

Université de Montréal

AUTOUR DES NOUVELLES VALORISATIONS DES COLLECTIONS PERMANENTES AU MUSÉE:
le cas de l'exposition *Encounters: New Art from Old*

Par

Lamis Khalife

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.)
en histoire de l'art

Avril 2016

© Lamis Khalife, 2016

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
AUTOUR DES NOUVELLES VALORISATIONS DES COLLECTIONS PERMANENTES AU MUSÉE:
le cas de l'exposition *Encounters: New Art from Old*

présenté par :
Lamis Kahlife

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Nicole Dubreuil
Président-rapporteur

Johanne Lamoureux
Directrice de recherche

Marie Fraser
Membre du jury

Résumé

Dans le cadre de la célébration du nouveau millénaire, la National Gallery de Londres a organisé l'exposition *Encounters: New Art from Old* (14 juin - 17 septembre 2000). La formule consistait à inviter vingt-cinq artistes contemporains à choisir une œuvre de la collection permanente du musée et à s'en inspirer afin d'en créer une nouvelle. Certaines des œuvres produites pour l'occasion ont été exposées près de leurs sources dans les salles historiques de la collection du musée. Ce mémoire examine comment la formule de cette exposition et son accrochage anachronique agissent de façon directe sur la temporalité de la collection historique en invitant à sa réactualisation, et à la mise en valeur de la création. Il situe cette formule dans le cadre d'un regain d'intérêt pour les collections, décortique la sélection des artistes par le musée et la sélection des œuvres de la collection par les artistes. Il propose aussi une classification des modalités par lesquelles ceux-ci ré-interprètent la tradition. Enfin, en s'appuyant sur la théorie de la réception, ce mémoire considère les réponses générées par l'exposition : celles des artistes aux œuvres de leurs prédécesseurs, celles des critiques et celles du public.

Mots-clés

Art contemporain, muséologie, collection, National Gallery (Londres), réception esthétique

Abstract

As part of the celebration of the new millennium, the National Gallery of London organized the exhibition *Encounters: New Art from Old* (June 14 to September 17, 2000). The concept was to invite twenty-five eminent contemporary artists to choose a painting from the permanent collection of the museum in order to create a new artwork. Some of the works produced for the occasion were displayed near the works that inspired them in the historic galleries of the museum. This dissertation examines how the anachronistic hanging of the works of art helped *Encounters* in shedding new light on the permanent collection of the museum and in showcasing the contemporary artists' interpretations. The dissertation seeks to situate *Encounters* in the context of a new interest in museum collections, to reflect on its selection of artists as well as on the selection of works chosen by the artists. It then proceeds to classify the new creations in four modalities of intervention and in conclusion addresses the reception generated by the exhibition: that embodied by the new works created and those of the press and the public.

Keywords

Contemporary art, museum studies, collection, National Gallery (London), reception aesthetic

Table des matières

Résumé.....	iii
Abstract.....	iv
Table des matières.....	v
Liste des illustrations.....	vii
Remerciements.....	xvi
INTRODUCTION.....	1
1. En amont de l'exposition.....	11
1.1 Le titre de l'exposition.....	11
1.2 Le musée et ses collections face à l'art contemporain.....	13
1.3 La formule <i>Encounters</i> comme retour aux origines du musée.....	19
1.4 L'effet de la formule d' <i>Encounters</i> sur la collection permanente du musée.....	21
1.5 La sélection des artistes.....	23
1.5.1 Les artistes participants et le commissaire d' <i>Encounters</i>	23
1.5.2 L'exposition et son contrat de représentativité.....	25
1.5.3 Le choix des œuvres sources et les médiums utilisés.....	27
1.5.4 L'intention d' <i>Encounters</i>	29
2. L'exposition en espace.....	31
2.1 L'histoire de la National Gallery.....	31
2.2 Le déploiement de l'espace d' <i>Encounters: New Art from Old</i>	33
2.3 Les audio-guides.....	34
2.4 La visite de l'exposition <i>Encounters</i>	36
2.5 L'effet du déploiement de l'exposition <i>Encounters</i>	39
2.5.1 L'effet de l'accrochage sur la collection historique du musée.....	41
2.5.2 L'effet sur les œuvres contemporaines.....	46

3. L'exposition en Comparaison	49
3.1 Réponses citationnelles.....	50
3.2 Réponses implicites	56
3.3 Réponses transformationnelles différentielles	62
3.4 Réponses transformationnelles antagonistes.....	68
3.5 Rapports entre l'œuvre-cible et sa source	73
4. En aval de l'exposition	76
4.1 L'esthétique de la réception.....	76
4.2 La réception critique d' <i>Encounters: New art from Old</i>	83
4.2.1 Réception critique de la formule d'exposition	84
4.2.2 Réception critique des œuvres contemporaines	88
CONCLUSION.....	91
Bibliographie	97
Illustrations	106
Tableaux.....	147

Liste des illustrations

Sauf mention contraire, toutes les figures sont tirées du catalogue de l'exposition *Encounters: New Art from Old*.

Figure 1

John Constable, *The Hay-Wain* ou *La Charrette de foin*, 1821, huile sur toile, 130,2 x 185,4 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 32]

Figure 2

Frank Auerbach, *Parc Village East*, 1997-8, huile sur toile, 122,5 x 137,2 cm, Ivor Braka Ltd, Londres

Figure 3

Nicolas Poussin, *Nymphe endormie surprise par un Satyre*, 1626, huile sur toile, 66 x 80,8 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 44]

Figure 4

Balthasar Klossowski de Rola (Balthus), *A Midsummer night's dream*, 1998-2000, huile sur toile, 162 x 130 cm, Alex Reid & Lefevre Ltd. Londres.

Figure 5

Joseph Mallord William Turner, *Sunrising through Vapour: Fishermen cleaning and selling Fish*, avant, 1807, huile sur toile, 134,6 x 179,1 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 56]

Figure 6

Louise Bourgeois, *Cell XV (from Turner)*, 2000, acier, aluminium peint, miroirs, verre, eau, lumière électrique, 274,3 x 304,8 x 172,7 cm, Collection de l'artiste.

Figure 7

Duccio di Buoninsegna, *L'Annonciation*, 1311, tempéra sur bois, surface peinte: 43 x 44 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 68]

Figure 8

Anthony Caro, *Duccio Variations 1*, 1999-2000, acier et bois, 164 x 143 x 68 cm, Annely Juda Fine Art, Londres.

Figure 9

Anthony Caro, *Duccio Variations 2*, 1999-2000, laiton, 164 x 119 x 64 cm, Annely Juda Fine Art, Londres.

Figure 10

Anthony Caro, *Duccio Variations 6*, 1999-2000, fonte, 165, 173, 99 cm, Annely Juda Fine Art, Londres.

Figure 11

Francisco de Zurbarán, *A cup of Water and a Rose on a Silver Plate*, c. 1630, huile sur toile, 21,2 x 30,1 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 80]

Figure 12

Patrick Caulfield, *Hemingway never ate here*, 1998-9, acrylique sur toile, 190,5 x 182,9 cm, Tate Galleries, Londres.

Figure 13

Titien, *Allégorie du temps gouverné par la prudence*, 1565-70, huile sur toile, 76,2 x 68,6 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 92]

Figure 14

Francesco Clemente, *Smile Now, Cry Later*, 1998, huile sur toile, 234 x 468 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

Figure 15

Piero della Francesca, *La nativité*, 470/5, huile sur toile, 124,4 x 122,6 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 104]

Figure 16

Stephen Cox, *Shrine*, 2000, marbre bardiglio et porphyre, 235 x 400 x 200 cm, collection de l'artiste.

Figure 17

Claude Lorrain, *Paysage avec chevrier et chèvres*, 1636/7, huile sur toile, 51,4 x 41,3 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 116]

Figure 18

Ian Hamilton Finlay, *5 x 1/5*, 1999-2000, panneau en verre encadré avec lumière et mots gravés par sablage, dimension du cadre: 152,7 x 108,7 x 3 cm, collection de l'artiste.

Figure 19

Jean-Siméon Chardin, *La maîtresse d'école*, 1735/6, huile sur toile, 61,6 x 66,7 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 128]

Figure 20

Lucian Freud, *After Chardin*, 1999-2000, huile sur toile, 15,4 x 20,3 cm, collection privée.

Figure 21

Lucian Freud, *After Chardin*, 1999-2000, huile sur toile, 52,7 x 61 cm, collection privée.

Figure 22

Lucian Freud, *After Chardin*, 1999-2000, gravure, 61 x 73,6 cm, collection privée.

Figure 23

Peter Saenredam, *L'intérieur de GroteKerk a Haarlem*, 1636/7, huile sur chêne, 59,5 x 81,7 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 140]

Figure 24

Richard Hamilton, *The Saensbury Wing*, 1999-2000, composition générée par ordinateur, collection de l'artiste.

Figure 25

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Jacques Marquet, baron de Montbreton de Norvins*, 1811-1814, huile sur toile placée sur un panneau, 97,2 x 78,7 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 152]

Figure 26

David Hockney, *Twelve Portraits after Ingres in a Uniform Style*, 1999-2000, mine, crayon de couleur et gouache sur papier gris avec usage de *camera lucida*, 56,5 x 38 cm chacun, collection de l'artiste.

Figure 27

David Hockney, *Twelve Portraits after Ingres in a Uniform Style*, 1999-2000, mine, crayon de couleur et gouache sur papier gris avec usage de *camera lucida*, 56,5 x 38 cm chacun, collection de l'artiste.

Figure 28

Georges-Pierre Seurat, *Baigneurs à Asnières*, 1884, huile sur toile, 201 x 300 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 164]

Figure 29

Howard Hodgkin, *Seurat's Bathers*, 1998-2000, huile sur bois, 185,4 x 282,6 cm, Anthony d'Offay Gallery, Londres.

Figure 30

Edouard Manet, *L'exécution de Maximilian*, 1867/8, huile sur toile (quatre fragments, placés sur un support en toile), 193 x 284 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 176]

Figure 31

Jasper Johns, *Catenary (Manet- Degas)*, 1999, Encaustique et collage sur toile avec objets, 96,5 x 145,5 cm, collection privée.

Figure 32

Jacopo Tintoretto, *L'origine de la Voie lactée*, 1575/80, huile sur toile, 148 x 165.1 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 190]

Figure 33

Anselm Kiefer, *Light Trap(Lichtfalle)*, 1999, gomme laque, émulsion, piège en verre et acier sur lin, 380 x 560 cm, collection de Susan et Lewis Manilow.

Figure 34

Vincent Van Gogh, *La chaise de Van Gogh*, 1888, huile sur toile, 91,8 x 73 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 202]

Figure 35

R.B. Kita, *The Billionaire in Vincent's Chair*, 1999, huile sur toile, 152,4 x 61 cm, Marlborough Fine Art, Londres.

Figure 36

Peter Paul Rubens, *Le Jugement de Paris*, 1632/5, huile sur toile, 144,8 x 193,7 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 214]

Figure 37

Peter Paul Rubens, *Minerve protégeant la paix contre Mars*, 1629/30, huile sur toile, 203 x 298 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 215]

Figure 38

Peter Paul Rubens, *Le serpent d'Airain*, 1635/40, huile sur toile, 186,4 x 264,5 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 216]

Figure 39

Leon Kossoff, Dessins et estampes d'après *Le Jugement de Paris*, 1996, gravure, les mesures de la plaque: 28,2 x 40 cm, gravure, les mesures de la plaque: 24,5 x 33 cm, fusain et pastel sur papier, 56,7 x 76 cm, L.A. Louver Gallery, Los Angeles et Annely Juda Fine Art, Londres.

Figure 40

Leon Kossoff, Dessins et estampes d'après *Minerve protégeant la paix contre Mars*, 1996, fusain et pastel sur papier, 56 x 76 cm, fusain sur papier, 56 x 76 cm, gravure, les mesures de la plaque: 45,5 x 55 cm, gravure, les mesures de la plaque: 45 x 60 cm, L.A. Louver Gallery, Los Angeles et Annely Juda Fine Art, Londres.

Figure 41

Leon Kossoff, Dessins et estampes d'après *Le Serpent D'Airain* 1996, fusain et peinture à l'eau sur papier, avec feutre brun, 56,2 x 76 cm, gravure, les mesures de la plaque: 37,2 x 55,2 cm, L.A. Louver Gallery, Los Angeles et Annely Juda Fine Art, Londres.

Figure 42

Raphael, *La Montée au Calvaire*, c. 1502/5, tempéra sur bois, 24,1 x 85,1 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 236]

Figure 43

Christopher Le Brun, *After Raphael*, 1998/9, huile sur toile, 190 x 220,5 cm, Collection privée.

Figure 44

Jan Vermeer, *Une jeune dame debout au virginal*, c.1670, huile sur toile, 51,7 x 45,2 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 248]

Figure 45

Jan Vermeer, *Une jeune dame assise au virginal*, c.1670, huile sur toile, 51.5 x 45,5 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 248]

Figure 46

Claes Oldenburg et Coosje Van Bruggen, *Resonances After J.V.*, 2000, installation: bois, métal, mousse d'uréthane, toile, carton, papier, fil, résine, peinture acrylique et vernis, crayon mine, et crayon de couleur, 148,5 x 140,2 x 41 cm, collection des artistes.

Figure 47

William Hogarth, *Mariage A-la-Mode, The Marriage Settlement*, avant 1743, huile sur toile, 69,9 x 90,8 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 262]

Figure 48

William Hogarth, *Mariage A-la-Mode, The Toilette*, avant 1743, huile sur toile, 69.9 x 90.8 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 265]

Figure 49

William Hogarth, *Mariage A-la-Mode, The Bagnio*, avant 1743, huile sur toile, 69.9 x 90.8 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 265]

Figure 50

Paula Rego, *After Hogarth: Betrothal*, 1999, pastel sur papier monté sur aluminium, 150 x 160 cm, Tate Galleries, Londres.

Figure 51

Paula Rego, *After Hogarth: Lessons*, 1999, pastel sur papier monté sur aluminium, 150 x 90 cm, Tate Galleries, Londres

Figure 52

Paula Rego, *After Hogarth: Wreck*, 1999, pastel sur papier monté sur aluminium, 150 x 160 cm, Tate Galleries, Londres

Figure 53

Rembrandt van Rijn, *Femme se baignant dans un ruisseau*, 1654, huile sur chêne, 61,8 x 47 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 274]

Figure 54

Antoni Tàpies, *This is the Body*, 1998/9, poussière de marbre, vernis, et peinture sur bois, 270 x 220,5 cm, collection privée, Barcelone.

Figure 55

Joseph Mallord William Turner, *The fighting "Temeraire" tugged to her Last Berth to be broken up*, 1838 avant 1839, huilesur toile, 90,7 x 121,6 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 284]

Figure 56

CY Twombly, *Three Studies From the Temeraire*, 1998/9, huilesur toile, 253 x 202,5 cm, collection privée, Rome.

Figure 57

CY Twombly, *Three Studies From the Temeraire*, 1998/9, huilesur toile, 261 x 202 cm, collection privée, Rome.

Figure 58

CY Twombly, *Three Studies From the Temeraire*, 1998/9, huilesur toile, 260 x 195 cm, collection privée, Rome.

Figure 59

Claude-Oscar Monet, *Les Nymphéas*, 1899, huile sur toile, 88,3 x 93,1 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 296]

Figure 60

Euan Uglow, *Nuria*, 1997-2000, huile sur toile posée sur panneau, 36,2 x 54,3 cm, Browse& Darby, Londres.

Figure 61

Jerôme Bosch, *Le Christ Moqué (Le couronnement d'épines)*, 1490-1500, huile sur chêne, 73,5 x 59,1 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 308]

Figure 62

Bill Viola (1951-), *The Quintet of the Astonished* (2000), vidéo installation, collection de l'artiste.

Figure 63

George Stubbs, *Whistlejacket*, 1627/30, huile sur toile, 292 x 246,4 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Morphet 2000: 324]

Figure 64

Jeff Wall, *A Donkey in Blackpool*, 1999, photo transparence dans lightbox, 195 x 250 cm, Anthony d'Offay Gallery, Londres.

Figure 65

Claude Lorrain, *L'Embarquement de la reine de Sabba*, c 1648, huile sur toile, 149.1 x 196.7 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Warrell 2012:90].

Figure 66

Claude Lorrain, *Le mariage de Rebecca et d'Isaac*, 1648, huile sur toile, 152.3 x 200.6 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Warrell 2012: 120].

Figure 67

J.M. William Turner, *Dido buiding Carthage*, 1815, huile sur toile, 155.5 x 230 cm, National Gallery, Londres.

[Source: Warrell 2012: p.92].

Figure 68

Vue de la salle 15 de la National Gallery de Londres.

[Source: Warrell 2012: 62-63].

Figure 69

Louise Bourgeois, *Lair*, 1962, bronze, patine blanche, 55.9 x 55.9 x 55.9, Cheim & Read, New York.

Figure 70

Carte postale de la ville de Blackpool.

[en ligne, <http://we-english.co.uk/blog/2008/07/26/blackpool-the-humble-postcard/>. Consulté le 22 avril 2016].

Figure 71

Extraits du registre des commentaires sur l'audio-guide de l'exposition *Encounters: New Art from Old* (Document d'archives de la National Gallery, sans numéro de référence ni pagination).

[Photographie: Lamis Khalife]

Figure 72

Extrait du registre des commentaires sur l'audio-guide de l'exposition *Encounters: New Art from Old*. (Document d'archives de la National Gallery, sans numéro de référence ni pagination).

[Photographie: Lamis Khalife]

Figure 73

Extrait de la transcription de l'audio-guide, p.5. (Document d'archives de la National Gallery, sans numéro de référence).

[Photographie: Lamis Khalife]

Figure 74

Extrait de la transcription de l'audio-guide, p.6. (Document d'archives de la National Gallery, sans numéro de référence).

[Photographie: Lamis Khalife]

Figure 75

Plans des niveaux: 1 et 2 de la National Gallery de Londres.

[Source: en ligne:

https://www.nationalgallery.org.uk/media/16006/floorplan-french_sept2014.pdf. Consulté le 17 avril 2016].

Figure 76:

Plans des niveaux 0 , -1 , et -2 de la National Gallery de Londres.

[Source: en ligne:

https://www.nationalgallery.org.uk/media/16006/floorplan-french_sept2014.pdf. Consulté le 17 avril 2016].

Figure 77:

Pedro Berruguete, *Le portrait de Federico da Montefeltro et son fils Guidobaldo*,(c.1476), huile sur panneau, 134 x 80 cm, Urbino: Galleria Nazionale delle Marche.

[Source: Morphet 2000: 268]

Remerciements

Mes remerciements et toute ma gratitude s'adressent à ma directrice de recherche, **Madame Johanne Lamoureux** pour sa confiance, ses judicieux conseils et ses encouragements continus tout au long de ma rédaction. C'était un honneur et un privilège de travailler avec vous Madame, vous étiez pour moi une grande source de motivation et un exemple à suivre afin d'aller toujours plus loin.

Je remercie **le Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada** pour le soutien financier accordé à ma recherche et pour avoir facilité mon voyage à la National Gallery de Londres dans le cadre du programme de recherche *Développement/Partenariat* et du projet *Les collections muséales face à l'impératif événementiel*.

Je tiens à remercier également: le Département d'Information de la National Gallery et le Centre de la Recherche du musée, notamment monsieur **Nicholas Donaldson**, de m'avoir donné accès aux documents d'archives disponibles ainsi que pour les centaines de pages de photocopie. Enfin je suis reconnaissante envers le conservateur de la collection du 19e siècle du musée, monsieur **Christopher Riopelle**, qui a répondu généreusement à toutes mes questions et qui m'a fourni des informations indispensables à ma recherche.

Patrick, John-Saad et Claudia, vous êtes mon soutien de chaque jour, merci pour votre patience et tout l'amour que vous me faites sentir.

Mon père Georges, mon oncle Issam et Daisy, vous étiez les premiers à m'encourager; pour cela je suis très reconnaissante.

INTRODUCTION

Le présent mémoire s'inscrit dans le cadre du nouveau champ que constituent les études de cas d'expositions des collections muséales. Les recherches qui travaillent dans cette perspective mettent en valeur les répercussions des formules expositionnelles sur la réception des œuvres d'art et par conséquent sur la discipline de l'histoire de l'art.

Dans son livre intitulé «*L'art: une histoire d'expositions*» (PUF 2009), l'artiste et chercheur Jérôme Glicenstein écrit: «Ce ne sont pas les œuvres d'art mais leur présentation qui fait émerger une pensée sur l'art - ou sur le monde - au sein d'une situation donnée» (Glicenstein 2009:14). Glicenstein explique que l'expérience artistique est conditionnée par plusieurs facteurs qui influencent notre perception, et que les expositions sont une instance absolument déterminante pour le regard porté sur une œuvre d'art. Selon l'auteur, l'exposition se propose comme une triangulation dont les angles sont: les objets exposés, le lieu d'exposition et le public. Entre ces trois angles existent des relations réciproques et des relations réfléchies. L'ensemble de ces relations façonne notre «jugement sur les œuvres» et notre «compréhension de l'art» (Glicenstein 2009: 12).

«...Dès le 17e siècle, des expositions d'art contemporain s'étaient institutionnalisées dans diverses villes en Italie (en général à l'occasion de fêtes patronales) et en France (sous les auspices de l'Académie royale de peinture et de sculpture)», nous explique l'historien d'art Francis Haskell dans son livre «*Le Musée éphémère*» (Gallimard 2000: 19). Ainsi, depuis l'émergence des premiers musées et jusqu'à nos jours, le rôle des expositions continue de prendre de l'ampleur. Pour Haskell,

L'exposition de Maîtres anciens est désormais aussi bien installée parmi les institutions du monde artistique occidental que le sont le musée public et la monographie illustrée [...]. En fait, la tenue d'une telle exposition afin de commémorer le centenaire de naissance ou de la mort d'un artiste est devenue un impératif moral: y manquer, c'est encourir l'opprobre des spécialistes et du public (Haskell 2002:17).

Ce que nous remarquons dans cette citation est le mot «impératif» utilisé pour indiquer la nécessité indiscutable des expositions. En effet, Haskell nous explique que le souci des grands musées est désormais d'organiser les expositions les plus réussies au détriment de

l'enrichissement de leurs collections permanentes. Il écrit encore, «on juge moins les directeurs [des musées] sur les achats qu'ils ont effectués et les dons qu'ils ont attirés ou sur l'intelligence avec laquelle ils ont exposé les œuvres de leur collection «permanente» qu'à leur réussite dans l'organisation de telles expositions» (Haskell 2002: 192). D'ailleurs, l'expression «collection permanente» est, selon lui, une expression qui risque de ne plus exister dans l'avenir proche, tellement les œuvres font partie d'expositions temporaires et font l'objet de prêts internationaux, elles sont en mouvement presque permanent (Haskell 2002: 191). Or, ces prêts internationaux et ces déplacements constants pourraient être périlleux pour des œuvres d'art irremplaçables et parfois fragiles (Haskell 2002: 193- 195).

De plus, d'après Yves Bergeron et Raymond Montpetit, «la multiplication des expositions temporaires, l'émergence de la muséologie comme discipline réflexive ainsi que l'intérêt que portent plusieurs artistes actuels aux pratiques des conservateurs et au fonctionnement de l'institution muséale elle-même», constituent trois facteurs ou «réalités» qui alimentent la tendance vers «l'innovation» et «l'expérimentation» dans la mise en exposition des collections muséales (Bergeron et Montpetit 2008: 157). En effet, nous avons commencé, depuis une trentaine d'années, à rencontrer différentes stratégies d'expositions qui rompent avec les normes habituelles d'accrochages muséaux, soit l'arrangement chronologique et stylistique des œuvres d'art, et qui travaillent à partir des collections permanentes des musées. Qu'on songe par exemple aux expositions anhistoriques ou bien à l'intrusion d'œuvres contemporaines dans des salles historiques, comme l'exposition *A-Historische Klanken* (sons anhistoriques) de 1988 au Museum Boymans-Van Beuningen à Rotterdam aux Pays-Bas. De plus, nous assistons à un échange des rôles parmi les différents auteurs d'expositions, notamment les artistes qui prennent le rôle de commissaire dans le cadre de cartes blanches données à des artistes contemporains afin de réorganiser les collections. L'exposition *Raid the Icebox* de 1970 au musée de «Rhode Island School of Design» RISD à Houston, États Unis, est la première formule de carte blanche donnée à un artiste (Bawin 2014: 141). Andy Warhol y agit comme commissaire et y fait usage des objets conservés aux entrepôts du musée¹. Les nombreux exemples de réorganisations inédites des collections muséales privilégient, selon

¹Voir Putman James 2001, p.18.

Catherine Francblin, «l'œuvre» plutôt que l'histoire (Francblin 95: 33). Il faut noter que la mise en valeur de ces œuvres ne se manifeste pas, selon Aurélie Champion, par l'autonomisation de celles-ci, mais par la mise en relation, la confrontation et l'association entre différentes œuvres le plus souvent de natures hétérogènes. Cet agencement réaffirme les capacités significatives des œuvres, ainsi que leur «nature polysémique». L'accent est ainsi mis, selon Champion, sur «le visible, le sensible, au détriment de la connaissance et de l'intellect», ce qui donne ainsi au spectateur «un rôle actif» d'association et d'interprétation (Champion 2011: 41).

Toutes ces stratégies travaillent à redéfinir l'usage des collections muséales dans le but de montrer ces dernières sous un jour inédit et d'inviter le spectateur à revisiter des œuvres déjà connues. Dans le cas où il s'agit de collections moins connues, ces stratégies serviront à les mettre en valeur. Elles agissent comme médiation des œuvres d'art: une œuvre rencontrée à plusieurs reprises et dans différents contextes verra sa valeur s'amplifier ou se modifier. Glicenstein parle d'un «*pedigree*» que chaque œuvre possède et qui traduit l'histoire de ses déplacements, de ses propriétaires successifs et de ses expositions. Ce *pedigree* est d'autant plus riche, selon Glicenstein, qu'une œuvre a été vue en plusieurs endroits, qu'elle a été copiée, imitée ou dénoncée (Glicenstein 2009 : 211). D'un autre point de vue, Mieke Bal, dans son livre «*Double exposures*» (Routledge 1996), précise qu'une œuvre fréquemment vue par le public devient tellement médiatisée qu'elle se voit conférer une valeur différente. Bal donne l'exemple des œuvres de l'artiste Mark Rothko (1903 - 1970) distribuées après la mort de ce dernier dans un grand nombre de musées du monde afin d'être vues par le plus grand nombre de visiteurs. Ceci contraste, selon Bal, avec le traitement de l'art «ethnique», toujours regroupé sous la catégorie d'«artefact» (Bal 1996: 75), étudié pour sa valeur historique et culturelle représentative d'une société donnée, mais dont la valeur artistique n'est que marginalement évoquée (Bal 1996:77). Ces stratégies de répétition et de médiatisation aideront le public à reconnaître les œuvres d'art, elles serviront à lancer un dialogue autour d'elles, et à rehausser leur valeur et leur interprétation.

Dans le même ordre d'idées, l'émergence de la muséologie comme discipline réflexive dont parlent Bergeron et Montpetit est un facteur important dans la mesure où nous commençons à réaliser l'impact de la présentation des objets artistiques ou culturels sur notre

perception du monde et des civilisations qui le peuplent. En effet, la présentation d'un objet dans un musée est conditionnée par un message sous-jacent que cet objet, d'une certaine façon, en vient souvent à représenter. De plus, la juxtaposition de différentes œuvres dans le cadre d'une exposition suppose que des liens se tissent entre ces œuvres, ce qui peut modifier l'interprétation de chacune d'elles et façonner la perception du public par la suite. Mieke Bal nous donne plusieurs exemples du discours rhétorique qui constitue une exposition. Selon l'auteure, une exposition est un discours qui fait participer les trois personnes grammaticales : la première personne (qui peut être au singulier: un commissaire et très souvent au pluriel: une institution) représente «l'exposant», qui s'adresse à une deuxième personne: le «visiteur», pour lui parler d'une troisième personne qui est «l'objet» exposé (Bal 1996: 3). Il faut noter que l'objet exposé (la troisième personne) est le plus important et le plus visible matériellement, mais cet élément, d'après Bal, ne vaut pas pour lui-même, mais en vue de l'argument et de l'affirmation voulus par la «première personne» ou l'exposant. Par conséquent, cet objet devient un signe presque transparent et cède sa place à l'argument de l'exposant. «The thing on display comes to stand for something else, the statement about it. It comes to mean. The thing recedes into invisibility and its sign status takes precedence to make the statement» (Bal 1996: 4). De plus, l'exclusion de certains artistes ou d'œuvres peut dénoter l'intentionnalité de l'exposant, sa politique et l'argument qu'il cherche à faire valoir (Bal 1996: 74). Pour comprendre une exposition, il faut donc essayer de lire le discours voulu par cette exposition, chercher dans les énoncés de l'exposant des indices sur ce qu'il a voulu affirmer puis observer les stratégies qu'il a mises en œuvre pour élaborer son argument.

Le passage vers le troisième millénaire fut un moment propice à la fabrication d'événements. Dans le domaine des arts, ce fut une occasion de célébrer le passé en se préparant pour le futur. Dans ce même esprit, beaucoup de musées à travers le monde ont organisé des expositions pour marquer cette date exceptionnelle, mais l'on peut également constater une préoccupation récurrente chez bon nombre d'entre eux: la fin du millénaire offre un moment de réflexion sur le rôle joué par chaque musée; c'est donc une occasion pour faire le point sur la mission culturelle et éducative de ces institutions. À cette occasion, les

conservateurs des grands musées ont repensé leurs propres collections pour préparer des expositions susceptibles de mettre en valeur la richesse de leur histoire².

Le présent mémoire s'intéresse à la formule adoptée, dans ce contexte de transition au nouveau millénaire, par la National Gallery de Londres: *Encounters: New Art From Old* (14 juin - 17 septembre 2000). Il s'agit d'une exposition novatrice qui met en vedette la collection du musée, celle-ci s'étendant du 13e siècle au 19e siècle. Cette formule se voulait une célébration du passé et, en même temps, une ouverture vers le futur. Richard Morphet, ancien conservateur de la collection moderne de la Tate Gallery de Londres, en fut le commissaire invité. Selon Morphet, la proposition implicite de cette exposition se fonde sur «l'inséparabilité de l'art vivant du grand art du passé» (*Encounters* 2000: 26). De plus, il est évident que cet événement cherchait également à célébrer et à réaffirmer le rôle de la National Gallery en tant que source d'inspiration pour les plus grands artistes contemporains britanniques et internationaux. Dans une autre citation apparue dans *Artforum* Morphet déclarait: « A central purpose of the exhibition is to increase visitors' awareness of the richness of the collection and bring them to the works in a new way» (*Artforum* 2000: 23).

Vingt-cinq artistes contemporains renommés, dont deux travaillant en couple, ont accepté l'invitation à y participer. Le caractère singulier de cette exposition consiste dans le fait que ces artistes devaient choisir une œuvre de la collection du musée et s'en inspirer pour en créer une nouvelle. Les œuvres contemporaines et leurs sources pouvaient être exposées ensemble ou bien séparément, en rupture avec tout accrochage chronologique ou stylistique traditionnel.

Les artistes ayant participé à cette exposition sont (par ordre alphabétique): Frank Auerbach (1931-), Balthus (1908-2001), Louise Bourgeois (1911-2010), Anthony Caro (1924-

² Le Louvre, par exemple, a préparé «*L'Empire du Temps: Mythes et Créations*»(10 avril- 10 juillet 2000), une exposition qui a réuni des objets historiques archéologiques et artistiques et qui «[...] part du postulat que le musée est un refuge contre le passage du temps: en abritant les œuvres d'art, il perpétue la mémoire des artistes et des civilisations disparues» (Caubet 2000: 15). Le Museum of Modern Art de New York, MoMA, a préparé trois cycles d'expositions qui rassemblaient les différents départements du musée (architecture et design, dessin, film et vidéo, peinture et sculpture, photographie, et livres illustrés) sous le grand titre: *MoMA 2000*, dans le but de célébrer sa collection. Ces expositions se sont étendues sur dix-sept mois et ont visé, selon le catalogue de la première exposition, à explorer des questions et des thèmes de l'art moderne à travers la collection du musée (Varnedoe, Antonelli et Siegel 2000: 8).

2013), Patrick Caulfield (1936-2005), Francesco Clemente (1952-), Stephen Cox (1946-), Ian Hamilton Finlay (1925- 2006), Lucian Freud (1922- 2011), Richard Hamilton (1922-2011), David Hockney (1937-), Howard Hodgkin (1932-), Jasper Johns (1930-), Anselm Kiefer (1945-), R.B. Kitaj (1932-2007), Leon Kossoff (1926-), Christopher Le Brun(1951-), le couple: Claes Oldenburg (1929-) et Coosje Van Bruggen (1945-2009), Paula Rego (1935-), Antoni Tàpies (1923-2012), CY Twombly (1928-2011), Euan Uglow (1932-2000), Bill Viola(1951-) et Jeff Wall (1946-).

À travers le présent mémoire, nous souhaitons étudier l'exposition *Encounters: New Art from Old*, de sa conception à sa réception critique en passant par les différents partis-pris de ses organisateurs. Au cours de notre analyse, nous proposerons de rechercher les paramètres qui ont contribué à son caractère innovant. Enfin, nous essaierons de déchiffrer le «discours», de cette exposition temporaire au sens voulu par Bal (1996). Ceci nous permettra de mettre en valeur la façon dont *Encounters* travaille à redéfinir l'usage de la collection permanente de la National Gallery, de souligner le rapport que le musée entretient avec l'art et les artistes contemporains, et de faire le point sur la relation que ses derniers entreprennent avec l'art du passé.

Au mois de juillet 2014, nous avons pu nous rendre à la National Gallery à Londres et nous avons pu consulter le dossier d'*Encounters* mis à la disposition des chercheurs dans le département des archives. Ce dossier comprend le communiqué de presse et la compilation de la réception critique de la presse britannique et internationale. Nous avons pu également obtenir la transcription des audio-guides offerts aux visiteurs et les commentaires laissés par ces derniers au registre du musée. N'ayant pu visiter l'exposition en 2000, ce sont les documents d'archives ainsi que notre visite des lieux, qui nous ont permis d'avoir une idée plus précise du déroulement de cet événement.

Dans notre premier chapitre, «en amont de l'exposition», nous mettrons l'accent sur la singularité de la formule elle-même. Celle-ci opère à deux niveaux: la sélection et la combinaison d'œuvres de la collection permanente du musée. Pour ceci le musée a donné une carte blanche aux artistes afin qu'ils puissent travailler sans contraintes. Ensuite la combinaison des nouvelles créations avec d'autres œuvres classiques du musée. Nous pouvons parler d'une

intrusion³ de certaines œuvres dans les salles historiques de la National Gallery où elles seront exposées près de leurs sources. Nous nous demanderons comment cette formule contribue, dans son projet même, à affirmer le rôle éducatif et culturel des musées en général et de la National Gallery en particulier. Que révèle la sélection des artistes participants? Comment ces choix ont-ils contribué à rendre lisible le propos de cette exposition?

Le deuxième chapitre sera consacré à la mise en espace de l'exposition. Comment l'espace de cette exposition a-t-il été organisé? Certaines des œuvres ont été exposées près de leurs sources dans les salles historiques du musée. Dans d'autres cas, les œuvres contemporaines ont été regroupées dans des salles d'expositions temporaires et accompagnées de reproduction de l'œuvre dont chacune s'inspirait. Quel est l'effet de ce mode d'accrochage sur les œuvres contemporaines et leurs sources dans les deux cas? En nous basant sur les commentaires laissés par les visiteurs dans le registre du musée, nous allons analyser comment l'accrochage et les médiations utilisées ont tenté d'infléchir l'expérience artistique du public.

Au troisième chapitre nous analyserons le mode de comparaison établi entre les œuvres. Les artistes contemporains ont privilégié différentes stratégies de dialogue avec les œuvres sources. Nous proposerons quatre modalités prédominantes à travers lesquelles ces artistes se sont livrés à ce travail de « réponse commandée » à l'art du passé: « citationnelles », « implicites », « transformationnelles différentielles » et « transformationnelles antagonistes ». Nous entendrons par « réponses citationnelles », la catégorie où le travail des artistes participants consiste à copier l'œuvre-source qu'ils ont choisie sans y introduire beaucoup de modifications. Le spectateur peut alors, sans difficulté, deviner la source d'inspiration à partir de l'œuvre contemporaine présentée, car celle-ci s'inscrit dans un registre strictement analogique. Le deuxième cas est celui d'une réponse « implicite » ou oblique, où les œuvres des artistes contemporains ne sont pas analogiquement reliées à leurs sources. Le spectateur non averti aura de la difficulté à déceler une relation entre les deux œuvres. Les deux dernières

³ Le terme intrusion a été utilisé lors de l'exposition *Intrus/Intruders*, organisée en 2008 par la commissaire Mélanie Boucher au Musée national des beaux-arts du Québec.

catégories comprennent des réponses «transformationnelles», c'est-à-dire que chaque artiste a choisi un motif ou un thème particulier dans l'œuvre source; ensuite il s'est basé sur ce thème pour créer une œuvre contemporaine qui, dans certains cas, complète les propos de l'œuvre source et les place dans un contexte différent. Il s'agit d'une espèce de mise à jour, non critique, du thème original de l'œuvre retenue. Nous parlons d'une contribution personnelle de l'artiste contemporain à travers une réponse «transformationnelle différentielle». Dans d'autres cas, les propos des œuvres contemporaines avancent un point de vue contradictoire, voire même critique, par rapport à ceux de l'œuvre source, ce qui nous donne des réponses «transformationnelles antagonistes». Pour chacune de ces quatre catégories, nous développerons une analyse de l'œuvre qui l'exemplifie le plus emblématiquement pour ensuite regrouper autour de chaque étude de modalité, les productions qui se rattachent à elle.

Le quatrième chapitre s'occupera de «l'exposition en aval». Nous y étudierons la réception critique de cette exposition en adoptant l'approche de «l'esthétique de la réception» analysée par Hans Robert Jauss dans son livre *«Pour une esthétique de la réception»* (Gallimard: 1990). En effet, la réception d'*Encounters* est faite aussi bien au travers des nouvelles œuvres contemporaines créées pour l'occasion, qu'au fil des critiques publiées autour de l'exposition. Nous développerons le cadre théorique emprunté à l'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss, ceci afin d'analyser la relation entre les deux pôles de l'exposition – les œuvres contemporaines et leurs sources - et d'explicitier le rôle des artistes dans la mise à jour de l'art du passé. Car au départ, ces artistes ont pris le rôle d'un spectateur qui observe et qui reçoit⁴; cette réception déclenche selon Jauss un «processus de réinterprétation» (1990:113). D'après l'auteur, chaque œuvre du passé porte en elle des questions et propose des réponses qui ne sont pas «un paramètre invariant de l'œuvre elle-même», mais une «modalité de sa structure considérée déjà sous l'angle de sa réception» (Jauss 1990: 112). Par leur réinterprétation, les artistes contemporains proposent alors une «réponse» actuelle aux sens et questions que l'œuvre-source leur semble soulever et qui «font encore autorité» dans le moment présent (Jauss 1990: 112). Jauss ajoute:

⁴ La rencontre entre certains artistes et les œuvres dont ils se sont inspirés n'est pas générée suite à la commande de cette exposition mais bien avant, car l'on sait qu'un nombre d'entre eux utilisaient depuis longtemps la collection comme source d'inspiration, notamment Auerbach et Freud.

Une œuvre ancienne ne survit dans la tradition de l'expérience esthétique ni par des questions éternelles ni par des réponses permanentes, mais en raison d'une tension plus ou moins ouverte entre question et réponse, problème et solution, qui peut appeler une compréhension nouvelle et relancer un dialogue du présent avec le passé (Jauss 1990: 113-114).

Nous étudierons donc comment les œuvres contemporaines de cette exposition travaillent à actualiser et à réinterpréter des œuvres-sources auxquelles elles répondent. À notre avis, le fait qu'il s'agisse d'une commande n'altère pas ce processus pour des raisons que nous aborderons au cours de ce dernier chapitre.

Le deuxième niveau de réception est celui de la réponse des critiques et du public à la formule elle-même de l'exposition et aux nouvelles œuvres créées pour cette occasion. Nous nous baserons sur le dossier de presse colligé par la National Gallery. Ce dossier s'avère un outil précieux qui nous aidera tout au long de notre travail. Dans un grand nombre des articles de la presse britannique et internationale qui ont accompagné cet événement, nous avons remarqué que la formule elle-même n'a pas été reconnue pour sa valeur muséologique et ses aspects novateurs. De plus, la critique considère les artistes participants selon des critères de représentativité. Ceci rappelle une tendance des années 1990, où le monde de la critique d'art, dans le contexte d'une montée des politiques identitaires, était obnubilé par des questions et des considérations d'ordre «éthique» plutôt qu'«esthétique» (Lamoureux 1995: 49). En conséquence, la formule d'*Encounters* n'a pas fait l'objet d'études approfondies, bien qu'elle s'inscrive dans le nouveau courant d'expositions novatrices dont le nombre va croissant. *Encounters: New Art from Old* est l'une des premières expositions qui ont mis de l'avant une formule qui s'est depuis répandue⁵.

Un point très important nous ramène, à ce stade, à la citation de Glicenstein par laquelle nous avons commencé cette introduction: «Ce ne sont pas les œuvres d'art mais leur présentation qui fait émerger une pensée sur l'art - ou sur le monde - au sein d'une situation

⁵Il n'est pas étonnant de remarquer que 15 ans après *Encounters*, la National Gallery a organisé l'événement *Art in Dialogue: Duccio / Caro* (13 juin- 8 novembre 2015) où la *variation numéro 3*, l'une des 7 variations créées par Anthony Caro en vis-à-vis de l'œuvre de Duccio di Buoninsegna *L'annonciation* (1307-1308/11) de la collection du musée commandée pour *Encounters* mais qui n'a pas fait partie de l'exposition de l'an 2000, soit réunie avec sa source dans la salle de Renaissance italienne du même musée.

donnée» (Glicenstein 2009: 14). En réalité, le fait de mettre en exposition va au-delà des objets exposés, de la valeur esthétique que nous leur attribuons ou bien de l'attachement que nous leur portons. En effet c'est un ensemble de facteurs réunis qui contribuent à façonner l'histoire des œuvres et la discipline de l'histoire de l'art par la suite. Les différents musées ont réalisé l'impératif d'organiser des événements qui relancent le dialogue autour de leurs œuvres, qui attirent les visiteurs et qui génèrent des fonds. L'innovation et les formules inédites sont des outils privilégiés afin de redéfinir l'usage des collections. Celles-ci, plutôt que d'être enrichies par de nouvelles acquisitions ou bien de nouvelles recherches académiques, font désormais l'objet d'approches événementielles, parfois non conventionnelles. Selon Catherine Francblin, les collections muséales «riment avec conservation, tradition, et poussières». Toutes les nouvelles pratiques des musées «prouvent qu'une réflexion différente est en cours qui fait plutôt rimer collections avec révolution» (Francblin 1995: 32). Cette révolution aide à la révision et à la réinterprétation des œuvres exposées, ce qui pourrait potentiellement mener ensuite à une réévaluation des œuvres canoniques, et du canon lui-même.

Nous proposons, à travers le présent mémoire, de mieux cerner l'implication de l'institution muséale dans le processus même d'une création *programmée* comme réponse artistique, et les modalités selon lesquelles cette création peut se manifester. Nous visons également par ce mémoire à analyser un cas de nouveaux usages des collections muséales. Cet axe fait l'objet d'études émergentes dont fait partie le groupe de recherche du projet *Les collections muséales devant le nouvel impératif évènementiel*, dirigé par madame Johanne Lamoureux et financé par le Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada. Ce mémoire est donc rédigé dans le cadre de ce projet. Nous espérons donner quelques réponses aux questions effervescentes posées aujourd'hui par le monde des musées.

CHAPITRE UN

1. En amont de l'exposition

Encounters: New Art from Old. Nous pouvons déceler l'ambition de cette exposition d'après son titre auquel nous choisissons de nous attarder dans un premier temps. Ensuite nous étudierons les étapes préliminaires et les choix retenus par les organisateurs qui ont porté cette exposition.

1.1 Le titre de l'exposition

Selon le dictionnaire Collins de la langue anglaise, le nom «*encounter*» signifie une rencontre fortuite et inattendue avec quelqu'un ou bien quelque chose. De même, ce terme peut signifier une confrontation, une compétition ou bien une lutte⁶. Le double sens de ce mot, utilisé au pluriel, sert bien les organisateurs de l'exposition, car il évoque, d'une part, des rencontres fortuites entre des artistes contemporains participants à l'exposition et des œuvres de la National Gallery; d'autre part, il implique une confrontation et une sorte de compétition entre les œuvres de ces derniers et celles du musée. Mais comment pouvons-nous parler de rencontres fortuites et inattendues lorsque nous savons déjà que la sélection des artistes participants ainsi que leur nouvelle création découlent d'une invitation de la National Gallery? Nous estimons que la «carte blanche» donnée à ces artistes afin de choisir les œuvres sources qui les inspirent, et le manque d'interventions de la part des organisateurs quant à la nature des œuvres créées, permet aux artistes participants de travailler librement et selon des intentions, des pulsions et des expériences personnelles propres à chacun. Les responsables du musée ont voulu stimuler, voire simuler, le processus d'inspiration des artistes, et en suggérer le caractère fortuit malgré le fait qu'il s'agit d'une commande.

D'un autre point de vue, le fait de ne pas répéter le mot *art* après *old* dans «*New art from old*» accentue la valeur du nouvel art produit pour l'exposition et en même temps met l'accent final sur l'idée d'«ancien». Que qualifie l'adjectif «old»? Ne pas répéter le mot «art» pourrait suggérer la connotation provocatrice, sinon péjorative, de quelque chose qui aurait,

⁶Encounter: n, a meeting with a person or thing, especially when casual or unexpected. - A hostile meeting; contest or conflict. *Collins Dictionary* (2011), Glasgow: Harper Collins Publishers, p.545.

peut-être, perdu sa valeur et son importance. Cela renvoie à l'usage de l'expression idiomatique: «*From Old*» qui fait penser au recyclage qui transforme un objet ancien et le replace dans le cycle de la consommation en lui donnant un usage nouveau⁷. La fin du 20e siècle fut marquée par les questions émergentes sur les problèmes de l'environnement, le recyclage devient un sujet d'actualité. Certains auteurs ont vu dans le recyclage, une perte de temps et de ressources⁸. D'autre part, outre ses qualités écologiques, le recyclage est vu dans sa dimension artistique comme source d'autosuffisance, de renouvellement, d'éthique et de transformation esthétique⁹. Nous pouvons placer l'idée de création du nouvel art issu de l'art du passé, idée centrale de l'exposition *Encounters*, dans ce contexte favorisant le renouvellement continu.

Le titre de l'exposition, en évitant la répétition du mot *art* après le mot *old*, n'a pas mis l'accent sur l'art ancien pourtant canonique. Toutefois, l'idée de s'inspirer des œuvres du passé est sous-entendue puisque le but de l'exposition est de célébrer la collection du musée et sa pertinence actuelle pour les artistes contemporains. L'émulation a été une pratique très traditionnelle de la formation artistique, elle était reliée à l'apprentissage par imitation des œuvres connues. Depuis la Renaissance italienne, travailler à partir des sculptures antiques ou bien des œuvres d'art des grands maîtres faisait partie du parcours de l'artiste apprenti. Les auteurs de l'époque encourageaient ces derniers à étudier les œuvres des grands maîtres¹⁰. Par ailleurs, certains artistes, comme Michel-Ange, détruisaient leurs dessins préliminaires, de peur qu'ils soient vus ou copiés par d'autres collègues considérés comme rivaux (Chapman 2005, p.27)¹¹.

⁷ Voir Alexakis Martina (2011), *Le recyclage du déchet dans l'art du XXIe siècle: trois études de cas*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, p.6.

⁸ L'article de Tierney John (1996), «Recycling Is Garbage», *New York Times*, 30 juin, p.24-29, 44, 48, 51, 53, questionnant l'utilité du recyclage, a suscité beaucoup de controverses et de condamnations.

⁹ Congdon Kristin (2000), «Beyond the Egg Carton Alligator: To recycle Is to Recall and Restore», *Art Education*, Vol. 53, No. 6, Enlarging the Frame, (November 2000), p 6-12.

¹⁰ Leon Batista Alberti (1404-1472) demandait aux artistes d'apprendre à peindre à partir des modèles en sculpture plutôt que de peinture afin «de rapporter tout ensemble la ressemblance et les vraies lumières» (Alberti 2004:193). De même, Giorgio Vasari (1511-1574) parle de l'art qui est une «imitation» de la nature en premier lieu, «[...] et ensuite des œuvres des meilleurs artistes» (Vasari 1981: 221).

¹¹ Un incident décrit par Vasari (Vasari Vol.5, p.206) nous explique comment Raphael a pu rentrer dans la chapelle Sixtine pendant l'absence de Michel-Ange qui travaillait les fresques du plafond, et prendre connaissance des

C'est ainsi que l'exposition *Encounters* travaille à partir d'une idée commune et ancienne, qu'elle l'exploite afin de faire événement autour de la collection historique du musée, et de réaffirmer la pertinence de celle-ci et sa place indispensable sur la scène artistique. De même, *Encounters* tend à démontrer l'ouverture de la National Gallery envers l'art contemporain et son aptitude à l'innovation, au renouvellement et au détachement par rapport aux idées sclérosées du passé.

1.2 Le musée et ses collections face à l'art contemporain

La création des premiers musées publics¹² a participé à la démocratisation de l'art en permettant au public, et surtout aux artistes, d'accéder à des œuvres d'art confinées auparavant dans le domaine privé de collectionneurs. Les artistes étaient le premier public visé par les musées dont le but était d'améliorer l'art de chaque pays ceci en leur permettant d'étudier les œuvres des grands maîtres du passé considérés comme modèle à suivre. Ces musées ont été voulus comme une «école importante» qui servira à éduquer les artistes et le public et parfois, comme dans le cas du Louvre, à diffuser la «doctrine révolutionnaire». C'est ainsi que le premier Muséum a été placé «sous la surveillance du Comité d'instruction publique dont l'une des missions était de "régénérer les arts"» (Cantarel-Besson 1981 tome 1: XVII).

Mais il faut signaler qu'à partir de la deuxième moitié du 19e siècle, une nouvelle tendance vers la rupture avec l'art du passé commence à se faire sentir. Pour les artistes, l'innovation devient une valeur et réside alors dans le détachement des prédécesseurs afin de trouver une voie inédite et originale. L'inspiration à partir des œuvres des grands maîtres est souvent supplantée par le refus des liens avec le passé et l'affirmation que le présent est le seul moment qui compte. Dans l'introduction au catalogue d'*Encounters*, Robert Rosenblum nous donne beaucoup d'exemples d'artistes modernes qualifiés d'avant-gardistes qui se sont

dessins de ce dernier. Cette visite a aidé Raphael à emprunter des éléments de son aîné et à trouver des solutions aux problèmes de composition qu'il rencontrait (Ames-Lewis et Joannides 2003, p. 14).

¹²Plusieurs projets ont vu le jour à Venise en Italie en 1596 (le musée de statues de la République), à Bâle en Suisse depuis 1661 (le Cabinet Amerbach) ou à Oxford en Angleterre depuis 1683 (l'Ashmolean qui n'était pas au début un musée d'art mais un musée de sciences et d'histoire naturelle) (Pomian 1993 : 13 ; Paul 2012 : viii). Le Musée Central des Arts, qui portera le nom du Louvre, ouvert le 10 août 1793, a longtemps été considéré comme le premier musée d'art étant donné que son ouverture a coïncidé avec la Révolution française et a eu une connotation politique; selon Carole Paul (2012 : viii) le Louvre n'est toutefois pas le premier musée d'art public d'Europe bien qu'il soit un modèle important pour d'autres établissements qui vont être créés ultérieurement.

différenciés de leurs prédécesseurs par leur refus des normes et des traditions, en cherchant l'innovation et la mise à distance de l'art du passé. Cependant, en contradiction avec ce qui précède, selon Rosenblum, certains de ces artistes n'ont, malgré tout, pas cessé de s'inspirer d'œuvres de maîtres anciens voire parfois de les copier (Morphet 2000: 8). Pensons, par exemple, à Jacques-Louis David (1748-1825) et Francisco Goya (1746-1826) dont les positions révolutionnaires contre l'État et l'Église n'ont pas entravé l'admiration qu'ils avaient pour l'art des grands maîtres du passé. Ou encore, Paul Cézanne (1839-1906) et Pablo Picasso (1881-1973) dont les œuvres inspirées de leurs prédécesseurs sont nombreuses et très connues. Selon Rosenblum, même le cahier d'esquisses du peintre Jackson Pollock (1912-1956) comprend des découvertes surprenantes: "The sketchbook drawings of Jackson Pollock, for instance, contains one turbulent confrontation after another with famous works by the likes of Michelangelo, El Greco and Rubens..." (Morphet 2000: 12). En revanche, comme nous allons l'observer, les exemples de rupture radicale avec l'art du passé sont très nombreux également.

D'un autre point de vue, nous remarquons que le musée, qui collectionne, conserve et expose l'art ancien, a fait l'objet de sérieuses critiques depuis sa création. Déjà en 1796, Antoine Quatremère de Quincy dénonce, dans ses *Lettres à Miranda*, le déplacement des monuments et œuvres d'art d'Italie afin de les exposer au Louvre. Pour lui, ces œuvres d'art doivent rester dans leur contexte d'origine et il ne faut pas démembrer Rome comme un livre dont les pages auraient été arrachées (Quatremère de Quincy: 1989). De même, en 1861, le critique Théophile Thoré qualifie le musée de «cimetière de l'art» à cause des œuvres de natures variées qu'il collectionne et qui sont tirées du contexte pour lequel elles ont été créées (Haskell 2002: 23). Plusieurs penseurs de 20e siècle, comme Paul Valéry (1871 - 1945), Maurice Merleau-Ponty (1908 - 1961), Theodor W. Adorno (1903 - 1969) se sont intéressés également à la question du musée qui cumule et expose des œuvres d'art arrachées à leurs lieux d'origine et parfois dépouillées d'une valeur sacrée à laquelle elles étaient associées auparavant. Dans son article intitulé: *Le problème des musées* de 1923, Valéry reproche au musée son «désordre organisé». Selon lui, le grand nombre d'œuvres qui y sont exposées ont, en quelque sorte, perdu leur valeur singulière à cause de celles qu'elles côtoient, elles ne peuvent pas être admirées de façon indépendante du reste des objets exposés même si l'espace qui les accueille

est très vaste. Valéry n'aime pas les rituels qui sont pratiqués dans le musée et les exigences qui limitent la liberté du visiteur. Il rapproche le musée du temple et du salon, du cimetière et de l'école (Valéry 1975: 1290-1293). Dans son article sur le langage, Merleau-Ponty aborde la question du musée qui est, selon lui, un endroit de rassemblement d'œuvres qui n'étaient pas destinées à «finir» dans cet endroit qu'il qualifie de nécropole: «Nous sentons bien qu'il y a déperdition et que ce recueillement de nécropole n'est pas le milieu vrai de l'art, que tant de joies et de peines, tant de colères, tant de travaux n'étaient pas *destinés* à refléter un jour la lumière triste du Musée» (Merleau-Ponty 1960: 78). Merleau-Ponty privilégie la rencontre d'une œuvre d'art dans le milieu pour lequel elle a été conçue et réalisée. Pour lui, bien que le musée permette de saisir l'art dans l'histoire, il s'agit d'une «historicité de mort» (Merleau-Ponty 1960: 79). De même, Adorno, dans son analyse qui répond aux écrits de Paul Valéry et de Marcel Proust sur le musée, commence son texte par la comparaison en allemand des mots "musée" et "mausolée" qui, selon lui, se ressemblent beaucoup et pas seulement du point de vue phonétique. Il ajoute: «les musées sont en quelque sorte des caveaux de famille des œuvres d'art» (Adorno 2003: 181).

Les artistes, de leur côté, ont commencé au début du vingtième siècle à se prononcer également contre le musée, lui reprochant son indifférence face à l'art contemporain. Kasimir Malevich (1878 - 1935) appelle, dans son article de 1919, «*Du musée*», à mettre le feu à tout ce qui est ancien et qui se rattache aux temps révolus, afin de se débarrasser du poids de la tradition et de recommencer à neuf par un art contemporain et indépendant de tout ce qui a été déjà réalisé. Malevich a attaqué de façon explicite l'art du passé en déclarant :

La vie contemporaine n'a besoin de rien d'autre qui n'appartient pas à elle. [...] Il est indispensable de construire la création sur ces bases en brûlant tout sur notre passage. [...] Nous pouvons faire une seule concession aux conservateurs: laisser brûler toutes les époques, comme un corps mort, et monter une pharmacie unique. Le but sera identique, même si l'on examine la poudre de Rubens et de tout son art; une foule d'idées naîtra dans le cerveau de l'homme, plus vivante sans doute que la véritable représentation. L'époque contemporaine doit aussi avoir son mot d'ordre: "tout ce que nous avons fait a été fait pour le crématoire"(Malevich1996: 251-259).

De même, la démarche «duchampienne» et le «ready-made» de 1917 peuvent être placés dans le courant qui réproue les pratiques artistiques traditionnelles et qui critique l'institution muséale qui les abrite. James Putnam a raison de souligner que ces pratiques remettent en question leur valeur de modèles qui leur a mérité une place au musée (Putnam 2001: 13).

Or, les œuvres des artistes d'avant-garde ont été achetées et exposées dans les musées qu'ils ont critiqués. Putman explique: «the History of Modernism is strewn with the ruins of the museum, yet ironically while avant-guard artists criticized museums for collecting "Dead Art", their work has been continually acquired and displayed by them» (Putman 2001: 25). Sur ce point, Boris Groys explique que les artistes travaillent en premier lieu pour que leurs œuvres soient éventuellement collectionnées par les musées malgré leurs critiques de ces derniers (Groys 2000:6). Il ajoute que les artistes savent que pour être collectionné par un musée, il faut être différent de ce qui existe déjà dans ces institutions; il faut donc être nouveau et vivant. Selon lui, plus les artistes se détachent du musée, et de ce qu'il contient, plus ils sont susceptibles d'être valorisés et leurs œuvres collectionnées par ces musées, car elles s'inscrivent sous l'égide de la nouveauté. «If you repeat already-collected art, your art is qualified by the museum as mere *kitsch* and rejected. Paradoxically, the more you want to free yourself from the museum, the more you become subjected in the most radical way to the logic of museum collecting and vice versa» (Groys 2000:6).

Dans cette même perspective, Krzystof Pomian distingue deux catégories d'artistes de la fin du 19e siècle: «ceux qui travaillent pour entrer dans le musée et ceux qui travaillent pour vendre sur le marché» (Pomian 1989: 7). La première catégorie est représentée, par l'académisme qui n'a pas pu se détacher de la tradition déjà représentée dans le musée, tandis que l'art de la deuxième catégorie rompt avec le passé, s'inspire de thèmes de son temps et s'adapte au marché. Par la suite, selon Pomian, l'académisme est devenu un «objet de dérision» (Pomian 1989:7-8), contrairement aux autres écoles de l'époque telle que l'impressionnisme dont la validité continue, pour l'instant, à faire l'unanimité.

D'un autre point de vue, et dans la logique d'une critique de l'élitisme de l'institution muséale¹³, nous observons, vers la deuxième moitié du 20e siècle, des tentatives d'artistes pour créer leur propre musée afin d'être indépendants du musée proprement dit. Nous pensons à des exemples tels que le *Mouse Museum* (1965-77) de Claes Oldenburg : un musée en forme de la tête de la souris *Mickey Mouse* qui rassemble des objets variés que l'artiste avait accumulés dans son atelier. Le musée des tiroirs (1960-1970) de Herbert Distel (1942-) qui consiste en une armoire formée de plusieurs tiroirs divisés en compartiments, chaque compartiment représentant une salle, les artistes étant invités à y contribuer par des œuvres miniatures (Putnam 2001: 28). De même, en 1968, l'artiste Marcel Broodthaers (1924-1976) développe le concept d'un musée nommé *Musée d'art Moderne, Département des Aigles* dans sa propre maison (Putnam 2001: 30). L'aigle serait le symbole de l'autorité du musée. François Mairesse écrit à propos de cette pratique: «Broodthaers entend démythifier le statut du musée comme intermédiaire indispensable et autoritaire (aigle) entre l'homme et l'art» (Mairesse 2002:92). Ces différents exemples de musées d'artistes peuvent être considérés comme une critique de l'institution muséale et illustrent la volonté des artistes de prendre en main la question de l'art contemporain.

En contrepartie, vers la fin du 20e siècle, la critique du musée ne porte plus sur son indifférence à l'art contemporain. Au contraire, les artistes commencent à revendiquer un rôle prépondérant au sein de l'institution. À partir des années 1960, la critique de l'autorité et de l'élitisme que représente le musée a été repensée et exécutée au sein même du musée. Le musée fait alors preuve d'une grande ouverture éthique et esthétique devant les interventions dont il devient le terrain et la cible (Bawin 2014: 116). Nous passons des œuvres répliquées du musée ou «œuvres-musées» à des œuvres conçues et exécutées dans le musée et qui utilisent l'espace architectural de l'institution comme leur support matériel (Bawin 2014: 117). L'artiste Daniel Buren (1938-) a voulu indexer l'institution qui essaie de faire oublier le contrôle qu'elle exerce sur la mise à vue des œuvres. Buren le fait à travers un nombre d'interventions *site-specific* comme son travail de peindre *in-situ* les marches de l'Art Institute de Chicago: *Up and Down, in and Out, Step by Step* de 1977 (Putnam 2001:29). En 1979 Michael Asher (1943-2012)

¹³ Voir Mairesse (2002 : 91-99) pour une analyse des points de vue les plus marquants de la critique du musée.

a déplacé la statue de George Washington de sa place permanente à l'entrée de l'Art Institute de Chicago et l'a ramenée dans la galerie du 18e siècle du musée où elle a été entourée d'objets historiques. Il a pu ainsi montrer que la réception esthétique de la statue change selon le contexte dans lequel elle est exposée (Putnam 2001: 29).

Selon Julie Bawin, les artistes et les institutions muséales trouvent leur intérêt commun dans ces interventions critiques. Les artistes profitent d'un cadre justificatif pour ces pratiques, de même qu'ils démontrent la portée critique de leurs projets, ce qui leur permet de se démarquer et enfin de s'assurer une entrée immédiate dans cette institution de consécration et de validation artistiques (Bawin 2014: 124). De leur côté, les musées montrent, selon Bawin, une tendance à l'auto-évaluation et un esprit d'ouverture envers les pratiques artistiques contemporaines (Bawin 2014: 124-125). Ceci répondrait aux réflexions et recommandations des différentes publications d'experts qui se sont réunis sous l'égide de l'Unesco, comme en témoigne le rapport de 1972 travaillé par différents directeurs de musées européens (dont Harald Szeeman, Pierre Gaudibert, Jean Lemayrie...) afin de faire le point sur le rôle joué par les musées au sein de la société. Pour ces experts, le travail en équipe est nécessaire afin de corriger l'impression d'une culture autoritaire gérée par un seul individu (Szeemann: 1972: 7). Les directeurs de musées font donc écho de la sorte à la remise en question de l'autorité de leurs institutions déjà amorcée par des artistes comme Broodthaers et Buren. De plus, le rapport parle de la participation du public qui doit être suscitée et orientée, surtout quand il s'agit de nouveaux projets muséaux (Szeemann 1972: 12).

Nous constatons alors que les deux dernières décennies du 20e siècle sont caractérisées par l'abondance d'expositions inédites dont les formules sont parfois non traditionnelles; les collections muséales sont exploitées de façon audacieuse et stimulante. La série *Artist's Choice* à partir de 1990 au Museum of Modern Art de New York, la série *Couplets* de Rudy Fuchs en 1994 au Stedelijk Museum d'Amsterdam, et l'exposition *Time Machine: Ancient Egypt and Contemporary Art* de James Putnam au British Museum en 1994-5 (Putnam 1994) sont des exemples parmi d'autres de rapprochements inhabituels et inédits qui exploitent les collections muséales. Toutefois, les études qui analysent comment ces nouvelles pratiques agissent sur la redéfinition des collections muséales ont tardé à apparaître. Catherine Francblin parle d'un

«vide théorique» sur ce sujet (Francblin 1995: 31). Le rythme accéléré des expositions novatrices et non conventionnelles, comme *Encounters*, n'a pas généré une littérature abondante sur cet aspect, d'où l'intérêt de notre recherche ainsi que des travaux orientés vers ce but.

Nous concluons que, malgré les critiques proférées à son endroit, le musée a continué de collectionner et d'exposer des œuvres ce qui leur attribue une valeur particulière qui les distingue des objets profanes tirés de la vie courante. Le musée établit le cadre qui leur offre un statut artistique privilégié et fondé sur ce que Pierre Bourdieu appelle «la distinction» (Bourdieu 1979) et Nathalie Heinich «la singularité» (Heinich 2005). Jean-Marc Poinot s'oppose pourtant à ce point de vue et avance que la mission principale du musée est :

[...] de donner un statut historique à des objets esthétiques et non pas – comme tend à l'avaliser une conception simpliste du *ready-made* – à conférer un statut esthétique à ce qu'il accueille. [...] Ainsi le musée a-t-il contribué avec l'exposition, autre modalité de destination sociale des œuvres d'art, à instaurer l'objet esthétique de la modernité et a-t-il généré les savoirs qui assignent à cet objet une place dans la mémoire et dans la culture (Poinot 1992 :17).

1.3 La Formule *Encounters* comme retour aux origines du musée

À la lumière de ce qui précède, nous proposons de placer l'exposition *Encounters* non seulement au cœur du retour vers le musée comme institution qui inspire toujours les artistes, mais également comme une volonté d'ouverture à l'art contemporain qui doit s'insérer dans ses parti pris historiques. Par cette exposition, la National Gallery, qui n'a pas pour mandat de s'intéresser à l'art contemporain, a montré sa capacité d'accueil des pratiques artistiques actuelles. Elle a ramené une activité qui se déroulait habituellement dans d'autres institutions et l'a célébrée dans le cadre d'*Encounters*. Cette institution s'est présentée comme le médiateur de la création. En choisissant cette formule, la National Gallery a mis l'accent sur sa collection permanente qui inspirait les artistes depuis des siècles; il s'agit d'un retour aux origines et à l'objectif de son établissement. Le conservateur Neil MacGregor rappelle que le but de la fondation de la National Gallery était de permettre aux artistes de copier les maîtres (Lister 2000). À l'aube du nouveau millénaire, *Encounters* vise surtout à souligner l'importance de sa collection permanente et à la montrer sous un jour nouveau. Si certains parmi les artistes

participants à *Encounters* critiquaient il y a quelques décennies l'institution du musée (notamment Claes Oldenburg qui avait écrit dans son livre "The Store" de 1967 qu'il travaillait pour un art faisant autre chose que rester dans un musée¹⁴), ils ont accepté de se joindre à cette exposition qui fait la promotion du musée et de sa collection.

De plus, la National Gallery a voulu attirer un nouveau public en ciblant les amateurs d'art contemporain. Selon le commissaire Morphet, le fait d'aimer l'art contemporain et en même temps la National Gallery ne doit pas constituer un phénomène paradoxal (Morphet 2000: 26). Cette affirmation vient en réponse à la journaliste Lynn Barber (2000) qui, avant l'exposition, incitait ses lecteurs à admirer le travail d'artistes contemporains et qui critiquait l'art ancien représenté dans la National Gallery en qualifiant l'amour de cet art de «nécrophilie». Notons qu'au mois de mai 2000, avait lieu à Londres l'ouverture de la Tate Modern¹⁵ qui a concentré sur elle la plus grande part de l'attention dévolue à l'art contemporain et a créé de l'effervescence sur la scène artistique du pays. Par conséquent, l'événement *Encounters* se voulait une occasion afin de faire participer la National Gallery à, et à jouer un rôle actif dans cette foule d'événements centrés autour de l'art contemporain, tout en célébrant sa collection permanente. Pourtant, au même moment, certaines voix reprochaient à la National Gallery son classicisme. En effet, pour Nicholas Serota, en visitant les musées des beaux-arts, nous avons parfois l'impression d'assister à une leçon en histoire de l'art, alors que les accrochages modernisés dans d'autres musées, comme le Museum of Modern Art, les scénographies utilisées favorisent une meilleure expérience des œuvres d'art par la mise en relief de celles-ci (Serota 1996: 9-10). D'où le défi d'*Encounters* qui vise à démontrer la capacité du musée à se renouveler et à susciter des pratiques artistiques inédites.

¹⁴ "I am for art that is political-erotic-mystical, that does something other than sit on its ass in a museum"(Oldenburg 1967: 39).

¹⁵ Il s'agit d'un nouveau musée londonien consacré à l'art international après 1900, la date à laquelle s'arrête la collection de la National Gallery, et dont il sera la continuation. Avant mai 2000, la collection du Tate Modern faisait partie de la collection grandissante de la Tate Gallery qui est devenue Tate Britain après la séparation (Craig Martin 2000: 13).

1.4 L'effet de la formule d'*Encounters* sur la collection permanente du musée

Il est possible d'étudier la formule d'*Encounters* sous deux aspects. Le premier est le thème de l'influence de l'art du passé. Le deuxième est l'accrochage des œuvres contemporaines produites pour l'occasion dans les salles historiques du musée. Comment l'inspiration de l'art du passé contribue-t-elle à créer des œuvres contemporaines, et quelles répercussions cela implique sur les œuvres-sources?

Certes, *Encounters* agit sur l'image de la National Gallery qui a fait preuve d'une ouverture à l'art contemporain. Mais cette formule agit aussi sur les œuvres de la collection ainsi que sur la collection elle-même.

Sur la question de l'influence, Rudy Fuchs explique: «"Un tableau est comme un diamant; il change de couleur selon la manière dont on le présente à la lumière". Et comme un diamant est éternel, il peut être, quel que soit son âge, regardé à la lumière du présent. "Les œuvres importantes sont celles qui le restent pour les artistes d'aujourd'hui [...]"» (Fuchs cité dans Francblin 1995: 33-34). Le fait même que les tableaux de la collection du musée soient considérés par les artistes contemporains comme source d'inspiration, prouve leur pertinence et leur «importance» à l'heure actuelle.

Nous avons pu recenser plusieurs expositions qui ont eu pour thème l'inspiration et l'appropriation d'éléments choisis d'œuvres de maîtres anciens. Rappelons, entre autres, des expositions comme: *Copie, répliques, faux* (1977) au musée du Louvre, *Art into Art: Works of Art as Source of Inspiration* (1977) chez Sotheby's de Londres, *Art About Art* (1978) au Whitney Museum of American Art de New York, *Original, Kopie, Replik, Paraphrase* (1980) dans l'Akademie der Bildenden Künste à Vienne, *The Creative Copy: Interpretive Drawings from Michelangelo to Picasso* (1988) au Drawing Center à New York et *Copier Créer: De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre* (1993) au Louvre à Paris. Cette dernière exposition rassemblait des œuvres inspirées exclusivement par la collection du musée. Tandis que les autres expositions avaient pour thème l'inspiration en général, elles étaient organisées suivant le médium (le dessin pour l'exposition de 1988) ou par origine géographique (l'art américain de l'exposition de 1978). Afin de choisir les œuvres de ces expositions, les

commissaires utilisaient, comme critère, la ressemblance entre ces œuvres et les sources dont elles s'inspirent. Cette ressemblance constituait l'unique lien motivant la relation entre les œuvres d'origine et celles qui sont plus récentes. Dans cette perspective, l'exposition *Encounters* se distingue, car s'il s'agit d'un travail commandé par l'institution; toutefois, la relation entre les artistes contemporains et leurs sources ne pouvait pas être déterminée à l'avance par le musée et ne se fondera pas sur l'unique facteur de la ressemblance.

Un autre point majeur distingue également la formule *Encounters*; elle ne met pas l'accent sur l'art des grands maîtres anciens, ce dernier n'est évoqué que de façon latente et les artistes invités peuvent toujours choisir des artistes moins importants et des œuvres mineures de la collection. *Encounters* est donc caractérisée par l'idée de renouvellement et de revalorisation de la collection permanente à travers les créations contemporaines qui s'en inspirent. De plus, la nouveauté de l'exposition réside dans le déploiement des œuvres contemporaines dans les espaces historiques du musée. Ceci la rapproche plutôt d'une autre catégorie d'expositions qui adopte ce mode d'accrochage. Nous pensons notamment à l'exposition *Vis-à-vis* de l'artiste et commissaire Bernard Guelton, organisée en 1987 au Musée des beaux-arts de Reims. Cette formule présente beaucoup d'affinités avec *Encounters* dans la mesure où huit artistes contemporains (dont Daniel Buren) ont été invités à créer des œuvres en vis-à-vis de la collection du musée et à partir d'un double propos: le premier est la citation et le deuxième est l'espace de présentation de l'œuvre, à savoir le musée lui-même (Guelton 1998: 16). La citation dans *Vis-à-vis* se manifeste par l'introduction d'œuvres de la collection dans de nouvelles installations. Ceci la distingue de la formule *Encounters* où les œuvres contemporaines sont des créations indépendantes. Une autre formule nous semble également intéressante: l'exposition de 1994 par James Putnam: *Time Machine: Ancient Egypt and Contemporary Art* au British Museum (Putnam 1994). Douze artistes contemporains (dont Stephen Cox) ont été invités à créer des œuvres inspirées par les artefacts d'Égypte ancienne du musée. Ensuite, ces œuvres ont été exposées dans les salles d'antiquités égyptiennes qui ont contribué à leur création. *Time Machine* se distingue d'*Encounters* par la nature des sources et le cadre d'inspiration imposé aux artistes dans les deux expositions.

1.5 La sélection des artistes

La première impression donnée par l'exposition *Encounters* découle de la grande renommée des artistes qui ont été invités à participer à cet événement. Le conservateur MacGregor précise que l'idée fut d'associer les meilleurs artistes de notre temps avec les meilleurs de tout temps. Il ajoute que seuls les grands établissements comme la National Gallery peuvent réunir autant de grands artistes dans l'espace d'une même exposition (Gibbons 2000).

1.5.1 Les artistes participants et le commissaire d'*Encounters*

Les archives de Richard Morphet, commissaire invité, demeurent encore privées et non accessibles aux chercheurs. Par conséquent, aucun document expliquant la sélection des artistes qui ont participé à l'exposition, et aucune trace de communications entre les participants à cet événement ne sont mis à la disposition des chercheurs. Pourtant, nous avons pu, à travers différents commentaires publiés dans la presse, avoir une idée du déroulement de la sélection.

Un grand nombre d'artistes qui ont participé à *Encounters* sont déjà connus pour leur travail d'interprétation d'œuvres plus anciennes ou bien pour leurs recherches sur des maîtres anciens. Balthus copiait déjà des œuvres de Poussin (1594-1665) au musée du Louvre (Laymarie 1981: 6). Jeff Wall avait déjà réinterprété des œuvres d'artistes comme Katsushika Hokusai (1760 - 1849), Bill Viola avait déjà produit des interprétations de l'œuvre de Pontormo (1494 - 1557) *La visitation* (1528-9), Euan Uglow avait fait *The Massacre of the Innocents* (1979-81) d'après Poussin. David Hockney étudiait la technique du portrait chez Ingres (1780-1867). Il avait établi une théorie sur l'usage de la *camera lucida* par les grands maîtres notamment Ingres (Hockney 2001).

De même, les autres artistes britanniques étaient déjà familiers avec la collection de la National Gallery. Euan Uglow parle d'une longue histoire d'inspiration et d'admiration pour cette collection, admiration qui remonte à son enfance (Jury 2000). Howard Hodgkin voulait depuis longtemps réinterpréter le tableau de Seurat, *Les Baigneurs à Asnières* (Fig. 28), et a déclaré à la presse «To me it was always the great classical painting, an extraordinary example

of a man taking a part of his life and turning it into a kind of moment, a totally self-contained image» (Graham-Dixon 2000). Tandis que certains artistes, comme Jeff Wall, ont dû visiter le musée avant de pouvoir choisir leur tableau d'inspiration, d'autres ont fait leur choix à partir du catalogue de la National Gallery comme Ian Hamilton Finlay¹⁶ (Jury 2000).

Dans le texte du communiqué de presse qui a précédé cet événement, nous pouvons lire que l'idée de cette exposition est issue des liens qui se sont tissés entre des artistes britanniques contemporains et le musée, notamment à partir des programmes organisés tels que *The Artist's Eye* et *Associate Artist Scheme*¹⁷. Par ces différents programmes, la National Gallery voulait déjà s'ouvrir à l'art contemporain et faire participer les artistes à la perception de la collection permanente et à la création de nouvelles œuvres inspirées de celle-ci. *Encounters*, qui inclut également des artistes non britanniques, confirmait la célébration de cette relation entre l'art contemporain et la collection historique du musée par le biais d'une exposition mettant en lumière l'intérêt que les artistes manifestent toujours envers l'institution et l'art qu'elle représente. Il faut remarquer le statut du commissaire invité qui a organisé l'événement d'*Encounters*. Richard Morphet était, depuis 1986, le conservateur de la collection moderne de la Tate Gallery, l'établissement d'art moderne par excellence. Il avait pris sa retraite en 1998. Pendant ses années à la Tate Gallery, il avait réalisé, à partir de 1990 sous la houlette de Nicholas Serota, alors conservateur général du musée, des accrochages renouvelés de la totalité des collections modernes du musée britannique. Son expérience dans le domaine des expositions et de l'art contemporain ainsi que sa connaissance des artistes sont donc avérées. Morphet a accompagné de façon directe l'évolution du travail des artistes d'*Encounters*. Il a même voyagé pour rencontrer certains d'entre eux, comme le révèle son

¹⁶De plus, certains artistes britanniques comme Auerbach, Freud et Kossoff avaient libre accès aux salles de la National Gallery 24 heures par jour afin de travailler à partir de la collection, après les heures d'ouverture, sans être interrompus par les visiteurs (Lister 2000).

¹⁷*Artist's Eye* est un programme amorcé en 1977 suite à une conversation entre le conservateur du musée de l'époque, Michael Levy, et l'artiste Anthony Caro. L'artiste fut invité à choisir des tableaux de la collection de la National Gallery et à les exposer avec ses propres œuvres (Crookham 2009: 71).

L' *Artist Scheme* est un programme de résidence et de collaboration avec des artistes contemporains auxquels le musée accorde un libre accès à sa collection, pour la durée de deux ans afin qu'ils produisent de nouvelles œuvres inspirées par les tableaux du musée (Crookham 2009: 72).

voyage en Suisse pour suivre le travail de Balthus et prendre des photos des différentes transformations de sa toile (Morphet 2000:49-52).

1.5.2 L'exposition et son contrat de représentativité¹⁸

Vers la fin des années 1960, a émergé, aux États Unis, un mouvement qui défendait les droits des femmes et des Afro-Américains en se basant, non seulement, sur le principe de l'égalité entre les races et les genres, mais plutôt sur l'importance du rattachement identitaire à une communauté minoritaire (en nombre ou en influence). Ce mouvement, confirmé à la fin des années 1980 et au début des années 1990 sous l'appellation de *l'identity politics*, travaillait à mettre fin à l'exclusion des minorités sexuelles et raciales de la société et du monde de l'art (Nicholson 2008: 1-8). Devant cette volonté d'inclure, dans les grands événements, des artistes venant de tous les continents, certains historiens d'art parlent du début d'un «art planétaire» qui tend à représenter la diversité artistique internationale (Michaud 1989: 70)¹⁹. Si à partir des années 1990, la «représentativité» est devenue dans le monde anglo-saxon un critère incontournable dans la sélection des artistes participant aux grandes expositions, notons que des paramètres comme le genre, la race, l'ethnicité et la nationalité ne paraissent aucunement avoir dicté la sélection des artistes d'*Encounters*. Nous remarquons que le commissaire a privilégié des critères différents tels que l'âge, la renommée et la nationalité des artistes afin de servir l'intention de cette exposition. L'âge des artistes était un facteur important, car il est déterminant pour la relation d'une personne avec la tradition et avec ses prédécesseurs. Par leur réputation, ces artistes plus âgés, et donc souvent plus connus, avaient le potentiel d'attirer un grand nombre de visiteurs curieux de voir leurs dernières productions.

En effet, Balthus (1908-2001), le plus âgé parmi eux, avait 92 ans au moment de l'exposition. Balthus, à ce stade de sa vie, s'était retiré de la vie publique et vivait en Suisse. Un article de Jed Perl nous donne l'impression que l'artiste fut probablement aidé par sa femme

¹⁸ L'expression «contrat de représentativité» est emprunté à Johanne Lamoureux dans son article sur l'exposition *Pour la suite du monde* de 1992, intitulé: «Le Monde Part II: The Sequel» (Lamoureux 1992: 46).

¹⁹ Michaud analyse l'exposition *Magiciens de la terre* de 1989 au centre Georges Pompidou à Paris qui a fait participer 100 artistes d'origines et de nationalités différentes dont la plupart était inconnue. Cette dernière vient en riposte à l'exposition polémique du MoMA *Primitivism dans l'art du 20e siècle* de 1984 qui n'a pas pu mettre en valeur les artéfacts et les arts non occidentaux et dont le discours a été considéré comme colonialiste.

Setsuko afin de créer son tableau pour *Encounters*. Mais, selon l'auteur, ceci n'entrave pas l'idée qu'il s'agit bien d'une œuvre exécutée par Balthus (Perl 2000). Ce qui est remarquable aussi c'est que Balthus est né dix-huit ans avant la mort de Claude Monet (1840 -1926) dont l'une des œuvres exposées à la National Gallery, *Les Nymphéas* (1899), a été choisie comme source d'inspiration par Euan Uglow. Louise Bourgeois fait également partie des artistes les plus âgés, car elle avait 89 ans au moment de cette exposition. Le plus jeune des participants était Francesco Clemente qui avait 48 ans au cours de cet événement. La moyenne d'âge des artistes sélectionnés, qui est de 68 ans environ, peut donc être considérée comme élevée.

On note par ailleurs que certaines des figures importantes de la scène artistique britannique n'ont pas participé à cet événement, notamment des membres du courant des *Young British Artists* (YBA) comme Damien Hirst, Chris Ofili ou bien Tracey Emin. Le conservateur du musée, Neil MacGregor, a expliqué, pendant une conférence de presse tenue en janvier 2000²⁰, que certains artistes faisant partie des YBA ont été contactés pour participer à l'exposition mais n'ont pas montré un grand intérêt pour la formule retenue. Selon MacGregor, au tournant du millénaire, les jeunes artistes étaient occupés par d'autres projets²¹. De plus, il justifie ce manque d'intérêt par le regard que les jeunes portent sur l'art du passé. Il souligne qu'avec les années, nous arrivons à une maturité qui nous permet d'approcher le passé de façon différente. Nous nous réconcilions avec nos prédécesseurs et nous entreprenons avec eux un nouveau dialogue (Lister 2000). Il ajoute que les artistes plus âgés sont plus à l'aise avec ce genre de travail, car ils sont plus conscients de la tradition et de leur désir d'y prendre place (Gibbons 2000). Toutefois, MacGregor ne révèle aucun des noms d'artistes contactés, et précise: «It would be indecorous to say whether we invited them» (Lister 2000).

Nous avons remarqué qu'*Encounters* ne comprend pas beaucoup de femmes; trois au total, à savoir: Louise Bourgeois, Paula Rego et Coosje Van Bruggen. De plus, dans le catalogue

²⁰ Nous n'avons pas pu obtenir une transcription de son discours mais les journalistes invités ont rapporté les questions les plus importantes que MacGregor a soulevées.

²¹ Des membres des YBA ont participé en 2000 à l'exposition *Ants Noise* dans la galerie Saatchi. Hirst a également participé en septembre 2000 à une l'exposition: *Damien Hirst: Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results and Findings* à la galerie Gagosian de New York

de l'exposition, le commissaire Morphet utilise le nombre 24 au lieu de 25 pour parler du total des artistes participants (Morphet 2000: 24). Ce qui veut dire que le couple Oldenburg/Van Bruggen est considéré comme une seule entité. De même, l'absence d'artistes femmes choisies comme source d'inspiration peut-être expliquée par la faible représentation des femmes en général sur les cimaises de la National Gallery, comme le souligne Alison McQueen (McQueen 2001: 104). Aucun artiste de couleur ne fait partie du groupe invité. Plus de la moitié des artistes participants, treize au total, sont de nationalité britannique. Les autres sont des nationalités suivantes: six Américains (Johns, Kitaj, Oldenburg, Twombly, Van Bruggen: américaine et Pays-Bas et Viola), deux Français (Balthus et Bourgeois), un Italien (Clemente), un Allemand (Kiefer), un Portugais (Tàpies) et un Canadien (Wall). Nous remarquons donc que ces artistes sont tous européens (Europe de l'Ouest) et nord-américains.

Nous proposons de conclure que le commissaire d'*Encounters* n'a absolument pas tenu compte de ce que Johanne Lamoureux (1992: 46) appelle le contrat de représentativité, contrat que les conservateurs étaient de plus en plus appelés à respecter à la fin du millénaire, afin d'en finir avec les expositions limitées à une sélection d'hommes blancs. Aujourd'hui, seize ans après *Encounters*, il serait probablement intenable d'avoir de grandes expositions avec peu de femmes, pas d'artistes de couleur, d'artistes asiatiques ou africains, etc.

1.5.3 Le choix des œuvres sources et les médiums utilisés

Chaque artiste a pu choisir sa source d'inspiration sans contraintes de la part de la galerie. Dans le catalogue de l'exposition, chacun explique son expérience personnelle et les facteurs qui ont influencé son choix²². Le conservateur MacGregor fait remarquer que la National Gallery ne s'est pas interposée dans le choix des artistes. Chacun savait clairement à quel tableau il voulait répondre (Gibbons 2000). De même, la plupart de ces artistes ont fait leur choix à partir de projets sur lesquels ils travaillaient déjà, ou bien pour réaliser des idées qui les hantaient²³. D'un autre point de vue, il est intéressant de savoir que les tableaux-sources choisis couvrent les différents siècles de la collection de la National Gallery: de Duccio

²² Voir tableau 1 pour la liste des artistes et leurs choix des œuvres sources.

²³ Frank Auerbach admirait depuis longtemps les artistes anglais, en particulier Constable (Morphet 2000: 35), Jeff Wall voulait lui aussi travailler une photo d'un âne (Morphet 2000: 328).

du 13e siècle à Monet de la fin du 19e siècle. Aucun tableau n'a été choisi par deux artistes. Deux tableaux distincts d'un même artiste: J.M.W Turner (1775-1851), ont été retenus par deux artistes différents: Louise Bourgeois et CY Twombly. La seule restriction de la part de la National Gallery est probablement celle qui se rapporte à l'artiste Anthony Caro. Au fur et à mesure du développement de son travail, Caro réalisa sept variations différentes à partir de l'œuvre source de l'artiste Duccio: *L'annonciation* de 1311. Ces sculptures qui sont assez volumineuses (164 x 149 x 82 cm en moyenne) n'ont pas pu être toutes exposées. Seules, les variations: 1, 2 et 6 (Fig. 8-9-10) ont figuré dans l'exposition²⁴.

Nous constatons que les artistes participants à *Encounters* ont utilisé des médiums variés: onze artistes ont créé des tableaux peints à l'huile, à l'acrylique ou au pastel (Auerbach, Balthus, Clemente, Caulfield, Freud, Hodgkin, Kitaj, Le Brun, Rego, Twombly, et Uglo), Kiefer a utilisé de la peinture à la gomme-laque avec du collage, Tàpies a eu recours à de la peinture avec matériaux en relief (poussière de marbre), Johns à de la peinture à l'encaustique (cire d'abeille), Hockney a produit des dessins avec gouache et Kossof des dessins et des estampes. De même, nous remarquons un bon nombre de sculptures ou d'installations (Bourgeois, Caro, Cox, et Oldenburg), une composition générée par ordinateur (Hamilton), des mots gravés par sablage sur un tableau en verre (Finlay), une vidéo (Viola) et enfin une photo (Wall). Nous constatons donc que, lors de la sélection des artistes participants, il y a eu une attention portée à la variété des médiums pour lesquels ces artistes sont connus, et à l'inclusion de médiums plutôt contemporains tels que la vidéo ou la composition informatisée. Ceci élargit le registre médial de la National Gallery dont la collection est majoritairement constituée de tableaux de peinture.

Dans le catalogue de l'exposition, Morphet déclare: «In inviting twenty-four artists to make new works for the exhibition, the National Gallery was stepping into the unknown» (Morphet 2000:24). En effet, la National Gallery, qui est un musée des beaux-arts, s'occupe habituellement de tableaux d'artistes déjà décédés. Des œuvres contemporaines présentent

²⁴ Rappelons que la National Gallery a organisé en 2015 l'exposition *Art in Dialogue : Duccio/Caro* (13 juin - 8 novembre) où *Duccio Variations No 3*, la variation 3 a été réunie avec sa source, l'œuvre de Duccio, pour la première fois depuis sa création. Les deux œuvres ont été juxtaposées dans la salle 66, salle de la collection de Renaissance du musée faisant écho à la formule d'*Encounters* qui a permis sa création.

des défis techniques dont le musée n'a guère l'habitude. Certaines mesures de sécurité ont été nécessaires pour la lourde sculpture de Stephen Cox: *Shrine* (marbre *bardiglio* et porphyre 235 x 400 x 200 cm) (Fig. 16). Toute la structure du plancher de la salle, où elle a été exposée, a été solidifiée afin de supporter le poids de cette sculpture. D'autre part, l'œuvre de vidéo projection de Bill Viola a exigé des interventions et des ajustements des câbles électriques du musée²⁵.

1.5.4 L'intention d' *Encounters*

Ceci nous mène à réfléchir sur la formule *Encounters*. Chaque exposition, selon Jean Davallon (2000: 9), « [...] répond à une intention, c'est-à-dire à un but ou à une volonté de produire un effet. [...] Toute la question est de savoir ce qui est visé par cette intention ou si on veut, quelle est la fonction assignée à l'exposition». L'intention première de cette exposition, nous l'avons déjà mentionné, est de montrer l'inséparabilité de l'art vivant de l'art du passé, et de célébrer la collection du musée, ainsi que l'affirme le commissaire Morphet dès le début de l'exposition. Il existe également une intention éducative dans l'événement *Encounters*. Des activités destinées au jeune public, aux écoliers et aux familles ont été organisées pour accompagner cette exposition: des conférences, des matins d'études, des rencontres avec des artistes au travail, et des programmes en ligne²⁶. Se profile, au fil de ces activités, une stratégie très importante, souvent rencontrée dans les programmations des musées, qui vise les jeunes et les familiarise avec les collections.

Tous les choix privilégiés par les organisateurs de cet événement sont au service de ces intentions. La participation des artistes internationaux, bien qu'elle ne soit pas très hétérogène, génère une mise en valeur de la collection du musée sur la scène internationale et invite un grand nombre de publics à visiter le musée. De même l'absence d'artistes plus jeunes, qui auraient eu, probablement, une vue très différente, voire contradictoire avec ce qui précède a son importance. Un artiste plus jeune aurait tendance à vouloir se détacher des pratiques

²⁵ Les informations sur les ajustements nécessaires pour les œuvres de Viola et de Cox ont été obtenues lors d'une entrevue avec M. Riopelle en juillet 2014.

²⁶ Plusieurs programmes éducatifs ont accompagné cet événement et ont été annoncé dans un communiqué de presse avant le début de l'exposition.

traditionnelles et trouver sa voie dans des pratiques artistiques non conventionnelles et parfois polémiques. Ces pratiques risqueraient de mettre de l'avant une position critique ou à soulever des secrets de l'histoire de l'institution et de la collection. Comme les artistes choisis pour participer à cet événement ont presque tous une histoire de relation avec l'art du passé en général et avec la National Gallery en particulier, surtout les artistes britanniques qui ont déjà participé aux programmes de résidence de ce musée, nous avançons que leur travail s'avère relativement prévisible à cet égard.

En amont d'*Encounters* nous avons observé les choix et les partis-pris mis de l'avant par les organisateurs. Le but était de mettre en valeur la place de la National Gallery en soulignant la richesse de son héritage, sa pertinence à l'heure actuelle et son rôle indispensable pour l'avenir. Toutes les personnes invitées à participer à cet événement avaient la mission d'affirmer la capacité de ce musée de s'adapter aux défis soulevés à l'aube du nouveau millénaire. Dans la partie qui va suivre, nous analyserons la mise en espace de la formule *Encounters*.

CHAPITRE DEUX

2. L'exposition en espace

Nous étudierons, dans ce chapitre, l'organisation de l'espace d'*Encounters*, les rapprochements entre les œuvres contemporaines de l'exposition et les œuvres sources du musée ainsi que leur effet sur la collection du musée par la suite.

2.1 L'histoire de la National Gallery

Afin de mieux comprendre l'importance de la formule d'*Encounters*, il est impératif d'avoir une idée sur le mandat actuel de la National Gallery et son rôle particulier parmi les autres musées d'État londoniens.

La National Gallery de Londres fut créée en 1824 par un décret du Parlement. Pour le grand pays que représentait le Royaume-Uni à l'époque, ce fut, selon l'ancien conservateur de la galerie, Philip Hendy, une décision relativement tardive par rapport aux autres musées des grandes capitales européennes²⁷ (Hendy 1967: 7). Ce retard a eu pour cause des raisons politiques²⁸ et académiques. D'une part, certains militants soutenaient la nécessité de ce musée pour améliorer l'art national²⁹. D'autre part, certains artistes anglais, comme Robert Smirke (1753-1845), craignaient que l'éventuel musée ne pousse les mécènes à consacrer leur fortune à l'achat d'œuvres d'artistes internationaux au lieu d'encourager les artistes locaux (Hendy 1960: 21). Pour John Constable (1776-1837), en vertu d'un argument différent, la création d'un tel musée aurait des conséquences néfastes pour les artistes anglais. Selon Constable: « La raison en est simple: le critérium de la perfection n'est plus alors la nature, mais le faiseur de tableaux » (Hendy 1960:21). Au début de sa création, le règlement de la National Gallery stipulait que deux jours par semaine l'ouverture du musée devait être réservée aux étudiants d'art et aux artistes, afin qu'ils puissent apprendre et travailler à partir de la

²⁷Vienne 1781, Paris 1793, Amsterdam en 1808 Madrid 1809 et Berlin 1923.

²⁸ TAYLOR Brandon parle de la structure de l'État britannique, au début du 19e siècle, qui était résistante au changement ainsi que d'une précaution contre une «révolution» publique à l'instar du modèle français (Taylor 1999:30).

²⁹ Le politicien John Wilkes (1725-1797) réclame qu'il est indispensable que les artistes locaux puissent avoir accès aux œuvres des grands maîtres (Taylor 1999: 29).

collection. En 1880, environ 200 copistes visitaient la National Gallery durant chaque journée qui leur était réservée (Crookham 2009: 65).

Le bâtiment actuel de Trafalgar Square a été ouvert au public le 9 avril 1838 (Levey 1989: 10). Depuis, des améliorations et des additions ont été apportées à ces locaux pour contenir le nombre croissant des œuvres ajoutées à la collection. Nous pensons à l'aile Sainsbury, ouverte au public en 1991, qui offre au niveau de son sous-sol un grand espace pour les expositions temporaires. En 1897, un établissement annexe, la Tate Gallery, fut créé pour abriter les tableaux d'artistes anglais contemporains et pour décharger la National Gallery suite au nombre croissant de legs de tableaux (Crookham 2012: 51- 64). La Tate reçut son indépendance en 1955, avec le mandat, à travers ses établissements distribués sur quatre sites différents, de s'occuper des collections d'art national britannique ainsi que d'art moderne et contemporain international, laissant ainsi la mission à la National Gallery de s'occuper d'une riche collection de peintures représentatives de l'art occidental s'étendant du 13^e au 19^e siècle.

Dans le nouveau local de Trafalgar Square, les tableaux de la collection ont été distribués par écoles et par périodes. L'organisation stylistique et historique de la collection de la National Gallery continue à être adoptée jusqu'à nos jours; néanmoins, cet ordre fut interrompu en 1852 suite à une exigence testamentaire de l'artiste britannique J.M. William Turner (1775- 1851). En 1829, Turner légua deux de ses tableaux à la National Gallery, *Dido Buiding Carthage* (1815) (Fig. 67) et *The Decline of the Carthaginian Empire* (exposé en 1817) à condition que ce don soit accepté dans le délai d'un an après la mort de l'artiste et que ces deux tableaux soient accrochés entre deux des tableaux de Claude Lorrain (1605/05 - 1682) du musée *Le mariage de Rebecca et d'Isaac* (1648) (Fig. 66) et *L'Embarquement de la reine de Sabba* (c 1648) (Fig. 65). En 1831 un deuxième testament de Turner maintint ces mêmes conditions en échangeant le tableau: *The Decline of the Carthaginian Empire* pour un autre tableau: *Sun Rising Through Vapour* (avant 1807) (Fig.5). Suite à la mort de l'artiste britannique, les deux tableaux mentionnés dans son testament ont été accrochés entre les deux tableaux de Claude en décembre 1852 (Crookham 2012: 51- 64). Encore aujourd'hui, les quatre tableaux restent exposés ensemble dans la salle quinze de la National Gallery (Fig. 68). Cette demande de la part de Turner reflète l'admiration qu'il portait à Claude, la reconnaissance de l'influence

de ce dernier sur son art, et le désir interne de l'égaliser, voire de le surpasser. Ian Warrell écrit dans le catalogue de l'exposition *Turner Inspired* de 2012 « [...]Turner's regular tributes to Claude thread through his work like letters to a distant lover. [...] But in his attempts to emulate Claude, there is also a more primal, essentially oedipal desire to surpass and remake the Claudian legacy in his own image» (Warrell 2012: 26). L'accrochage de ses tableaux près de ceux de Claude montre la volonté de Turner de s'affirmer en tant qu'égal du peintre français et artiste de premier plan qui ne souhaite pas être relégué dans une collection d'artistes anglais.

Depuis Turner, rares, sinon inexistantes, sont les exemples où nous rencontrons un tel agencement non chronologique entre les œuvres. L'ordre chronologique et linéaire fut adopté par la plupart des musées afin de permettre la lecture de l'évolution historique et artistique des œuvres. Cette organisation est basée sur un découpage en écoles et en styles et évoque une lecture historicisante de l'art. Il faut attendre la fin du 20^e siècle pour que les nouvelles pratiques d'expositions cherchent à se détacher de cet arrangement.

L'agencement entre les tableaux de Turner et ceux de Claude de la National Gallery, confère une résonance particulière à la demande de certains artistes participants à *Encounters* que leurs œuvres soient accrochées près de leurs sources d'inspiration³⁰ afin de permettre aux visiteurs d'admirer de près les différences et les affinités entre les deux arts. Turner étant considéré comme l'un des plus grands artistes britanniques, il n'est pas étonnant de savoir qu'il a été, comme nous l'avons déjà mentionné, le seul artiste choisi par deux artistes différents.

2.2 Le déploiement de l'espace d'*Encounters: New Art from Old*

Encounters est une exposition disséminée à travers différentes parties ou ailes du bâtiment de Trafalgar Square. Contrairement à d'autres expositions, elle n'est pas confinée uniquement dans les espaces des expositions temporaires. La National Gallery prévoit habituellement pour les expositions temporaires trois espaces principaux: la salle Sunley et la salle 1, toutes les deux dans le bâtiment principal, et le sous-sol de l'aile Sainsbury réservé, à

³⁰ D'après le responsable de la collection du 19^{ème} siècle de la National Gallery, Christopher Riopelle, ce sont les artistes qui ont demandé que leurs œuvres soient accrochées près de leurs sources respectives.

cause de ses dimensions, aux plus grands événements³¹. Selon Morphet, *Encounters* est la première grande exposition à occuper partiellement toutes les salles et espaces mentionnés³². Certaines œuvres de cette exposition sont même distribuées dans des salles historiques du musée, notamment dans la salle 44, qui est dédiée à l'impressionnisme français, dans l'entrée de l'aile Sainsbury qui est dédiée à la collection de la Renaissance, ou bien dans les salles de l'étage inférieur ou le niveau 0 sur le plan de la galerie. Ainsi, le visiteur est dirigé à travers les différentes salles du musée en suivant un chemin précis à la découverte des œuvres contemporaines d'*Encounters*. En se déplaçant entre ces différentes salles, il est inévitable de rencontrer aussi les autres tableaux de la collection qui ne participent pas à cet événement ou qui ne sont pas directement liés à cette exposition temporaire. Le but de célébrer la collection est ainsi servi de façon indirecte. Si la formule *Encounters* n'est pas la première à adopter l'intrusion d'œuvres contemporaines dans les salles historiques, sa décision pouvait en l'an 2000 produire encore le choc de la nouveauté.

2.3 Les audio-guides

Pour avoir une idée du déploiement des œuvres d'*Encounters*, nous avons pu retracer le trajet proposé par les organisateurs en suivant les indications des audio-guides, offert gracieusement avec l'achat du billet de l'exposition³³, et d'après notre visite des lieux en juillet 2014. Ce dispositif s'avère un outil indispensable pour le visiteur afin qu'il puisse repérer les œuvres de l'exposition dans les différentes salles du musée³⁴.

En effet, les audio-guides sont en usage de plus en plus fréquemment. Dans plusieurs musées, ils ont remplacé les tours encadrés par des guides-bénévoles. Selon Reesa Greenberg, les visiteurs adultes préfèrent obtenir l'information directement d'une autorité reconnue, soit du commissaire, de l'artiste lui-même ou bien du conservateur d'un musée. Les audio-guides en sont le substitut (Greenberg 1987 : 106). Ceci a été bien exploité dans *Encounters* où ce dispositif comprend à la fois des directives du commissaire Morphet ainsi que des

³¹Voir les plans de la National Gallery (Fig. 75-76).

³²Voir un extrait de la page 6 de la transcription de l'audio-guide d'*Encounters* (Fig. 74).

³³Le prix régulier de ce dernier est de 7 livres anglaises.

³⁴ Les audio-guides ont été introduits pour la première fois à la National Gallery en 1968 (Crookham 2009: 58) et sont également disponibles pour les visiteurs de la collection permanente du musée.

commentaires d'acteurs qui jouent le rôle d'artistes, par exemple Eleanor Bron qui prend le rôle de Louise Bourgeois. Dans certains cas, des extraits d'entretiens avec les artistes eux-mêmes comme Bill Viola, Stephen Cox, R.B. Kitaj, David Hockney et autres sont également diffusés. Ceci donne aux audio-guides plus de crédibilité auprès des visiteurs qui ont bien apprécié le fait d'écouter les explications des artistes eux-mêmes³⁵.

En muséologie, les audio-guides relèvent de la médiation qui accompagne les expositions. Ces médiations incluent, selon le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*:

[...] toute une gamme d'interventions menées en contexte muséal afin d'établir des ponts entre ce qui est exposé (le voir) et les significations que ces objets et sites peuvent revêtir (savoir). La médiation cherche quelquefois aussi à favoriser le partage des expériences vécues entre visiteurs dans la sociabilité de la visite, de l'émergence de références communes. Il s'agit donc d'une stratégie de communication à caractère éducatif qui mobilise autour des collections exposées des technologies diverses, pour mettre à la portée des visiteurs des moyens de mieux comprendre certaines dimensions des collections et de partager des appropriations (Desvallées, Mairesse 2011: 129).

Cette définition est partiellement valide pour les audio-guides qui aident le visiteur à trouver les repères pour sa visite. Ces dispositifs échappent, en effet, à un aspect important des médiations: l'échange entre les visiteurs est relativement réduit, voire même empêché, lors de leur usage. Les relations et les interactions qui pourraient survenir entre les visiteurs eux-mêmes, (élément important pour l'expérience des œuvres et pour notre compréhension de l'art dont parle Glicenstein (2007: 12)), sont compromises. Parfois même, les audio-guides incitent leurs usagers à se retirer temporairement loin de la foule des visiteurs afin de mieux entendre des informations données, et cela, dans le cas d'*Encounters*, avant le début de la visite.

En contrepartie, les audio-guides donnent aux usagers une autonomie relative (commencer, arrêter ou répéter le texte) et ils leur permettent d'éviter les files d'attente devant les panneaux explicatifs placés généralement près des œuvres d'art. Ceci a été bien observé par les visiteurs d'*Encounters*. D'après les commentaires laissés par ces derniers nous

³⁵Nous avons pu obtenir une copie des commentaires sur l'usage des audio-guides laissés par les visiteurs d'*Encounters*. Ces commentaires ont été écrits à la main sans référence au fond d'archive et sont parfois difficiles à déchiffrer. Voir un extrait de commentaires des visiteurs (Fig.71).

remarquons que, pour un grand nombre d'entre eux, les audio-guides sont un outil précieux qui les a aidés à mieux comprendre et à apprécier l'exposition. Les commentaires des artistes eux-mêmes sur leurs œuvres sont probablement le point fort de l'audio-guide. Reesa Greenberg, en parlant des tours-cassettes (version plus ancienne des audio-guides), a observé que ceux-ci, en autonomisant le visiteur, le rendent passif, et selon l'auteure, plus le visiteur est passif, plus il est facilement séduit (Greenberg 1987: 106). Le commentaire d'un visiteur confirme cela dans la mesure où il a reproché aux audio-guides de vouloir donner une seule interprétation de certains aspects des œuvres, surtout les «anciennes», alors que plusieurs interprétations sont possibles. Ce visiteur a déclaré avoir préféré se passer des audio-guides pour privilégier l'observation et la conversation (Fig. 72).

Nous pouvons déduire des commentaires que les audio-guides sont très utiles pour la plupart des visiteurs. Ils éclairent certains aspects d'une exposition en général et d'*Encounters* en particulier. Mais pour un visiteur averti qui préfère développer des réflexions personnelles et échanger des commentaires avec d'autres visiteurs, ce genre de médiation risque de parasiter la visite, comme l'a aussi bien expliqué Glicenstein (2009: 120).

2.4 La visite de l'exposition *Encounters*

Deux visites sont proposées pour parcourir l'exposition. La première commence par la salle Sunley, passe par la salle 44, la salle 1, l'étage inférieur, et se termine dans l'aile Sainsbury et son sous-sol (Fig. 75 - 76). La deuxième visite doit prendre le sens inverse, commençant à l'aile Sainsbury et se terminant dans la salle Sunley³⁶. Le trajet proposé par le commissaire de l'exposition est important car il permet aux visiteurs de retrouver les salles dans lesquelles sont présentées les œuvres contemporaines participant à cette exposition. La durée de cette visite, estimée par Morphet, est d'une heure environ. Suite à la demande de certains artistes, les œuvres contemporaines de ces derniers sont exposées près de leur source d'inspiration comme les œuvres de Bill Viola, de Hodgkin, ou de Freud. Les autres œuvres sont accompagnées d'un panneau qui reproduit l'œuvre d'inspiration expliquant ainsi la relation entre l'œuvre contemporaine et l'œuvre de laquelle elle est inspirée.

³⁶ Nous avons pu obtenir la transcription de la première visite seulement, mais d'après la lecture de cette dernière, nous avons décelé la présence d'une deuxième option de visite qui commence dans l'aile Sainsbury.

Encounters commence donc dans la salle Sunley où sont exposées les œuvres de: Anthony Caro, CY Twombly et Antoni Tàpies. Ensuite les audio-guides dirigent le visiteur vers l'extérieur de la salle, à travers la salle 45, où sont présentées des œuvres de Paul Gauguin (1848-1903), de Paul Cézanne (1839-1906), de Vincent Van Gogh (1853-1890) et autres pour arriver à la salle 44 où l'œuvre contemporaine de Howard Hodgkin: *Seurat's bathers* (1999-2000) est exposée parmi les œuvres de l'école post- impressionniste incluant des tableaux de Camille Pissarro (1830-1903), d'Auguste Renoir (1841-1919), de Paul Signac (1863-1935), de Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), de Georges-Pierre Seurat (1859-1891)... Ainsi, l'œuvre de Hodgkin se trouve juxtaposée à sa source d'inspiration: *Une Baignade à Asnières* (1884) de Seurat (Fig. 28). Avant d'arriver jusque là, le visiteur a donc dû passer devant les grandes œuvres de l'art impressionniste que comprend la collection de la National Gallery.

Ensuite, le visiteur est dirigé vers la salle 1, qui est une salle d'expositions temporaires, pour voir l'œuvre d'Anselm Kiefer accompagnée d'une reproduction de l'œuvre-source: *L'Origine de la voie lactée* (1575-80) du Tintoret. L'étape suivante le conduit au niveau inférieur du même bâtiment où sont regroupées les œuvres de Léon Kossof, Louise Bourgeois, Stephan Cox et Bill Viola. L'œuvre de ce dernier est présentée près de sa source d'inspiration: *Le Couronnement d'épines* (1490-1500) de Jérôme Bosch (1450-1516) (Fig. 61) qui a été retirée de sa place d'origine dans la salle 5.

Sans que l'audio-guide précise le chemin à suivre, le visiteur est ensuite envoyé vers l'aile Sainsbury. Pour y arriver, une grande distance doit alors être parcourue, ce qui met le visiteur en contact avec un grand nombre d'œuvres de la collection permanente. En effet, ce dernier doit remonter les escaliers jusqu'à l'étage principal, et entrer dans les salles de la galerie. Plusieurs chemins se présentent, mais tous passent par les salles d'expositions permanentes, soit les collections du 17^e siècle, ou celles du 16^e siècle. Ceci évoque une réflexion de Jean Davallon sur le parcours du visiteur dans une exposition. Davallon explique:

Le visiteur ne doit pas avancer comme une taupe myope comme s'il était totalement égaré dans un «vrai» labyrinthe. L'art du concepteur consiste à lui ménager des vues, à alterner des salles dont il perçoit d'un seul coup d'œil les frontières et des espaces étroits qui le contraignent à se plier aux proximités et

aux contiguïtés, à regarder les objets l'un après l'autre. [...] Le visiteur est ainsi guidé, ou plutôt pris en charge (Davallon 1986: 251).

En effet, les audio-guides aident efficacement le visiteur à se repérer dans les salles sauf dans une partie où ils doivent se déplacer vers l'entrée de l'aile Sainsbury. Le fait de laisser le visiteur circuler à son gré dans les salles du musée en ne lui indiquant que le point d'arrivée a été probablement voulu, car c'est la façon la plus efficace de le laisser visiter la collection permanente du musée sans que cela soit annoncé explicitement.

De plus en arrivant à l'entrée de l'aile Sainsbury où l'œuvre de Richard Hamilton est exposée, le visiteur est tenté par la visite des salles de cette aile consacrée à la période de la Renaissance avant de se diriger vers le sous-sol pour retrouver le reste des œuvres d'*Encounters*. Les œuvres de Claes Oldenburg, de R.B. Kitaj, David Hockney, Paula Rego, Ian Hamilton Finlay, Jasper Johns, Balthus, Christopher Le Brun, Patrick Caulfield, Frank Auerbach, Francesco Clemente, Euan Uglow, et de Jeff Wall sont toutes exposées dans le sous-sol de l'aile Sainsbury et accompagnées d'un panneau de texte explicatif ainsi que d'une reproduction de l'œuvre source, tandis que l'œuvre de Lucian Freud a été accompagnée de sa source d'inspiration, l'œuvre de Jean-Siméon de Chardin *La Maîtresse d'École* (1735-6) (Fig.19).

Comme nous l'avons déjà remarqué, les œuvres contemporaines n'ont pas été toutes présentées près de leur source d'inspiration respective. En effet, des reproductions des œuvres sources placées sur les panneaux de textes accompagnateurs ont remplacé celles-ci pour aider le visiteur à avoir un point de comparaison. Morphet a expliqué sa décision de recourir à ce dispositif au journaliste Paul Levy en disant: «I don't think it would have been desirable to show all the works side by side. Many would have had a disruptive effect on the hang of the permanent collection» (Levy 2000). Nous pensons que cet arrangement vise aussi peut-être à inciter le visiteur à chercher l'œuvre source dans les salles du musée, car une reproduction ne peut jamais remplacer l'original, surtout quand cette reproduction est de dimensions réduites et utilisée à titre indicatif. Les reproductions des œuvres sources, le cas échéant, appartiennent aux médiations tandis que, dans le cas où l'œuvre source est accrochée à côté de l'œuvre contemporaine, l'œuvre de la collection participe de façon directe à cet événement; ceci facilite l'association, le dialogue ou la confrontation entre les deux d'œuvres avec plus de

conséquences sur sa réception comme nous allons l'étudier au dernier chapitre du présent mémoire.

2.5 L'effet du déploiement de l'exposition *Encounters*

L'aspect le plus signifiant de l'exposition *Encounters* serait, probablement, le déploiement des œuvres contemporaines créées pour l'occasion dans les différentes parties du musée d'une façon qui force la cohabitation ou le va-et-vient entre les salles d'expositions temporaires et les salles de la collection permanente. Jean Davallon nous explique l'importance de l'espace d'exposition dans les processus de signification. Selon lui, l'organisation de l'espace est, comme les textes d'accompagnement, ou les panneaux, un élément significatif (Davallon 1999: 152). Jérôme Glicenstein explique qu'une exposition est une «suite signifiante d'éléments» et non seulement une juxtaposition d'œuvres hétérogènes (Glicenstein 2009: 100). De même, dans la préface du catalogue d'exposition *Big Bang: Destruction et création dans l'art du 20e siècle*, organisée en 2005 au centre Pompidou, Alfred Pacquement nous explique l'importance de l'accrochage qui est donneur de sens. Il écrit:

L'accrochage par ce qu'il inclut (et donc exclut), et dans les relations qu'il opère d'une œuvre à l'autre, est fondamentalement donneur de sens. La chronologie est-elle respectée ou bouleversée? Les principaux artistes de la collection voient-ils leurs œuvres disséminées tout au long du cheminement ou regroupées au contraire dans des salles monographiques? Quelles sont les œuvres extraites des réserves pour l'occasion? Les appartenances géographiques, les mouvements artistiques sont-ils identifiés? Autrement dit, l'histoire de l'art est-elle respectée ou bouleversée par le déroulement du parcours? On ne dira jamais assez combien de tels choix sont essentiels en ce qu'ils contribuent à opérer des hiérarchies entre les œuvres et les artistes (Pacquement 2005: 10).

Selon Mieke Bal, la «collocation» des œuvres possède un effet discursif car, vu que le visiteur est en déplacement d'une œuvre à l'autre, il peut y avoir des relations qui se tissent entre ces œuvres et qui entravent l'autonomie de chacune pour donner une nouvelle interprétation (Bal 1996: 95). Selon Bal, le sujet des images est moins important que l'effet visuel de leur combinaison³⁷ (Bal 1996: 117). D'après ce qui précède, nous constatons

³⁷ «The subject matter of images can be totally subordinated to the visual effect of their combination» (Bal 1996: 117)

l'importance du déploiement des œuvres participantes à *Encounters* dans l'espace de la National Gallery.

L'effet de ce déploiement agit sur les deux constituants de l'exposition: la collection du musée et les œuvres contemporaines. Sous cet angle, nous décelons des rapports qui se tissent entre l'exposition temporaire: *Encounters* et la collection permanente du musée. Il ne s'agit donc pas d'une exposition indépendante, un événement qui se passe dans les salles d'expositions temporaires d'un musée. Au contraire, il s'agit d'une célébration de toute la collection et d'une complémentarité entre des œuvres de la collection permanente de la National Gallery, et les œuvres contemporaines exposées dans l'espace de ce musée pour la durée d'*Encounters*. L'intrusion des œuvres contemporaines dans les salles historiques du musée fait rupture avec l'accrochage chronologique et/ou stylistique habituellement adopté par les musées depuis le 19e siècle. L'accrochage adopté pour *Encounters* permet donc de privilégier des rapprochements non académiques qui facilitent l'effacement des frontières des styles et des périodes. Contrairement à la mission habituelle d'un musée des beaux-arts qui consiste à faire valoir l'évolution de l'histoire de l'art, l'alternance continue entre art nouveau et art plus ancien rompt avec cette règle générale. Le visiteur est donc entraîné par l'effet visuel surprenant de cet accrochage, ceci le pousse tout d'abord à chercher un lien esthétique entre les différentes œuvres exposées et ensuite à les juger, voire à les apprécier, indépendamment de leur date de création. Le résultat donné par cet arrangement permet de servir l'intention première de l'exposition qui postulait l'inséparabilité de l'art ancien et de l'art contemporain et la complémentarité des deux. *Encounters* travaille donc à mettre en relief les points de rencontre et de distinction entre les deux, et à privilégier l'expérience esthétique des œuvres exposées en les mettant en valeur indépendamment de leur rattachement historique et stylistique.

2.5.1 L'effet de l'accrochage sur la collection historique du musée

Sur cet aspect, nous pensons qu'*Encounters* répond à une réflexion intéressante exprimée par Rémy Zaugg (1943-2005) et publiée sous forme d'un article dans le recueil: *L'art exposé*³⁸ de 1995. Zaugg explique que traditionnellement, tous les musées des beaux-arts consacrent des salles distinctes pour les collections permanentes et d'autres pour les expositions temporaires. Ces dernières se déroulent en autarcie par rapport au reste du musée. D'autre part, les collections permanentes sont en quelque sorte, figées et presque mises à l'écart. Il ajoute:

L'exposition temporaire n'est pas mise en relation avec les œuvres du Musée. Elle est une entité indépendante. Une entité qui se suffit à elle-même. Exposition temporaire et collection sont deux mondes qui s'ignorent. (Zaugg 1995: 97-98).

C'est pour cela que Zaugg propose une approche différente envers les expositions. Il suggère que l'espace consacré aux collections permanentes et aux expositions temporaires, soit le même, et qu'il y ait toujours une corrélation et un lien entre la collection du musée, qui est «primordiale» et qui occupe la «première position», et les œuvres qui y seront exposées de façon temporaire au cours des expositions. Pour lui, les expositions temporaires, bien que chacune d'elles soit une entité qui existe en soi et pour soi, doivent découler de la collection et être en rapport avec elle; elles sont «appelées» et «justifiées» par la collection et elles doivent être «dispersées à travers le lieu»; ainsi, la succession des expositions temporaires constitue un ensemble logique et unique, tout aussi unique que la collection, son point de référence (Zaugg 1995: 99). Selon Zaugg:

L'exposition temporaire [...] est appelée par les œuvres du lieu. Elle découle de celles-ci, comme le théorème procède de l'axiome. L'exposition temporaire est inférée de la collection, qu'elle éclaire d'une certaine manière. Elle est un regard porté sur la collection. Ou encore elle est un sens, un commentaire possible de la collection. [...] Chaque exposition temporaire est un des effets possibles de la cause qu'est la collection. (Zaugg 1995: 98).

³⁸ ZAUGG Rémy (1995), «Fragments, du lieu de l'œuvre et de l'homme», dans Bernard Fibicher, *L'art exposé, quelques réflexions sur l'exposition des années 90, sa topographie, ses commissaires, son public et ses idéologies*, Sion: Musée Cantonal des Beaux-arts; Ostfildern: Cantz.

Ceci permettra, selon l'auteur, de regarder les collections du musée sous un jour différent et nouveau et enrichira également les œuvres présentées temporairement. De même, Zaugg préconise que l'exposition temporaire ne donne pas l'impression d'être coupée de ce qui l'entoure: «Elle se défend d'être un monde autarcique gorgé d'indifférence suffisante, qui serait arrivé on ne sait trop comment au milieu des œuvres de la collection» (Zaugg 1995: 99). Le critique envisage une exposition «qui essaime à travers le lieu», qui «opère explicitement avec les œuvres de la collection» et «qui diffuse à travers l'ensemble du lieu sans démarcation précise» (Zaugg 1995: 100). Penser l'exposition temporaire, selon lui, «c'est prendre en compte la totalité et l'agencer en fonction de l'exposition temporaire, laquelle est conçue en fonction des œuvres exposées de la collection auxquelles elle s'ajoute» (Zaugg 1995: 101). Ainsi, collection permanente et expositions temporaires seront deux éléments qui interagissent.

Ce qui nous intéresse le plus dans la pensée de Zaugg est l'effet de ce nouveau mode de présentation sur la collection permanente des musées. L'exposition temporaire telle que Zaugg la conçoit, sert, selon lui, à «actualiser un aspect particulier de la collection, à inciter le sujet à réviser son point de vue face aux œuvres ou à adopter une position différente envers un groupe d'œuvres ou une seule œuvre» (Zaugg 1995:100). De même, l'exposition temporaire «propose un dialogue avec la collection» (Zaugg 1995: 101). De plus, elle «crée des relations perceptives qui font envisager la collection différemment» (Zaugg 1995: 102).

En effet, Zaugg explique qu'«une œuvre d'art est faite uniquement pour être vue, puisqu'elle ne sert à rien d'autre, qu'elle existe pour exprimer à travers la relation perceptive que nous voulons bien avoir avec elle. [...] L'œuvre advient lorsque nous la percevons et elle exprime ou agit uniquement lorsqu'elle advient par et à travers notre perception» (Zaugg 1995: 104). L'auteur met donc l'accent sur l'importance de la présentation de l'œuvre pour sa perception. Cette perception est primordiale pour la survie de l'œuvre d'art dans la tradition. Comme la présentation de l'œuvre influence cette perception, il faut donc lui accorder une plus grande attention et il faut la renouveler constamment, car selon lui :

La présentation de l'œuvre est à la fois effet et cause, conséquence et condition ou prémisses: issue et révélatrice d'une perception ancienne, elle définit et induit une perception actuelle. Une présentation qui ne change pas et qui est comme congelée,

paralysée ou sclérosée, dénote une perception ancienne qui ignore le changement et réclame une perception actuelle également inchangée. [...] à l'immobilité de la présentation répond l'immobilité de la perception» (Zaugg 1995: 104).

D'après ce qui précède, nous pouvons conclure que Zaugg propose un processus de renouvellement dans la présentation des œuvres des collections permanentes des musées. Ceci est possible et applicable par le biais des expositions temporaires qui seront organisées en fonction des collections, en relation directe avec elles et dont les effets agiront directement sur elles.

On le voit, l'exposition *Encounters* paraît emprunter son programme à la pensée de Zaugg. À l'instar de la proposition de ce dernier, les œuvres de l'exposition temporaire sont présentées dans différentes salles du musée. Elles sont éparpillées dans différentes ailes et sur différents étages. Elles infiltrent toute la collection permanente. Le visiteur d'*Encounters* est contraint de passer à travers la collection permanente afin de se déplacer entre les différentes salles utilisées par cette exposition, celle-ci devient une continuité de la collection permanente, comme son prolongement, voire une partie d'elle. Le regard du visiteur qui cherche son chemin à travers les salles du musée est sans cesse sollicité par les tableaux de la collection. La durée de l'exposition (une heure selon l'audio-guide), nous semble très difficile à respecter.

D'un autre point de vue, le trajet proposé pour *Encounters*, fait alterner des œuvres historiques avec d'autres qui sont contemporaines en contradiction avec la suite chronologique et évolutive traditionnelle. En effet, en parsemant les œuvres contemporaines dans les salles historiques de la National Gallery, *Encounters* suscite une confrontation au niveau de la temporalité des œuvres. Dans certains instances, l'œuvre contemporaine est placée près de sa source comme dans le cas de Hodgkin dont la création a fait intrusion parmi des œuvres impressionnistes, dans d'autres cas, c'est l'œuvre source qui quitte sa place historique pour rejoindre sa version renouvelée comme dans le cas du *Couronnement d'épines* de Jérôme Bosch qui a rejoint la vidéo de Viola dans le hall central du musée. Il s'agit des exemples d'un anachronisme non habituel dans un musée de beaux-arts. À ce sujet, Georges Didi-Huberman fait valoir l'intérêt de l'anachronisme dans la discipline de l'histoire de l'art. Dans son ouvrage *Devant Le Temps: Histoire de l'art et Anachronisme des images* (Minuit: 2000), l'auteur parle de

«l'heuristique de l'anachronisme» car l'image, selon lui, est toujours traversée par un élément d'anachronisme:

Devant une image- si ancienne soit-elle-, le présent ne cesse de se reconfigurer, pour peu que la dépossession du regard n'ait pas complètement cédé la place à l'habitude infatuée du "spécialiste". Devant une image - si récente, si contemporaine soit-elle -, le passé en même temps ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans une construction de la mémoire, si ce n'est de la hantise. Devant une image, enfin, nous avons humblement à reconnaître ceci: qu'elle nous survivra probablement, que nous sommes devant elle l'élément fragile, l'élément de passage, et qu'elle est devant nous l'élément du futur, l'élément de la durée. L'image a souvent plus de mémoire et plus d'avenir que l'étant qui la regarde (Didi-Huberman 2000:10).

Il faut distinguer dans cette citation les trois éléments de l'image: «le passé» que nous ne pouvons comprendre qu'à partir de la situation présente. «Le présent» qui est toujours obnubilé par la mémoire du passé, et enfin «le futur» que sous-entend l'espoir de survivre et qui nous laisse vulnérables.

Didi-Huberman analyse les fresques longtemps marginalisées de Fra-Angelico (c 1395-1455) au couvent de San Marco en Italie. Celles-ci donnent à voir, en guise de représentation des parements de marbre, des taches multicolores sur un fond blanc qui, pour un spectateur d'aujourd'hui, évoquent plutôt des *drippings* de Jackson Pollock (1912-1956) qu'une décoration architecturale de la Renaissance italienne (Didi-Huberman 1990: 53). Il explique qu'une étude *euchronique* ne pourrait pas justifier ces coulures peintes et leur rendre justice, car étudiées à la lumière de la Renaissance, ces peintures non figuratives ne reflètent pas les caractéristiques de leur période; c'est la raison pour laquelle elles n'avaient jamais attiré l'attention des historiens de l'art (Didi-Huberman: 19-20). C'est notre connaissance actuelle de Pollock qui rend possible de les voir aujourd'hui et de les interroger. Il ne s'agit pas pour autant d'éliminer la distance entre les deux artistes ou d'ancrer l'action painting dans le travail de Fra Angelico (Didi-Huberman 2000: 21). Selon le théoricien: «L'anachronisme est nécessaire, l'anachronisme est fécond lorsque le passé se révèle insuffisant, voire constitue un obstacle à la compréhension du passé» (Didi-Huberman 2000: 19).

Ainsi, en adoptant une méthode anachronique dans un accrochage muséal, nous confrontons des images qui sont susceptibles d'être déjà traversées par l'anachronisme qu'elles éveillent. La répétition, dans des œuvres contemporaines, d'images, de formes architecturales ou de thèmes qui existaient déjà dans des œuvres historiques, permet de revoir ces dernières à partir du présent et contribue à établir un dialogue ou même, dans certains cas, une confrontation entre les œuvres de l'exposition et la collection du musée et de lancer sur cette dernière un regard nouveau. Prenons par exemple le tableau de Hodgkin qui a été introduit dans la salle du postmodernisme du musée, l'effet de cette intrusion n'agit pas exclusivement sur l'œuvre-source de Seurat. En effet, tous les autres tableaux exposés dans cette salle et ceux que le visiteur aurait rencontrés sur le chemin qui mène vers *Seurat's Bathers* de Hodgkin ont fait l'objet d'une nouvelle perception également.

Dans le même ordre d'idées, l'anachronisme utilisé pour *Encounters* implique une sorte de reconfiguration temporaire de la collection permanente et introduit au sein même de cette collection des médiums non habituels pour ce genre de musée comme les installations conceptuelles ou la vidéo. L'idée d'accueillir ces médiums dans les salles du musée des beaux-arts attribue à ce dernier une nouvelle image d'ouverture et d'aptitude au renouvellement. Ceci agit sur la collection historique en créant une sorte de symbiose surprenante ou même parfois une collision inattendue entre les œuvres, ce qui accorde à la collection du musée une valeur nouvelle, en la rapprochant du présent³⁹. La réactualisation correspond selon Julie Bawin «non seulement à la nécessité pour un musée de renouveler l'accrochage de ses collections permanentes, mais [elle] répond aussi parfaitement aux impératifs événementiels de l'exposition temporaire» (Bawin 2014: 150).

D'un autre point de vue, la stratégie d'*Encounters* travaille dans le renouvellement de la collection permanente en deux temps: à court terme et à long terme. Le court terme est le temps du déroulement de l'exposition. *Encounters*, en ce sens, invite à une relecture de la collection permanente à travers l'art contemporain. Mais le point fort de cette exposition est le

³⁹ Voir le mémoire de Justine Lebeau (2010) sur les différentes stratégies de réactualisation dans le cas des collections «fermées», c'est à dire soumises à des restrictions testamentaires qui visent à conserver leur intégralité.

long terme, un but qui est atteint par les nouvelles créations d'œuvres. Vu que ces œuvres ne sont pas achetées par la National Gallery, elles continueront leur vie au-delà de la fin de l'exposition, qui est le moment où commence leur circulation dans le marché de l'art. Ce qui est intéressant c'est que ces nouvelles créations, en passant à leurs propriétaires éventuels, recèleront une histoire toujours rattachée à leur naissance et aux œuvres qui les ont inspirées, elles en seront toujours un prolongement.

2.5.2 L'effet sur les œuvres contemporaines

Nous remarquons que l'effet de l'accrochage adopté dans *Encounters* agit également sur les œuvres contemporaines dans leur singularité et leur individualité. Elles sont montrées sans aucune hiérarchie entre le nouveau et l'ancien; les œuvres contemporaines et leurs sources occupent le même espace muséal sans qu'il y ait de lignes de démarcation et sans aucune distinction de valeur de l'un des deux groupes: ils sont égaux.

D'un autre point de vue, nous constatons que les œuvres contemporaines ont évité, en quelque sorte, le «purgatoire» qui est une étape nécessaire avant de passer au «paradis de l'Histoire». Les termes: purgatoire et paradis de l'Histoire sont utilisés par Catherine Millet pour désigner, le premier, le musée d'art moderne où les œuvres, d'après l'auteure, doivent séjourner par prudence avant de passer à la consécration de leur valeur et leur acquisition par un musée de beaux-arts qui est «le Paradis». Selon elle, le musée d'art moderne est "[...] une antichambre où les productions contemporaines viennent niveler leurs disparités avant d'être absorbées dans un même idéal culturel" (Millet 1984: 34). Les œuvres des artistes participants à l'exposition *Encounters* ont été donc admises au sein du musée, sans avoir circulé sur le marché de l'art, ou la catégorie muséale dans laquelle elles auraient trouvé leur place attendue: le musée d'art contemporain. Rappelons que ces œuvres n'ont pas été achetées par la National Gallery. Chaque artiste pouvait reprendre son travail à la fin de l'exposition. Le conservateur MacGregor explique qu'il est très difficile d'évaluer le prix de toutes les œuvres produites pour *Encounters*. «If we were commissioning the works for ourselves - which we could never do- you just couldn't put a figure on it», déclare-t-il à la presse en janvier 2000 (Lister 2000). Cela veut dire que ces œuvres amorceront leur circulation sur le marché après leur sortie du musée,

contrairement au cheminement habituel où le musée est la destination finale d'une œuvre et la consécration de sa valeur.

Selon Krzysztof Pomian, «le musée ne saurait s'ériger en destinataire direct des œuvres sans que cela produise des effets pervers», mais il précise qu'il ne faut pas abandonner «la politique des commandes publiques» (Pomian 1989: 10). De ce point de vue, la National Gallery a réussi à faire une commande d'œuvres contemporaines pour *Encounters* afin de commémorer la fin du deuxième millénaire, et elle a produit le cadre propice pour les faire valoir tout en célébrant sa propre collection permanente. Même si le musée a évité d'être le destinataire final de ces œuvres, il n'en demeure pas moins que certaines œuvres d'*Encounters* sont intimement liées à la National Gallery, l'endroit pour lequel elles ont été créées. Ces œuvres se rapprochent du *site specific* et rappellent les pratiques des années 1970 dont parle Christine Bernier dans son livre *L'art au musée, de l'œuvre à l'institution* (L'Harmattan 2002). Selon Bernier, «ces interventions sont souvent des œuvres *in situ*, c'est à dire conçues spécialement pour le lieu qui devient plus qu'un environnement, en étant utilisé comme partie constituante de l'œuvre» (Bernier 2002: 28). Nous pensons à l'œuvre de Richard Hamilton *Saensbury Wing* (Fig. 24), qui consiste en une composition générée par ordinateur en réponse à l'œuvre de Pieter Saenredam (1597-1665), *L'intérieur de Grote Kerk a Haarlem* (1636-7) (Fig. 23). *Saensbury Wing* est une reproduction exacte de l'entrée de l'étage supérieur de l'aile Sainsbury de la National Gallery. Hamilton a utilisé les données de mesure de l'architecte afin de reproduire avec précision cette allée avec ses colonnes et ses arches. L'artiste a également utilisé le nom de l'aile comme titre de l'œuvre tout en changeant l'épellation du mot avec l'usage des lettres «ae», rappelant ainsi l'auteur de l'œuvre source: Saenredam. Cette œuvre est par conséquent une réponse au contenu architectural de l'œuvre de Saenredam et une réponse à l'intérieur architectural du musée. L'œuvre de Hamilton sera donc associée à la National Gallery et à l'aile qu'elle reproduit explicitement et ceci au-delà de la durée de l'exposition. Notons que *Saensbury Wing* de Hamilton présente également d'autres dimensions telles que sa sobriété aniconique conformément au contexte de la Réforme et dont nous parlerons plus longuement au chapitre suivant.

Nous concluons que la présentation des œuvres contemporaines d'*Encounters* au sein de la National Gallery agit positivement sur ces œuvres ainsi que sur la collection permanente du musée qu'elles côtoient. Ce déploiement accentue la valeur des créations contemporaines et aide à mettre l'accent sur certains aspects des œuvres historiques du musée. Cette formule a réussi à réactualiser des œuvres anciennes de plusieurs décennies, voire de plusieurs siècles. Nous pouvons mieux comprendre ce renouvellement en étudiant le contenu des œuvres et les propos des artistes contemporains. Ces derniers ont agi selon différentes modalités que nous proposerons d'aborder afin de mieux comprendre comment un artiste peut «répondre» à l'art du passé, ou plus précisément, répondre à la demande du musée de répondre à l'art du passé?

CHAPITRE TROIS

3. L'exposition en comparaison

Nous avons étudié les particularités de la formule *Encounters*, et les façons dont elle agit sur l'image de la National Gallery ainsi que sur la collection permanente du musée. Mais l'effet de cette exposition est mieux compris si nous observons les modalités des réponses des artistes qui y ont participé et le contenu des œuvres créées en vis-à-vis d'œuvres du passé. Nous essaierons maintenant d'analyser ces œuvres contemporaines afin d'éclaircir la façon dont la réponse à l'art du passé est une façon de réactualiser ce dernier.

L'inspiration ou l'émulation, nous l'avons déjà vu, sont des pratiques communes et très anciennes. Les artistes y ont recours fréquemment, mais ces phénomènes restent parfois mal connus. De plus, si l'artiste ne le déclare pas explicitement, si la découverte d'esquisses ou d'études ne vient pas le confirmer, nous ne pouvons pas toujours savoir si une œuvre est, oui ou non, une réponse à une autre plus ancienne puisqu'une œuvre inspirée d'une autre n'implique pas forcément des rapports d'analogie entre les deux. Néanmoins, quand nous savons qu'une œuvre a été créée en réponse à une autre – et *Encounters* nous permet de le savoir puisqu'il s'agit d'une réponse commandée -notre premier réflexe est de chercher entre «l'œuvre-source» et «l'œuvre-cible» des points de similitude et de distinction afin de comprendre comment se joue le rapport entre les deux. Nous avons emprunté les termes «source» et «cible», utilisés généralement pour qualifier les deux langues impliquées dans la traduction d'un texte, à l'historien de l'art René Payant qui a étudié les pratiques citationnelles en art. Payant écrit: « Nos emprunts à la linguistique, à la théorie de la littérature ou à la sémiotique, ne seront alors que des opérateurs théoriques qui nous permettront de désigner plus adéquatement un des points du processus de signification; et, qui sait, peut-être du même coup marquer un trait de la spécificité du «langage pictural» (Payant 1987 : 51).

À l'étape suivante, nous chercherons à dresser une comparaison entre les œuvres contemporaines de l'exposition *Encounters* et leurs sources d'inspiration dans la collection du musée. Selon le contenu des œuvres-cibles, nous en proposerons quatre catégories: «citationnelle», «implicite», «transformationnelle différentielle» et «transformationnelle

antagoniste». Enfin, nous classerons les œuvres contemporaines d'*Encounters* sous ces quatre catégories que nous essayerons d'illustrer, chacune, par un exemple emblématique. Notons que certaines œuvres pourront être classées sous deux catégories différentes, comme celle de R.B. Kitaj, de Stephan Cox ou bien de Richard Hamilton, car le seuil est parfois mince entre certaines modalités, particulièrement entre les modalités: implicite et transformationnelle différentielle.

De même, la plupart des œuvres présentent plusieurs nuances et plusieurs niveaux d'interprétation. Dans notre typologie, nous avons opté pour la catégorie qui fait ressortir les caractéristiques les plus marquantes des œuvres à l'étude.

3.1 Réponses citationnelles

Les réponses citationnelles sont des œuvres qui copient leur tableau-source respectif ou bien qui l'utilisent partiellement en s'appropriant des éléments trouvés dans ce dernier⁴⁰. Il s'agit d'une citation totale ou partielle de l'image source ce qui rend évident le rapport d'analogie et de ressemblance entre les deux.

Comme nous l'avons déjà dit, à travers l'histoire, les artistes ont été partagés entre innovation et tradition, entre originalité et imitation. Dans les cas où ces derniers ont opté pour l'appropriation, leurs œuvres exprimaient des approches distinctives selon l'époque et le courant auxquels ils ont appartenu. Ruth Weisberg explique qu'à partir du 20e siècle, et plus particulièrement avec la montée de la culture électronique, nous sympathisons moins avec les cultures orales plus anciennes où la mémorisation et l'imitation avaient la fonction indispensable de préserver et de transmettre les textes, les idées ou les images (Weisberg 2002: 27). Nous constatons qu'à partir de ce moment, l'appropriation, la citation et la copie commencent à jouir d'une *valeur* autre. Selon Weisberg, alors que la tradition a été considérée comme un obstacle entravant l'innovation, les avant-gardes ont souvent rejeté le modèle classique, ils se sont approprié l'«exotique» sous l'égide de la nouveauté, et ont renouvelé leurs sources d'inspiration (Weisberg2002: 30). Toutefois, vers la fin du 20e siècle, également sous

⁴⁰ Le terme «citation» (citer) a également été utilisé par Payant (1987 : 51). Nous ne nous attarderons pas toutefois sur sa propre classification des modalités d'une citation. La citation constitue pour nous une modalité, parmi d'autres, de réponses à l'art du passé.

l'égide de la nouveauté, nous assistons, selon Weisberg, à une révision de cette politique et à un retour vers le modèle classique. L'auteure explique: «In the late twentieth century, the valorization of originality and innovation are contributing significantly to revision and reconceptualization of classical art history and rejection of the assumption of "Kopienkritik" embraced by previous generations» (Weisberg 2002:28). Avec le postmodernisme, l'idée de l'appropriation a commencé à dominer le discours critique, comme nous l'explique Weisberg (2002:33) et l'art du passé, dans le sens traditionnel du mot, est réapparu dans les œuvres des artistes postmodernes. Hal Foster explique que, pour certains de ses défenseurs, le postmodernisme constitue un retour vers la tradition: «[...] postmodernism is publicly regarded (no doubt vis-à-vis postmodern architecture) as a necessary turn toward "tradition"» (Foster1983: XI). Néanmoins, ce retour qui utilise l'appropriation et la citation a été parfois critiqué pour son manque de créativité, il a été qualifié de «pseudo-avant-garde», de «kitsch» ou de «clonage stérile» (Kuspit 1993: 100-113). La critique porte également sur le fait que cette appropriation n'adopte pas toujours envers le passé et la tradition un discours aussi critique que l'exigeait le credo avant-gardiste. Selon Todd Gitlin, le postmodernisme «[...] disdains originality and fancies copies, repetition, the recombination of hand-me-down scraps. It neither embraces nor criticizes, but beholds the world blankly, with a knowingness that dissolves feeling and commitment into irony» (Gitlin 1988:1). Mais en réalité, la copie qui est utilisée dans le but de créer une nouvelle œuvre ou bien de recréer une ancienne est aussi une façon de faire revivre l'image source et de la réactualiser. Selon Jean-François Robic,

La citation est prise dans un processus culturel qui permet à l'art de se perpétuer à travers ses modèles. Elle est une figure de la copie comme processus de permanence et manifeste à la fois la déférence et l'écart des artistes vis-à-vis des modèles et des artistes qui les précèdent, même si les motivations de la citation peuvent être diverses» (Robic 2008: 124).

Nous retenons de cette citation deux termes significatifs: «la déférence» et «l'écart» qui participent à donner aux œuvres inspirées d'autres plus anciennes une valeur artistique. Ceci veut dire que l'artiste contemporain doit montrer un certain respect pour sa source d'inspiration ainsi qu'une fidélité à certains de ses aspects distincts avant de pouvoir être considéré comme citateur. En revanche, l'écart est une condition incontournable dans la

mesure où la nouvelle création doit montrer la marque et la contribution de son auteur sous peine de n'être qu'une simple répétition sans valeur.

À la question de savoir pourquoi les artistes du 20^e siècle utilisent la copie dans leur art, Pierre Rosenberg soutient qu'il est concevable qu'un jeune apprenti entreprenne de s'immerger dans l'art d'un grand artiste en le copiant à la seule fin de le comprendre. Tandis que si un artiste déjà établi et bien connu initie la même démarche, cette pratique suscite la curiosité des historiens de l'art et de la critique. Selon Rosenberg, la citation reste jusqu'à nos jours une stratégie mal comprise malgré les explications et les justifications données par les artistes eux-mêmes. Rosenberg trouve que Lucian Freud est un excellent exemple qui illustre ce phénomène (Rosenberg 2013: 54). Nous essayerons d'analyser son œuvre afin d'éclairer la façon dont la citation constitue pour lui une mise en valeur de l'œuvre source et en même temps une mise à jour de cette dernière.

Dans le cadre de l'exposition *Encounters*, Lucien Freud a adopté la stratégie de la copie dans sa réponse en vis-à-vis de l'œuvre de Jean-Siméon de Chardin *La maîtresse d'école* (1735-6) (fig. 19) et il est l'un de ceux (celles) qui l'a fait le plus littéralement. Il qualifie son travail de: «labour of love» (Richardson 2001: 341)⁴¹. Chardin maîtrisait bien l'usage des couleurs ce qui a suscité l'admiration de ses contemporains au point qu'il fut appelé par Denis Diderot (1713-1784): «le premier coloriste du Salon» (Roland Michel 1994: 130). De même, la touche du pinceau de l'artiste n'est pas «lisse et fondue», mais bien marquée et elle ne disparaît que lorsque nous nous éloignons du tableau. Ceci a été également remarqué par Diderot et représente, selon Marianne Roland Michel, une caractéristique de l'époque de l'artiste (Roland Michel 1994: 137-138). Roland Michel ajoute que Chardin a prôné «l'importance du sentiment [terme utilisé par Chardin lui-même] par rapport au geste artisanal» (Roland Michel 1994: 141).

Freud fut attiré par ces trois caractéristiques (couleurs, touches et sentiments) qui se manifestent clairement dans *La maîtresse d'école* de Chardin. Ces mêmes traits s'observent également dans la peinture de Freud (Morphet 2000:131). L'artiste a copié le tableau de

⁴¹En fait, Freud portait beaucoup d'admiration pour cette œuvre qui a occupé une place importante à l'exposition *The Artist's Eye* de 1987 à la National Gallery où il a agi comme commissaire invité (Morphet 2000: 131).

Chardin en quatre variations *After Chardin*, 1999-2000: deux peintures à l'huile (Fig. 20 - 21) et deux gravures à l'eau-forte (Fig.22). Il s'agit d'une sorte de «copie libre» de l'œuvre de Chardin (Freud 2010: 172). Freud reste fidèle au tableau source, tout en changeant le cadrage de ses images et en se concentrant sur la partie supérieure et les visages des deux personnages. Nous remarquons que l'artiste contemporain paraît davantage attiré par l'interaction entre l'enfant et sa maîtresse plutôt que par la scène en général. Pour cela, il a éliminé toutes les parties qu'il a jugées inutiles comme le meuble en bois et le stylet que la maîtresse utilise pour pointer la leçon. De même, Freud reprend dans l'une des gravures l'oreille de la jeune fille; il s'agirait selon lui de la plus belle oreille de l'histoire de l'art (Morphet 2000: 133). Freud reste également fidèle aux couleurs utilisées par Chardin et les reproduit sans les modifier. Les traits de pinceau chez lui sont plus robustes et le rendement plus «grossier», plus «gestuel», « touche plus visible, passage de teintes et de tons plus abrupts» (Freud 2010:173). Toutefois, comme le tableau de Chardin, les œuvres de Freud se singularisent par leur composition équilibrée et par leur absence de décor. L'artiste contemporain arrive à donner aux personnages de ses copies des caractères uniques; ils sont liés ensemble par des sentiments d'affection. Nous ne pouvons néanmoins déceler, chez Freud comme chez Chardin, un récit anecdotique dans la scène dépeinte (Morphet 2000: 135). Par ces copies, Freud s'est rapproché au plus près du tableau de Chardin qu'il a interprété de façon contemporaine et renouvelée sans pour autant l'altérer ou le contredire. Il l'a expliqué en une version actuelle et a pu mettre en valeur ses caractéristiques les plus distinctives. L'hommage que Freud rend à Chardin n'abolit pas l'existence d'un «écart entre original et copie», condition nécessaire, selon Robic, pour donner une valeur créative à l'œuvre de l'artiste plus récent, et l'éloigner du plagiat ou de la contrefaçon (Robic 2008:129-134). Car Freud a pu imprégner ses variations *After Chardin* – et ceci est surtout visible dans les deux tableaux peints - par sa propre marque. Martin Gayford parle d'une double paternité des œuvres de Freud; il explique : « The results have a strange double authorship. Without ceasing to be the figures in the Chardin, the infant and his teenage instructress have simultaneously become Lucian Freud» (Gayford 2000). Le cadrage différent, le traitement de la texture de la peau et le mélange des couleurs qui portent les traits singuliers de la peinture de portraits pour laquelle l'artiste anglais est connu distinguent donc ses œuvres

bien qu'elles soient une copie de l'image de Chardin. Nous observons ces caractéristiques de façon encore plus claire dans *Les Baigneurs de Seurat* (1998 - 2000) de Howard Hodgkin (Fig. 29).

Quand Hodgkin a reçu l'invitation de la National Gallery en 2000, il admirait *Les baigneurs à Ansières* de Seurat (Fig. 28) depuis trois décennies (Morphet 2000: 168). En effet, l'artiste contemporain s'intéressait au pointillisme chez l'artiste impressionniste et à son adaptation de la troisième dimension à une surface plane⁴² (Auping 1995:76). *Les Baigneurs de Seurat* de Hodgkin ressemble beaucoup à sa source et n'aurait pas existé sans cette dernière; néanmoins, plusieurs points diffèrent entre les deux. En effet, cette œuvre se caractérise par son atmosphère mouvementée et ses couleurs vives. Ceci contraste avec le calme et les couleurs plus claires du tableau source. L'ébauche de pointillisme dans ce dernier est traduite chez l'artiste contemporain par de grosses taches et des traits robustes qui ont remplacé la minutie de touche du tableau de Seurat. La profondeur de l'espace de l'œuvre source est transformée, par Hodgkin, en une surface presque plane dans laquelle nous entrons à travers un cadre en bois, également peint, qui délimite le fond et qui donne l'impression d'une troisième dimension. Cela nous rappelle la démarche habituelle de Hodgkin qui privilégie les couleurs intenses et dont le travail n'est ni purement figuratif, ni complètement abstrait (Serota 2006: 22). *Les Baigneurs de Seurat* propose donc une interprétation actualisée de son œuvre source. «L'écart» entre original et copie évoqué par Robic et dont nous avons parlé pour l'œuvre de Freud est marqué davantage dans cette œuvre mais ne compromet pas la reconnaissance de l'œuvre-source.

Également, sous cette catégorie, nous proposons de placer les œuvres de: Patrick Caulfield, *Hemingway Never Ate Here*, (1998-9) (Fig. 12), et celle de R.B. Kitaj, *The Billionaire in Vincent's Chair*, (1999) (Fig. 35). Ces deux artistes ont donné un autre exemple de réponse citationnelle en recourant à des citations partielles. Ils choisissent un élément de l'œuvre source, le transposent au centre de leur nouvelle création afin de construire leur logique d'interprétation. Pour Caulfield, l'accent est mis sur la tasse d'eau empruntée au tableau *Tasse*

⁴²Il l'avait exprimé dans une lettre du mois de février 1995 adressée à l'historien de l'art John Elderfield (Auping 1995:76).

d'eau et rose sur un plat d'argent (c.1630) de Francisco de Zurbarán (1598-1664) (Fig.11) qui est désormais placée dans un cadre représentant un restaurant à tapas espagnol. Le thème espagnol, en référence à l'origine de Zurbarán, est accentué par la représentation de la tête empaillée d'un taureau qui nous rappelle la tauromachie populaire dans ce pays⁴³. De même pour Kitaj qui a transposé *La chaise* (1888) (Fig. 34) de Van Gogh au centre de son tableau. Cette chaise vide, où l'on a déjà vu la personnification de Van Gogh lui-même, semble refléter la solitude de l'artiste (Roskill 1970:152; Barrielle 1984: 144)⁴⁴. Van Gogh a vécu modestement et a été incapable de vendre ses toiles; pourtant leur prix a pris de l'ampleur après sa mort et son statut de «martyr» mal compris a joué un rôle important à cet égard (Heinich 1992 :162-165). Comme le titre de l'œuvre l'indique, Kitaj a placé sur la chaise de Van Gogh un millionnaire pour ainsi traduire son point de vue critique sur le marché de l'art et le rôle de la critique qui contribue à dévaloriser les artistes vivants⁴⁵ (Morphet 2000 : 204-213). Toutefois, il n'est pas nécessairement vrai que les commentaires négatifs de la critique soient dévalorisants envers des artistes vivants. Ces commentaires peuvent créer une polémique et parfois contribuer à leurs succès contrairement aux artistes qui ne suscitent pas l'intérêt de la critique et dont elle ne parle pas. D'un autre point de vue, l'œuvre de Kitaj, étant donné son aspect critique, peut être facilement placée sous la catégorie de réponses antagonistes que nous analyserons plus loin. Mais, à notre avis, c'est la citation qui met en relief cette dimension critique. Par ailleurs, l'œuvre de Kitaj évoque peut-être une dénonciation du marché de l'art mais pas de l'œuvre de Van Gogh. Or la modalité antagoniste, telle que nous l'entendons, doit viser un aspect de l'œuvre-source. La chaise de Van Gogh n'est pas critiquée.

Le travail de Leon Kossoff, dessins et gravures d'après Rubens (Fig. 39-40-41), constitue une étude, une explication et une exploration des trois tableaux de Rubens: *Le Jugement de*

⁴³ Voir: Morphet 2000: 82-91, Livingstone 2005: 200-205 et Wallis 2013: 95-97.

⁴⁴ Van Gogh espérait collaborer avec Gauguin et travailler avec lui dans son atelier de la ville d'Arles, mais cette collaboration ne dure pas longtemps et Gauguin quitte Arles laissant son ami à sa solitude. Après cette séparation Van Gogh a peint deux chaises vides qui sont considérées comme la représentation de chacun des deux artistes postimpressionnistes (Barrielle 1984: 133).

⁴⁵ Ce point de vue remonte à la rétrospective de Kitaj organisée en 1994 par Richard Morphet à la Tate Gallery de Londres et qui a été fortement critiquée par la presse britannique. Kitaj n'a pas bien reçu l'attaque virulente de cette critique qui, selon lui, a causé la mort de sa femme décédée à la fin de cette exposition d'un anévrisme cérébral (Donelan 2007 : sp). Suite à cet incident, Kitaj a quitté le Royaume Uni, où il a vécu la majorité de sa vie d'adulte, et n'y est plus jamais retourné.

Paris (1632-5) (Fig.36), *Minerve protégeant la paix contre Mars* (1629-30) (Fig.37), et *Le Serpent D'Airain* (1635-40) (Fig.38), par lesquelles l'artiste contemporain, passionné de dessin, peut se rapprocher de l'art du grand maître. Kossof a consacré la plus grande partie de sa carrière à dessiner à partir de tableaux de la National Gallery (Morphet 2000: 224). Finalement, l'installation de Claes Oldenburg et de Coosje Van Bruggen, *Resonances, after J.V.* 2000 (Fig. 46) consiste en une pièce constituée d'éléments comme le pavement à carreaux, l'arc à flèche, le violoncelle, le rideau,... tous empruntés aux deux tableaux de Jan Vermeer: *Une jeune dame debout au virginal* (Fig. 44) et *Une jeune dame assise au virginal* (c1670) (Fig. 45). La réponse des deux artistes se propose comme un prolongement des scènes initiées dans ces tableaux et se présente donc comme une procédure citationnelle qui renvoie à des motifs de Vermeer.

Tous ces exemples ont permis de revisiter leur source respective de façon explicite. Ils sont un genre d'hommage direct à l'œuvre d'origine, une citation de celle-ci qui invite le regardeur à comparer, à regarder l'une et l'autre et à les voir ensemble.

3.2 Réponses implicites

Selon la définition du *Petit Robert*, le terme «implicite» signifie : «ce qui est virtuellement contenu dans une proposition, un fait, sans être formellement exprimé, et peut en être tiré par déduction, induction». Ou encore : «ce qui est sous-entendu, non formulé, présupposé»⁴⁶. Cette catégorie, contrairement à la précédente, regroupe des œuvres qui ne sont pas analogiquement reliées à leurs sources respectives, qui sont presque indépendantes d'elles et ne les évoquent que de façon indirecte et parfois opaque. Au premier abord, un spectateur non averti trouvera difficile de tracer une corrélation entre les œuvres-sources et les œuvres-cibles, car ces dernières donnent l'impression d'émaner des impulsions internes des artistes et semblent refléter le mode de travail de ceux-ci plutôt que les tableaux dont elles s'inspirent. Il faut remarquer que le choix du médium peut parfois jouer un rôle dans cette perspective surtout quand l'artiste a recours à un médium différent de celui de l'œuvre qui l'a inspiré. Dans certains cas, l'abstraction est un obstacle supplémentaire qui entrave l'établissement de liens visibles.

⁴⁶*Le nouveau Petit Robert de la langue française* (2009), p.1288.

En revanche, nous pouvons nous demander quelle est la relation qui existe entre les œuvres contemporaines et celles qui les ont inspirées quand les liens visibles entre les deux sont difficiles à déceler par un spectateur non averti. Nous avançons que cette catégorie de réponses implicites caractérise les artistes qui ont trouvé dans l'œuvre source une idée ou bien une caractéristique, centrale ou secondaire, qui les a marqués, et qu'ils ont utilisée comme point de départ pour exécuter leur nouvelle création. L'inspiration pour ces artistes n'est pas l'œuvre en tant que telle, mais un aspect suggéré par cette dernière. Une fois que l'idée est bien établie, les artistes contemporains reviennent à leur propre mode créatif et souvent ils adoptent leur médium et technique de travail habituels. Le souci de fidélité par rapport au tableau d'origine ne paraît pas les intéresser. Le résultat final de leur travail ressemble plus à d'autres créations de leur propre corpus qu'au tableau qui les a inspirés. Ceci ne minimise pas le rôle joué par l'œuvre-source dont la présence est primordiale afin d'inspirer et d'inciter à l'exploration et l'expérimentation. Nous estimons que la commande est un avantage pour *Encounters* car elle nous permet d'étudier les modalités d'une réponse à l'art du passé même dans les cas où cette réponse s'autorise une plus grande liberté dans sa prise en compte de l'œuvre-source.

Louise Bourgeois illustre bien cette catégorie car l'idée de son œuvre *Cell XV (For Turner)* (2000) (Fig. 6) est inspirée du tableau de Turner *Sunrising Through Vapour: Fishermen Cleaning and Selling Fish* (avant 1807) (Fig. 5)⁴⁷. Toutefois sa réalisation entraîne l'artiste à travers des chemins nouveaux et différents jusqu'au point où elle finit par oublier sa source et par laisser libre cours à ses propres pulsions. Son assistant personnel témoigne: «Turner was a point of departure. As her own idea took shape Turner was forgotten» (Morphet 2000: 63-64). En effet, la juxtaposition de l'installation de Bourgeois avec le tableau de Turner n'impose pas automatiquement un rapport analogique de ressemblance ou d'affinité comme c'était le cas pour les réponses citationnelles. Seuls une analyse poussée des textes d'accompagnement ou un récit autorisé éclairent la nature du lien entre les deux.

⁴⁷ Ce tableau a particulièrement marqué son auteur au point qu'il l'a racheté à une vente aux enchères en 1827 et ne l'a plus jamais revendu (Morphet 2000: 56, Solkin 2009: 222), c'est l'un des deux tableaux légués à la National Gallery sous la condition qu'ils soient accrochés entre les tableaux de Claude Lorrain.

La scène de mer dans le tableau de Turner est caractérisée, selon Paul Spencer-Longhurst, par le calme de la nature qui contraste avec l'attitude tourmentée des pêcheurs (Spencer-Longhurst 2003: 37). De même, ce paysage se distingue par le traitement minutieux des pêcheurs au travail que nous remarquons au premier plan, tandis que les bateaux tendent à disparaître au fond du tableau et accentuent la perspective de la scène. De plus, le tableau se distingue par l'effet de la lumière qui émane directement du soleil levant, se reflétant à la surface de l'eau et inondant tout le tableau d'une atmosphère brumeuse et délicate. À partir de 1795, selon Richard Verdi, Turner a développé une fascination pour les éléments du ciel, de la mer et de leurs habitants, fascination qu'il a continué à développer dans ses travaux ultérieurs (Spencer-Longhurst 2003: 6).

Louise Bourgeois a emprunté au tableau de Turner des éléments, comme l'eau ou la lumière, et les a littéralement transposés conceptuellement dans son œuvre de façon à insister davantage sur la «nature humaine». D'ailleurs, Bourgeois explique: «Turner was obsessed by nature, and I'm obsessed by human nature» (Morphert 2000: 59). *Cell XV (for Turner)* se compose d'une structure cubique et métallique qui ressemble plutôt à une grande cage. Le terme «cellule» utilisé par Bourgeois évoque, selon Marie-Laure Bernadac, non seulement la cellule de l'organisme vivant, «mais aussi la retraite spirituelle et contemplative de la prison ou du couvent» (Bernadac 1995: 122-127). C'est donc un endroit d'enfermement et de méditation, d'incarcération et de pénitence, ce qui l'éloigne de l'ouverture et du sublime de la nature représentés chez Turner. Dans un autre contexte, Bourgeois précise:

The subject of pain is the business I'm in. To give meaning and shape to frustration and suffering. What happens to my body has to be given a formal abstract shape. So you might say, pain is a ransom of formalism. [...]The cells represent different types of pain: the physical, the emotional and psychological, and the mental and intellectual. (Crone,Graf Schaesberg1998: 81)

Bourgeois exprime donc, à travers sa série de cellules commencée dès 1990 et poursuivie au-delà d'*Encounters*, des sentiments de souffrance qui se rapportent à la nature humaine et qui évoquent ses expériences personnelles. Ces cellules s'éloignent, selon Alex Potts, de l'idée de sculpture traditionnelle. Elles se caractérisent par le fait qu'elles invitent le spectateur à regarder ce qu'elles contiennent : «allowing one, indeed inviting one, to look

inside their visually more dense and resonant interiors» (Potts 1999: 48). Potts ajoute que la façon dont ces cellules sont vues et perçues change selon que le visiteur s'approche ou s'éloigne de la structure et que c'est la structure elle-même qui travaille le rôle de perméabilité et de barrière entre espace externe et espace interne où se trouve l'élément le plus significatif (Potts 1999: 48-50). Par ailleurs, le thème principal de *Cell XV* se trouve au centre de cette cellule et rappelle l'œuvre de Bourgeois, *Lair* de 1968 (Fig.69), ou bien une autre fontaine qu'elle a réalisée en 1999 pour la ville de Pittsburg aux États-Unis. Ici encore, il s'agit d'une fontaine en forme conique que nous pouvons observer à travers les parois de la cage qui filtre le regard à l'instar de la brume dans le tableau de Turner. De cette fontaine sort, de deux sources distinctes, de l'eau bleue qui s'écoule en spirale en suivant un chemin précis autour de la forme conique et qui aboutit à un bassin situé à la base de cette sculpture. Cette eau est ensuite pompée au sommet de la fontaine pour recouler de nouveau. Bourgeois conçoit ce flot ininterrompu de l'eau comme une métaphore du «temps» et du «fil ininterrompu de temps» (Morphet 2000: 59). Cela représente pour l'artiste, selon Judith Bumpus, le temps perçu de façon universelle et en même temps de façon subjective. Ce temps semble passer rapidement ou bien lentement selon qu'il s'agit d'un moment d'attente ou bien d'un moment de joie (Morphet 2000: 59). De même, l'élément de l'eau est présent sur un des côtés de la cellule où nous observons des séries horizontales de bocalx placés sur différents étages et remplis, mais à des niveaux différents, d'une eau bleue. Cette répétition de l'eau rappelle de façon implicite la mer du tableau de Turner et évoque également l'ambiance calme qu'il inspire, toutefois Bourgeois a chargé cet élément de sa cellule de connotations sentimentales et affectives. Un autre composant intéressant de cette structure est représenté par les miroirs pivotants placés l'un sur la paroi supérieure de la cellule et l'autre sur le côté opposé aux contenants d'eau. Ces miroirs, ainsi que d'autres, situés contre la paroi interne de la cellule, reflètent la lumière comme la surface de la mer dans le tableau de Turner; en le faisant, elles permettent de voir les éléments de l'intérieur selon différents angles et donnent de nouvelles perspectives de la cellule et de ce qu'elle contient. Enfin, nous concluons que l'œuvre de Turner, *Sun rising through Vapour: Fishermen cleaning and selling Fish*, a été une source d'inspiration directe et importante pour *Cell XV* de Bourgeois. Cependant, les deux œuvres ne sont pas formellement

reliées. L'analyse des deux œuvres suppose et permet des rapprochements qui ne sont pourtant pas explicitement formulés. L'œuvre de Bourgeois renvoie d'abord à l'œuvre de Bourgeois, ceci nous permet de parler d'une réponse implicite à la source du passé.

La méthode est la même pour l'œuvre de Bill Viola, *The Quintet of the Astonished* (2000) (Fig. 62), où l'artiste contemporain a exploité l'idée des émotions exprimées par les visages des cinq personnages de son tableau source *Le Christ moqué* (1490-1500) (Fig. 61) également connu sous le titre du *Couronnement d'épines*, de Jérôme Bosch (1450-1516). Quand Viola a reçu l'invitation de la National Gallery, il était déjà dans une période de réflexion sur le thème des passions humaines et de leur lisibilité sur le visage (Walsh 2003: 31). Le tableau de Bosch était l'une des sources qui l'inspiraient dans cette perspective (Morphet 2000: 319). *Encounters* fut donc l'occasion de commencer son projet. *The Quintet of the Astonished* (qu'on pourrait traduire par: le groupe des cinq étonnés ou surpris) fut la première d'une série de vidéos qui explorent ce thème et dont la technique de production a été créée par l'artiste. Il s'agit d'un film court, de 30 secondes en temps réel, capturé par une caméra de 35 mm à une grande vitesse de 384 cadres/images par seconde. Ensuite ce film est joué au ralenti de façon à ce qu'il s'étende sur environ quinze minutes et qu'il recommence continuellement sans interruption.

Dans le tableau de Bosch⁴⁸, les historiens de l'art ont déjà abordé le fait que les quatre personnages entourant le Christ, habillés différemment les uns des autres, présentent chacun une physionomie et un caractère différents ce qui pourrait refléter, selon certains de ces historiens, les quatre tempéraments humains: le sanguin, le mélancolique, le colérique et le flegmatique⁴⁹. Par contre, le Christ, placé au centre de cette composition, regarde le spectateur avec humilité et résignation. *Le Christ moqué*, selon Roger Marijnissen (1987 : 354), nous inciterait ainsi à la méditation. Nous décelons dans l'image de Bosch l'interaction des quatre acteurs avec la figure centrale du Christ qu'ils regardent. En revanche, cette interaction, cadrée en plan américain, s'est arrêtée subitement dans le temps, nous poussant à imaginer la suite des événements. Par contre dans l'œuvre de Bill Viola, sans qu'il y ait une figure centrale,

⁴⁸ Nous n'envisageons pas nous attarder sur la question de l'authenticité de ce tableau ou de la validité de son attribution à Bosch, problème déjà soulevé ailleurs (Marijnissen 1987: 354).

⁴⁹ Ludwig Von Baldass (1943), Lotte Brand-Philip (1955) et Josua Bruyn (et al.) (1967): cités dans (Marijnissen 1987 : 352).

chacun des cinq personnages contemporains exprime, de façon indépendante des autres, des sentiments et des émotions variables et contradictoires ce qui rappelle l'interaction évoquée dans l'image de Bosch. Le passage d'une émotion à l'autre est obtenu par un mouvement très lent et qui brouille la reconnaissance de l'émotion représentée. Le visiteur qui éloigne son regard de la vidéo sera surpris de voir ces mêmes personnages exprimant des émotions différentes, une fois qu'il l'observera de nouveau, quelques instants plus tard. Car l'image de ce film semble être fixe et imite celle d'un tableau. Selon Eivind Røssaak, l'œuvre de Viola rapproche les deux médiums: la peinture et la vidéo (Røssaak 2009: 340). Cependant, ce mouvement n'indique pas la cause des émotions comme il ne semble aboutir à aucune fin et ne permet pas d'imaginer une suite. La monstration d'émotions est exploitée comme une fin en elle-même, et présentée dans un jeu de mouvement et de surprise qui caractérisent *The Quintet of the Astonished*. Il s'agit là d'une interprétation oblique de l'œuvre de Jérôme Bosch et une sorte d'exploration d'un thème qui rappelle sa source de façon implicite par un glissement d'une scène de la Passion du Christ à un ensemble sur les passions humaines.

De son côté, Ian Hamilton Finlay s'est inspiré de l'imagerie poétique et pastorale de l'œuvre-source de Claude Lorrain *Paysage avec un Chevrier et des chèvres* (1636-7) (Fig. 17). Son œuvre *5 X 1/5* (1999-2000) (Fig. 18) est un poème constitué de 12 mots qui ne forment aucune phrase mais qui proposent un genre de poésie concrète et qui évoque l'imagerie de l'œuvre source (Morphet 2000:119). Son œuvre entreprend un dialogue indirect avec le tableau de Lorrain ce qui ne permet pas, à première vue, de déceler des corrélations explicites, mais qui rappelle le travail antérieur de Finlay dans les jardins anglais, notamment à sa maison de Stonypath en Écosse. Dans ce jardin, Finlay avait créé en 1975 son œuvre *See Poussin Hear Lorrain* (Abrioux 1985: 47). L'artiste suggère donc de trouver dans les tableaux de Lorrain du lyrisme et une mélodie⁵⁰ qu'il essaie traduire en un véritable poème. De même, Jasper Johns entreprend dans son œuvre *Catenary (Manet-Degas)* (1999) (Fig. 31) un dialogue avec l'œuvre d'Édouard Manet (1832-1883) *L'exécution de Maximilian* (1867-8) (Fig. 30). Ce tableau de la National Gallery a été coupé en fragments suite à la mort de son auteur et quatre d'entre eux

⁵⁰ Selon des correspondances de l'artiste avec le commissaire Morphet (2000: 120).

ont été retrouvés et rassemblés sur une toile par l'artiste Edgard Degas (1834-1917)⁵¹. L'œuvre de Johns fait référence à l'histoire du tableau source plutôt qu'à son iconographie. Il en reproduit la forme fragmentée. Le fil que l'artiste contemporain a suspendu entre deux points fixes de son œuvre dessinant ainsi une courbe, appelée en anglais «*catenary*», serait le fil conducteur qui relie implicitement l'ensemble les morceaux découpés de l'œuvre. Seul le bleu foncé rappelle la couleur des costumes de soldats du tableau de Manet. Dans le même esprit, Anselm Kiefer (1945-) a choisi *L'origine de la Voie lactée* (1575-80) du Tintoret (1518-1594) (Fig. 32) pour créer *Light Trap (Lichtfalle)*, (1999) (Fig. 33). De sa source, Kiefer a retenu l'idée du mythe de la création des galaxies. Son œuvre est formée de constellations qui évoquent la façon dont les étoiles et les planètes sont représentées de façon scientifique et reliées ensemble par des lignes ponctuelles qui en facilitent la reconnaissance. C'est là une façon habituelle de l'artiste, qui s'intéresse aux questions de mythologie et d'astrologie, d'aborder un sujet qu'il a déjà travaillé dans d'autres œuvres comme *Midsummer Night* de 1979 ou bien *La Voie lactée* de 1985 . De son côté, Euan Uglow (1932-2000) a trouvé sa source d'inspiration dans le tableau de Claude Monet (1840-1926) *Les Nymphéas* (1899) (Fig. 59) afin de créer *Nuria*, (1997-2000) (Fig. 60). Du paysage impressionniste de Monet, Uglow a choisi la forme du pont comme point central de son inspiration. Toutefois, le pont a été remplacé par un tabouret qui évoque sa forme, et sur lequel se couche une jeune femme nue, tandis que le sol de la salle est le substitut de l'eau de la rivière couverte de nymphéas comme nous l'explique Andrew Lamberth (Morphet 2000: 305). Il s'agit d'un autre exemple d'une réponse oblique et implicite à l'œuvre source.

3.3 Réponses transformationnelles différentielles

Dans la catégorie des réponses transformationnelles différentielles, les artistes contemporains ont adopté le rapport analogique du contenu avec l'œuvre source plutôt que l'analogie de la forme que nous avons rencontrée dans la première modalité citationnelle. Ils ont emprunté le thème principal de l'œuvre qu'ils ont choisie et l'ont utilisé dans leur nouvelle création de façon plus actuelle. Cette transformation est une sorte de mise à jour qui n'est ni

⁵¹ Voir le site de la National Gallery <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/edouard-manet-the-execution-of-maximilian>, consulté le 10 septembre 2015.

critique ni antagoniste par rapport aux propos d'origine. Nous pouvons parler d'une nouvelle variation modernisée qui permet d'exprimer un point de vue différent. Ce qui distingue cette catégorie de la catégorie précédente – implicite - est l'existence d'un lien toujours détectable entre le tableau source et l'œuvre cible. Le seuil entre cette modalité et la modalité précédente est, comme nous l'avons dit, très poreux. Il dépend en partie du degré d'initiation du spectateur qui observe les deux créations, contemporaine et historique, et qui les compare.

L'artiste que nous avons choisi pour illustrer cette catégorie est Paula Rego qui a transformé la série du *Mariage à la mode* (1743) de William Hogarth (1697-1764) (Fig. 47-48-49) en un triptyque sur le mariage contemporain *After Hogarth* (1999) (Fig. 50-51-52). Les six tableaux d'origine racontent de façon ironique et critique l'histoire d'un mariage arrangé, et en même temps dépeignent les vices et les problèmes de la société londonienne du 18^e siècle. Par cette série, Hogarth nous raconte, à l'instar d'un roman illustré, l'histoire tragique d'un couple dont le mariage, voué à l'échec, finit par la mort du mari infidèle, tué par l'amant de sa femme. Celle-ci se suicide suite à l'exécution de son amant, laissant un enfant atteint de la syphilis⁵². Partant du même principe, Rego a transformé la série de Hogarth en trois tableaux pour raconter l'histoire d'un mariage arrangé au Portugal, le pays natal de l'artiste. Les trois scènes, intitulées: *The Betrothal*, *Lessons*, et *Wreck*, font référence directement au *Mariage à la mode* de Hogarth et en sont une version renouvelée que Rego décrit comme une histoire d'amour moderne (Morphet 2000 : 265).

The Betrothal (fiançailles) (Fig. 50) reprend le premier tableau de Hogarth *The Marriage Settlement* (Fig. 47). C'est le point de départ de l'histoire de Régo qui introduit deux jeunes enfants, faisant l'objet d'un contrat de mariage arrangé. Les personnages de cette scène, les membres des deux familles concernées, sont habillés à la mode contemporaine et sont dépeints avec une grande attention aux détails. La présence féminine, dominante dans cette scène, contraste avec le mariage anglais de Hogarth réglé par les hommes. À l'arrière-plan, nous apercevons une femme en sous-vêtements qui arrange ses bas près d'un homme debout qui tourne le dos au spectateur. Le rôle de ce couple, qui semble être peint sur une toile, n'est

⁵² Voir l'article de Christopher Riopelle dans Morphet 2000, p.262 et Hallett et Riding (2006).

pas clair et ferait référence aux épisodes d'adultère et de trahison rencontrés dans les tableaux de Hogarth. De plus, cette scène représente pour Rego l'autorité et la domination psychologique masculine dans un couple (Morphet 2000 :269) et ferait allusion à l'avenir de la vie conjugale des jeunes fiancés. Le deuxième tableau *Lessons* (Fig. 51) nous montre une scène dans un intérieur contemporain: il s'agirait d'un salon de coiffure où la mère de la fiancée donnerait à sa fille une leçon de la façon dont elle doit s'embellir pour plaire à son mari. Ce tableau rappelle le quatrième tableau de la série de Hogarth, *The Toilette* (Fig. 48) où la comtesse reçoit des visiteurs dans sa chambre à coucher au moment de s'habiller. Selon Judith Bumpus, Rego a trouvé son idée pour *Lessons* dans le portrait de *Federico da Montefeltro et son fils Guidobaldo* (c.1476) de Pedro Berruguete (1450-1504) (Fig. 77) conservé à la Galleria Nazionale delle Marche dans le palais ducal d'Urbino. Ce tableau du 15^e siècle représente le fils du duc debout près de son père qui est assis dans un fauteuil avec un livre à la main⁵³. Cette attitude manifeste une volonté de montrer le duc en homme lettré et avide de connaissance et se présente également comme une leçon pour le fils qui devra suivre l'exemple de son père. Partant de ce principe, Régo dépeint une situation différente et plus en accord avec *The toilette* de Hogarth qui a rapport avec le rôle prescrit aux femmes et les attentes de la société envers elles. Ces attentes concernent l'apparence féminine, plutôt que son éducation, et les façons dont cette apparence doit être entretenue afin de plaire aux hommes. Le tableau de Hogarth ainsi que celui de Rego proposent deux approches différentes autour du même thème: la toilette des femmes dans deux sociétés différentes et séparées par plusieurs siècles. Rego a pu montrer que la situation qui régnait au 18^e siècle n'a pas beaucoup changé au 20^e siècle.

Le dernier tableau *Wreck* (épave) (Fig. 52), renvoie à la fin tragique du mariage. Rego nous transporte plusieurs années après le premier tableau des fiançailles nous laissant ainsi imaginer la vie écoulée entre les deux. À l'encontre de Hogarth, dont l'histoire se termine par la mort des mariés, Rego conclut son histoire dans une chambre en désordre. Elle nous dépeint une femme forte, assise sur un fauteuil; sur ses jambes est allongé son mari qui dort ou bien qui

⁵³Robert de La Sizeranne a déjà expliqué que l'attitude du duc, assis dans un fauteuil en train de lire, était une forme de portrait très rare à l'époque (Sizeranne 1927: 243). Il ajoute : «[...] il est plus rare encore de le voir revêtir son armure et tous ses ordres et mettre son épée au côté et son casque à terre pour déchiffrer un psautier» (Sizeranne 1927 : 244).

est mort. La scène évoque le motif de la piété. Selon Judith Bumpus, cette imagerie religieuse est inspirée du cinquième tableau de Hogarth *The Bagnio* (Fig. 49), où Rego trouve dans la posture du mari, touché par une balle, une figure rappelant le Christ dans une scène de déposition de la croix. Sa femme agenouillée comme devant une figure sainte, les mains jointes dans une attitude de prière, accentue cette dimension religieuse. Toutefois, l'amant qui fuit par la fenêtre ajoute une touche caricaturale et montre le ton sarcastique de l'artiste. Rego a voulu refléter cet aspect en présentant une piété qu'elle a répétée dans un autre triptyque exécuté la même année : *Marthe, Marie et Marie Madeleine* (Morphet 2000 :271). Cette piété trahit la position anticléricale de l'artiste par un usage satirique de l'iconographie chrétienne (Seabra Ferreira 2007 : 166-177). Dans *Wreck*, la femme trahie de Rego ne regarde pas son mari, elle ne l'abandonne pas non plus mais elle le prend en charge (Morphet 2000: 271). Son rôle consiste à assumer les conséquences des décisions et des erreurs de ce dernier. La fin de cette histoire ouvre sur plusieurs possibilités non évoquées explicitement par l'artiste.

Rego représente un mariage à la mode du 20^e siècle dans une société portugaise. Sa version est une approche modernisée de l'histoire sérialisée de Hogarth, elle acquiesce avec les propos de ce dernier tout en les mettant à jour. De plus, l'usage du pastel rend la facture des œuvres de l'artiste contemporaine plus brute, moins léchée et le mélange des couleurs moins homogène, ce qui accentue leur modernité et contraste avec la peinture à l'huile du 18^e siècle. Rego a choisi l'art narratif de Hogarth et a essayé d'infiltrer des points de vue personnels et d'aborder des questions qui sont importantes pour lui. Ses personnages sont dépeints dans une perspective et un contexte actuels. Malgré le temps et tous les changements qui séparent les deux versions, Bumpus constate bien que la réponse de Rego dépeint une condition humaine et des rites sociaux immuables (Morphet 2000 : 266), les femmes sont toujours marginalisées, et le rôle des familles qui interfèrent dans le choix de leurs enfants jusqu'au point d'imposer des décisions est maintenu. Bien qu'elle ait beaucoup évolué depuis la version anglaise de Hogarth, cette réalité dure et discriminante continue à marquer bien d'autres sociétés contemporaines.

De son côté, Stephen Cox a cherché dans sa source d'inspiration *La Nativité* (1470-5) de Piero Della Francesca (1415-1492) (Fig. 15) l'idée de la naissance et de la mort. Ceci l'a inspiré

afin de créer son œuvre *Shrine* (2000) (Fig. 16). Cette dernière est une sculpture massive, en marbre italien et porphyre égyptien, qui ressemble à une tombe ou bien à un grand sarcophage. L'usage du porphyre, pierre rare, de couleur rouge pourpre, trouvée uniquement en Égypte et utilisée dans l'antiquité pour sa couleur «royale» et pour ses qualités de pierre dure et brillante, rappelle les salles d'accouchements des empereurs romains (Comnena 2000: 120). C'est là un matériau avec lequel l'artiste souhaitait travailler depuis longtemps (Morphet 2000: 109). Pour Cox la couleur du porphyre évoquerait non seulement ces salles d'accouchement mais aussi la couleur du sang sacrifié du Christ (Morphet 2000: 109). C'est une interprétation allégorique de la naissance et de la mort, le début et la fin. Cette même question est également soulevée par le tableau de *La Nativité* qui décrit la naissance du Christ, en même temps, selon Judith Bumpus, qu'il prédit sa mort (Morphet 2000: 114). Les salles d'accouchement des empereurs soulèveraient des contradictions avec la naissance modeste du Christ et que Della Francesca dépeint dans son tableau, surtout par la structure architecturale délabrée qui sert de fond à la scène de la nativité. Il s'agit d'une exploration abstraite des propos de l'œuvre-source mais qui replace le même thème dans un contexte différent en invitant à la réflexion.

Le cas d'Anthony Caro nous permet de parler d'une transformation médiale de l'œuvre-source dont il s'est inspiré. L'artiste a traduit le tableau de Duccio (c.1255/60-1318/19) *L'annonciation* (1311) (Fig. 7) en créant sa série: *7 Duccio Variations* (1999-2000) (Fig. 8-9-10). Caro organise entre les deux groupes d'œuvres une sorte de triangulation entre architecture, peinture et sculpture. L'intérêt de Caro ne porte pas sur le sujet de l'annonciation lui-même mais plutôt sur l'architecture géométrique et l'exploration des espaces, entre ouverture et fermeture, entre contenant et contenu qui caractérisent l'œuvre-source (Morphet 2000: 71). Depuis les années 1980, Caro s'intéresse à la relation entre sculpture et architecture. Il a déclaré: «Sculpture and architecture may be nourished by one another» (Moorhouse 2005: 74)⁵⁴. C'est donc cette dimension qui a marqué l'œuvre de Caro. Cependant, le vase de fleurs figurant entre les deux personnages de Duccio est pour l'artiste contemporain une image

⁵⁴Toutefois, selon Paul Moorhouse, ceci ne signifie pas qu'il faille éliminer les frontières qui séparent les deux médiums sachant que l'architecture garde son côté fonctionnel tandis que le travail d'un sculpteur est purement expressif et libre (Moorhouse 2005 : 74).

importante d'inspiration et se révèle le plus clairement visible dans sa variation numéro 6, tandis que, pour les variations: 1 et 2, le vase est remplacé par un bol. Faute de place, seules ces trois variations (1, 2, 6) ont été retenues par Morphet afin de participer à *Encounters*. Caro donne un exemple réussi d'une source d'inspiration qui peut être une image peinte, qui a été ensuite interprétée par une sculpture mais qui garde les liens avec son origine et l'esprit de cette dernière. De plus, ceci nous montre que le changement des médiums entre l'œuvre contemporaine et sa source n'entraîne pas forcément un antagonisme et une rupture mais peut exprimer l'harmonie dans la transformation. En revanche, nous ne pouvons pas dire de même pour toutes les variations de Caro. Car si le point de départ pour l'artiste était l'œuvre de Duccio, dès la deuxième variation, Caro a pris pour modèle à la fois l'œuvre source et la première œuvre de sa propre série, et ainsi de suite. Nous remarquons qu'il existe une diminution du caractère figuratif des variations au fur et à mesure que la série se développe.

De son côté, Frank Auerbach s'est inspiré de l'œuvre de l'artiste anglais John Constable (1776-1837) *The Hay Wain* (1821) (Fig. 1) pour créer son tableau: *Park Village East* (1997-8) (Fig. 2). Auerbach a transformé le paysage de la vie rurale anglaise en une scène anglaise prise dans un paysage contemporain marqué par la voiture de taxi noire au centre du tableau et les poteaux électriques qui bordent la rue. De même pour le tableau de Balthus, *A Midsummer Night's Dream*, (1998-2000) (Fig. 4) qui s'inspire de la rêverie dont est marquée l'œuvre de Nicolas Poussin (1594-1665) *Nymphe endormie surprise par un Satyre* (1626-7) (Fig. 3). Son tableau est une recreation d'un nu couché dans un cadre extérieur éclairé par la lumière de la lune et dont le titre est emprunté à celui de la pièce de théâtre de William Shakespeare (1564-1616). De même, Christopher Le Brun dans son œuvre *After Raphael* (1998-1999) (Fig.43) a repris le chevalier de l'extrême droite du panneau de Raphaël *La Procession du Calvaire* (1502-5) (Fig. 42). Son travail est une reprise d'un thème qu'il privilégie et en même temps, c'est un hommage à Raphaël auquel il porte une grande admiration. Beaucoup de points relient son œuvre à sa source, comme la posture et le regard dirigé en arrière du cavalier ou bien les plumes rouges sur son casque qui reprennent la forme du drapeau de la même couleur. Par ailleurs, beaucoup d'éléments ont changé comme l'armure médiévale de ce cavalier ainsi que le cadre dans lequel il se retrouve. Tous ces changements accentuent le symbolisme de sa

peinture, comme l'a bien remarqué le commissaire Morphet (Morphet 2000 : 240). Enfin, CY Twombly a choisi, comme Louise Bourgeois, une œuvre de J.M.W. Turner, *The Fighting "Temeraire" tugged to her Last Berth to be broken up* (avant 1839) (Fig. 55) pour source d'inspiration afin de créer *Three studies from the Temeraire*, (1998-9) (Fig.56-57-58). Ces trois panneaux reproduisent des bateaux inspirés de Turner et sont exécutés de façon stylisée bien que, comme l'a également remarqué Morphet, l'eau, l'air, l'atmosphère ainsi que l'impression de mouvement à travers la scène occupent une place importante dans les œuvres des deux artistes (Morphet 2000 : 287).

3.4 Réponses transformationnelles antagonistes

La présente catégorie comprend des œuvres contemporaines qui, comme dans la catégorie précédente, transforment l'œuvre-source qui les inspire. Toutefois, cette transformation fait valoir des propos contradictoires à ceux de l'œuvre-source. Cela veut dire que les œuvres contemporaines abordent le même sujet que leur source mais avancent, en même temps, une version plus critique de celle-ci. C'est pourquoi nous les qualifions de versions antagonistes de leurs sources respectives. Il s'agit de la catégorie où, dans certains cas, les artistes ont examiné la place de l'institution muséale en choisissant, en interprétant et en critiquant des œuvres qui occupent une place emblématique sur les cimaises du musée.

Nous proposons d'illustrer cette catégorie par l'œuvre de Jeff Wall, *A Donkey in Blackpool* (1999) (Fig.64), une photo en *lightbox*, du genre cinématographique⁵⁵ créée en vis-à-vis de *Whistlejacket* (1762) de George Stubbs (1724-1806) (Fig.63). Wall a choisi sa source parce qu'il s'agit du tableau dont la reproduction en carte postale était la plus vendue à la boutique de souvenirs du musée (Edwards 2007: 41). *Whistlejacket*, acquis par la National Gallery en 1997⁵⁶, est un tableau grandeur nature représentant le cheval arabe pur-sang qui appartenait à Charles Watson-Wentworth, deuxième marquis de Rockingham. Le fameux étalon, qui fait partie d'une lignée bien choisie de chevaux de courses, tourne sa tête vers le spectateur en un regard captivant. Il est peint sur un fond neutre sans aucune référence à

⁵⁵ Ce qui veut dire le genre de photographies où le sujet a été placé dans une mise en scène bien choisie et préparée par opposition au genre documentaire où le sujet ne subit pas de préparation (Vischer 2005 :272). Dans notre cas, Morphet parle de six jours de mise en scène pour la réalisation de cette œuvre (Encounters 2000 : 327).

⁵⁶http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/george-stubbs-whistlejacket/*/key-facts

l'espace où il se trouve, si ce n'est la lueur d'ombre sous ses pattes postérieures qui l'empêche de flotter. Cet étalon sans cavalier, bride, selle ou rênes pour limiter sa liberté, sa crinière et sa queue non coupées, est représenté, selon Judi Egerton, comme «un esprit libre» (Egerton 2007 : 170). *Whistlejacket* est un portrait animalier et fait partie des «*equine nudes*» selon les termes de Robin Blake (Blake 2004: 53). Ce type de portraits est considéré comme une formule nouvelle adoptée par Stubbs où il s'agit de représenter un étalon indomptable et sans son cavalier. En effet, l'artiste anglais fut le premier à étudier l'anatomie du cheval d'une façon scientifique; selon Nicolas Chaudun, «l'immense talent de Stubbs avait ennobli un genre mineur» (Chaudun 2008 :293)⁵⁷. Dès son arrivée à Londres en 1758 ou 1759 (Egerton 2007 : 36), Stubbs a pu obtenir des commandes de riches aristocrates haut placés sur la scène politique et sociale britannique de l'époque dont une figure éminente était le marquis de Rockingham. À la même époque, Chaudun parle de l'émergence d'une «*leisure class*» qu'il qualifie comme «une frange de la haute société oisive et dotée, initiatrice précoce de l'avènement d'une société des loisirs» (Chaudun 2008: 273). Ces grands propriétaires terriens ont été séduits par les dessins de Stubbs à qui ils demandaient de peindre et de documenter leurs domaines. Ce travail de documentation s'étendait à la peinture de chevaux de course.

Wall répond au tableau de Stubbs par une photo caractérisée par sa simplicité et regorgeante de dimensions antagonistes aux propos de sa source. Le titre de la photo, *A donkey in Blackpool*, présente un animal anonyme «*a donkey*», contrairement à «*Whistlejacket*» qui a un nom propre et une identité à l'instar d'une célébrité. Il s'agit d'une ânesse au regard fuyant nommée ironiquement Champion (Morphet 2000: 328), installée dans le fond d'une étable, loin du spectateur, et entourée de paille jaune. Cette ânesse est louée pour transporter et amuser les touristes au bord de la mer à Blackpool, ce qui n'a rien à voir avec la vie oisive du noble pur-sang *Whistlejacket*. L'artiste a essayé de reproduire dans le fond l'image de plage avec la paille jaune qui se substitue au sable et la ligne bleue du mur qui serait une simulation de la mer. Le regard de l'ânesse renvoie à l'aliénation d'un animal instrumentalisé dans la société contemporaine afin d'amuser des touristes. La mutité de ce

⁵⁷En 1766 Stubbs a publié un livre contenant des dessins très détaillés sur l'anatomie du cheval, ce qui a suscité l'admiration de ses contemporains George Stubbs (1965). *The Anatomy of the horse; the original 1766*, London: Allen.

regard impénétrable et timide rend la bête distante de nous et nous rappelle la description de John Berger au sujet des animaux de zoo marginalisés et enfermés dans un espace artificiel. Berger les décrit : «However you look at these animals, even if the animal is up against the bars, less than a foot from you, looking outwards in the public direction, *you are looking at something that has been rendered absolutely marginal* ; and all the concentration you can muster will never be enough to centralize it» (Berger 2009: 34). Nous sommes loin de la liberté accordée à l'indomptable Whistlejacket.

La dimension de noblesse qui marque *Whistlejacket* est à l'opposé de la représentation d'un âne, une espèce considérée «commune» dans la hiérarchie du règne animalier depuis l'antiquité, et aussi pour le christianisme qui a exploité son humilité dans la nativité, dans la fuite en Égypte et finalement dans l'entrée à Jérusalem. Cette hiérarchie d'espèce, comme nous allons le voir, est l'extension d'une hiérarchie de classes sociales vouées, l'une à préserver son rang et à vanter sa richesse, et l'autre à améliorer sa condition tout en cherchant des loisirs modestes qui l'éloignent de la vérité dure d'une vie conditionnée par le travail.

Le choix de la ville de Blackpool dont le nom figure dans le titre de la photo, bien que celle-ci ne montre aucune vue générale ou partielle de cette ville, évoque des photos du début de 20e siècle prises dans cette ville et commandées par l'organisation du *Mass Observer*. Certaines de ces photos, dont le but était de documenter la vie de tous les jours de la population anglaise, ont été publiées en 1938 par Tom Harrisson dans un article intitulé : « *The fifty-second week : Impressions of Blackpool* ». Depuis le début du 20e siècle, Blackpool était visitée par les touristes de la classe ouvrière qui travaillaient à Bolton, une ville industrielle du nord-ouest de l'Angleterre. Ces derniers venaient passer la 52^{ème} semaine de chaque année, c'est-à-dire les vacances d'été, dans la ville côtière de Blackpool. Selon Lucy Curzon, les photos de Bolton (Worktown) et de Blackpool (Funtown) «représentent visuellement la sociologie de la vie moderne vécue par les gens ordinaires : de la monotonie du travail à l'usine et les tribulations de la vie en ville, aux jouissances des nouveaux divertissements et les avantages amenés par les développements de la culture de masse » (Curzon 2011 : 315). Le texte de Harrisson compare la vie de chaque jour des habitants de Bolton avec l'expérience des vacances à Blackpool où ils viennent pour « célébrer leur libération » (Harrisson 1938 : 392). C'est un

genre d'échappatoire de la vie dure et réelle représentée par les 51 semaines restantes de l'année. Dans sa recherche d'un endroit propice à son projet, Jeff Wall a dû rencontrer ces photos très connues du *Mass Observer* et cette dimension sociale attribuée à Blackpool l'a marqué. En représentant un âne à Blackpool, Wall nous pousse à réfléchir à l'engouement pour des activités de divertissement commercialisées par une société de consommation telles que décrites par Theodor Adorno (1991, [1977]), ainsi qu'au rôle de l'animal dans le divertissement d'une classe sociale. Cette dimension est d'autant plus accentuée que nous observons les cartes postales de la ville de Blackpool montrant des ânes ridiculisés par leurs parures multicolores (Fig. 70), ou bien les cartes postales des années 1920 où ces animaux sont montés par des touristes de la classe ouvrière de Bolton. Ces cartes postales sont en quelque sorte l'écho et le pendant un peu *trash* de la carte postale la plus vendue à la chic boutique du musée, de même que l'animal travailleur ou «ouvrier» est une réponse à un cheval de race et de classe dont la tâche est de continuer une lignée pure d'animaux de course et de loisir. Nous concluons avec Steve Edwards que l'ânesse de Wall est le représentant de cette classe ouvrière, c'est un animal de travail et de surcroît un animal femelle. Tandis que Whistlejacket est un mâle aristocrate, son travail est d'assurer la continuation de sa lignée et la transmission de son sang bleu (Edwards 1999 : 46).

Dans le même esprit, Richard Hamilton a choisi l'œuvre de Pieter Saenredam *The Grote Kerk, Haarlem* de 1637⁵⁸(Fig. 23) afin de créer son œuvre *The Saensbury wing* (1999- 2000)⁵⁹(Fig. 24). Saenredam avait su, lui aussi comme Stubbs, établir un nouveau genre en peignant cette fois l'intérieur des églises hollandaises et en accordant une attention particulière à l'exactitude et aux détails (Saenredam 1961: 11). Ses intérieurs se caractérisent par leur simplicité et leur sobriété conformément à la réforme religieuse protestante qui marquait le nord de l'Europe au 17e siècle, par opposition au style baroque où les églises étaient un outil visant à montrer l'opulence du catholicisme et à attiser la foi par la convocation des sens sollicités par la liturgie : encens, musique, fresques, et communion.

⁵⁸ Ce tableau figurait parmi les œuvres choisies par Hamilton lors de l'exposition *The Artist's eye* de 1978 à la National Gallery

⁵⁹ L'œuvre de Hamilton aurait pu être classée sous la catégorie des réponses citationnelles puisqu'elle reproduit explicitement l'espace intérieur de l'aile Sainsbury de la National Gallery. Nous trouvons qu'il existe dans cette œuvre une dimension transformationnelle qui mérite d'être soulignée.

La réponse de Hamilton, lui aussi soucieux de précision et de réalisme, est la représentation de l'entrée de l'aile Sainsbury, un espace architectural intérieur de la National Gallery. Hamilton a utilisé les données architecturales de la récente aile, ouverte le 9 juin 1991 et, à l'aide des nouvelles technologies informatiques, il a reproduit exactement la même entrée. Ensuite il a introduit des modifications et des ajouts dans le but de rapprocher sa représentation le plus possible de l'intérieur de Grote Kerk (Morphet 2000: 145 - 149). Une autre étape marquante pour Hamilton est le fait de remplacer le tableau de l'artiste Cima da Conegliano (1459/60 - 1517/18), qui se trouvait au fond de l'allée de Sainsbury, par une œuvre de son propre corpus: *The citizen* de 1982-3. Ce diptyque représente un prisonnier républicain de «Long Kesh», une prison de haute sécurité, où ont été incarcérés des prisonniers politiques de l'IRA (armée républicaine irlandaise) lors de leurs rébellion contre le gouvernement britannique. C'est un conflit qui réclamait l'indépendance de l'Irlande du Nord et qui a pris l'allure d'un conflit sectaire.

Le choix de l'aile Sainsbury pour remplacer l'espace intérieur d'une église est une affirmation du rôle des musées à l'aube du 21^e siècle. Ces derniers sont devenus, comme l'ont également signalé Carol Duncan et Allan Wallach, les représentants des valeurs les plus vénérées d'une société, et incarnent désormais des espaces privilégiés de l'expression architecturale remplaçant à cet égard d'autres monuments comme les églises ou les temples (Duncan and Wallach, 1980 : 449). De même, le choix d'inclure dans l'œuvre sa peinture *The citizen* est une façon de mettre l'accent sur le rôle que jouent les musées dans la défense de causes, dans la promotion d'idéologies qui mobilisent la société. D'ailleurs, c'est le même rôle que la réforme protestante, emblématisée par le dépouillement architectural et aniconique de Saenredam, prônait au début du 17^e siècle. Ainsi, Hamilton confronte deux espaces architecturaux contradictoires: l'église sans tableaux et le musée pictocentrique, et nous montre comment le second édifice a usurpé le rôle joué par le premier dans la société actuelle. Pourtant, l'artiste a placé des éléments qui relient les deux œuvres dans un cadre qui accentue leurs similitudes ainsi que leurs différences.

David Hockney, *Twelve portraits after Ingres in a Uniform Style* (1999-2000) (Fig. 26-27) est un autre exemple de réponse antagoniste à sa source. Celle-ci est l'œuvre de Jean-Auguste-

Dominique Ingres (1780-1867) le portrait d'un noble du nom de *Jacques Marquet, baron de Montbreton de Norvinsil* (Fig.25). Hockney, au lieu de peindre une personne éminente de la société, a préféré, comme modèles, douze gardiens de la National Gallery. C'est donc une mise en valeur de ces gardiens et une inversion des rôles de deux catégories de personnes: ceux qui sont généralement représentés dans un musée et ceux qui s'en occupent. De même, la réponse la plus explicitement antagoniste serait probablement celle de Francesco Clemente, *Smile Now, Cry Later*, 1998 (Fig. 14) un tableau qui représente 23 figures masculines portant chacune un papier sur lequel est écrit l'un des deux messages suivants: «smile now» ou «cry later». C'est donc une œuvre qui invite à la jouissance du moment présent sans se soucier des conséquences, ce qui contredit le message que nous pouvons lire sur l'œuvre source de Titien (actif c.1506-1576) *Allégorie du temps gouverné par la prudence* (1565-70) (Fig. 13) et qui avance la nécessité de la prudence à chaque période de sa vie afin d'assurer un avenir meilleur. Le message est le suivant: *EX PRAETERITO/PRAESENS PRUDENTER AGIT/NE FUTURA ACTIONE DETURPET* et peut être traduit par: instruit par le passé, le présent agit avec prudence, de peur de gâcher l'action future⁶⁰. Le tableau de Clemente est donc une version littéralement révisée en fonction des valeurs d'aujourd'hui: c'est une transformation de sa source et dont les propos sont antagonistes à celle-ci. De son côté, Antoni Tàpies répond au tableau de Rembrandt Van Rijn (1606-1669) *Femme se baignant dans un ruisseau* (1654) (Fig. 53) en créant son œuvre *This is the Body* (1998-9) (Fig. 54). Face à la sensualité et la simplicité du corps féminin dépeint par Rembrandt, Tàpies propose une lecture contradictoire d'un corps détruit, mutilé et démembré. Sans tête et sans bras, la femme représentée par l'artiste contemporain présente un élément de violence, comme le souligne bien Richard Morphet (Morphet 2000: 281), ce qui contraste avec le calme et la sérénité qui règnent dans le tableau source.

3.5 Rapports entre l'œuvre-cible et sa source

Toutes ces réponses que nous avons analysées insistent sur la vision que chacun des artistes contemporains porte sur sa source d'inspiration et sur la façon dont ce point de vue a été traduit. D'après les différentes modalités que nous avons essayé d'analyser, nous croyons

⁶⁰Le message traduit en anglais: From the past, the present acts prudently lest it spoil future action (Biadene 1990: 347).

qu'au sein de chacune d'elles, les artistes ont eu en commun des affinités qui relient leurs créations et qui ont inspiré notre classement. Dans cette perspective, il est intéressant de remarquer que les œuvres que nous avons identifiées comme des réponses citationnelles représentent un miroir de l'œuvre citée qu'ils ont privilégiée. Cette œuvre a été mise en valeur et célébrée sur le mode de l'admiration que lui porte l'artiste contemporain. De même, les réponses «transformationnelles différentielles» traduisent la volonté des artistes de mettre à jour des propos qui leur paraissent toujours, au moins par un aspect, faire autorité dans un cadre contemporain qui souligne la continuation avec le passé.

Cependant, les artistes qui ont fourni des réponses implicites seraient animés par un ressort plus aut centré, sinon narcissique, qui a instrumentalisé l'œuvre-source comme miroir de leur propre production. D'où le fait que leurs créations ressembleraient à des œuvres de leur propre corpus sans rapport perceptible au tableau choisi comme modèle d'inspiration. Dans le même ordre d'idées, nous remarquons également que la plupart des réponses antagonistes apostrophent aussi bien l'institution que l'œuvre-source. Notons à titre d'exemple l'œuvre choisie par Jeff Wall, *Whistlejacket* de Stubbs, qui est accrochée dans l'axe d'une allée menant vers la salle 34 où elle est exposée. Cet emplacement la met en relief, et la distingue parmi les autres car elle est vue de loin. Point focal d'une perspective, elle semble attirer le regard vers elle. Rappelons aussi que ce tableau correspondait, au moment où Wall l'a choisi, à la carte postale la plus vendue du musée. Son choix réel a été moins motivé par la qualité du chef d'œuvre de Stubbs que par la popularité du produit dérivé qu'est la carte postale. De même pour Richard Hamilton dont l'œuvre est une reproduction littérale de l'entrée de l'aile Sainsbury. L'artiste a également remplacé le tableau stratégiquement accroché au fond de cette allée par un autre de son propre répertoire. Enfin, Hockney qui a utilisé comme modèles pour ses portraits les gardiens du musée en réponse au portrait d'un aristocrate exposé dans ce même musée. Tous ces exemples nous poussent à considérer que l'institution muséale a joué un rôle important dans le choix de ces artistes et que leurs réponses «antagonistes» avancent également un point de vue envers le musée qui les a invités.

Qu'elles soient implicites ou explicites, transformationnelles ou antagonistes, ces réponses expriment une vision contemporaine de visions plus anciennes, mais qui sont encore

capables de mobiliser les artistes et de déclencher l'interprétation. Pour le dernier chapitre, nous proposons d'étudier le côté théorique de ces réponses afin d'élucider comment le processus de la réponse se manifeste et pourquoi? En dernier lieu, il nous paraît impératif d'aborder la réception critique d'*Encounters* afin de comprendre la réaction de la presse et du public face à cette interprétation contemporaine de l'art du passé.

CHAPITRE QUATRE

4. En aval de l'exposition

Nous achevons notre travail par l'étude de la réception critique de cet événement et des œuvres contemporaines créées pour l'occasion. Notre analyse se base sur les articles de presse qui ont accueilli l'exposition dès qu'elle a été annoncée et qui l'ont accompagnée jusqu'à sa fin. Rappelons qu'en premier lieu, les œuvres créées par les artistes contemporains à partir des œuvres de la collection constituent déjà une nouvelle réception. S'ajoute à celle-ci ce qu'en disent la presse et le public en amont et en aval de l'exposition. En conséquence, nous commencerons notre étude de la réception d'*Encounters* par un retour à la réception que les artistes participants à cet événement ont suscité par leurs choix et leurs réponses aux œuvres.

4. 1 L'esthétique de la réception

Nous proposons de développer le cadre théorique du choix des artistes et d'expliquer pourquoi ils se sont intéressés aux œuvres qu'ils ont choisies. Cela nous permettra de comprendre le processus d'enchaînement entre art du passé et art contemporain. Nous avons déjà expliqué que l'intérêt des artistes n'a pas été amorcé exclusivement par la commande d'*Encounters* et qu'un bon nombre parmi eux admiraient le tableau choisi et réfléchissaient au thème adopté avant de recevoir l'invitation de la National Gallery.

Une question reste sans réponse, à savoir comment une œuvre du passé peut-elle susciter encore l'intérêt d'un artiste contemporain et quels sont les critères qui rentrent en jeu pour qu'un artiste choisisse un tableau plutôt qu'un autre? Comment et pourquoi un artiste s'inspire-t-il d'une œuvre pour en créer une autre? Plusieurs facteurs entrent en jeu. L'axe que nous proposons de suivre est celui de l'«esthétique de la réception» telle qu'elle fut développée par le chercheur allemand Hans Robert Jausss dans son livre : *Pour une esthétique de la réception* (1990, Gallimard)⁶¹. Vers la fin des années 1960, début 1970, Jausss ainsi que ses

⁶¹ La première édition allemande est apparue en 1972, tandis que la première édition française est apparue en 1978.

collègues de l'«école de Constance», notamment Wolfgang Iser⁶², ont développé les premiers principes de l'«esthétique de la réception» (*Rezeptionsästhetik*). L'histoire littéraire est le point de départ de la thèse de Jauss mais son raisonnement est applicable à l'histoire de l'art, à la réception aussi bien des œuvres littéraires que des œuvres d'art. En effet, l'esthétique de la réception introduit et fait valoir le rôle du lecteur ou du spectateur dans l'actualisation des œuvres littéraires ou des œuvres d'art. Jauss parle d'une «triade» formée par l'auteur, l'œuvre et le public, «celui-ci n'est pas un simple élément passif qui ne ferait que réagir en chaîne; il développe à son tour une énergie qui contribue à faire l'histoire» (Jauss 1990 : 44-45). Jauss part de la théorie marxiste qui relie l'œuvre d'art à son contexte social, abordant ensuite la contribution de Karl Kosík pour qui l'œuvre d'art ne peut pas être seulement un simple témoignage de son temps et une représentation des capacités de son auteur. Selon Kosík, une œuvre a le potentiel de continuer sa vie au-delà de son contexte social et historique, sinon elle n'aurait de pertinence que pour les contemporains de l'artiste. Kosík écrit:

L'œuvre démontre sa vitalité, en survivant aux rapports et aux conditions qui l'ont fait naître. Elle vit pour autant qu'elle exerce une action et une influence, et nous entendons par là aussi bien ce qui se produit chez celui qui jouit de l'œuvre que ce qui est l'effet même de l'œuvre, cet effet exprimant ce qu'elle est. [...] L'œuvre est et vit en tant que telle, parce qu'elle *réclame* une interprétation et suscite une foule de significations (Kosík 1970 :97-98).

Kosík précise toutefois que cela n'implique pas que la vie de l'œuvre dépende de son existence autonome, «mais de *l'interaction réciproque de l'œuvre et de l'humanité*» (Kosík 1970 : 98). À partir de ces observations, Jauss conclut qu'il convient d'inclure dans l'«interaction reliant l'œuvre et l'humanité le rapport des œuvres entre elles et de situer le rapport historique entre les œuvres dans le complexe de relations réciproques qu'entretiennent la production et la réception» (Jauss 1990 : 39). Jauss dénonce l'histoire événementielle qui se contente d'étudier les artistes et les œuvres, car selon lui, il nous faut tenir compte de l'interaction entre l'œuvre et le public et de la contribution de ce dernier dans sa valorisation. Selon le chercheur allemand: « la littérature et l'art ne s'ordonnent en une histoire organisée que si la succession

⁶² Wolfgang Iser s'est concentré sur l'effet esthétique de la «lecture», l'une de ses publications les plus importantes est son livre traduit en français en 1985, *L'acte de la lecture, théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles : Mardaga.

des œuvres n'est pas rapportée seulement au sujet producteur, mais aussi au sujet consommateur – à l'interaction de l'auteur et du public» (Jauss 1990 : 39). Jauss s'oppose à l'idée de «l'histoire des effets» et au concept du «classicisme» récurrent interprétés par Gadamer. Selon lui:

Postuler avec Gadamer que l'art classique exerce *lui-même* constamment la médiation surmontant la distance historique, c'est hypostasier la tradition et se condamner à ne plus voir que cet art n'apparaissait pas encore comme "classique" au moment de sa production, mais qu'il peut au contraire avoir en son temps ouverts des horizons, préparé des expériences nouvelles, et que seule la distance historique - la reconnaissance de ce qui est entre-temps devenu familier - peut lui donner l'air d'affirmer une vérité intemporelle (Jauss 1990: 62)

Jauss s'éloigne des théories positiviste, historisante et surtout objectiviste, il reproche à celles-ci leur «abstinence esthétique» (Jauss 1990 : 24). Dans cet esprit, il explique qu'à partir de 1916, le formalisme a essayé de ramener la perception esthétique dans le jugement des œuvres afin que l'œuvre soit étudiée à la lumière d'un système inhérent d'évolution de styles et de formes. Toutefois, il reproche à ce formalisme de faire «abstraction de tout conditionnement historique de l'œuvre littéraire» (Jauss 1990 :40). Par conséquent, l'auteur défend la nécessité d'adopter une nouvelle approche qui relie les deux points de vue marxiste et formaliste, afin de réconcilier la connaissance esthétique et la connaissance historique. Ceci lui paraît possible par le biais d'une étude de la «réception» des œuvres c'est-à-dire par l'effet que celles-ci produisent auprès du public (Jauss 1990 : 40). Car, selon Jauss, les œuvres littéraires sont créées dans le but d'être lues, et même les critiques qui jugent ces œuvres sont en premier lieu des lecteurs (Jauss 1990 : 44). C'est par ses différents lecteurs que l'histoire d'une œuvre est construite. D'après le chercheur allemand, «l'histoire de la littérature, c'est un processus de réception et de productions esthétiques, qui s'opère dans l'actualisation des textes littéraires par le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit et l'écrivain incité à produire à son tour» (Jauss 1990 : 48). Par conséquent, les œuvres littéraires restent pertinentes dans la mesure où elles sont reçues et il est possible de dire la même chose des œuvres d'art, qui sont reçues par un public et qui sont analysées par la critique, ce qui incite les artistes à la création de nouvelles interprétations. Selon lui, les jugements que les différents lecteurs ou publics font de l'œuvre contribuent à façonner son histoire et sa valeur:

La vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée. C'est leur intervention qui fait entrer l'œuvre dans la continuité de l'expérience littéraire, où l'horizon ne cesse de changer, où s'opère en permanence le passage de la réception passive à la réception active, de la simple lecture à la compréhension critique, de la norme esthétique admise à son dépassement par une production nouvelle (Jauss 1990 : 45).

Vu que cette réception est un processus actif et continu, ceci implique que la valeur des œuvres est appelée à changer et leur sens modifié au cours de l'histoire. Jauss note que les œuvres sont tout d'abord accueillies par une première réception lors de leur apparition, ceci se traduit par un «premier jugement de valeur esthétique» qui peut être établi par comparaison ou bien par «référence à d'autres œuvres lues antérieurement». Ensuite, à travers le temps, chaque lecture - voire chaque réception - apportera une nouvelle appréhension qui viendra enrichir la première. Ainsi, l'importance historique de cette œuvre est façonnée d'après la «chaîne de réceptions» que l'œuvre suscitera et qui décidera de son rang dans la «hiérarchie esthétique» (Jauss 1990 : 45). Cette affirmation inciterait les historiens de la littérature, selon Jauss, à revoir et à réévaluer de façon continue les «présupposés» qui dictent notre compréhension et notre jugement des œuvres du passé, ce qui nous permet tout à la fois de nous réapproprier ces œuvres et de «rétablir une continuité sans faille entre l'art d'autrefois et celui d'aujourd'hui, entre les valeurs consacrées par la tradition et notre expérience actuelle de la littérature» (Jauss 1990 : 46). En d'autres termes, ceci permet de réviser continuellement les canons hérités du passé à la lumière des expériences actuelles et des conditions présentes. Selon Robert Holub⁶³, ce dernier point est l'une des raisons qui ont contribué à la bonne réception et à la diffusion de la théorie de Jauss elle-même dans le monde scientifique. Ceci parce qu'elle a pu trouver un paradigme de médiation et de reformulation du canon dans le cadre d'après-guerre d'une Allemagne partagée entre l'Est et l'Ouest, et où de nouvelles voix se faisaient entendre et qui proclamaient la remise en question des conventions du canon, à la destitution de certaines de ses figures éminentes et à l'introduction d'autres figures oubliées. Selon Holub, la théorie de Jauss a réussi à le faire de deux façons : elle a permis de revisiter le canon et, en même temps, elle a donné la possibilité de sa révision continue:

⁶³Holub Robert (1984), *Reception Theory: A critical introduction*, London, New York: Methuen.

It represented a method for looking at the old canon anew, for re-evaluating the past and thus rescuing the old standards from this onslaught of insolent plundering [...] On the other hand, [...] it provided a basis for analyzing those works that had been traditionally excluded from selection, as well as the reasons for these omissions. And in the context of these struggles over an acceptable canon, the promise of revised and continuously revisable canon was a not insignificant part of its appeal (Holub 1984 : 10).

D'un autre point de vue, Jauss parle de «l'horizon d'attente» qui joue un rôle important dans sa théorie. La notion d' «horizon» a été déjà utilisée par d'autres penseurs comme Hans-Georg Gadamer dans son livre *Vérité et Méthode* (Du Seuil 1976, [1960]) auquel Jauss reproche pourtant son «objectivisme historique» (Jauss 1990: 59). Gadamer définit cette notion comme «le cercle visuel qui embrasse et inclut tout ce qui est visible d'un point précis. [...] Quiconque a de l'horizon sait apprécier à sa juste valeur la signification de toutes choses comprises dans cet horizon en fonction de leur proximité, ou de leur distance, de leur grandeur ou de leur petitesse» (Gadamer 1976: 143). L'horizon d'attente est important pour la théorie de Jauss dans la mesure où cet horizon définit la prédisposition du public hétérogène à la réception d'une nouvelle œuvre ce qui détermine son accueil ou son rejet. Jauss explique:

L'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de référence objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux: l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne (Jauss 1990: 49).

C'est ainsi que l'on peut comprendre comment un texte ou bien une œuvre d'art produit pour l'un ou pour l'autre un effet différent et qui est relatif justement à l'horizon d'attente c'est-à-dire aux expériences, aux connaissances de chacun et à des facteurs parfois relatifs à l'œuvre.

Jauss trouve plus d'affinités avec l'approche structuraliste de Roland Barthes envers les œuvres littéraires telles qu'il l'a montrée dans son interprétation de Racine. En effet, Barthes avance l'importance du social dans l'élaboration de l'histoire littéraire et rejette l'approche

psychologique qui, selon lui, reste de l'ordre du spéculatif. Il a déclaré à ce sujet: «C'est donc au niveau des fonctions littéraires (production, communication, consommation) que l'histoire peut seulement se placer, et non au niveau des individus qui les ont exercés. Autrement dit, l'histoire littéraire n'est possible que si elle se fait sociologique, si elle s'intéresse aux activités et aux institutions, non aux individus» (Barthes 1963: 156). De même, Jauss convient avec Barthes, qu'il faut analyser «le rapport entre l'auteur et son œuvre, l'œuvre et son interprétation» afin d'étudier cette histoire. Pour répondre à cette question, il part du postulat de Barthes qui a affirmé:

Écrire c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation *indirecte*, à laquelle l'écrivain par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse, c'est chacun de nous qui la donne, en y apportant son histoire, son langage, sa liberté; mais comme histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à l'écrivain est infinie: on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse; affirmés, puis mis en rivalité, puis remplacés, les sens passent, la question demeure (Barthes1963: 11).

Jauss essaie ensuite d'ajuster l'énoncé de Barthes, pour expliquer que l'œuvre ne peut pas survivre par des questions éternelles (la question demeure) et des interprétations arbitraires (les sens passent) mais que l'herméneutique littéraire permet d'expliquer «l'enchaînement entre questions et réponses». Selon Jauss un texte propose des sens ou bien des «réponses» qui suscitent en nous des questions actuelles qui nous intéressent et qui nous incitent à la réflexion:

Ce n'est pas une question éternelle, mais la question impliquée pour nous dans la réponse que nous offre ou semble nous offrir le texte, qui seule a le pouvoir de susciter aujourd'hui notre intérêt pour l'œuvre du passé. Voilà pourquoi les œuvres littéraires se distinguent, par cette médiation dialectique entre réponses préalables et nouvelles questions, des textes qui n'ont qu'une valeur de témoignage historique: ils restent "parlant" au-delà de leur temps dans la mesure où, tentant de répondre à des problèmes de forme ou de contenu, ils émergent au-dessus des simples reliques du passé, devenues muettes (Jauss 1990: 112).

Jauss précise toutefois que la réponse ou le sens que le lecteur cherche ultérieurement ne sont pas un «paramètre invariable de l'œuvre, mais une modalité de sa structure considérée déjà sous l'angle de sa réception» (Jauss 1990: 112). De plus, Jauss explique:

chaque réception nouvelle se développe à partir d'un sens attendu ou préexistant [formulé par l'auteur lui-même ou bien que la réception lui a donnée], dont la réalisation ou la non-réalisation fait apparaître la question qu'il implique et déclenche le processus d'interprétation, c'est dans l'histoire de la réception des grandes œuvres que ce phénomène se manifeste avec le plus de clarté, lorsque le nouvel interprète ne se satisfait plus de la réponse ou du sens qui ont été formulés avant lui et qui font encore autorité, et cherche à donner une réponse nouvelle à la question impliquée par le texte ou qui lui a été transmise (Jauss 1990: 113).

C'est ainsi que chaque époque doit donner sa réponse propre et différente de la réponse traditionnelle d'origine. Cette dernière a dû être jugée insuffisante ou non convaincante. Ce processus fait qu'une œuvre ancienne survit et s'enrichit par les interprétations qui lui ont été ajoutées (Jauss 1990: 113). Ainsi soutient Jauss: «une œuvre ancienne ne survit dans la tradition de l'expérience esthétique ni par des questions éternelles ni par des réponses permanentes, mais en raison d'une tension plus ou moins ouverte entre question et réponse, problème et solution, qui peut appeler une compréhension nouvelle et relancer le dialogue du présent avec le passé» (Jauss 1990: 113-114).

La théorie de Jauss nous permet donc de soutenir que les œuvres des artistes contemporains constituent une réception des œuvres qu'ils ont choisies et que *Encounters* est une exposition qui, dans son concept même, impose la question de la réception. Nous déduisons que chacune des œuvres créées en vis-à-vis des tableaux historiques du musée traduit des «réponses» actuelles aux questions que peuvent soulever aujourd'hui les œuvres choisies. De même, les réponses données par les artistes contemporains expriment un point de vue différent de celui qui serait venu d'un visiteur ordinaire, d'un académicien ou bien d'un critique d'art. Car les artistes ont le privilège de matérialiser leur réponse en créant une nouvelle œuvre, et souvent dans le même cadre matériel que les œuvres-sources. Ceci leur permet de répondre à certains aspects transmis du passé et évoqués dans l'œuvre choisie par le biais d'une nouvelle création travaillée à la lumière de la situation présente.

Nous pensons par exemple à Jeff Wall qui a vu dans *Wistlejacket* de Stubbs un portrait de race et de classe. À l'époque de sa création, cette œuvre, commandée par le marquis de Rokingham et exposée dans son domaine privé, n'était guère susceptible de choquer ses

spectateurs car ces derniers appartenaient au même milieu. Mais la situation actuelle est différente de celle du 18e siècle: ce qui était la norme autrefois n'est plus accepté par la plupart des sociétés d'aujourd'hui et peut désormais choquer ou provoquer l'indignation. *A donkey in Blackpool*, est une œuvre réalisée à la lumière du présent et qui évoque la confrontation entre les races (cheval/âne), et les classes (aristocratie/classe ouvrière) tout en soulignant la vie conditionnée par le travail représentée par le choix de la ville de Blackpool. L'œuvre de Wall est donc la «réponse» de l'artiste contemporain à l'œuvre du passé et sa version renouvelée.

Revenons à la question de la commande, celle-ci est un facteur important dans la formule d'*Encounters* mais nous estimons qu'elle n'entrave pas complètement le processus d'interprétation, car un artiste ne peut pas travailler à partir d'une œuvre qui le laisse indifférent. C'est probablement la raison pour laquelle certains artistes ont refusé de participer à cette exposition car ils n'ont pas vécu cette tension entre «réponses anciennes» et «nouvelles questions» dont parle Jauss.

4.2 La réception critique d'*Encounters: New art from Old*

Encounters: New Art from Old a attiré 65 000 visiteurs entre le 14 juin et le 17 septembre 2000. Il est toutefois difficile de comparer ce nombre avec d'autres expositions tenues à la National Gallery car plusieurs critères entrent en jeu. Certaines expositions sont gratuites et d'autres, comme *Encounters*, sont payantes. De même, habituellement, les expositions temporaires sont organisées dans des espaces réservés à cet effet, tandis qu'*Encounters* essaime ses œuvres dans tous les espaces du musée et certaines œuvres sont présentées dans les salles de la collection permanente, l'accès à celles-ci est pourtant ouvert au public et gratuit⁶⁴. À titre comparatif, selon les archives de la National Gallery, l'exposition payante la plus fréquentée du musée fut celle de *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan* (09 novembre 2011 - 05 février 2012) dont les visiteurs sont estimés à 323 897 personnes. Tandis que celle qui a reçu le moins de visites est *Pompeo Batoni 1708-1787* (20 février 2008 - 18 mai 2008) avec 21 829 visiteurs⁶⁵. *Encounters* a pu donc mobiliser assez de

⁶⁴Les nombres des visiteurs des expositions nous ont été donnés par le bureau d'information de la National Gallery contacté en été 2014.

⁶⁵La moyenne de ces deux nombre est de 172 863.

visiteurs pour qu'elle soit considérée comme un événement réussi, en tenant compte qu'en été la majorité des visiteurs du musée est formée de touristes étrangers qui sont plus intéressés par la collection permanente que par les expositions temporaires. Ces derniers auront néanmoins vu une partie d'*Encounters* sans pour autant se munir d'un ticket et être comptabilisés comme spectateurs.

4.2.1 La réception critique de la formule d'exposition

À l'étape suivante, nous analyserons la réception critique de la formule d'*Encounters* et celle des créations des artistes participants. Nous nous baserons sur le dossier de presse compilé par la National Gallery lequel est constitué d'environ 105 articles de journaux et de revues majoritairement britanniques comme «The Guardian», «The Daily Telegraph», «The Independent», ou «Art Review» avec également beaucoup d'exemples de revues internationales comme «Connaissance des Arts», «Le Monde», «Le Figaro», «Tribune de Genève», «New York Times», «Art Forum»⁶⁶.

Dans l'ensemble, nous remarquons que le principe de cette exposition a été bien reçu. Parmi tous les commentaires qui ont abordé la formule retenue, 68% sont favorables à son concept, environ 24% l'ont décrite de façon neutre ou sommaire et seulement 8% l'ont critiquée ou bien y ont trouvé plus de lacunes que de points forts (Tableau 2)⁶⁷.

Au mois de janvier 2000, l'événement et les noms des artistes participants ont été annoncés par le directeur du musée Neil MacGregor. À partir du 12 janvier, plusieurs revues ont commencé à évoquer l'exposition et l'originalité de sa nouvelle formule sans pour autant l'analyser. La plupart des articles parus avant l'ouverture de l'exposition semblent répéter les communiqués de MacGregor et du commissaire Morphet (Gibbons 2000, Lister 2000, Reynolds 2000). Mais même en amont de l'ouverture, la liste des artistes sélectionnés a soulevé des

⁶⁶ Nous nous sommes basée principalement sur les articles en langues française et anglaise qui constituent la majorité des articles compilés.

⁶⁷ Dans notre classement des commentaires de la presse, nous considérons «neutre» tout commentaire qui consiste à mentionner la formule de l'exposition, (ou l'œuvre d'un artiste) ou à décrire son concept sans ajouter un jugement de valeur. La plupart du temps, il s'agit de commentaires brefs et sans qualificatifs. Les commentaires «positifs» sont une sorte d'éloge de la formule tandis que les commentaires «négatifs» sont souvent une critique qui parle de lacunes et d'étapes manquées.

questions relatives à l'absence des membres du groupe des *Young British Artists* (Lister 2000, Gibbons 2000, Reynolds 2000, Colonna-Cesari 2000a, Shone 2000: 24, et autres). La préoccupation de la presse en égard à l'âge des artistes participants a continué à se manifester tout au long de l'exposition surtout dans les revues internationales (Cohen 2000, Colonna-Cesari 2000b, Dagen 2000). Différents auteurs ont posé également des questions sur le manque de représentativité par rapport à la nationalité de ces artistes et à leur genre. Dans un article paru dans *Le Monde* le 13 juillet 2000, Philippe Dagen a mis en valeur ce manque de diversité en soulignant la nationalité de chacun. Il a conclu: «Vu de Londres, l'art actuel serait archidominé par le Royaume-Uni, suivi des cousins américains. L'Europe continentale existe à peine et le reste du monde n'existe pas» (Dagen 2000). Nous voyons bien dans cette remarque que l'art est entré dans une phase de mondialisation que l'expo ignore et se fait reprocher d'ignorer. Au mois d'août, cette même question a été posée par le *Journal des Arts* à MacGregor qui a répondu: «Pour cette première expérience, nous avons préféré travailler avec des artistes proches de la collection, [...] nous ouvrons un chantier et espérons que d'autres grands musées vont suivre»⁶⁸. Il en va de même pour le manque d'artistes femmes. Lawrence Weschler aborde ce sujet de façon ironique en parlant de «deux femmes et demie» en comptant Coosje van Bruggen la partenaire de Claes Oldenburg (Weschler 2000: 38).

Le premier article qui s'est attardé à l'analyse de l'exposition et qui a pu traduire son caractère exceptionnel est apparu au numéro du mois de juin 2000 de la revue: *Connaissance des Arts* et coïncide avec le début de l'événement le 14 juin. L'auteur de l'article, Philip Jodidio, y observe que «l'initiative de Neil MacGregor et de son équipe permet de relier un musée dont le contenu s'arrête à priori à 1900, à l'actualité, et donc au dynamisme de l'art vivant» (Jodidio 2000: 100). De plus, Jodidio remarque qu'*Encounters* permet au public de revoir le passé à travers les yeux des artistes interprètes:

Ni véritable commentaire sur l'état de l'art contemporain, ni même forcément regard sur l'existence ou non de liens profonds entre passée et présent, cette exposition a sans doute le mérite de permettre au public d'avoir accès à la capacité d'analyse des grands artistes d'aujourd'hui. Leur façon de regarder la

⁶⁸ Article signé par les initiales: «EF», «L'hommage des vivants», *Journal des Arts*, 24 août 2000.

peinture ancienne permet peut-être de comprendre toute sa beauté, par le biais d'une ligne sous-jacente ou d'un détail trop peu marqué (Jodidio 2000: 100).

Un autre article digne de mention paraît dans le numéro d'été de la Tate Magazine où Simon Morley (2000: 57) trouve que cette exposition avance l'idée du «passé comme un entrepôt» dans lequel les artistes contemporains viennent puiser leurs images et leur inspiration conformément à la pratique postmoderniste. Morley ajoute: «Such work show that the past is no longer a source of hallowed values, but rather a resource, a storehouse of images with which to engage, perhaps playfully, perhaps with more earnestness» (Morley 2000: 58). Dans le numéro d'été du «Art Review», Louise Jury rapporte que cette exposition permet aux visiteurs de voir la collection sous un jour nouveau (Jury 2000: 31). Cette même idée est également développée par Rachel Campbell Johnston dans «The Times». L'auteure explique:

Works such as this return the viewer's gaze refresh to the original. And that, in the end is the greatest power of *Encounters*. Paintings which have come to seem tarnished by over-familiarity are restored to new freshness. Visitors, who too often concentrate only on special exhibitions, are reintroduced to the glories of a magnificent permanent collection. And as you hunt through the galleries for the various pieces which are part of the show, you find yourself constantly sidetracked by other works that you pass (Campbell Johnston 2000: 23).

Dans ce même esprit, la formule d'*Encounters* reçoit des commentaires favorables quant à son effet sur la collection historique du musée, les auteurs appréciant assez généralement l'effort de la National Gallery afin de prendre place sur la scène de l'art contemporain (Ryle 2000: 14, Levry 2000, Gleadell 2000: 53, Cliff 2000: 26, Crineurt 2000: 56, GM 2000). Dans certains cas, les commentaires positifs reprochent néanmoins à la formule son mode d'accrochage qui n'a pas été uniforme pour toutes les œuvres contemporaines. Ces dernières, selon les auteurs, auraient dû être toutes exposées avec leur source d'inspiration respective (Levy 2000, McEwan 2000). Ce même point de vue est soulevé par beaucoup de visiteurs qui l'ont exprimé sur le registre des visiteurs.

La formule d'*Encounters* a été bien accueillie dans son ensemble; cependant, certains auteurs ont exprimé un désaccord avec son concept. Tom Lubbock (2000) a accusé cette

formule d'être «stupidement littérale»⁶⁹. Il a également critiqué son mode d'accrochage qui occupe plusieurs espaces du musée et le fait que la formule ait produit des œuvres de commande. Selon Lubbock, la National Gallery :

[..]s always trying to prove the aliveness of its permanent collection of old art by asking living artists to come in and be inspired by it. To the extent that they need to be asked, I would have thought it tended to show the opposite. [...] Encounters [...] makes participating artists look like performing monkeys, or kids asking "What shall I draw, mum?" (Lubbock 2000).

Toutefois l'auteur remarque qu'un nombre significatif des œuvres créées pour l'événement sont de bonnes pièces, notamment la vidéo de Bill Viola à laquelle il consacre une grande partie de son article. Le désaccord avec la formule de commande est aussi exprimé par d'autres journalistes comme Elisabeth Lebovici (2000) ou Martin Gayford (2000: 52). Selon ce dernier: «What is unusual and potentially hazardous about *Encounters*, however, is that the artists were invited to perform to order, and for a special occasion» (Gayford 2000: 52). De son côté, Richard Cork pense que le concept de l'exposition est risqué, mais que la National Gallery a pu le transformer en un «spectacle triomphant» (Cork 2000: 20). D'autres journalistes abordent la formule de l'exposition de façon ironique. Etienne Dumont (2000) qualifie l'événement de «power party» ou fête des puissants vu la grande renommée des artistes invités; pour lui, l'idée de départ est «aussi simple qu'ambitieuse» et le commissaire Richard Morphet n'est qu'un «transfuge de la Tate Gallery».

Mais la critique la plus virulente vient probablement de Brian Sewell dans son article de l'*Evening Standard*, paru au lendemain du vernissage. Sewell a écrit: «The director and his cohorts, protesting that they seek to close the gap between the art of the past and now, have practiced a sublime deceit and 24 vain and overweening numskull artists have tumbled into the seductive trap, the flattery irresistible» (Sewell 2000: 34). Ce que l'auteur de l'article reproche à *Encounters*, c'est le fait que les artistes contemporains ne peuvent pas être comparés aux maîtres anciens et qu'ils ont été remis à leur juste place du moment où leurs œuvres ont été juxtaposées à celles qui les ont inspirés. Selon lui, aucune des œuvres contemporaines exposées ne mérite un deuxième coup d'œil sauf, peut-être, celle de Paula Rego. Il conclut que

⁶⁹«What a daftly literal-minded idea - Very typical of the National Gallery».

cette exposition devrait être gratuite vu que le travail qui y est exposé est médiocre (Sewell 2000: 35). Un autre petit article a attiré notre attention car il part d'un questionnement plutôt pertinent. En effet, David Coombs explique qu'*Encounters* perturbe la National Gallery qui a toujours été pour le journaliste un endroit de confort et de confiance. Coombs explique: «Any comfortable, or indeed comforting, thoughts that when it comes to art the National Gallery can be relied on to confirm our prejudices and pander to our needs through its rich displays of past masterpieces is now rudely disturbed» (Coombs 2000). Cependant, Coombs considère après coup que cette perturbation est bénéfique. Le journaliste ajoute: «this is not an easy exhibition, but it will repay the effort of concentration with its own riches and insights, however disturbing the exhibits may appear to be initially» (Coombs 2000). En effet, ce dérangement de la collection permanente du musée est probablement le point fort d'*Encounters* qui contribue à son originalité et qui permet de montrer cette collection sous un jour nouveau comme nous l'avons déjà montré. De toute façon, ces commentaires critiques de la formule d'*Encounters* restent minoritaires par rapport aux nombreux exemples qui la célèbrent.

4.2.2 La réception critique des œuvres contemporaines

Quant à la réception des œuvres des artistes contemporains qui ont participé à l'exposition, outre la préoccupation de la critique en regard de leur âge, leur origine, ou leur genre, ces artistes ont fait l'objet d'analyses très variées. Un aspect se détache et revient de façon récurrente dans les commentaires d'un bon nombre de journalistes: leur préoccupation pour le choix des œuvres-sources. Pour plusieurs artistes, ces choix sont prévisibles et ne surprennent pas, ils rappellent certains de leurs choix antérieurs: on pense ici à Balthus (Shone 2000: 23-24, Jodidio 2000: 97, Colonna-Cesari 2000: 70) Caro, Kiefer, ou Caulfield (Jodidio 2000: 97). Pour d'autres artistes, comme Twombly, Viola et Wall, leur association avec les grands maîtres qu'ils ont choisis paraît moins évidente, selon certains journalistes (Jodidio 2000: 97). D'autres choix surprennent tout à fait: Bourgeois, Kiefer (Shone 2000: 23-24), Tàpies, Caro, Clemente et Johns semblent également inattendus (Colonna Cesari 2000: 70).

Les œuvres contemporaines créées pour *Encounters* font l'objet d'analyses plus ou moins élaborées. La première caractéristique que nous avons pu déceler tient à ce que

beaucoup de journalistes ont essayé de trouver un rapport d'analogie entre les œuvres sources et les œuvres contemporaines. Pour certains, la présence de cette analogie, comme dans le cas de Freud, ou de Hodgkin, est un point fort qui permet d'éclaircir certains des aspects particuliers de l'œuvre-source ou bien qui tend à les mettre à jour (Gayford 2000: 52, Shone 2000, Weschler 2000, Graham-Dixon 2000, Jodidio 2000, Cork 2000 et autres). Par contre, d'autres journalistes trouvent qu'il s'agit d'une approche prétentieuse qui trahit une grande faiblesse d'ordre technique des artistes surtout quand le travail de ces derniers est exposé à proximité de leurs sources (Sewell 2000: 34, Lucie-Smith 2000). Pour Richard Dorment, Freud ne maîtrise pas bien son travail: «The overworked churning of the paint in the copy cruelly exposes Freud's ineptitude as a painter. But the paradox at the heart of Freud's art is that with limited gifts as a draughtsman and painter, he can nevertheless paint great, or near great, pictures» (Dorment 2000: 26), Pour Adrian Searle, «The Hodgkin is horrible, a moment of folly. His high-key, splotted, blobbed, smeared painting lacks everything Seurat has. Hodgkin cannot compete; Seurat kills him» (Searle 2000).

Une autre modalité qui a également intéressé les journalistes concerne les œuvres qui ne présentent aucun rapport analogique avec leurs sources. Dans cette catégorie les commentaires sont pareillement contradictoires. Certains journalistes font l'éloge des œuvres qui appartiennent à cette catégorie et, dans certains cas, apprécient la façon dont les artistes se libèrent de la pression du passé. Philip Jodidio (2000) apprécie la ligne de force qui relie l'œuvre de Johns avec celle de Manet; Richard Dorment, malgré sa critique virulente de l'exposition et de certains artistes participants, trouve que le travail de Johns est réussi, car l'artiste a mis l'accent sur l'histoire du tableau plutôt que sur son image (Dorment 2000), Sarah Kent admire le travail de Cox qui est, selon elle, un beau travail de la pierre faisant écho à la forme de l'étable dans le tableau de Piero della Francesca (Kent 2000: 60). D'autres se questionnent: comment est-il possible, dans certains cas, de relier les deux créations ancienne et contemporaine? Robin Simon reproche à Cox d'avoir présenté un bloc de pierre sans le transformer (Simon 2000: 51), Martin Gayford trouve dans l'interprétation de Johns un travail sans intérêt ou «dullish» (Gayford 2000: 52).

S'il est parfois difficile de classer un commentaire sous une catégorie ou une autre, il est pourtant évident que les œuvres qui ont pu attirer l'attention de la critique, de façon positive ou négative, sont celles qui ont eu le plus de commentaires contrairement aux œuvres qui sont passées presque inaperçues. Une œuvre qui attire l'attention du public, même si elle n'est pas appréciée de façon positive, provoque quand même une sorte de débat et incite à la réflexion. Dans cette même perspective, notons que l'artiste qui a, en nombre absolu, le plus de commentaires mixtes (positifs, négatifs et neutres) est David Hockney suivi de Lucian Freud qui est également l'artiste qui a reçu le plus de commentaires critiques ou négatifs (mais il a reçu en même temps beaucoup de commentaires positifs). Bill Viola est en troisième place du nombre total des commentaires, Anthony Caro quatrième et Howard Hodgkin cinquième. Les moins commentés se révèlent être : Christopher Le Brun, Euan Uglo et Ian Hamilton Finlay. Quelques commentaires dénoncent le fait que Le Brun fasse partie du conseil d'administration du musée, et considèrent par conséquent qu'il ne devait probablement pas participer à cet événement (Cumming 2000, McEwen 2000: 10). L'artiste qui se mérite le plus grand nombre de commentaires *positifs* et aucun commentaire véritablement négatif est Bill Viola⁷⁰. Cela veut dire que *The Quintet of the Astonished* fait partie des œuvres les mieux reçues dans cette exposition. Nous estimons que l'accrochage de l'œuvre près de sa source a joué un rôle important à cet égard. De plus, l'effet de surprise que produit la vidéo contribue à «l'expérience» de l'œuvre au sens voulu par Serota (1996: 9). Nous remarquons que les œuvres les mieux reçues sont celles qui ont été exposées près de leur source respective. Pour l'œuvre de Hockney, bien qu'elle ne soit pas accompagnée de sa source, elle a invité cependant les visiteurs à chercher une ressemblance avec les gardiens du musée qui ont servi de modèles.

Enfin, il est remarquable que, malgré le caractère international de l'événement *Encounters: New Art from Old* organisé dans un des meilleurs musées du monde, la plupart des articles de la presse, surtout de la presse britannique, se soient intéressés surtout aux artistes britanniques, dont la production était peut-être plus familière.

⁷⁰ Pour avoir une meilleure idée sur les commentaires, voir le diagramme: tableau 2.

CONCLUSION

Le but premier de notre recherche était d'étudier une nouvelle formule d'expositions qui met la collection permanente du musée au centre d'un événement temporaire afin d'en augmenter la visibilité. En fait, les expositions temporaires et indépendantes des collections permanentes ont préoccupé davantage les conservateurs et les directeurs des musées et ont absorbé la plus grande partie de leurs ressources financières et logistiques au détriment de l'enrichissement et de la mise en valeur des collections permanentes. Ce problème a été soulevé par Francis Haskell dans son livre *Le musée éphémère, les maîtres anciens et l'essor des expositions* (Gallimard 2002). Nous avons donc tenté de situer la formule d'*Encounters: New Art from Old* dans le cadre du retour vers les collections muséales et de l'émergence du nouveau courant d'expositions qui privilégie des stratégies non conventionnelles, souvent anachroniques, de monstration de l'art ancien et des collections muséales.

Nous avons remarqué qu'en 2000, des formules comme celle d'*Encounters* n'étaient pas fréquentes dans les musées des beaux-arts, et les commandes aux artistes contemporains afin qu'ils investissent les salles historiques de ce genre de musées n'étaient pas encore très répandues. Néanmoins, les expositions non conventionnelles autour des collections muséales se sont depuis multipliées et contribuent au renouvellement de ces dernières. Selon Julie Bawin, le renouvellement des collections muséales constitue, depuis la fin du 20^e siècle, un «impératif événementiel» auquel les musées ne doivent pas manquer (Bawin 2014: 150). Mais ces expositions qui se basent parfois sur des stratégies et interventions éphémères ne sont souvent pas bien documentées par des publications. La National Gallery a réussi à cerner ce problème à travers le catalogue édité par Richard Morphet, ce qui témoigne de l'importance que l'exposition a revêtue aux yeux de l'institution.

Nous avons étudié également l'effet d'*Encounters* sur l'image de la National Gallery de Londres, qui a démontré une inhabituelle ouverture à l'art contemporain et une aptitude au renouvellement. Au moment où le public ne cesse d'être sollicité par les nouvelles galeries d'art et par le développement des musées d'art contemporain dont le meilleur exemple est celui de la Tate Modern en mai 2000 (Craig Martin 2000: 13), la National Gallery a pu réaffirmer

son rôle sur la scène artistique londonienne tout en faisant participer les artistes contemporains à cet événement.

La particularité d'*Encounters* consiste dans son déploiement au sein du musée et la dissémination d'œuvres contemporaines dans ses salles historiques, près de leurs sources dans certains cas. Ainsi, elle a rejeté l'idée d'appartenir à un «monde autarcique» et a rejoint la proposition avancée par l'artiste et critique d'art René Zaugg (1995: 99). Nous avons étudié la façon dont ce déploiement et cette alternance entre œuvres contemporaines et œuvres historiques a créé un anachronisme particulier proposant un nouveau regard sur la collection permanente. D'après George Didi-Huberman, «l'heuristique de l'anachronisme» est efficace et utile quand nous confrontons des images, qui sont susceptibles d'être elles-mêmes traversées par des éléments anachroniques, ce qui permet des rapprochements et le dégagement de nouvelles interprétations (Didi-Huberman 200:10). Nous avons pu montrer comment cet anachronisme a mis en valeur la collection et comment il a contribué à sa relecture grâce aux œuvres contemporaines qui s'en sont inspirées. De même, nous avons mis en évidence que cet arrangement a été bénéfique pour les nouvelles œuvres contemporaines créées pour l'occasion, car leur exposition dans un musée des beaux arts aussi réputé a valorisé les artistes vivants et a influencé leur réception. Ceci veut dire que les deux pôles de l'exposition, les œuvres contemporaines créées pour *Encounters* ainsi que les œuvres des maîtres anciens qui les ont inspirées, ont eu une influence bénéfique réciproque qui a enrichi l'expérience du visiteur par la suite.

Nous avons aussi essayé de dégager une typologie des nouvelles créations des artistes contemporains et identifié quatre modalités de réponses commandées à l'art du passé. En effet, outre le mode d'accrochage de cette exposition, ce sont les nouvelles œuvres qui ont contribué au succès de cet événement. Nous avons constaté que les artistes participants ont privilégié différentes stratégies de travail. Nous avons choisi un classement basé sur la comparaison entre «l'œuvre-source» et «l'œuvre-cible» afin de souligner le mode d'interaction prévalant entre les œuvres. Cette comparaison nous a permis d'examiner les éléments ou thèmes trouvés dans les œuvres-sources tels qu'ils ont été repris ou rejetés, retenus ou contredits dans les nouvelles créations. Nous avons illustré chaque catégorie par des exemples

afin de les clarifier. Dans certains cas, le classement a été évident et facile à entreprendre; dans d'autres, nous avons trouvé difficile de placer les œuvres dans une catégorie ou l'autre, car une œuvre peut avoir plusieurs niveaux d'interprétations et car il existe parfois un seuil fragile entre les catégories.

Nous avons constaté qu'entre certaines œuvres, il y avait un rapport d'analogie très marquant. Nous avons regroupé ces dernières sous la catégorie d'œuvres «citationnelles» qui s'apparentent à un hommage aux œuvres-sources. Elles sont un miroir des images anciennes mais en même temps, elles sont créées avec un esprit contemporain relevant du style de chaque artiste. Par contre, nous avons remarqué que dans d'autres cas, les réponses des artistes ont été «implicites», car ces derniers se sont éloignés de l'image source d'une façon qui occulte tout rapport analogique de ressemblance et qui ne rappelle leur source qu'indirectement et souvent très allusivement. Ces artistes ont utilisé l'œuvre source afin d'entreprendre un travail qui ressemblerait à d'autres œuvres de leur propre corpus plutôt qu'à l'œuvre retenue de la collection. Nous en avons déduit que les œuvres qui appartiennent à cette catégorie constituent un miroir de l'œuvre propre de l'artiste interprète plutôt que du tableau de la collection du musée.

Les deux dernières catégories comprennent des œuvres qui ont transformé l'image source, mais qui ont gardé le thème d'origine. Les créations de ces artistes sont groupées sous la catégorie des réponses «transformationnelles différentielles». Enfin, il arrive que des œuvres contemporaines proposent un regard complètement opposé à celui des œuvres-sources, et parfois un regard teinté d'une dimension critique de l'œuvre choisie au sein de la collection. Cette dimension critique s'appuie le plus souvent sur un point commun entre la création nouvelle et sa source, comme le portrait animalier que nous avons analysé chez Jeff Wall en rapport avec l'œuvre de George Stubbs ou bien l'intérieur architectural de Richard Hamilton qui le relie au tableau de Pieter Saenredam. Nous avons décelé dans cette catégorie une dimension parfois critique de l'établissement muséal lui-même, dimension mise en évidence par un choix d'œuvres-sources stratégiquement placées dans ses salles d'exposition permanente.

Dans notre dernier chapitre, nous avons analysé comment l'approche de Hans Robert Jauss permet d'expliquer la relation entre art ancien et art nouveau, et de considérer les œuvres contemporaines comme une forme de réception de l'art ancien. Nous avons ainsi pu démontrer, d'après la théorie de Jauss, que les œuvres choisies de la collection du musée ont été intéressantes pour les artistes d'aujourd'hui, car elles proposent des réponses (Jauss 1990: 113) à des questions qui ne pouvaient être formulées qu'aujourd'hui, selon l'horizon d'attente de chacun des artistes contemporains. Jauss ajoute à ce sujet:

Cette opération est rendue possible par la structure ouverte, indéterminée, qui permet des interprétations toujours nouvelles, et celles-ci sont protégées contre un excès d'arbitraire par les limites et les conditions de l'horizon historique et social où s'inscrit la dialectique de la question et de la réponse (Jauss 1990: 113).

Qu'elles soient d'ordre esthétique ou bien social, ces réponses permettent aux œuvres du passé de perpétuer la tradition, voire d'obtenir ou de maintenir une place dans le canon de l'histoire de l'art.

En conclusion, nous aimerions prendre en considération un autre point de vue qui rejoint celui de Jauss sur la valorisation des œuvres suite au travail d'interprétation. Dans son livre *Formes de l'intention: sur l'explication historique des tableaux* (Jacqueline Chambon: 1991), Michael Baxandall a abordé ce sujet à partir de la notion d'«influence», illustrant son point de vue d'exemples concrets. En effet, quand nous parlons de l'influence d'un artiste sur un autre, nous envisageons surtout l'effet que le premier produit sur le deuxième afin de le pousser à entreprendre son travail. Baxandall parle de relation actif-passif (Baxandall 1991:106). Dans ce cas, Baxandall se questionne à savoir pourquoi l'artiste qui a le pouvoir d'influencer agit-il sur celui-ci plutôt que sur un autre? De ce point de vue, il serait moins ambigu, selon Baxandall, d'inverser la relation et de parler d'un artiste qui va chercher des éléments d'un autre artiste qui le précède. Dans ce cas, les termes utilisés pour exprimer cette relation appartiennent à un champ lexical différent (s'inspirer, faire appel à, se référer, citer, réagir à, imiter, paraphraser, créer une variation sur...) (Baxandall 1991: 107). Baxandall compare un artiste qui s'inspire d'un autre à une boule de billard qui a été lancée vers une autre, qui la touche et qui change sa trajectoire (Baxandall 1991: 108). Cela veut dire que si un artiste est source d'inspiration pour un autre, sa place dans l'histoire de l'art est appelée à changer de même que le sens de son

œuvre. Pour Baxandall, dès lors que Pablo Picasso (1881-1973) (*Les demoiselles d'Avignon* (1907) s'est inspiré des *Baigneuses* (1900) de Paul Cézanne (1839-1906), la valeur accordée à Cézanne commence à se modifier:

Ce serait fausser les choses que de tout reporter à l'influence de Cézanne sur Picasso: ce serait confondre des références d'ordre très différent et nier ce qu'il y a d'actif et d'intentionnel dans le regard que Picasso porte sur Cézanne. Picasso eut en effet une action très concrète sur son aîné. D'abord il changea l'histoire de l'art en donnant à Cézanne, à partir de 1910, une importance historique qu'on était loin de lui attribuer en 1906: il opéra en fait un véritable recentrage de l'œuvre de Cézanne à l'intérieur de la grande tradition de la peinture européenne (Baxandall 1991: 110).

Il serait donc possible d'affirmer l'importance d'*Encounters* qui agit de façon directe sur les œuvres de la collection historique du musée et qui ajoute à leur signification et pertinence contemporaines. En revanche, il est vrai que tous les artistes ne sont pas Picasso et que toutes les œuvres d'un Picasso ne sont pas *Les Demoiselles D'Avignon*. Néanmoins, quand une œuvre est toujours capable d'inspirer, et quand une collection attire toujours les artistes, cela prouve une certaine validation de leur pertinence.

La seconde partie du dernier chapitre étudie la réception de ces nouvelles œuvres ainsi que de l'exposition elle-même. Nous avons remarqué que les œuvres accrochées près de leurs sources respectives ont été les œuvres qui ont attiré le plus l'attention de cette critique et qui ont mérité le plus de commentaires. C'est le rapprochement qui a permis une meilleure comparaison entre l'œuvre contemporaine et l'œuvre d'origine qui l'a inspirée et qui a suscité la réaction du public et des journalistes par la suite. L'œuvre de Bill Viola est l'œuvre qui a reçu le plus de commentaires favorables, et cela tient peut-être au fait qu'il s'agit d'une œuvre réalisée par un nouveau médium inhabituel, à mi-chemin de l'image fixe et de l'image mouvante. Par conséquent, c'est une œuvre qui surprend et crée selon Jauss un «écart esthétique» (Jauss 1990: 53). Mais ce succès pourrait aussi être imputable au registre passionnel qui intéresse l'artiste.

Il semble indéniable que la formule même de l'exposition *Encounters* ait contribué à façonner la réception des œuvres d'art qui y ont figuré. Selon Jérôme Glicenstein:

Si nous pouvions admettre que ce qui nous attire dans une œuvre d'art n'est bien souvent qu'un sentiment fugace et difficile à circonscrire, il n'y aurait plus qu'à laisser de côté l'objet pour s'intéresser au sentiment produit de sa rencontre. Tout le problème vient du fait que le pouvoir d'évocation ou d'émerveillement d'un objet est le moteur même de l'attraction qu'il provoque. On passe des sentiments que l'on ressent à une spéculation sur un objet censé les avoir provoqués (Glicenstein 2009: 218).

Toutefois, Glicenstein étend son analyse pour parler de la «dimension contextuelle» qui influence ces sentiments. L'auteur ne nie pas que les sentiments ressentis par le public proviennent de l'objet exposé, mais conteste que cela soit exclusif à cet objet (Glicenstein 2009: 218). D'où l'importance de l'exposition qui joue un rôle actif dans la réception des œuvres d'art en leur créant un contexte favorable à cette rencontre et au dégagement de nouvelles lectures. C'est à ce relativement nouveau champ d'études que nous avons voulu contribuer par ce mémoire.

Bibliographie:

- ADORNO, Theodor (2003). *Prismes: Critique de la culture et société*, Paris: Critique de la politique Payot, [1942-1953].
- ADORNO, Theodor (1991). «Free time» [1977], *The culture industry. Selected Essays on Mass Culture*, London: Routledge.
- ALBERTI, Leon Battista (2004). *La peinture*, édition de Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, Paris: Seuil [1435].
- ALEXAKIS, Martina (2011). *Le recyclage du déchet dans l'art du XXIe siècle: trois études de cas*, mémoire de maîtrise, Montréal: Université de Montréal.
- AMES-LEWIS, Francis et Paul Joannides (2003). *Reactions to the Master Michelangelo's effect on Art and Artists in the 16th century*, Aldershot, Hants, England: Ashgate Publishing Company.
- AUPING, Michael, John Elderfield et Susan Sontag (1995). *Howard Hodgkin Paintings*, New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
- BAL, Mieke (1996). *Double Exposure: The subject of Cultural Analysis*, New York, London: Routledge.
- BARBER, Lynn (2000). « Art struck. How I fell in love with Britart», *The Observer*, Angleterre, 19 mars 2000, [en ligne],
<http://www.theguardian.com/theobserver/2000/mar/19/life1.lifemagazine9>. Consulté le 17 mars 2016.
- BARIELLE, Jean-François (1984). *Vincent Van Gogh*, Paris : ACR édition internationale.
- BARTHES, Roland (1963). *Sur Racine*, Paris: Éditions du Seuil.
- BAWIN, Julie (2014). *L'artiste commissaire: entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris: Éditions des Archives Contemporaines.
- BAXANDALL, Michael (1991). *Formes de l'intention: Sur l'Explication historique des tableaux*, Traduit de l'anglais par: Catherine Fraixe, Nîmes: Jacqueline Chambon, [1985].
- BERGERON, Yves et Raymond Montpetit (2008). «Présenter des œuvres contemporaines dans les salles d'exposition permanente», dans Mélanie Boucher, *Intrus/Intruders*, Québec: Musée National des Beaux-Arts du Québec.
- BERNADAC, Marie-Laure (1995). *Louise Bourgeois*, Paris: Flammarion.
- BERNIER, Christine (2002). *L'art au Musée, de l'œuvre à l'institution*, Paris: L'Harmattan.
- BIADENE, Susanna (ed.) (1990). *Titian, the prince of painters*, Munich: Prestel.

- BOUCHER, Mélanie (2008). *Intrus/Intruders*, Québec: Musée National des Beaux Arts du Québec.
- BOURDIEU, Pierre (2012). *La distinction*, Paris: Les éditions de minuit [1979].
- BLAKE, Robin (2004). «A different Form of Art: Stubbs and Rokingham's Young Whigs in the 1760s'», WARNER, Malcolm (coll.). *Stubbs and the horse*, New Haven: Yale University Press.
- BRAND- PHILIP, Lotte (1955). *Hieronymus Bosch*, New York: Harry Abrams Inc.
- BRUYN, Josua (et al.) (1967). *Jheronimus Bosch, 's-Hertogenbosch*, Pays Bas : [s.n.].
- BURGER, John (2009). *Why look at animals*, London: Penguin books.
- CANTAREL-BESSON, Yveline (1981). *La Naissance du musée du Louvre, La politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des musées nationaux*, 2 tomes, Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- CAUBET, Annie (éd) (2000). *L'empire du temps: Mythes et créations*, Paris: Réunion des musées nationaux.
- CHAMPION, Aurélie (2011). «Exposition des collections, turbulence dans les musées d'art modernes», *Marges*, 12/2011, [en ligne], [Http://marges.revues.org/397](http://marges.revues.org/397). Consulté le 02 octobre 2014.
- CHAPMAN, Hugo (2005). *Michelangelo drawings: closer to the master*. New Haven, CT: Yale University Press.
- CHAUDUN, Nicolas (2008). «Sporting art et leisure class : le culte du superflu (XVIIIe – XIXe siècle)», Nicolas Chaudun (et al.) (2008). *Le cheval dans l'art*, Paris: Citadelles & Mazenod, Coll. «Collection les Phares».
- CONGDON, Kristin (2000). «Beyond the Egg Carton Alligator: To recycle Is to Recall and Restore», *Art Education*, Vol. 53, N° 6, Enlarging the Frame, November 2000, p. 6-12.
- Collins Dictionnary* (2011). Glasgow: Harper Collins Publishers
- COMNENA, Anna (2000). *The Alexiad*, traduit par Elizabeth A. S. Dawes, Cambridge, Ontario : Parentheses Publications, Byzantine Series, [en ligne], http://www.yorku.ca/inpar/alexiad_dawes.pdf. Consulté le 9 novembre 2015.
- Copier Créer, De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre* (1993), Paris: Réunion des musées nationaux.
- CRAIG MARTIN, Michael (2000). «Towards Tate Modern», Iwona Blazwick et Simon Wilson (ed.) (2000). *Tate Modern the Handbook*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press p.12 - 23.
- CRONE Rainer et Petrus Graf Schaesberg (1998). *Louise Bourgeois, The secret of the Cells*, Munich, Londres, New York: Prestel- Verlag.

CROOKHAM, Alan (2009). *The National Gallery: an Illustrated History*, Londres: The National Gallery Company.

CROOKHAM, Alan (2012). «The Turner Bequest at the National Gallery», Ian Warrell, *Turner Inspired: In the Light of Claude*, Londres: National Gallery, distribué par: Yale University Press, p.51-65.

CURZON, Lucy (2011). *Another Place in Time: Documenting Blackpool for Mass Observation in the 1930s*, *History of Photography*, 35:3, 313-326, DOI: 10.1080/03087298.2011.560447 [en ligne], <http://dx.doi.org/10.1080/03087298.2011.560447> .Consulté en le 11 avril 2014

D'après les maîtres (1910), catalogue d'exposition, Paris: Bernheim Jeune.

DAVALLON, Jean (dir) (1986). *Claquemurer pour ainsi dire, tout l'univers. La mise en exposition*, Paris: Centre Georges Pompidou, Centre de Création Industrielle.

DAVALLON, Jean (1992). «Le musée est-il vraiment un média?», *Publics et musées* N° 2, 1992, *Regards sur l'évolution des musées*, sous la direction de Jean Davallon, p. 99-123.

DAVALLON, Jean (2000). *L'exposition à l'œuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris: L'Harmattan.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1990). *Fra Angelico, dissemblance et figuration*, Paris: Flammarion.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2000). *Devant le temps, histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris: Éditions de minuit.

DONELAN, Charles (2007). «R.B. Kitaj 1932-2007», *Santa Barbara Independent*, 7 novembre 2007, [en ligne] <http://www.independent.com/news/2007/nov/08/r-b-kitaj-1932-2007/>. Consulté le 28 janvier 2016.

DUNCAN, Carol et Alan Wallach (1980). «The universal survey museum», *Art History*, Vol. 3, No. 4, p. 448- 474.

EDWARDS, Steve (2007). «'Poor Ass!' (A Donkey in Blackpool, 1999) », *Oxford Art Journal*, vol. 30, n° 1, 03, p. 39-54.

EGERTON, Judy (2007). *George Stubbs, painter: catalogue raisonné*, New Haven; London: Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press.

FOSTER, Hal (ed.) (1983). *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington: Bay Press.

FRANCBLIN, Catherine (1995). «Exposer les collections. Le nouveau désordre des musées», *Art Press*, n°201, avril 1995, p. 31- 40.

FREUD, Lucian (2010). *Lucian Freud, l'atelier*, Catalogue sous la direction de Cécile Debray, Paris: Centre Pompidou.

GEFFROY, Gustave (1900). *La National Gallery*, collection: Les musées d'Europe, Paris: Editions Nilsson.

- GITLIN, Todd (1988). «Hip-Deep into Post-modernism», *New York Times*, 6 novembre 1988, [en-ligne], <http://www.nytimes.com/1988/11/06/books/hip-deep-in-post-modernism.html?pagewanted=all->. Consulté le 30 août 2015.
- GLICENSTEIN, Jérôme (2009). *L'art : une histoire d'expositions*, 1re éd., Paris: Presses universitaires de France, Coll. « Lignes d'art ».
- GREENBERG, Reesa (1987). «The acoustic eye», *Parachute*, N° 46, 1987, Montréal: Artdata, p. 106-108.
- GROYS, Boris (2000). «On the New», *Anthropology and Aesthetics*, N° 38, automne 2000, p. 5-17.
- GUELTON, Bernard (1998). *L'exposition interprétation et réinterprétation*, Paris, Montréal: L'Harmattan.
- HALLETT, Mark et Christine Riding (dir) (2006). *William Hogarth*, Paris: Musée du Louvre: Hazan.
- HARRISON, Tom (1938). «The fifty-second week: Impressions of Blackpool», *The Geographical Magazine*, April 1938, p. 387-404.
- HASKELL, Francis (2002). *Le musée éphémère : les maîtres anciens et l'essor des expositions*. Traduction de: Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris: Gallimard, Coll. « Bibliothèque des histoires ».
- HEINICH, Nathalie (2005). *L'élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris: Gallimard.
- HENDY, Philip (1960). *Trésors de la peinture à la National Gallery Londres*, Paris: Editions Aimery Somogy.
- HENDY, Philip (1967). *La National Gallery de Londres*, Paris: Éditions Cercle D'Art.
- HOCKNEY, David (2001). *Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* New York: Vicking Studio.
- HOLUB, Robert (1984). *Reception Theory: A critical introduction*, London, New York: Methuen.
- ISER, Wolfgang (1985). *L'acte de la lecture, théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles : Mardaga [1976].
- JAUSS, Hans Robert (1990). *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris: Gallimard, Coll. « Collection Tel » [1978].
- JOURDAN, Annie (1994). «Les couplets du Stedelijk Museum», *Art Press*, 1994, N° 195, p. 22-23.
- KARP, Ivan (1991). «How Museums Define Other Cultures», *American Art*, Vol. 5, N° 1/2 (Winter - Spring, 1991), p. 10-15, Chicago: University of Chicago press.
- KISÍK, Karel (1970). *La dialectique du concret*, traduit de l'allemand par Roger Dangeville, Paris : François Maspero.

- KUSPIT, Donald (1993). *The Cult of the Avant-Garde Artist*, Cambridge: Cambridge University Press.
- LAMOUREUX, Johanne (2001). *L'art insituable, De l'in situ et autres sites*, Montréal: Centre de diffusion 3D.
- LAMOUREUX Johanne (1992). «Le Monde Part II: The Sequel», GODMER Gilles (dir), *Pour la Suite du Monde*, Montréal: Musée d'Art Contemporain de Montréal, p. 43-50.
- LEBEAU, Justine (2010). *La réactualisation des collections fermées. Étude de cas: Le Isabella Stewart Gardner Museum, Le Kettle's Yard Museum & Gallery et la New Art Gallery Walsall*, Mémoire de Maîtrise, Montréal: Université du Québec à Montréal.
- LEYMARIE, Jean (1981). *Balthus, à la Biennale de Venise*, Paris: Herscher.
- LEVEY Michael (1989). *La collection de la National Gallery*, Londres: National Gallery Publications.
- LIVINGSTONE, Marco (2005). *Patrick Caulfield Paintings*, Aldershot, Hampshire; Burlington, Vermont: Lund Humphries.
- MAIRESSE, François (2002). *Le Musée Temple Spectaculaire*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- MALEVICH, Kasimir (1996). *Ecrits*, traduits du russe par Andrée Robel, Paris: Éditions Ivrea, p. 251- 259 [1986].
- MARIJNISSEN, Roger, Peter Ruyffelaere (Col) (1987). *Jérôme Bosch, Tout l'œuvre peint et dessiné*, traduit du néerlandais par M. Elskens (et al.), Anvers : Fonds Mercator.
- MILLET Catherine (1984). «L'art moderne est une musée», *Art Press*, 1984, N° 82, p. 32-37.
- MCQUEEN, Alison (2001). «Gendered Encounters», *Art Journal*, Vol.6, N° 2 (Été 2001), New York: College Art Association, p. 103-104.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1960). *Signes*, Paris: Gallimard.
- MICHAUD, Yves (1989). *L'artiste et les commissaires*, Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.
- MOORHOUSE, Paul (éd.) (2005). «The forms of things unknown: Anthony Caro's sculpture», *Anthony Caro*, Londres: Tate publishing. P. 8-113.
- MORPHET, Richard (1984). *The hard-won image: traditional method and subject in recent British art*, Londres: Tate Gallery.
- MORPHET, Richard (1994). *R.B. Kitaj: 1932-*, Londres: Tate Gallery.
- MORPHET, Richard (2000). *Encounters : new art from old, London: National Gallery Co.*
- NICHOLSON, Linda (2005). *Identity before identity politics*, Cambridge, New York: Cambridge University press.

OLDENBURG, Claes (1967). *Store Days*, New York, Ville-franche-sur-mer, Frankfurt: Something else Press.

PAUL, Carole (ed.) (2012). *The first modern museums of Art. The birth of an institution in 18th – and early – 19th- Century Europe*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.

PACQUEMENT Alfred (2005). «Préface», *Big Bang: destruction et création dans l'art du 20e siècle*, Paris: Centre Pompidou.

PAYANT, René (1987). *Vedute : Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval : Trois, préface de Louis Marin.

POINSOT, Jean-Marc (1992). «L'Art contemporain et le musée: La fabriquer de l'histoire?», *Les cahiers du musée national d'Art moderne*, numéro 42, p.17-29.

POMIAN, Krzysztof (1989). «Le musée face à l'art de son temps», *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1989 hors-série, p. 5 - 10.

POMIAN, Krzysztof (1993). «De la collection particulière au musée d'art», Per Bjurström, *The Genesis of the Art Museum in the 18th Century*, Stockholm: Nationalmuseum.

POTTS, Alex (1999). «Louise Bourgeois, sculptural confrontations», *Oxford Art Journal*, Vol 22, N° 2, Louise Bourgeois 1999, p. 39-53.

PUTNAM, James (1994). *Time machine: Ancient Egypt and Contemporary Art*, Londres: Trustees of the British Museum, Institute of International Visual Art.

PUTNAM, James (2001). *Art and artifact: The museum as Medium*, New York: Thames and Hudson, New York.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine (1989). *Lettres à Miranda*, introduction et notes par Édouard Pommier, Paris: Macula.

RICHARDSON, John (2001). *Sacred Monsters, Sacred Masters, Beaton, Capote, Dalí, Picasso, Freud, Warhol, and More*, New York: Random House.

ROBIC, Jean-François (2008). *Copier créer, essais sur la reproductibilité dans l'art*, Paris: L'Harmattan.

ROLAND MICHEL, Marianne (1994). *Jean Baptiste Siméon Chardin 1699-1779*, Paris: Hazan.

ROSENBERG, Pierre (2013). «Lucien Freud, Watteau and Chardin», Sabine Haag et SHARP Jasper (ed.), *Lucien Freud*, Munich: Prestel.

ROSKILL, Mark (1970). *Van Gogh, Gauguin and the Impressionist Circle*, Londres: Thames and Hudson.

RØSSAK, Eivind (2009). «Affects and medium: re-imagining media differences through Bill Viola's *The Quintet of the astonished*», *New Review of Film and Television Studies*, Vol. 7, No. 3, September 2009, p. 339-352, [en ligne], <http://dx.doi.org/10.1080/17400300903047086>. Consulté le 8 octobre 2015

- SAEBRA FERREIRA, Maria Aline (2007). «Paula Rego's (Her) ethical Visions», Griselda Pollock et Victoria Turvey Sauron (éd.). *The Sacred and the Feminine. Imagination and sexual difference*, London: I.B. Tauris, p. 166-177.
- SAENREDAM, Pieter Jansz (1961). *Catalogue raisonné of the works by Pieter Jansz Saenredam*, Utrecht: Centraal Museum.
- SEROTA, Nicholas (1996). *Experience or interpretation, the dilemma of museums of modern art*, New York: Thames and Hudson.
- SEROTA, Nicholas (2006). *Howard Hodgkin*, London: Tate Publishing.
- SPENCER-LONGHURST, Paul (2003). *The Sun Rising Through Vapour, Turner's Early Seascapes*, Londres: Third Millennium Publishing, The Barber Institute of Fine Arts.
- SZEEMAN, Harald (Interprétation) (1972). «Échange de vues d'un groupe d'experts», *Museum*, N° 24, Paris: Unesco.
- TAYLOR Brandon (1999). *Art of the Nation: Exhibitions and the London public 1747-2001*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- TIERNEY, John (1996). «Recycling is garbage», *New York Times*, 30 juin, p.24-29, 44, 48, 51, 53. [en ligne], <http://web.williams.edu/HistSci/curriculum/101/garbage.html>. Consulté
- The creative copy: Interpretive Drawings from Michelangelo to Picasso*, (9 avril - 23 juillet 1988), New York: The Drawing Center, Sotheby's publications.
- VALÉRY, Paul (1960). «Le problème des musées», *Œuvres*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Vol II, p. 1290-1293.
- VARNEDOE, Kirk, Paola Antonelli et Joshua Siegel (éd.) (2000). *Modern contemporary : art at MoMA since 1980*, New York : Museum of Modern Art.
- VASARI, Giorgio (1981). *La vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel, 2e édition, Paris : Berger-Levrault, Volume I [1550].
- VON BALDASS, Ludwig (1943). *Hieronymus Bosch*, Vienne: Anton Schroll & Co.
- WALLIS, Clarrie (2013). *Patrick Caulfield*, London: Tate Publishing.
- WALSH, John (ed.) (2003). *Bill Viola: The Passions*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum in association with the National Gallery, London.
- WARRELL, Ian (2012). «"The Land of Bliss": Turner's Pursuit of the Light and Landscapes of Claude», *Turner Inspired: In the Light of Claude*, Londres: National Gallery, distribué par: Yale University Press.
- WEISBERG, Ruth (2002). «Twentieth-Century Rhetoric: Enforcing Originality and Distancing The Past», GAZDA Elaine (ed), *The Ancient Art of Emulation*, University of Michigan Press pour: American Academy in Rome, pp. 25-46.

ZAUGG Rémy (1995). «Fragments, du lieu de l'œuvre et de l'homme», dans FIBICHER Bernard, *L'art exposé, quelques réflexions sur l'exposition des années 90, sa topographie, ses commissaires, son public et ses idéologies*, Sion: Musée Cantonal des Beaux-arts; Ostfildern: Cantz.

Coupures de journaux conservées aux archives de la National Gallery (les pages des articles ne figurent pas toujours au dossier)

CLIFF, Laurence (2000). «Masters old and new», *Socialist Review*, (Royaume-Uni), juillet-août 2000, p.26)

COHEN, David (2000). «A contemporary touch», *Royal Academy Magazine* (Royaume-Uni), juin 2000.

COLONNA-CESARI, Annick (2000a). «Rencontres du troisième type», *L'Express*, 27 janvier 2000.

COLONNA-CESARI, Annick (2000b). «Belles rencontres à la National Gallery», *L'Express*, 15 juin 2000.

COOMBS, Davis (2000). «Disturbance at the National Gallery», *ArtNewsLetter*, 19 juin 2000.

CORK, Richard (2000). «New, improved traditional values», *The Times*, 14 juin 2000, p.20-21.

CRINEURT, Mona (2000). «Duos de Choix», *Art Actuel*, juillet-août 2000, p.53-56.

CUMMING, Laura (2000). «Based on an idea by», *The Observer*, 18 juin 2000.

DAGEN, Philippe (2000). «Le bal des survivants», *Le Monde*, 13 juillet 2000.

DUMONT, Étienne (2000). «Londres fait du neuf avec du vieux», *Tribune de Genève*, jeudi 15 juin 2000.

EF 2000. «L'hommage des vivants», *Journal des Arts*, 24 août 2000.

GAYFORD, Martin (2000). «A master copy», *The Daily Telegraph*, 22 janvier 2000.

GAYFORD, Martin (2000). «Responses to the artists of the past», *The Spectator*, 17 juin 2000, p. 52 - 53.

GIBBONS, Fiachra (2000). «World's artists rise to old master challenge», *The Guardian*, 12 janvier 2000.

GLEADELL, Colin (2000). «A twist in the tale», *The Daily Telegraph*, 3 juin 2000, p.50 - 54.

GM (2000), «Faire du Nouveau avec de l'ancien», *L'œil*, juillet-août 2000.

GRAHAM- DIXON, Andrew (2000). «Altered Image», *Sunday Telegraph*, 28 mai 2000.

JODIDIO, Philip (2000). «Lignes de Force», *Connaissance des Arts*, juin 2000, p.97-101.

JURY, Louise (2000). «Learn with Monet», *Art Review*, juin 2000, 30-32.

KENT, Sarah (2000). «Re-mastered», *Time Out*, 21 juin 2000, p.60.

LEBOVICI, Elisabeth (2000). «Les modernes à la cheville des anciens», *Libération: Culture*, 13 août 2000.

LEVY, Paul (2000). «In National Gallery Exhibit, Today's Artists Look To the Past for Inspiration», *Wall Street Journal*, 23 juin 2000.

LISTER, David (2000). «Veteran artists are working night-shift at gallery to create "inspired" exhibition», *The independent*, le 12 janvier 2000.

LUCIE-SMITH, Edward (2000). «Too many headless chickens», *Art Review*, septembre 2000.

LUBBOCK, Tom (2000). «New Lamps for old», *The Independent*, 13 juin 2000.

McEWAN, John (2000). «The present imperfect», *The Sunday Telegraph*, 18 juin 2000, p. 10.

MORLEY, Simon (2000). «Close Encounters», *Tate Magazine*, été 2000, p. 53-58.

REYNOLDS, Nigel (2000). «Master class for Hochney and friends», *The Daily Telegraph*, 13 janvier 2000.

RYLE, Sarah (2000). *The Observer*, 11 juin 2000, p.14.

SEARLE, Adrian (2000). «Stars in their eyes», *The Guardian*, 15 juin 2000.

SEWELL, Brian (2000). «Murder most foul by numbskulls most vain», *Evening Standard*, 16 juin 2000, p. 34-35.

SIMON, Robin (2000). «It's Friday Art», *Daily Mail*, 30 juin 2000, p.50.

SHONE, Richard (2000). «Heirs Apparent», *Art Forum*, février 2000, p. 23-24.

WESCHLER, Lawrence (2000). «Art Under The Influence», *The New York Times*, 28 mai 2000, p. 38 - 42.

Sites Web

<http://expositions.modernes.biz/tag/discretion/>. Consulté le 17 avril 2016.

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/history/collection-history/>. Consulté le 17 avril 2016.

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/history/about-the-building/about-the-building>. Consulté le 17 avril 2016.

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/edouard-manet-the-execution-of-maximilian>. Consulté le 17 avril 2016.

<http://www.independent.com/news/2007/nov/08/r-b-kitaj-1932-2007/>. Consulté le 17 avril 2016.

Illustrations



Figure 1: John Constable, *The Hay wain*, 1821.

[Illustration retirée]

Figure 2: Frank Auerbach, *Parc Village East*, 1997-8.



Figure 3: Nicolas Poussin, *Nymph endormie surprise par un Satyre* 1626 .

[Illustration retirée]

Figure 4: Balthasar Klossowski de Rola (Balthus), *A Mid Summer night's dream* 1998-2000.



Figure 5: Joseph Mallord William Turner, *Sun rising through Vapour: Fishermen cleaning and selling Fish*, avant 1807.

[Illustration retirée]

Figure 6: Louise Bourgeois, *Cell XV (from Turner)*, 2000.



Figure 7: Duccio di Buoninsegna, *L'annonciation*, 1311.

[Illustration retirée]

Figure 8: Anthony Caro, *Duccio Variations 1*, 1999-2000.

[Illustration retirée]

Figure 9: Anthony Caro, *Duccio Variations 2*, 1999-2000.

[Illustration retirée]

Figure 10: Anthony Caro, *Duccio Variations 6*, 1999-2000.



Figure 11: Francisco de Zurbarán, *A cup of Water and a Rose on a Silver Plate*, c. 1630.

[Illustration retirée]

Figure 12: Patrick Caulfield, *Hemingway never ate here*, 1998-9.



Figure 13: Titien, *Allégorie du temps gouverné par la prudence*, 1565-70.

[Illustration retirée]

Figure 14: Francesco Clemente, *Smile Now, Cry Later*, 1998.



Figure 15: Piero della Francesca, *La nativité*, 1470/5.

[Illustration retirée]

Figure 16: Stephen Cox, *Shrine*, 2000.

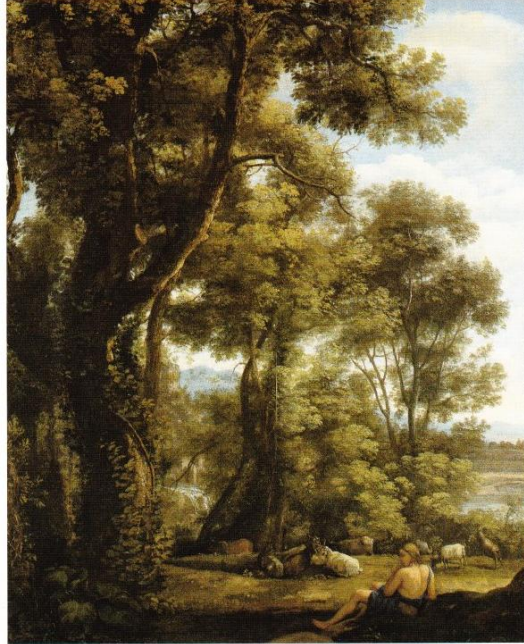


Figure 17: Claude Lorrain, *Paysage avec chevrier et chèvres*, 1636/7.

[Illustration retirée]

Figure 18: Ian Hamilton Finlay, *5 x 1/5*, 1999-2000.



Figure 19: Jean-Siméon Chardin, *La maîtresse d'école*, 1735/6.

[Illustration retirée]

Figure 20: Lucian Freud, *After Chardin*, 1999-2000.

[Illustration retirée]

Figure 21: Lucian Freud, *After Chardin*, 1999-2000.

[Illustration retirée]

Figure 22: Lucian Freud, *After Chardin*, 1999-2000.

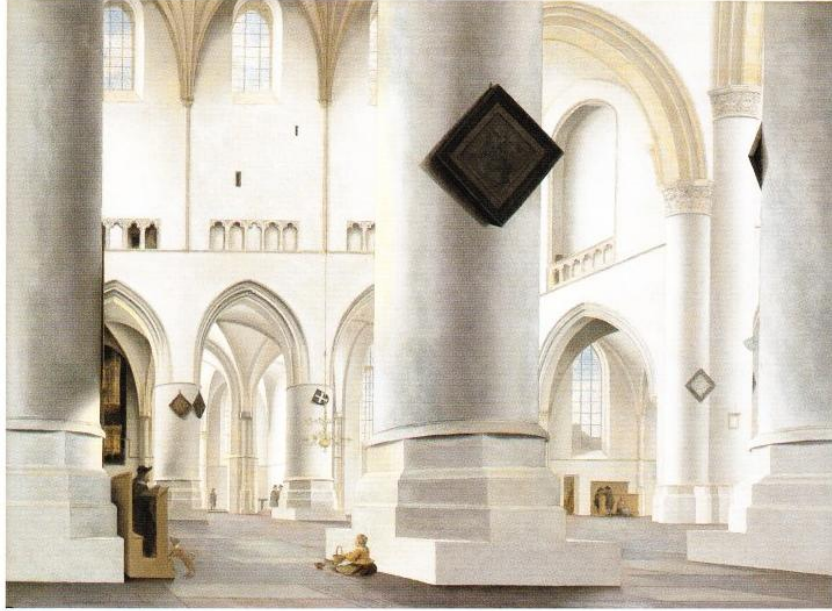


Figure 23: Peter Saenredam, *L'intérieur de Grote Kerk à Haarlem*, 1636/7.

[Illustration retirée]

Figure 24: Richard Hamilton, *The Saensbury Wing*, 1999-2000.



Figure 25: Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Jacques Marquet, baron de Montbreton de Norvins*, 1811-1814.

[Illustration retirée]

Figure 26: David Hockney, *Twelve Portraits after Ingres in a Uniform Style*, 1999-2000.

[Illustration retirée]

Figure 27: David Hockney, *Twelve Portraits after Ingres in a Uniform Style*, 1999-2000 (suite).



Figure 28: Georges-Pierre Seurat, *Baigneurs à Asnières*, 1884.

[Illustration retirée]

Figure 29: Howard Hodgkin, *Seurat's Bathers*, 1998-2000.



Figure 30: Édouard Manet, *L'exécution de Maximilian*, 1867/8.

[Illustration retirée]

Figure 31: Jasper Johns, *Catenary (Manet- Degas)*, 1999.



Figure 32: Jacopo Tintoretto, *L'origine de la Voie lactée*, 1575/80.

[Illustration retirée]

Figure 33: Anselm Kiefer, *Light Trap (Lichtfalle)*, 1999.

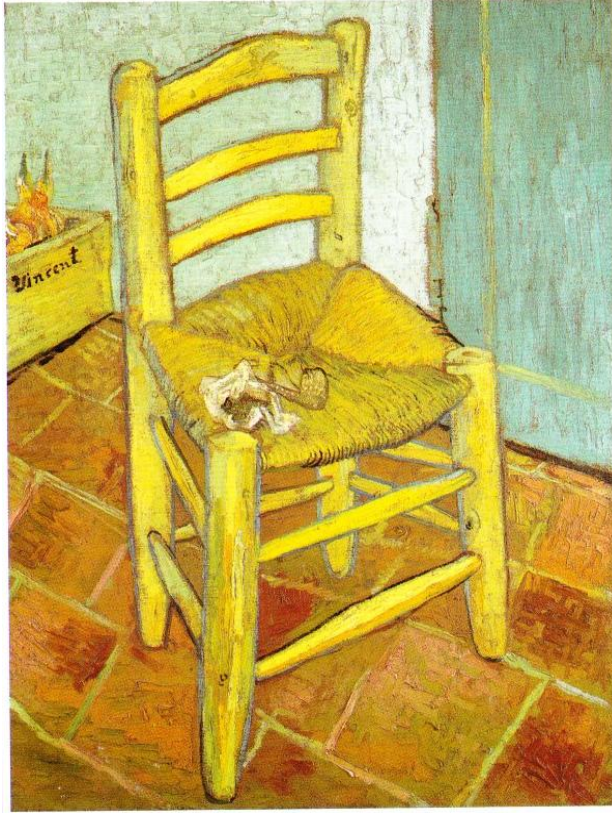


Figure 34:
Vincent Van Gogh, *La chaise de Van Gogh*, 1888.

[Illustration retirée]

Figure 35:
R.B. Kitaj, *The Billionnaire in Vincent's Chair*, 1999.



Figure 36: Peter Paul Rubens, *Le jugement de Paris*, 1632/5.



Figure 37: Peter Paul Rubens, *Minerve protégeant la paix contre Mars*, 1629/30.



Figure 38: Peter Paul Rubens, *Le serpent d'Airain*, 1635/40.

[Illustration retirée]

Figure 39: Leon Kossoff, dessins et estampes d'après *Le jugement de Paris*, 1996.

[Illustration retirée]

Figure 40: Leon Kossoff, dessins et estampes d'après *Minerve protégeant la paix contre Mars*, 1996.

[Illustration retirée]

Figure 41: Leon Kossoff, dessins et estampes d'après *Le serpent d'Airain*, 1996.



Figure 42: Raphaël, *La procession du Calvaire*, c. 1502/5.

[Illustration retirée]

Figure 43: Christopher Le Brun, *After Raphael*, 1998/9.



Figure 44: Jan Vermeer, *Une jeune dame debout au virginal*, c.1670.



Figure 45: Jan Vermeer, *Une jeune dame assise au virginal*, c.1670.

[Illustration retirée]

Figure 46: Claes Oldenburg et Coosje Van Bruggen, *Resonances After J.V.*, 2000.



Figure 47: William Hogarth, *Mariage A-la-Mode, The Marriage Settlement*, avant 1743.



Figure 48: William Hogarth, *Mariage A-la-Mode, The Toilette*, avant 1743.



Figure 49: William Hogarth, *Mariage A-la-Mode, The Bagnio*, avant 1743.

[Illustration retirée]

Figure 50: Paula Rego, *After Hogarth: Betrothal*, 1999.

[Illustration retirée]

Figure 51: Paula Rego, *After Hogarth: Lessons*, 1999.

[Illustration retirée]

Figure 52: Paula Rego, *After Hogarth: Wreck*, 1999.

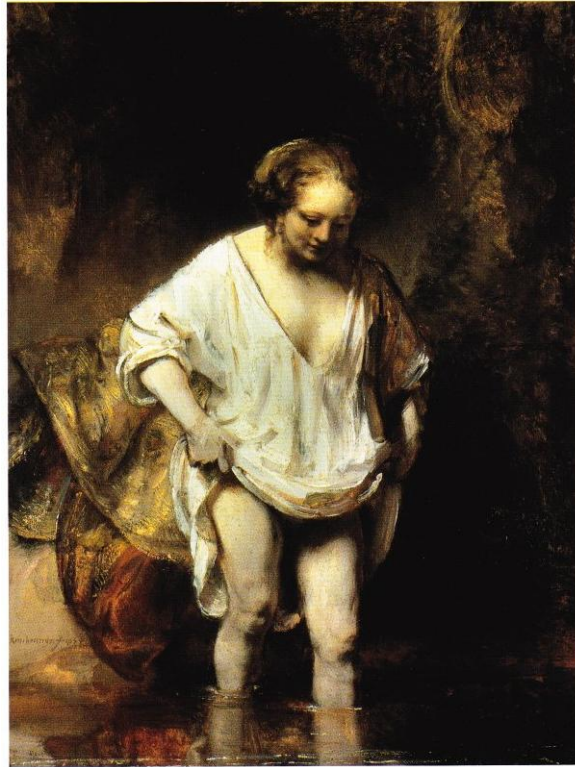


Figure 53: Rembrandt van Rijn, *Femme se baignant dans un ruisseau*, 1654.

[Illustration retirée]

Figure 54: Antoni Tàpies, *This is the Body*, 1998/9.



Figure 55: Joseph Mallord William Turner, *The fighting "Temeraire" tugged to her Last Berth to be broken up*, 1838 avant 1839.

[Illustration retirée]

Figure 56: CY Twombly, *Three Studies From the Temeraire 1*, 1998/9.

[Illustration retirée]

Figure 57: CY Twombly, *Three Studies From the Temeraire 2*, 1998/9.

[Illustration retirée]

Figure 58: CY Twombly, *Three Studies From the Temeraire 3*, 1998/9.



Figure 59: Claude-Oscar Monet, *Les Nymphéas*, 1899.

[Illustration retirée]

Figure 60: Euan Uglow, *Nuria*, 1997-2000.



Figure 61: Jérôme Bosch, *Le Christ moqué (Le couronnement d'épines)*, 1490-1500.

[Illustration retirée]

Figure 62: Bill Viola, *The Quintet of the Astonished*, 2000.

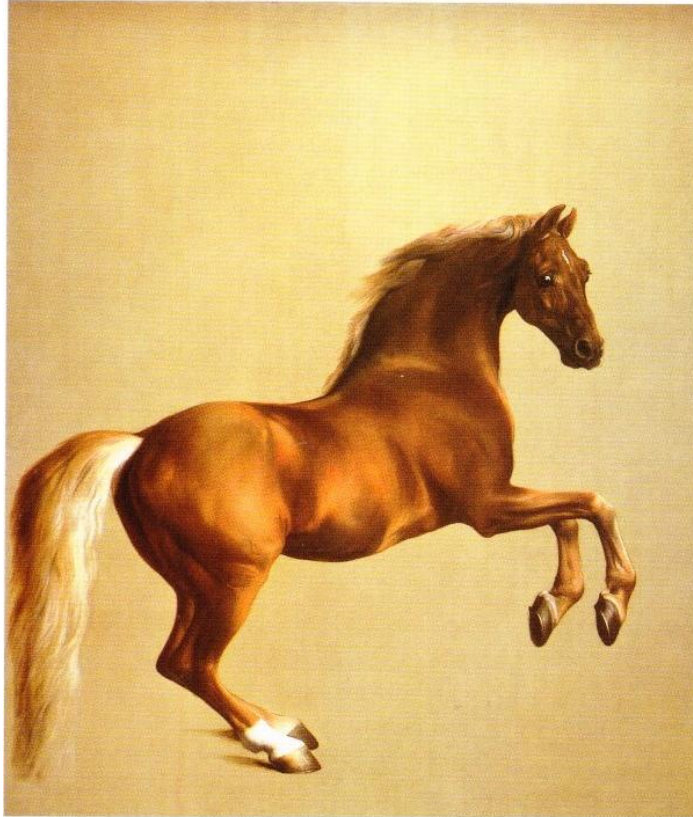


Figure 63: George Stubbs, *Whistlejacket*, 1627/30.

[Illustration retirée]

Figure 64: Jeff Wall, *A Donkey in Blackpool* (1999)



Figure 65: Claude Lorrain, *L'Embarquement de la reine de Sabba*, c 1648.



Figure 66: Claude Lorrain, *Le mariage de Rebecca et d'Isaac*, 1648.



Figure 67: J.M. William Turner, *Dido building Carthage*, 1815.

[Illustration retirée]

Figure 68: La salle 15 de la National Gallery de Londres.

[Illustration retirée]

Figure 69: Louise Bourgeois, *Lair*, 1962.

[Illustration retirée]

Figure 70: Carte postale de la ville de Blackpool.

[Illustration retirée]

Figure 71: Extraits du registre des commentaires sur l'audio-guide de l'exposition *Encounters: New Art from Old*.

[Illustration retirée]

Figure 72: Extrait du registre des commentaires sur l'audio-guide de l'exposition *Encounters: New Art from Old*.

[Illustration retirée]

Figure 73: Extrait de la transcription de l'audio-guide, p.5.

[Illustration retirée]

Figure 74: Extrait de la Transcription de l'audio-guide, p.6.

[Illustration retirée]

Figure 75: Plans des niveaux: 1 et 2 de la National Gallery de Londres.

[Illustration retirée]

Figure 76: Plans des niveaux 0 , -1 , et -2 de la National Gallery de Londres.



Figure 77: Pedro Berruguete, *Le portrait de Federico da Montefeltro et son fils Guidobaldo*, c.1476.

Tableaux

Tableau 1 : Les œuvres contemporaines et leurs sources d'inspiration.

Œuvres créées pour <i>Encounters</i>	Œuvres-sources
1-Frank Auerbach (1931-), <i>Parc Village East</i> (1997-8)	John Constable (1776-1837), <i>The Hay-Wain</i> ou <i>La Charrette de foin</i> (1821).
2-Balthus (1908-2001), <i>A Mid Summer night's dream</i> (1998-2000)	Nicolas Poussin (1594-1665), <i>Nymphe endormie surprise par un Satyre</i> (1626).
3-Louise Bourgeois (1911-2010), <i>Cell XV (from Turner)</i> (2000)	Joseph Mallord William Turner (1775-1851), <i>Sunrising through Vapour: Fishermen cleaning and selling Fish</i> (avant 1807)
4- Anthony Caro (1924-2013), <i>Duccio Variations</i> (1999-2000)	Duccio di Buoninsegna (c. 1255/1260-1318/19), <i>L'annonciation</i> (1311)
5- Patrick Caulfield (1936-2005), <i>Hemingway never ate here</i> (1998-9)	Francisco de Zurbarán (1598-1664), <i>A cup of Water and a Rose on a Silver Plate</i> (c. 1630)
6- Francesco Clemente (1952-), <i>Smile Now, Cry Later</i> (1998)	Titian (actif c. 1506- 1576), <i>Allegorie du temps gouverné par la prudence</i> (1565-70)
7- Stephen Cox (1946-), <i>Shrine</i> (2000)	Piero della Francesca (1415/20 - 1492), <i>La Nativité</i> (1470/5)
8- Ian Hamilton Finley (1925- 2006), <i>5 x 1/5</i> (1999-2000)	Claude Lorrain (1604/5? - 1682), <i>Paysage avec chevrier et chèvres</i> (1636/7)
9- Lucian Freud (1922- 2011), <i>After Chardin</i> (1999-2000)	Jean-Siméon Chardin (1699-1779), <i>La maîtresse d'école</i> (1735/6)
10- Richard Hamilton (1922-2011), <i>The Saensbury Wing</i> (1999-2000)	Peter Saenredam (1597-1665), <i>L'intérieur de Grote Kerk a Haarlem</i> (1636/7)

11- David Hockney (1937-), <i>Twelve Portraits after Ingres in a Uniform Style</i> (1999-2000)	Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), <i>Jacques Marquet, baron de Montbreton de Norvins</i> (1811-1814)
12- Howard Hodgkin (1932-), <i>Seurat's Bathers</i> (1998-2000)	Georges-Pierre Seurat (1859-1891), <i>Baigneurs à Asnières</i> (1884)
13- Jasper Johns (1930-), <i>Catenary (Manet-Degas)</i> (1999)	Edouard Manet (1832-1883), <i>L'execution de Maximilian</i> (1867/8)
14- Anselm Kiefer (1945-), <i>Light Trap (Lichtfalle)</i> (1999)	Jacopo Tintoretto (1518-1594), <i>L'origine de la Voie lactée</i> (1575/80)
15- R.B. Kitaj (1932-2007), <i>The Billionaire in Vincent's Chair</i> (1999)	Vincent Van Gogh (1853-1890), <i>La chaise de Van Gogh</i> (1888)
16- Leon Kossoff (1926-), dessins et estampes d'après les 3 tableaux de Rubens (1996).	Peter Paul Rubens (1577-1640), <i>Le jugement de Paris</i> (1632/5), <i>Minerve protégeant la paix contre Mars</i> (1629/30), <i>Le serpent d'Airain</i> (1635/40)
17- Christopher Le Brun (1951-), <i>After Raphael</i> (1998/9)	Raphael (1483-1520), <i>La procession du Calvaire</i> (c. 1502/5)
18- Claes Oldenburg (1929-) et Coosje Van Bruggen (1942-), <i>Resonances After J.V.</i> (2000)	Jan Vermeer (1632-1675), <i>Une jeune dame debout au virginal</i> (c.1670), <i>Une jeune dame assise au virginal</i> (c.1670)
19- Paula Rego (1935-), <i>After Hogarth: Betrothal; Lessons; Wreck</i> (1999)	William Hogarth (1697- 1764), <i>Mariage A-la-Mode</i> (avant 1743)
20- Antoni Tàpies (1923-2012), <i>This is the Body</i> (1998/9)	Rembrandt van Rijn (1606- 1669), <i>Femme se baignant dans un ruisseau</i> (1654)
21- CY Twombly (1928-2011), <i>Three Studies</i>	Joseph Mallord William Turner (1775-1851), <i>The</i>

<i>From the Temeraire</i> (1998/9)	<i>fighting "Temeraire" tugged to her Last Berth to be broken up</i> (1838 avant 1839)
22- Euan Uglow (1932-2000), <i>Nuria</i> (1997-2000)	Claude-Oscar Monet (1840-1926), <i>Les Nymphéas</i> (1899)
23- Bill Viola (1951-), <i>The Quintet of the Astonished</i> (2000)	Jerôme Bosch (1474-1516), <i>Le Christ Moqué (Le couronnement d'épines)</i> (1490-1500)
24- Jeff Wall (1946-), <i>A Donkey in Blackpool</i> (1999)	George Stubbs (1724-1806), <i>Whistlejacket</i> (1627/30)

Tableau 2: Diagramme du nombre de fois les artistes ont été mentionnés dans les articles de journaux selon que ces commentaires soient positifs, négatifs ou neutres avec le total de tous les commentaires.

