

MAC VAL



LE GENRE IDÉAL

Exposition de la collection

2025-2026

→ Dossier de presse

MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne – Vitry-sur-Seine

Avec les œuvres de Mathieu Kleyebe Abonnenc, Boris Achour, Etel Adnan, Roy Adzak, Dove Allouche, Pierre Ardouvin, Bianca Argimón, Arman, Étienne Armandon, François Arnal, Kader Attia, Bertille Bak, Gilles Barbier, Éric Baudart, Valérie Belin, Frédéric Benrath, Julien Berthier, Amélie Bertrand, Étienne Bossut, Halida Boughriet, Anne Brégeaut, Brognon Rollin, Elina Brotherus, Mark Brusse, Alain Bublex, Pierre Buraglio, Damien Cabanes, Ali Cherri, Claude Closky, Philippe Cognée, Pascale Consigny, Pascal Convert, François-Xavier Courrèges, Olivier Debré, Anne Deguelle, Benjamin Demeyere, Quentin Derouet, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, François Dufrière, Éric Duyckaerts, Erró, Sylvie Fanchon, Malachi Farrell, Philippe Favier, Valérie Favre, Clara Fontaine, Jakob Gautel, Ara Güler, Claire Hannicq, Laura Henno, Suzanne Husky, Neïla Czermark Icti, Pierre Joseph, Valérie Jouve, Piotr Kowalski, Carlos Kusnir, Denis Laget, Laura Lamiel, Ange Leccia, Rainier Lericolais, Élodie Lesourd, Philippe Mayaux, Mathieu Mercier, Annette Messenger, Olivier Millagou, Lahouari Mohammed Bakir, Jacques Monory, Roman Moriceau, Morvarid K, Jean-Luc Moulène, Netto, Jean-Christophe Norman, Antoinette Ohannessian, Vincent Olinet, ORLAN, Lucien Pelen, Laurent Pernot, Bruno Perramant, Françoise Pétrovitch, Éric Poitevin, Daniel Pommereulle, Présence Panchounette, Laure Prouvost, Enrique Ramirez, Judit Reigl, Germaine Richier, Gwen Rouvillois, Alain Séchas, Régis Sènèque, Bruno Serralongue, Société Réaliste, Daniel Spoerri, Peter Stämpfli, Nathalie Talec, Tsuneko Taniuchi, Barthélémy Toguo, Roland Topor, Patrick Tosani, Thu-Van Tran, Agnès Varda, Emmanuelle Villard, Jean-Luc Vilmouth, Catherine Viollet, Hugh Weiss...

Commissariat Nicolas Surlapierre

Co-commissariat Yuan-Chih Cheng, Anaïs Linares, Margaut Segui et les équipes du MAC VAL

Enrique Ramirez, *El diablo*, 2011. Tirage Lambda contrecollé sur Dibond, 95 × 120 cm.

Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2025.

LES 20 ANS DU MAC VAL LE MUSÉE OÙ L'AVENIR A DÉJÀ COMMENCÉ

CHRONIQUE D'UNE EXPOSITION

Il y a 20 ans, le Département du Val-de-Marne inaugurait son musée, le MAC VAL. Cet anniversaire représente l'occasion de confirmer la qualité d'un patrimoine, preuve d'une sédimentation experte et remarquable de plus de 40 ans d'acquisitions pour une collection unique. C'est aussi l'occasion de réaffirmer l'expression d'un musée renouvelé et ouvert sur l'avenir. Ce nouvel accrochage imaginé par l'équipe de conservation est le résultat d'un commissariat partagé : la sélection des œuvres offerte au regard du public a été conçue de façon inédite et collégiale avec l'ensemble des équipes du musée. Régulièrement réunis en ateliers, les propositions, choix, débats et sélections ont fusé, tempêté, réjoui et finalement été consentis. Les visiteuses et visiteurs auront donc la joie de découvrir ou de redécouvrir des œuvres symboliques de la collection. Le parcours se veut ainsi être un appel aux souvenirs, émotions et découvertes que toutes et tous avons pu partager en 20 ans de vie au MAC VAL.

Pour Nicolas Surlapierre « Le genre idéal est donc un accrochage de plain-pied qui a associé toutes celles et ceux qui, au musée, ont voulu y participer, ont voulu jouer avec cette parodie patrimoniale. Les ateliers participatifs ont permis d'éprouver concrètement la porosité et l'instabilité des hiérarchies de genre et de sujets (...) Alors que les évolutions en matière sociétale se développent incontestablement pourquoi tenir à la classification en art et finalement qui des artistes, des critiques des visiteurs y tiennent véritablement ? N'est-il pas moyen de trouver un autre mode de classement ? Croit-on vraiment aux principes d'équivalences ? Finalement n'est-ce pas plutôt la volonté de retrouver des sujets intangibles qui bien sûr seront traités très différemment qui nuanceraient le caractère prétendument iconoclaste de l'art contemporain. »

La collection du MAC VAL a pour singularité « l'art contemporain en France depuis les années 1950 ». Celle-ci s'est dotée au fil des années d'un unique et fort caractère permettant la rencontre d'artistes incontournables et émergents. Régulièrement renouvelées, les expositions de la collection sont les possibilités de redécouvrir les œuvres dans une thématique, un contexte et une approche actualisés.

En 2025, pour ses 20 ans, le MAC VAL imagine un parcours consacré à la hiérarchie des genres.

En 1667, l'historien de l'art André Félibien pose la hiérarchie des genres dans la préface de ses *Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*. Il définit un classement qui régit la peinture académique et instaure l'idée de genres nobles et de sous-genres où le sujet prime sur la maîtrise technique.

« Le genre idéal » aborde avec espièglerie chacun des cinq genres de cette hiérarchie : la nature morte, le paysage, la scène de genre, le portrait, la peinture d'histoire, rebaptisés respectivement les biens, les horizons, les gestes, les gens et les heures afin de participer de façon parodique, à la grande aventure rhétorique de l'histoire de l'art et de l'enseignement de l'art. On n'est pas sérieux quand on a 20 ans.

« La représentation qui se fait d'un corps en traçant simplement des lignes, ou en mêlant des couleurs est considérée comme un travail mécanique ; C'est pourquoi comme dans cet Art il y a différents Ouvriers qui s'appliquent à différents sujets ; il est constant qu'à mesure qu'ils s'occupent aux choses les plus difficiles et les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas et de plus commun, et s'anoblissent par un travail plus illustre. Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; Et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres. Cependant quoi que ce ne soit pas peu de chose de faire paraître comme vivante la figure d'un homme, et de donner l'apparence du mouvement à ce qui n'en a point ; Néanmoins un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensembles ; il faut représenter de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ; Et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés. L'on appelle un grand Peintre celui qui s'acquitte bien de semblables entreprises. C'est en quoi consiste la force, la noblesse et la grandeur de cet Art. Et c'est particulièrement ce que l'on doit apprendre de bonne heure, et dont il faut donner des enseignements aux Élèves. »

LES BIENS

LA NATURE MORTE

La nature morte, genre pictural mineur selon le théoricien André Félibien, consiste en la représentation de choses inanimées, de végétaux et d'animaux. Il met en scène une tension entre le vivant et l'inerte, qui se reflète dans les termes qui le désignent : si l'expression « nature morte » s'impose en France à partir du XVIII^e siècle, les langues anglaise et allemande privilégient l'idée d'une « vie immobile » [*Still life* et *Stilleben*]. Ici, « les biens » retiennent en eux les fantômes du passé et nous interrogent sur les conditions de notre propre perte. Portant un regard réflexif sur la société de consommation, les artistes nous confrontent au devenir de tous les organismes et à l'évolution des milieux et des écosystèmes. Cette section du parcours fait ainsi état d'un genre qui, à travers les siècles, nous interpelle sur nos manières de vivre, d'être en relation avec les choses et le vivant.

Faites l'inventaire de vos poches, de votre sac. Interrogez-vous sur la provenance, l'usage et le devenir de chacun des objets que vous en retirez. Questionnez vos petites cuillers. Qu'y a-t-il sous votre papier peint ?
Georges Perec

LES HORIZONS

LE PAYSAGE

Partant du principe qu'une peinture illustre un sujet unique qui la définit en tant que genre, André Félibien dessine autour du paysage des contours limités à la seule représentation de la nature. Il n'envisage pas ce genre à travers une création artistique diversifiée et grandissante. Dans cette section, les œuvres font écho à la diversité des regards portés par les artistes sur la nature, ainsi qu'aux enjeux nouveaux et mutations constantes liés aux paysages. Autant de points de vue qui diffèrent selon la pratique et la sensibilité des artistes qui perpétuent et réinterrogent le genre tout en l'enrichissant. Le ciel, le cosmos, la mer, les rochers, le jardin, l'île, la forêt luxuriante ou incendiée jalonnent cet univers et démultiplient les horizons. La découverte des œuvres devient une promenade rythmée de va-et-vient entre paysages peints, dessinés, photographiés, retouchés, filmés, mais aussi inventés et littéralement construits de toutes pièces à partir d'éléments manufacturés ou de résidus naturels, concrétisant le rapport qu'entretient l'humain avec son environnement.

Je dois m'abandonner à ce qui m'entoure, je dois me confondre avec mes nuages et mes rochers pour être ce que je suis.
Caspar David Friedrich

LES GESTES

LA SCÈNE DE GENRE

« Les gestes » se caractérisent par la mise en forme d'une scène du quotidien, souvent anecdotique. C'est en partie pour cette raison que les scènes de genre étaient placées au milieu de la hiérarchie, en dépit du succès que ces représentations remportaient et qui, pour ne parler que du goût, les aurait certainement situées au sommet. Nul héroïsme, nulle grandiloquence des situations, plutôt une nouvelle science des relations. Dans cette section, le geste suffit pour signaler l'œuvre d'art, c'est un acte déclaratif. Il est sous sa forme drôle, évanescence, tragique ou inconsciente, souvent l'expression d'une décision, celle des artistes qui aiment signaler ce qui restera de la plupart de nos gestes ou de nos décisions. Que ce soit la peinture, la photographie ou l'installation, les œuvres réunies ici décrivent en grande partie des espaces étrangement désertés. Mais depuis quand le monde a-t-il fini par ressembler à un dancing désaffecté ? À partir de quel moment a-t-on arrêté de parler de scènes de genre ? Nul ne le sait vraiment parce que plus personne ne prête attention à cette formulation terriblement datée. Seuls les gestes témoignent encore de ces scènes à visée morale qui ont désormais comme dessein nos attitudes.

On dit geste pour les représentations qu'en donnent la peinture, la sculpture, la photographie, tout en sachant que ce sont des captations incomplètes, des moments de gestes dont il nous reste à imaginer l'alentour. Le geste implique un mouvement que seul le film peut saisir dans son intégralité ; mais pas dans sa complétude.

Charles Dantzig

LES GENS

LE PORTRAIT

Est-ce anachronique de parler du genre « portrait » à partir de l'art contemporain – qui serait, selon la sociologue Nathalie Heinich, déjà un genre en soi –, dans la mesure où le portrait aurait été inventé en même temps que la peinture si l'on en croit Plin l'Ancien ?

Partant de l'idée que l'humain est le sujet principal de la création artistique, dans cette section sont rassemblés autant d'hommages, de visages et d'histoires, à travers la figure, l'alter ego et le portrait de l'autre, qui forment la figure infiniment polysémique des « gens » et désignent une société indéfinie. Cette indétermination correspond aussi à une idée de l'art qui, en perpétuelle métamorphose, ne cesse de se définir et de se dé-définir, telle que la propose le philosophe Jean-Luc Nancy dans *L'Autre Portrait*. Il conclut que la contemporanéité de l'art ne réside que dans sa propre question, sa propre errance et sa naissance « toujours incertaine et tremblante de formes qui seraient propres à un "faux bond" de toutes les propriétés reçues ».

Le portrait est-il copie virtuose, et donc trompeuse, du modèle, ou bien œuvre d'un pouvoir créateur qui est capable de se détacher du réel pour le corriger et le rendre conforme à sa vision idéale ?

Édouard Pommier

LES HEURES

LA PEINTURE D'HISTOIRE

« Les heures » ou la peinture d'histoire, est considérée par André Félibien comme le genre majeur de sa hiérarchie. Longtemps et peut-être pour quelque temps encore, le rapport à l'histoire en train de se faire autant que se défaire aura pris la forme du Journal télévisé. Les événements historiques, sociologiques, politiques y défilent avec plus ou moins de bonheur. Cette section est imaginée sur ce modèle car les artistes sont de bons historiens, particulièrement quand elles et ils jouent avec les codes de l'histoire. Celle-ci serait donc pour les artistes, lorsqu'elle se départit de l'actualité ou de l'événement, une science des limbes qui s'emploie à retrouver tout ce qui n'est pas tout à fait perdu ou bien tout ce qui s'est perdu en chemin. En parcourant cette section, il apparaît qu'il n'y a pas de science historique sans caractère divinatoire, sans capacité à lire les oracles pour mieux comprendre le présent en traversant le passé.

Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir « comment les choses se sont réellement passées. Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant d'un danger.
Walter Benjamin

LA NOMALIE EST UNE MÉTHODE COMME UNE AUTRE

NICOLAS SURLAPIERRE

Le genre idéal. Et si c'était le titre d'une pièce de boulevard ? Il est bien dommage qu'aucune théorie du curating n'ait su, à ma connaissance, s'emparer de ce genre populaire et mineur pour asseoir ou déployer un propos. Il est vrai que l'idée boulevardière est peut-être venue de l'expression un peu convenue du genre idéal qui, généralement, prête à rire ou apparaît ridicule tant le personnage est dépassé par les heureuses évolutions de la société qui ne veut plus des trop faciles dénouements ou des promesses douteuses. Cependant ce titre n'est pas la plus mauvaise des façons pour évoquer un parcours un tantinet parodique qui ferait de la nomalie une nouvelle capacité à nommer, comme le fut en son temps la tachycardie dans *Le Roi et l'Oiseau* pour donner à un royaume un nom vertigineux.

Le genre idéal ne correspond probablement pas à ce à quoi vous pensez. Le terme « genre » désormais, en particulier depuis l'ouvrage de Judith Butler *Trouble dans le genre* (1990, trad. franç. : La Décou-verte, 2005) et consécutivement à l'essor des *gender studies*, renvoie ensuite et non d'abord à une définition historiquement datée et précise, qui a connu depuis bien des évolutions, des développements essentiels. Or, pour les historiennes et les historiens de l'art, les conservateurs et les conservatrices, le genre renvoie à tout autre chose ou à autre chose. Certaines et certains penseront que la définition du genre ne concerne que la théorie ancienne de l'art qui, pourtant, agirait dans ce que, assez subtilement, Marcelin Pleynet avait appelé le système des beaux-arts ou le système de la peinture. Il n'existe pas de littérature contemporaine sur ce sujet. Seul un catalogue est titré *La Hiérarchie des genres*, confrontant trois artistes figuratifs actuels. Il est dommage que le texte de François Pourtaud, son commissaire, soit si bref car il a forcément pensé à cette ancienne catégorie de l'art qui, d'ailleurs, plane sur ce qu'il écrit pour présenter l'exposition. Il conclut par une absence de hiérarchie non plus entre les sujets mais entre les types d'approche

de la peinture, en l'occurrence la séparation entre la figuration et l'abstraction¹ et l'abolition de leur relation trop souvent hiérarchique. Ce serait sans compter des expositions manifestes qui ont intégré dans leur propos cette vieille conception ou ont clairement revendiqué un héritage qu'il convenait, en raison de son décalage avec la question de la modernité, d'interroger. Pourquoi puiser dans des approches anciennes, voire dépassées ? Il aurait pu exister parallèlement à la postmodernité artistique un postmodernisme de nature plus curatoriale que théorique, qui profiterait à des théories en partie oubliées se mêlant d'une façon un peu hybride à certaines préoccupations contemporaines, notamment la crise des hiérarchies qui bouleverse de nombreux champs d'investigation. Ce corpus est constitué d'un ensemble de textes qui, sans être ni tout à fait vintage ni tout à fait rétro, réapparaissent comme certaines colonnes corinthiennes ou motifs venus clairement d'un autre temps sous la forme de curiosités dans les éboulis théoriques. Pourtant, l'histoire de l'art contemporain, y compris le débat qui opposa l'art moderne et l'art contemporain, ne put échapper à la question de la hiérarchie des genres, le plus souvent pour lutter contre elle. Artistes et critiques étaient souvent contraints de reconnaître au milieu des gravats que la plupart des œuvres correspondaient à ce classement et, qu'on le veuille ou non, pouvaient se résumer à un sujet. Certaines œuvres s'y prêtaient plus ou moins bien ou de plus ou moins bonne grâce. Cependant, il ne s'agissait pas tant d'essayer de forcer l'entrée d'une œuvre dans telle ou telle catégorie, anciennement théorisée par André Félibien (avant même qu'elle ne soit nommée), que de mesurer l'intérêt de les étudier en relation avec une telle taxinomie. Il n'était pas seulement question de survivances ou de rémanences mais plutôt, ainsi que le préconisait Roland Recht², d'utiliser l'histoire de l'art, ses outils, ses modes d'approche et finalement ses énoncés moins pour réduire le fossé entre l'art et le public que la défiance contemporaine entre l'art et sa propre histoire, autrement dit son propre passé. Il était difficile

¹ « Les trois artistes tiennent le même langage, dialoguent avec la peinture passant d'un territoire à l'autre, d'un registre à l'autre, mêlant figuration et abstraction avec aisance, équilibre et justesse et sans hiérarchie des genres. » François Pourtaud, dans *La Hiérarchie des genres : Sylvie Fajfrowska, François Mendras, Christophe Robe*, cat. exp., Juvisy-sur-Orge, Espace d'art contemporain Camille Lambert, Athis-Mons, Communauté d'agglomération Les Portes de l'Essonne, 2019, n. p.

² Roland Recht, *À quoi sert l'histoire de l'art ?*, Paris, Textuel, 2006.

³ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, chap. 5, « Le sens de la distinction », p. 293 et suiv., dont « Les modes d'appropriation de l'œuvre d'art », p. 301.

d'ignorer les analyses de Pierre Bourdieu sur l'art (ses règles) et sur la distinction³ qui confortaient, malgré leur justesse et leur pertinence, l'étrange chiasme entre sujet noble et sujet ignoble, sujet haut et sujet bas. Roland Recht soulignait également « l'extrême noblesse de son objet⁴ », évoquant une histoire de l'art qui aurait des contours de discipline un peu snob et surtout extrêmement grandiloquente, ayant intégré toutes sortes de prérogatives hiérarchiques. Il serait possible d'imaginer que ces théories et ces préoccupations aient pu toucher essentiellement l'art ancien ou l'histoire de l'art des périodes passées et ne fussent plus pertinentes pour comprendre l'art contemporain. D'ailleurs, rares furent les commissaires préoccupés ou intéressés par le sujet, *a fortiori* dans un moment d'hyper-horizontalisation du monde. Le monde plat⁵ ne savait pas très bien que faire de ces colifichets théoriques un peu fanés qui se rengorgeaient de hiérarchies, de classements, de sommets, d'échelle dans une période qui privilégiait, au moins métaphoriquement, le plain-pied et le râteau.

Rhétorie

La théorie des genres en art n'aurait pas eu la reverdie qu'elle a connue sans la théorie postmoderne, ni sans deux expositions en miroir qui déplacèrent la question du genre en deux catégories : majeure et mineure. « High and Low. Modern Art and Popular Culture » fit figure de précédent en s'intéressant à la question de la hiérarchie non plus entre des sujets mais entre des classifications⁶. L'exposition fit l'objet de nombreuses critiques. Il semblait pourtant communément admis qu'étant donné l'importance des cultures populaires (mineur) pour nourrir les cultures savantes (majeur), le postulat de départ ne semblait pas alors si neuf ni bien risqué. Or, ce qui resta dans les mémoires fut certainement la catégorisation de bas et de haut, d'horizontalité et de verticalité parce que l'exposition montrait, à l'aune des artistes présentés, que les polarités traditionnelles parfois poreuses, parfois solubles dans la modernité et la contemporanéité venaient, tel un passé qui ne passait pas, de plus loin. Le plus grand tort de cette exposition fut, ainsi que le remarqua justement Georges Roque, de ne pas remettre en cause les rapports fatalement hiérarchiques entre le majeur et le mineur au regard d'une histoire de l'art écrite telle une *success story* parfaite, à l'*happy end* désinvolte⁷.

Elle eut le mérite, malgré des truismes présentés comme des singularités, de pressentir, par la

circulation entre les différents registres des images de l'art moderne et contemporain à l'heure de sa globalisation, la fin des analyses verticalisantes au profit du plain-pied. Or, c'est précisément parce que l'exposition « High and Low » ne s'était pas donné pour but de montrer la fin des catégorisations hiérarchisantes mais plutôt le bénéfice que le haut pouvait tirer du bas (et non vers le bas) qu'elle s'était prêtée à la critique. Elle n'avait rien pressenti de la globalisation (laquelle n'avait pas rompu avec la hiérarchie) ni perçu que, bientôt, il ne serait plus possible de parler de rapport Nord-Sud sans établir un axe raciste, elle n'imaginait même pas qu'il serait nécessaire de trouver autre chose pour évoquer les évolutions des relations entre les pays et, sans doute, d'éviter le terme d'axe. Il est un peu étrange que la France, comme le nota Georges Roque, n'ait pas davantage participé au débat suscité par cette exposition, alors qu'une grande partie de la théorie des genres était issue des controverses françaises, à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle et de la fondation de l'Académie. Deux raisons expliquaient en partie ce relatif silence. Il n'était pas tout à fait certain que le rapport hiérarchique entre le bas et le haut ait été pensé ou imaginé comme un héritage de l'ancienne théorie des genres. De plus, la critique française et européenne était focalisée sur une exposition présentée au même moment au musée national d'Art moderne, à Paris.

Intitulée « Art & Pub, 1890-1990⁸ », celle-ci échappa en partie à l'opprobre de l'exposition du MoMA car elle partait d'un postulat qui renversait, au moins dans ses intentions, le principe hiérarchique entre l'art et la publicité. Fait étrange, la publicité n'était pas ou plus au service de l'art mais s'était définie comme un domaine à part entière aussi important que l'art, au service d'elle-même. Cela scandalisa certaines et certains, parce que l'exposition dupliquait habilement, donc plus « sournoisement », un principe hiérarchique hérité en France de la distinction (à tous les sens du terme) entre les arts mécaniques et les arts libéraux. La relation des artistes à la publicité ne se limitait pas à l'utilisation des affiches dans leurs œuvres ; en effet, le conditionnement, les enseignes lumineuses, les slogans ou encore les spots publicitaires créaient un ensemble. En outre, le dispositif était plus sensible aux problématiques d'alors que celui de l'exposition du MoMA, un peu figé dans la forme tableau, terriblement suspecte d'un complexe de supériorité⁹. Malgré la grande ingéniosité ou beauté de l'art publicitaire,

⁴ R. Recht, *À quoi sert l'histoire de l'art ?*, op. cit., p. 55.

⁵ Nous faisons référence à l'ouvrage de Thomas Friedman, *La terre est plate. Une brève histoire du XXI^e siècle*, Paris, Éditions Saint-Simon, 2006.

⁶ New York, Museum of Modern Art, 7 octobre 1990-15 janvier 1991.

⁷ Georges Roque (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2000, p. 10.

⁸ Paris, musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, 31 octobre 1990-25 février 1991, sous le commissariat d'Anne Baldassari.

⁹ Voir Dominique Château, « Le postulat du majeur et l'ontologie de l'art », in G. Roque (dir.), *Majeur ou mineur ? [...]*, op. cit., p. 273 et suiv.

de nombreux critiques, ainsi que l'a rappelé Dominique Château, reprochaient principalement à l'exposition « Art & Pub » le fait que les productions publicitaires n'accéderaient jamais au statut d'œuvre d'art ou (et c'est là une donnée essentielle pour comprendre ces questions de hiérarchie en art) seulement « temporairement¹⁰ » et par capillarité avec les œuvres d'art. Ils dénonçaient ainsi le caractère ultrahiérarchique de l'exposition qui, finalement, ne considérait pas possible ce qu'aujourd'hui, à l'aune du récent prix Nobel de littérature (au passage anagramme de « noble », en français du moins), on nommerait un transfuge de classe ou, plus exactement, un transfuge de genre. Les promesses de la commissaire dans son texte ne seraient pas tenues : il n'y aurait pas davantage de décolonisation du regard que de sincérité face à « ce pas de deux art-pub » qui appartiendrait à « l'esprit de la pensée faible¹¹ ».

Autre fait intéressant, les deux expositions qui interrogèrent singulièrement la hiérarchie des genres le firent à l'aune de la publicité. Cette coïncidence n'a pas échappé à Dominique Château, qui s'étonna que l'on puisse parler de hiérarchie alors que ces manifestations, nonobstant leurs intitulés, avaient imaginé possible de traiter sur une sorte de « pied d'égalité¹² » publicité et art. La publicité rappelait la distinction nécessaire au régime de l'appréciation entre les « classifications descriptives » et les « classifications évaluatives¹³ », elle était aussi fondamentalement liée à l'idée de promesse ou de performance. L'art en revanche pouvait s'en affranchir, et rien ne l'obligeait à être performant ou à prodiguer de plus ou moins belles promesses, ni à les tenir. Il n'était pas impossible que l'expression « pied d'égalité » fût motivée par un souci de réelle équité et, pour que celle-ci soit envisageable, il fallait s'en prendre à la hiérarchie. L'époque actuelle a peut-être ébranlé fortement le bastion de la hiérarchie, car sujets, artistes et réalisations devaient pouvoir se déplacer avec fluidité d'un genre à l'autre et, surtout, devaient pouvoir puiser dans une même œuvre sur une sorte de mixité. Au regard de la théorie des genres, les frontières entre le portrait,

le paysage, la nature morte, la scène de genre et l'allégorie étaient des plus floues, la libre circulation de l'une à l'autre des catégories ainsi que le fort pouvoir de nomination fragilisaient et complexifiaient à la fois ce qui semblait acquis.

L'ancien régime

Il n'est peut-être pas superflu de brièvement décrire ce que fut la hiérarchie des genres et d'évoquer quelques-unes de ses principales évolutions jusqu'au XXI^e siècle. L'historiographie décerne la paternité de la hiérarchie des genres à Félibien. Il a appartenu à Daniel Arasse d'apporter une précision utile¹⁴. Il a rappelé que la volonté de théoriser la hiérarchie des arts qui existait sans être clairement formalisée depuis l'Antiquité était « une riposte » de l'Académie face à un marché de l'art et une création qui avaient valorisé des genres dit « mineurs », comme le paysage ou la nature morte. Il s'agissait bien d'un rappel à l'ordre théorique et social qui devait, pratiquement jusqu'à nos jours, prévaloir dans le système de l'enseignement et donc avoir des répercussions majeures sur l'art même. Les catégories présidant à la hiérarchie des genres (à savoir, au sommet de celle-ci, la peinture d'histoire, le portrait, la scène de genre, le paysage et la nature morte) joueraient par la suite un rôle déterminant dans l'enseignement des beaux-arts : répondant aux mêmes logiques que la rhétorique du Grand Siècle, cette hiérarchie maintenait un ordre sous couvert d'un classement. Elle devait convaincre de la supériorité d'un sujet (ou d'un genre sur un autre) et asseoir ainsi le système d'enseignement de l'art, qui fut de ce fait longtemps associé à une forme d'académisme.

Daniel Arasse précisait que Félibien, dans sa fameuse préface¹⁵, n'utilisait jamais le terme « genre », lui préférant celui de « sujets ». La question du genre fut posée plus tard, par d'autres théoriciens de la peinture. Félibien voulait ainsi réaffirmer le rôle de l'Académie (créée en 1648) et éviter que les sujets qu'elle jugeait les plus nobles ne soient dévalorisés ou, tout simplement, discrédités par la mode ou les fantaisies du goût¹⁶. Il ne fallait pas cependant être

¹⁰ Le terme utilisé par Dominique Château touche au plus près de la problématique de la hiérarchie en art : la théorie des genres était pensée à l'origine pour éviter le caractère temporaire de l'occupation d'une place dans la hiérarchie, elle était le symbole d'une société où il était extrêmement difficile, voire impossible, de changer de classe sociale. Se reporter à l'article déjà cité, p. 276.

¹¹ Anne Baldassari, « Du commerce des signes », in *Art & Pub*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1990, p. 57-59 et 73.

¹² Dominique Château, « Le postulat du majeur et l'ontologie de l'art », in G. Roque (dir.), *Majeur ou mineur ? [...], op. cit.*, p. 273. Il convient aussi de signaler dans le même ouvrage la contribution de Rainer Rochlitz, « Limites et hiérarchies de l'art : œuvre d'art et publicités », p. 241-251.

¹³ Jean-Marie Schaeffer, « Système, histoire et hiérarchie : le paradigme historiciste en théorie de l'art », G. Roque (dir.), *Majeur ou mineur ? [...], op. cit.*, p. 260.

¹⁴ Daniel Arasse, « Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre », in G. Roque (dir.), *Majeur ou mineur ? [...], op. cit.*, p. 33-51.

¹⁵ [André] Félibien, dans *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Trévoux, 1666.

¹⁶ Voir Francis Haskell, *La Norme et le caprice. Redécouvertes en art : aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1999.

trop simplificateur : la préface de Félibien, qui marquerait durablement la création, non seulement en France mais dans une grande partie des pays occidentaux, exerça surtout son emprise sur le système d'enseignement de l'art, qui devait garantir le respect de certaines règles et, finalement, participer à la solidité du système académique. En effet, si la nature morte était au plus bas de la hiérarchie des genres, c'est parce qu'un des critères d'excellence résidait dans la capacité à restituer l'impression de vie et à faire preuve d'une certaine fidélité à la mimésis, même si le créateur, pour Félibien, serait toujours supérieur à l'imitateur. C'est pourquoi l'art animalier n'occupait pas la même place selon que le sujet représenté était un gibier mort ou un animal vivant. Des nuances existaient dans chacune des catégories, qui n'avaient pas toujours des contours très nets, si bien que certaines œuvres pouvaient relever de plusieurs catégories au gré de sous-genres qui subdivisaient celles un peu trop rigides. Félibien avait tenté de corriger (ou parer) dans « ses conférences » un autre aspect beaucoup plus difficile à contenir la question du goût. Malgré leur classement au bas de l'échelle de la hiérarchie des genres, la nature morte et le paysage étaient extrêmement appréciés et prisés, le plus souvent au détriment de la peinture d'histoire ou de l'allégorie, trop ampoulée ou pas assez touchante.

Cette hiérarchie des genres se développa surtout au XVIII^e siècle et essaima dans tout le XIX^e siècle. Le plus célèbre des théoriciens de l'art, Denis Diderot, semblait rester fidèle aux genres. Il ne les remettait pas directement en cause, estimant simplement que l'on pouvait prendre des libertés avec les catégories et, finalement, puisque la main de l'artiste était toujours animée par l'imagination, c'est bien à elle qu'il appartiendrait de s'affranchir d'un tel carcan ; en réalité, Diderot trompait en quelque sorte son lecteur ou le ménageait en jouant sur les formules. « Il me semble, écrivait-il, que la division de la peinture en peinture de genre et en peinture d'histoire est sensée ; mais je voudrais qu'on eût un peu plus consulté la nature des choses en cette division¹⁷. » En quelques paragraphes, Diderot réglait son compte moins à la hiérarchie qu'au caractère étanche entre les différents genres, il le faisait avec beaucoup de verve et même de drôlerie, notamment sur le portrait, préférant toujours le naturel à l'application de normes. Il avait compris qu'il pouvait ainsi viser une société particulièrement réfractaire aux changements

sociaux, qui reposait en grande partie sur un système ultrahiérarchique séparant la noblesse, le clergé et le tiers état. Diderot préférait distiller, au gré de ses Salons, de ses « essais sur la peinture » et de sa faconde, sa propre définition des différents genres comme celle de la peinture d'histoire, rappelant qu'il tenait « pour histoire toute représentation d'êtres animés et passionnés¹⁸ ». Il était d'ailleurs plus franchement virulent contre le système d'enseignement de l'art et son académisme que contre les principaux types de sujets. Il présentait l'importance de l'observation et de la peinture sur le motif : la nature selon lui n'ayant rien fait « d'incorrect¹⁹ », c'est d'elle qu'il convenait de prendre les enseignements. Il exhortait au naturel et plaçait l'imagination au plus haut d'une hiérarchie poreuse et fluide qu'il s'était inventée. Les artistes modernes luttèrent moins contre les catégories qu'elles et ils ne s'ingénièrent à détrôner la peinture d'histoire au sommet de la hiérarchie, sans pourtant remettre en cause l'idée même de classement, si bien que les critiques conclurent que rares furent celles et ceux qui refusèrent les catégories. À la période moderne et à la période contemporaine, la question du genre est réapparue, entre autres exemples, à la lueur du débat que les analyses de Nathalie Heinich dans *Le Triple Jeu de l'art contemporain* ou dans son article « Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain » ne manquèrent pas d'évoquer²⁰. La hiérarchie des genres reprenait en quelque sorte du service car la célèbre sociologue suggérait « que la catégorie art contemporain pouvait être comprise comme un genre au sens de la vieille hiérarchie des genres en art ». Elle n'était pas avare, dans un texte finalement assez court, de l'utilisation du terme de genre « ancien régime²¹ ». De sorte que la hiérarchie ne concernait plus les sujets mais les périodes, au moment où le postmodernisme commençait à procéder à une analyse critique des cloisonnements temporels et sociétaux. L'art contemporain était un mode de classification qui n'était pas tant résumable à un découpage chronologique qu'à une succession de mouvements en tant que styles et en tant que genres. Nathalie Heinich distinguait alors trois principaux genres : l'art classique, l'art moderne et l'art contemporain. Les rapports hiérarchiques entre ces trois périodes de l'art n'étaient pas clairs, peut-être parce qu'elle s'était précisément aperçue que l'art classique, l'art moderne et l'art contemporain sont pris « dans un système pluriel de principes

¹⁷ Denis Diderot, *Essai sur la peinture*, dans *Œuvres*, éd. établie et annotée par André Billy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 1159. L'essai est publié pour la première fois à titre posthume en 1795, il date probablement de 1765. Sur ces questions de genre, se reporter principalement aux p. 1156-1161.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Nathalie Heinich, *Le Triple Jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998 ;

²¹ « Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain », *Le Débat*, n° 104, mars-avril 1999, p. 106-115.

Nous faisons référence à l'édition de son article en livre : Nathalie Heinich, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, L'Échoppe, 1999, respectivement p. 8, 11, 12, 20-21.

²² *Ibid.*, p. 11.

hiérarchiques duels, voire multiples²²». La hiérarchie établie par Félibien avait volé en éclats, de sorte que plutôt que de parler de genre, un terme qu'il n'utilisait pas, il aurait été préférable de revenir à l'idée selon laquelle l'art contemporain était devenu un sujet en soi et de comprendre ce qu'impliquait la formule : l'art contemporain était un genre, à un moment où il aurait été difficile de le comprendre comme un style.

Une transition allégorique

À l'époque moderne, la hiérarchie des genres entre les arts n'était plus motivée par l'ambition autoritaire de l'Académie. Les artistes modernes et contemporains contrecarraient presque tout ce que le système des beaux-arts et de la peinture avait pu transmettre et, pourtant, ne rompaient pas dans les faits avec un tel type de classement ; elles et ils hybridait ou sabotaient génialement, parfois en insérant dans des scènes de genre des natures mortes, ou dans des paysages des portraits. Le sujet demeurait une valeur sûre, excluant d'ailleurs au passage les œuvres sans sujet, même si à sa manière la performance relève parfois de la scène de genre, parfois du portrait ou de l'autoportrait, pour ne rien dire, car cela compliquerait trop les choses, de l'autofiction. La hiérarchie, lorsqu'elle ne s'établissait pas entre les sujets, était perceptible entre les techniques : la sculpture, sans doute parce qu'elle était plus proche des arts mécaniques que des arts libéraux, était située à un échelon nettement inférieur, l'art conceptuel tout auréolé de sa presque immatérialité était assez haut dans cette catégorisation inconsciente, de même que les productions allographiques, qui réduisaient l'usage de la main à sa part la plus congrue. Or, le développement de la photographie, des multiples, de la vidéo bouleversèrent une sorte d'impensé ou de refoulé hiérarchique. Il est bien évident que ces relations entre les techniques devinrent caduques à un moment où l'art s'avérait particulièrement sensible aux mélanges, aux techniques mixtes en tout genre et offrait toutes sortes de porosités. Quel était le bénéfice pour les artistes, sans se revendiquer clairement de la hiérarchie des genres, d'y faire référence, parfois d'une façon sinon réflexe, du moins inconsciente ? Elles et ils, au gré des conversations, des entretiens, de leurs écrits et interventions, y revenaient parfois benoîtement, poétiquement, abusivement, comme pour se rendre à l'évidence qu'il était parfois difficile de lutter contre les typologies, contre des catégories qui étaient plus rouées, inventives et impertinentes qu'elles ne semblaient devoir l'être. De telles incertitudes définitionnelles de l'art, tout autant que de la beauté, profitèrent au génie du classement.

Une des principales problématiques corrélatives à la question du genre porta sur la scission entre mineur et majeur, bien que le rapport hiérarchique entre les

catégories fût resté relativement stable jusqu'au début du XXI^e siècle. La hiérarchie des genres perdurait sous la forme d'une hiérarchie sociale que sa critique et sa remise en cause ne parvenaient pas à saper²³. Elle existait dans l'art contemporain ne serait-ce que sous une forme parodique. Combien d'artistes avaient parodié la nature morte, le paysage, le portrait, la scène de genre, la représentation de l'événement historique, sans parvenir vraiment à éradiquer une typologie contestable dans sa pérennité même ? Une distance critique en regard de la catégorie ou du sujet motivait la plupart des artistes qui faisaient appel à de telles classifications pour mieux les bousculer sans toutefois, fort étrangement, rompre clairement avec elles. La nécessité de maintenir des critères génériques et non plus seulement évaluatifs (du type majeurs/mineurs) au-delà du choix de se rattacher à une forme de classification correspondait à une volonté déguisée de préserver des modèles d'évaluation et de distinction. En leur absence, le savoir-faire, la dextérité, l'exploit mécanique technique... ne constituaient plus des critères distinctifs suffisants ; l'irrévérence par rapport à une norme ou simplement par rapport à un sujet servait alors à recréer des nuances dans un paysage où tout semblait se valoir. Les « ressources représentatives » (Georges Roque) avaient davantage besoin des catégories, des nomenclatures ou des sujets car nombre d'artistes, suivant en cela la leçon de Robert Filliou et de tant d'autres, avaient compris que l'art contemporain repose, en grande partie, sur des principes d'équivalence, le fameux « bien fait, mal fait, pas fait ». Les sujets se valaient et, par un effet propre à la modernité et à la contemporanéité, s'avalait les uns les autres.

Querec & Peneau commissaires

La doxa moderne s'était construite sur le bouleversement des hiérarchies, voire leur annihilation. Rainer Rochlitz introduit une nuance intéressante entre « hiérarchies de droit » et « hiérarchies de fait²⁴ ». À l'aune de telles recherches cependant, la réflexion avait souvent davantage porté sur la question de la hiérarchie que sur celle du genre. Alors que les hiérarchies entre les genres étaient en train de disparaître, des hiérarchies non formelles remplissaient peu ou prou le même rôle, « les différences de réputation » ou « d'échos critiques », parce qu'elles créaient de nouveaux critères. Or, le savoir-faire n'étant plus un critère exclusif, la question qui avait taraudé l'art moderne et contemporain se déplaçait sur d'autres motifs, comme le jugement. Finalement, il n'était pas impossible que la hiérarchie des genres ait évolué vers une nouvelle faculté de juger et de faire face à la pluralité des supports. Assez étrangement en français, le même terme servait pour évoquer

²³ Voir Georges Roque, « Entre majeur et mineur : la parodie », in G. Roque (dir.), *Majeur ou mineur ? [...], op. cit.*, p. 181.

²⁴ Rainer Rochlitz, « Limites et hiérarchies de l'art : œuvres d'art et publicités », in G. Roque (dir.), *Majeur ou mineur ? [...], op. cit.*, p. 241.

les théories sur le genre et la hiérarchie des genres. Paradoxalement, alors que les évolutions en matière sociétale se développaient incontestablement, l'art contemporain n'échappait pas à la tyrannie de la classification, ni même à une arrière-pensée hiérarchique. N'y avait-il pas un moyen de trouver un autre mode de classement ou d'en finir véritablement avec ceux hérités du passé ? La volonté de retrouver des sujets intangibles, bien sûr traités différemment, nuançait le caractère prétendument iconoclaste de l'art contemporain en regard du passé. Personne ne croyait vraiment que l'urinoir de Marcel Duchamp fût une nature morte ; d'ailleurs, au sens strict, il ne l'était pas. Il s'agissait plus vraisemblablement d'une parodie de scène de genre, un peu cochonne, imaginée à partir des fantasmes et des chorégraphies dans les vespasiennes.

Le présent accrochage se veut aussi un exercice participatif. Intervenant dans le cadre des 20 ans du MAC VAL, cette présentation anniversaire partait d'un constat simple : cinq catégories, plus de 2 700 œuvres à se partager et à partager. Des ateliers furent donc proposés et animés afin que chacune et chacun puisse dire en quoi telle ou telle œuvre relevait de la nature morte, du paysage, du portrait, de l'allégorie ou de la scène de genre. C'était un jeu et un cours à la fois. Parfois, les propositions furent étonnantes car ces catégories, loin d'être fixes, aussi mouvantes que poreuses, glissaient de l'une à l'autre et étaient faites de l'une et de l'autre, à parts inégales, forçant à se poser une question simple face à la représentation : finalement, quel est le sujet qui domine et à quelle condition, sinon à quel prix ? Même si une telle remarque reste un peu empirique, l'atelier qui posa le plus de difficultés fut ce que Félibien avait nommé la « peinture d'histoire » ou la « représentation de l'histoire ». Aujourd'hui, en effet, le sujet ne peut plus être assigné et limité à une technique. Il paraît significatif que le genre qui régna sans conteste malgré le goût des artistes pour le paysage ou la nature morte soit désormais celui qui n'enflamme plus les imaginations, voire ne semble plus rien dire à personne. Le flottement pouvait s'expliquer par la contrainte de devoir puiser dans la collection mais la nature du léger malaise était autre : la politique et le politique ont supplanté l'histoire. Personne n'est suffisamment familier de l'allégorie, de ses réincarnations et de ses nombreux avatars pour déplacer l'histoire sur une de ses dépendances rhétoriques. Dès lors, la théorie des genres revenait à sa définition princeps. La beauté de l'accrochage est née de l'étrangeté de certaines propositions et de la collusion, dans les cinq sections, d'artistes très différentes et différents, les unes et les uns des autres ; leur confrontation va certainement créer de nouvelles significations (peut-être même de

nouveaux sujets) ou, en tout cas, des façons de les inscrire non plus selon une logique historique mais selon une tradition rhétorique, au point de leur conférer de nouvelles fonctions. Chacune des sections ressemble donc à un cadavre exquis ou, plus exactement, doit répondre à la poésie du coq-à-l'âne et de l'anachronie. Il n'aurait pas été satisfaisant de conserver, même si les catégories sont commodes et familières de presque toutes et tous, les anciennes appellations, de sorte que la poésie de ces rencontres de fortune ou de hasard est renforcée par le jeu des mots et non par les jeux de mots. La nature morte est devenue les *biens*, le paysage est devenu les *horizons*, la scène de genre est devenue les *gestes*, le portrait est devenu les *gens* et l'ancienne peinture d'histoire est devenue les *heures*. Au-delà du choix des mots que chacune des ouvertures de section s'ingéniera à décrire, il nous a semblé important d'opter pour le pluriel, qui laissait une plus grande liberté et contribuait à accentuer la mise à mal de la hiérarchie : les sujets circulent dans leur propre pluriel, autrement dit dans leur propre reproductibilité, ne pouvant plus se targuer ni s'enorgueillir de leur unicité, bien que nous ayons pris soin de conserver à chacune des œuvres son individualité.

Il restait à évoquer le sous-titre, qui fait clairement référence à un étrange ouvrage de Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. La figure de l'écrivain n'est pas une inédite source d'inspiration puisqu'il a servi d'ancrage théorique à plusieurs expositions d'art contemporain, sans compter l'influence insigne qu'il exerça sur nombre d'artistes contemporains. L'exposition qui fut d'ailleurs consacrée aux relations de Georges Perec à l'art contemporain²⁵ prit soin de ne pas limiter le propos aux artistes ayant pu intéresser l'écrivain (ils ne sont d'ailleurs pas nombreux), mais l'envisagea plutôt selon une méthodologie en quelque sorte oulipienne ou post-oulipienne qui décuplait la portée de son œuvre au point que son influence n'était presque plus assez distinctive. Les tutelles théoriques et littéraires ne servent pas tellement à autre chose qu'à inspirer une règle du jeu et de l'art susceptible de construire un propos. Deux détails incidents, en quelque sorte un peu érudits, confirmèrent la piste de Georges Perec. En premier lieu, l'ouvrage de Georges Roque, si nécessaire à la compréhension de cette nouvelle proposition, comporte en exergue une belle citation de Georges Perec extraite de *Penser/Classer*. Or, précisément, ces deux infinitifs qui peuvent résumer le travail curatorial sont particulièrement efficaces dans le cadre de la présentation des collections permanentes. La citation assez longue de Perec se conclut ainsi : « [...] ce qui devrait vouloir dire

²⁵ « Regarde de tous tes yeux, regarde. L'art contemporain de Georges Perec », Nantes, musée des Beaux-Arts, 27 juin-12 octobre 2008, puis Dôle, musée des Beaux-Arts, 21 novembre 2008-21 février 2009, catalogue sous la dir. de Blandine Chavanne et Anne Dary. Signalons également le n° 10 des *Cahiers Georges Perec*, très complet, consacré à ce sujet, publié par Le Castor Astral en octobre 2010 sous la direction de Jean-Luc Joly.

²⁶ G. Roque (dir.), *Majeur ou mineur ? [...], op. cit.*, p. 7.

quelque chose quant au rôle du marqué et du non marqué dans les classifications et les hiérarchies²⁶. »

Autre détail qui, évidemment, ne l'est pas revient à l'exposition « Les Choses » au musée du Louvre (2023), qui n'a pas peu compté pour imaginer « Le genre idéal ». Cette exposition aura doublement joué un rôle, d'abord dans la volonté de renommer ces différents sujets qui ont fait long feu et de les renommer au gré d'un pluriel, seul moyen de ne pas enfermer le sujet en lui-même. C'est bien, ainsi que l'écrit Laurence Bertrand Dorléac, aux *Choses* de Perec qu'elle pensa en imaginant son exposition sur la nature morte, à Francis Ponge également et à quelques autres qui, enfin, prenaient les choses au sérieux. Dans l'introduction du catalogue, elle explique que le terme « choses » est « moins accablé d'inertie », « moins mortifère [...], moins anecdotique » et enfin « davantage en lien avec l'évolution du regard sur les choses²⁷ ». Voulait-elle seulement en finir avec elle (la nature morte) et ne reprenait-elle pas dans

cette accumulation invraisemblable de choses inanimées (comme on dirait d'une personne qu'elle est tombée inanimée) l'esprit du roman de Georges Perec et, plus largement, de son univers ? La nature morte, plus encore que les autres sujets, nécessite une description scrupuleuse, un travail presque d'inventaire afin que, justement, rien ne puisse échapper au travail du sens et que chacun des motifs conserve une certaine forme d'intensité. Elle (la nature morte) fait appel autant à la description qu'à l'évaluation des relations des objets entre eux. Ensuite, ces choses, au-delà même de l'ouvrage de Perec, deviennent une sorte de compagnon, de serviteur fidèle, d'accompagnant, de repères, qui, dans leur modestie ou leur discrétion, ont le grand privilège de veiller sur vous. N'est-ce pas, d'une façon sans doute un peu sentimentale et exagérée, la plus belle chose qui soit et l'essence même des métiers patrimoniaux que de veiller sur eux, que de veiller sur elles ?

Texte intégral du catalogue de l'exposition
« Le genre idéal ».

²⁷ Laurence Bertrand Dorléac, *Les Choses. Une histoire de la nature morte*, cat. exp., Paris, Lienart et Louvre Éditions, 2022, p. 19 et 20.

CORPUS D'ŒUVRES



1



2



3



4



5

1. Etel Adnan, *Night 3*, 2017. Encre et lavis sur papier, 33,5 × 12,3 × 2,5 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. © Adagp, Paris 2025. Photo © DR.

2. Bianca Argimón, *Stilleven*, 2020. Tirage numérique pigmentaire sur papier, 65 × 47 cm. Commande du Département du Val-de-Marne pour la Roseraie départementale. Collection MAC VAL. © Adagp, Paris 2025. Photo © DR.

3. Gilles Barbier, *L'ivrogne*, 1999-2000. Mannequin (fibre de verre, mousse, colle, cire, maquillage, vêtements, chaussures), assemblage d'objets divers, 600 × 300 × 300. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. © Adagp, Paris 2025. Photo © Marc Damage.

4. Arman, *Portrait-robot de Mozart*, 1985. Objets et collages assemblés sur panneau de bois peint en noir, Plexiglas, 210 × 141 × 45 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2025. Photo © Claude Gaspari.

5. Kader Attia, *Rochers carrés*, 2008. Impressions photographiques couleur sur papier satin, 51 × 76 cm (chaque). Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. © Adagp, Paris 2025. Photo © Jacques Faujour.

CORPUS D'ŒUVRES



6



7



8



10



9



11

6. Valérie Belin, *Sans titre*, série « Mariées marocaines », 2000. Tirage argentique noir et blanc, 162 × 126 cm.

Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2025.

7. Amélie Bertrand, *Electric Dream*, 2016. Huile sur toile, 220 × 180 × 4,5 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2025. Photo © Aurélien Mole.

8. Philippe Cognée, *Grande foule II*, 1999. Pigments purs mélangés à de la cire d'abeille et à la résine de Carnoba sur toile marouflée sur contreplaqué, 200 × 200 × 4 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.

Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. © Adagp, Paris 2025. Photo © Jacques Faujour.

9. Halida Boughriet, *Maux des mots*, 2009. Impression directe encre UV sur Dibond, 70 × 120 cm.

Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2025. Photo © Jacques Faujour.

10. Anne Brégeaut, *Slow*, 2006. PVC, peinture acrylique, 9 × 30 × 24 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2025. Photo © Marc Domage.

11. Claude Closky, *Arcueil*, 2000 – 2001, série « Les guirlandes ». Épreuve couleur à développement chromogène contrecollée sur aluminium et sous Plexiglas, 150 × 225 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.

Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. © Claude Closky.

CORPUS D'ŒUVRES



12



13



14



15



16



17

12. Pascale Consigny, *La Lande*, 13 décembre 2015, 2017. Huile sur toile, 39,5 × 50 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © DR.

13. Quentin Derouet, *J'aime jouer avec les fleurs et vous ?*, 2012-2022. Bouquet de fleurs de saison, dimensions variables. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2025. Photo © Galerie Pauline Pavéc.

14. Sylvie Fanchon, *Sans titre*, 2018. Sérigraphie en deux couleurs sur papier, 49,5 × 65 cm. Commande du Département du Val-de-Marne à l'occasion de la Journée internationale des droits des femmes. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2025. Photo © Marc Damage.

15. Malachi Farrell, *Nature morte*, 1996-2000. Végétaux, bois, métaux, composants électroniques, lampe de stroboscope, enregistrement sonore, textile, mécanismes automatisés, 550 × 600 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. © Adagp, Paris 2025. Photo © Jacques Faujour.

16. Laura Henno, *Koropa*, 2016. Vidéo numérique couleur, son, durée : 19'. Collection MAC VAL - Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France.

17. Pierre Ardouvin, *L'île*, 2007. Bois, linoléum, porte-manteau, vêtements, néons, 195 x 540 × 323 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. © Adagp, Paris 2025. Photo © Marc Damage.

CORPUS D'ŒUVRES



18



19



20



21



22

18. Élodie Lesourd, *When I Look in the Mirror, I Feel Dead*, 2012. Acrylique sur bois, 21,6 x 32,4 cm.

Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © André Morin.

19. Philippe Mayaux, *Sinusoidons*, 2013. Acier patiné, sable, résine, moteur, câbles électriques, 90 x 120 x 120 cm.

Collection – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France.

© Adagp, Paris 2025. Photo © Philippe Lebruman.

20. Alain Séchas, *Soir rose*, 2015. Huile sur toile, 130 x 97 cm. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France.

© Adagp, Paris 2025. Photo © Marc Damage.

21. Ange Leccia, *Orage*, 1999. Vidéo 4/3 couleur, son, durée : 9'. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. © Adagp, Paris 2025. Photo © Jacques Faujour.

22. Suzanne Husky, *Douceur de fleurs*, 2018. Céramique, dimensions variables. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. Courtesy galerie Alain Gutharc.

CORPUS D'ŒUVRES



23



24



25



26



27

23. Annette Messenger, *Les restes II*, série « Les restes » 2000. Peluches, cordes, 300 x 540 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. © Adagp, Paris 2025. Photo © Jacques Faujour.

24. Vincent Olinet, *Ma fête foraine*, 2004. Piquets de tente, fanions, guirlandes lumineuses, adhésif d'électricien, 250 x 400 x 400 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. © Adagp, Paris 2025. Photo © Marc Damage.

25. Jacques Monory, *Ciel n°16*. Le centre de notre galaxie, 1979. Huile sur toile, 250 x 400 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. © Adagp, Paris 2025. Photo © Jacques Faujour.

26. Laure Prouvost, *Relique n°6*, 18 April 2016, 2018. Résine, coquilles d'œufs, végétaux, plastique 81 x 107 x 5,4 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. © Adagp, Paris 2025. Photo © Philippe Lebruman.

27. Mathieu Mercier, *Drum and Bass OKT*, 2003. Étagères, papier, tasse émaillée, bassine en plastique, 100 x 170 cm. Collection – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2025. Photo © DR.

CORPUS D'ŒUVRES



28



29



30



31



32

28. ORLAN, *Self-hybridations africaines*. Profil de femme Mangbetu et profil de femme Euro-stéphanoise, 2000. Tirage numérique noir et blanc sur papier photographique couleur contrecollé sur Plexiglas, 126,5 × 158 × 4 cm (avec cadre). Collection MAC VAL - Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. © Adagp, Paris 2025. Photo © Jacques Faujour.

29. Antoinette Ohannessian, *20 heures*, 2007. Vidéo 4/3 noir et blanc, son, durée : 4'50". Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © André Morin.

30. Présence Panchounette, *Bateke (Walkman)*, 1985. Bois patiné, grillage, valises en carton, walkman, 158 × 80 × 55 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. Photo © André Morin.

31. Barthélémy Toguo, *The New World's Climax III*, 2001. Table en bois, tampons en bois, peinture et encre, dimensions variables. Collection MAC VAL - Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2025. Photo © DR.

32. Valérie Jouve, *Sans titre (Les Personnages avec Christine Hamameh)*, 2009. Épreuve chromogène contrecollée sur aluminium, 102,5 × 131 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. © Adagp, Paris 2025. Photo © Marc Domage.

CORPUS D'ŒUVRES



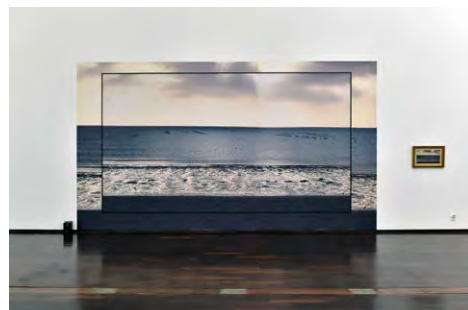
33



36



35



37

33. Enrique Ramirez, *El diablo*, 2011. Tirage Lambda contrecollé sur Dibond, 95 × 120 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. © Adagp, Paris 2025.

34. Emmanuelle Villard, *OV-70.02*, 2011. Polystyrène, perles, acrylique, laque, hauteur : 135,5 cm ; diamètre : 70 cm Inv. Collection MAC VAL - Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France © Adagp, Paris 2025. Photo © André Morin.

35. Peter Stämpfli, *Chaussure de luxe*, 1963. Huile sur toile, 193,5 × 184 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2025. Photo © André Morin.

36. Nathalie Talec, *Les Bougies*, série « Les expériences », 1997. Installation vidéo 4/3 couleur, muet, durée : 14'36". Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. © Adagp, Paris 2025. Photo © André Morin.

37. Agnès Varda, *La mer immense et la petite mer immense*, 2003. Impression numérique couleur sur toile polyester et tirage argentique, son, 280 × 500 cm (La mer immense) ; 34 × 60 cm (La petite mer immense). Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. Photo © Philippe Lebruman.

PUBLICATION

CATALOGUE DE L'EXPOSITION

Le genre idéal. En principe, une tentative d'épuisement.

Catalogue de l'exposition de la collection pour les 20 ans du MAC VAL.

Textes de Olivier Bonfait, Yuan-Chih Cheng, Anaïs Linares, Margaut Segui et Nicolas Surlapierre.

2025, éditions du MAC VAL, 248 pages, 260 reproductions, 17 × 21 cm, 15 euros.

LE MAC VAL

Le MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne est le seul musée à être exclusivement consacré à la scène artistique en France depuis les années 1950. Le projet du musée se développe depuis une quinzaine d'années, suite à la création en 1982, du Fonds Départemental d'Art Contemporain. En 1998, la collection est agréée par le conseil artistique des musées et le Projet Scientifique et Culturel est valide par la Direction des Musées de France.

Ce projet est né de la conviction du Département du Val-de-Marne, qu'un soutien à la création artistique, tourné résolument vers le public, concourt au rayonnement du territoire. 2500 œuvres de près de 400 artistes composent la collection. Parmi elles, des œuvres d'artistes incontournables de la scène artistique mais aussi des œuvres d'artistes émergents affirmant la volonté du MAC VAL d'être au plus proche de la création contemporaine.

En résonance avec les accrochages de la collection, deux expositions temporaires sont présentées annuellement. Monographiques ou collectives, elles prennent la forme d'une invitation, naissent de la rencontre entre l'artiste et le musée. Construites comme un prolongement de la collection, les expositions offrent la possibilité d'aller plus loin dans la découverte de l'art contemporain.

L'équipe du MAC VAL met son imagination au service du public en proposant des actions innovantes et sensibles pour rendre accessible à tous la découverte de l'art contemporain en France depuis son émergence jusqu'à la création artistique la plus contemporaine.

En 2025, le MAC VAL a 20 ans !

INFOS PRATIQUES

MAC VAL – Musée d’art contemporain du Val-de-Marne
Place de la Libération
94400 Vitry-sur-Seine
01 43 91 64 20
contact@macval.fr
macval.fr

Visites tout public

Pour les adultes et jeunes à partir de 11 ans
Tous les samedis et dimanches à 16h

Pour les familles et enfants a partir de 4 ans
Tous les dimanches, 14h30
Les mercredis des vacances scolaires, 14h30

Visites gratuites avec le billet d’entrée du musée
Renseignements et réservations : reservation@macval.fr ou 01 43 91 64 23

Centre de documentation

Une équipe de documentalistes vous accueille pour poursuivre et approfondir la visite autour d’ouvrages de référence.

Accès libre et gratuit du mardi au samedi de 14h à 18h
cdm@macval.fr ou 01 43 91 14 64
→ doc.macval.fr

Restaurant

Le restaurant « Le monde marche » est ouvert du mardi au dimanche, de 11h à 18h.
Réservations : 01 43 91 57 74

Retrouvez tout le détail des expositions et de la programmation en ligne sur macval.fr

Suivez-nous sur [Instagram](#), [Facebook](#), [Linkedin](#), [YouTube](#) et [Vimeo](#)

INFOS PRATIQUES

Horaires d'ouverture

Musée

Du mardi au dimanche et jours fériés, 11h – 18h
Fermeture des caisses 30 minutes avant
Fermeture les 1^{er} janvier, 1^{er} mai, 15 août et 25 décembre

Horaires d'ouverture

Jardin Michel Germa

Accès gratuit

Du mardi au dimanche, 9h – 18h

Tarifs

Musée :

Tarif plein 5 €

Tarif réduit 2,50 €

Groupes de plus de 10 personnes, enseignantes,
enseignants, seniors de plus de 65 ans

Gratuité :

Moins de 26 ans, étudiantes, étudiants, demandeurs
et demandeuses d'emploi, allocataires du RSA, personnes
handicapées et l'accompagnant-e, membres de la Maison
des artistes, etc.(liste complète sur macval.fr)

Entrée gratuite :

Le premier dimanche du mois

Vestiaire visiteurs :

Gratuit

Abonnement :

« Laissez-passer »

15 € pour une personne pour un an

25 € pour deux personnes pour un an

INFOS PRATIQUES

Accès

Voiture

Depuis le périphérique (sortie Porte d'Italie ou Porte d'Ivry), rejoindre la Porte de Choisy, puis prendre la D5 jusqu'à la place de la Libération à Vitry-sur-Seine (sculpture de Jean Dubuffet).

À 5 km de Paris

Parking ouvert du mardi, Accès rue Henri de Vilmorin, gratuit.
au dimanche 11h – 18h

Accès

Métro ou Tramway

Itinéraire conseillé

- Ligne ⑦ ou tramway T3 arrêt Porte de Choisy. Puis T9, arrêt MAC VAL.
- Ligne ⑦ arrêt Villejuif – Louis Aragon. Puis bus 172 (dir. Créteil-l'Échat), arrêt MAC VAL ou bus 180 (dir. Charenton-Écoles), arrêt Camélinat.
- Ligne ⑧, arrêt Liberté. Puis bus 180 (dir. Villejuif), arrêt Hôtel de Ville.

Accès

RER

- RER C – Gare de Vitry-sur-Seine. Puis bus 180 (dir. Villejuif), arrêt Hôtel de Ville.
- RER D – Gare de Maisons-Alfort / Alfortville. Puis bus 172 (dir. Bourg-la-Reine RER), arrêt Henri de Vilmorin.

INFOS PRATIQUES

Contacts

Joana Idieder

Responsable du développement et de la communication

joana.idieder@macval.fr

Delphine Haton

Chargée de communication

delphine.haton@macval.fr

Julie Gelé

Chargée de communication et des locations d'espaces

julie.gele@macval.fr

Presse

Agnès Renoult Communication

Léa Angelucci

+33 (0)6 30 58 80 32

lea@agnesrenoult.com

INFOS PRATIQUES

Crédits et mentions légales

Tout ou partie des œuvres figurant dans ce dossier de presse sont protégées par le droit d'auteur. Les œuvres de l'ADAGP (www.adagp.fr) peuvent être publiées aux conditions suivantes :

— Pour les publications de presse ayant conclu une convention avec l'ADAGP : se référer aux stipulations de celle-ci

— Pour les autres publications de presse :

- Exonération des deux premières œuvres illustrant un article consacré à un événement d'actualité en rapport direct avec celles-ci et d'un format maximum d'1/4 de page ;

- Au-delà de ce nombre ou de ce format les reproductions seront soumises à des droits de reproduction/représentation ;

- Toute reproduction en couverture ou à la une devra faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès du Service Presse de l'ADAGP ;

Le copyright à mentionner auprès de toute reproduction sera :

nom de l'auteur, titre et date de l'œuvre suivie de © Adagp, Paris 2025, et ce, quelle que soit la provenance de l'image ou le lieu de conservation de l'œuvre.

Ces conditions sont valables pour les sites internet ayant un statut de presse en ligne étant entendu que pour les publications de presse en ligne, la définition des fichiers est limitée à 1 600 pixels (longueur et largeur cumulées).

Le MAC VAL remercie ses partenaires



arte

Le Monde

BeauxArts

AOC
[Analyse Opinion Critique]

Slash

Télérama'



**VAL de
MARNE**
Le Département