/visible de ce que j'ai envie de faire. Il n'y a là rien de policier. Et je ne vois pas pourquoi l'artiste, parce qu'il est supposé être *a priori* magnifiquement libre, devrait être ballotté entre cinquante personnes ! J'ai toujours pensé que contrôler les choses de leur élaboration jusqu'à leur monstration fait autant partie du travail que le fait d'avoir eu l'idée de réaliser telle chose plutôt que telle autre⁵². »

Ce que révèle cette déclaration de Buren, c'est que, finalement, quels que soient l'époque et le contexte d'exposition, la liberté prise par l'artiste dans la présentation de son art dépend en grande partie de l'autorité qu'il parvient à imposer et de la confiance qu'il a en sa propre vision. Si l'on remonte dans le temps, tous, Buren, Klein, Picasso, Rodin, Manet et Courbet, ont eu en commun à quelque moment d'avoir participé activement à la construction de leur image d'artiste indépendant et d'avoir affirmé, de la sorte et sans compromis apparent, la singularité de leur conception artistique. C'est donc également à l'assurance et aux exigences de certains grands artistes que l'on doit, depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, un renouvellement permanent de la syntaxe d'exposition.

Julie Bawin

48. Yves Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres récits*, textes réunis et présentés par Marie-Anne Sichère et Didier Semin, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 2003, p. 132.

49. Voir : Denys Riout, *Manifester l'immatériel*, Paris, Gallimard, 1999 ; *Id. Portes closes et œuvres invisibles*, Paris, Gallimard, 2019.

50. Julie Verlaine, *op. cit.*, p. 275.

51. Alfred Pacquement, « Expériences d'expositions au Centre Pompidou », dans *L'art contemporain et son exposition (2)*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 175.

52. Daniel Buren, *Les écrits 1965-2012*, volume 2 : 1996-2012, Paris, Flammarion, 2012, p. 708.



Fig. 9. Vue de l'exposition de Daniel Buren, *Le Musée qui n'existait pas*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2002, © Daniel Buren/ADAGP, Paris.