Beaubourg
et le musée de demain



L'ARC

63

GILBERT LASCAULT

LE MUSÉE
COMME ÉCHEC INDISPENSABLE

Face aux musées, nous sommes tristes et inquiets. Face aux musées. Non pas précisément devant le Centre Beaubourg : il ne fonctionne pas encore et nous ne savons guère comment il fonctionnera. Mais, déjà, nous ne nous faisons pas trop d'illusions. En 1971, Jean Clair [1] définissait le futur Centre comme « le complexe culturel le plus important qu'aucun pays n'ait jamais possédé, si ce n'est la Bibliothèque et le Musée bâtis par Ptolémée à Alexandrie ». Et à la fin de son éditorial, après avoir examiné la crise des grands musées américains, il voyait dans le déclin des musées le symptôme de convulsions, de mutations futures : « Si la Révolution a provoqué la naissance du musée, on peut se demander si le déclin de celui-ci aujourd'hui n'est pas le signe avant-coureur d'un bouleversement des valeurs identique à une Révolution ». La construction du Centre Beaubourg se veut un pari contre ce déclin. Dans vingt ou trente ans, apparaîtra-t-il comme le monument, inutile et fascinant, dédié à une culture abolie ? Les dépenses qui s'y font et s'y feront permettront-elles de trouver une alternative à l'apocalypse de nos idéologies ? Le Centre sera-t-il perçu comme une sorte de bûcher de Sardanapale, comme le triomphe éphémère et autodestructif d'une civilisation et de ses modes d'organisation ? Ou bien encore deviendra-t-il un lieu culturel comme un autre, où certains errent, d'où d'autres sont exclus, dont on ignore l'utilité, et que visitent les touristes après la Tour Eiffel et avant les boîtes de strip-tease ?

★

Le musée, pour fonctionner, doit entretenir un rapport privilégié avec les actuels et futurs producteurs d'œuvres. Trésor de formes, conservatoire de techniques, il donnerait à ceux qui deviendront plus tard ses fournisseurs une incitation à inventer et leur indiquerait les directions à suivre. Mais ce rôle, peut-il aujourd'hui le remplir ? Répond-il à une demande des artistes ?

Dans *Les Voix du Silence,* André Malraux affirmait que la vision de tout artiste important s'organise à partir des tableaux et statues de ses prédécesseurs ; que sa pratique s'appuie sur des pratiques artistiques antérieures, les intégrant ou s'y opposant. Ce n'est plus toujours vrai aujourd'hui. Certains producteurs d'art préfèrent fréquenter les musées ethnologiques. Et ce qu'ils y regardent le moins,

1. *Chroniques de l'Art Vivant,* n° 24, oct. 1971.

ce sont sans doute les statues. Nous ne sommes plus à l'époque où l'art d'Occident cherchait (avec Derain, Matisse ou Picasso) à utiliser forces et formes des sculptures et masques d'Afrique et d'Océanie. Aujourd'hui, bien des artistes sont fascinés par ce qui se situe, dans les conceptions dominantes de l'Occident, au plus loin de l'esthétique. Un immense polissoir néolithique ; un araire africain ; le lourd costume rituel d'une société d'initiés ; une coudée de coton tissé, enroulée, qui, au Cameroun, peut servir d'unité de compte dans les échanges ; des ex-voto grecs ou allemands (qui montrent des morceaux de corps, qui morcellent le corps) ; des armes raffinées ou sommaires ; un crochet « Kleppur » qui, en Islande, permet de hisser les morues sur un bateau ; un minuscule miroir magique qui, au Maroc, doit rendre les maris fidèles, etc... : tous ces objets séduisent le producteur d'art, le fascinent par leur complexité ou leur déroutante simplicité, par leurs fonctions multiples. Une forme ou une matière (du coton, de la pierre, des herbes) y apparaissent comme monnaie, comme instrument magique (véhiculant la toute-puissance du désir), comme moyen de prestige, d'agression ou de manipulation, comme image de corps (morcelé ou non). L'objet qui fascine n'est pas nécessairement un objet inutile. La recherche artistique n'est pas forcément liée à cette notion vague de désintéressement que valorise l'idéalisme.

D'autres artistes préfèrent les musées des techniques, les planches de l'*Encyclopédie*. Pour eux, l'histoire des technologies aéronautiques ou la structure d'un moulin comptent davantage que Van Eyck ou Van Gogh. Ils s'y forment mieux. Ou encore, c'est dans la rue qu'ils apprennent à voir, à trouver des modèles : en regardant les bâches devant les maisons, les tas de sable, les poubelles, les affiches... Alors, pour eux, le musée d'art devient le lieu des formes interdites : celles qui sont déjà utilisées et dont la violence s'est dissipée. Triste destin.

★

Dans certains musées hollandais, entre autres, des flèches indiquent le sens de la visite et les gardiens s'efforcent de vous empêcher de revenir en arrière. Les musées deviennent la route policée de l'histoire de l'art : sens obligatoires, sens interdits. Vous n'êtes pas là pour jouir, mais pour apprendre. Le conservateur en chef possède le savoir ; il va tout vous enseigner ; il va surtout vous apprendre que la peinture c'est affaire de connaissance, et qu'il y a des spécialistes, et que si vous ne savez pas, il faut retourner à l'école. Et le musée devient une institution scolaire « en plus », au service de l'idéologie de la classe dominante.

Lorsque des salles successives regroupent chacune une école picturale, elles tendent à nous faire vivre l'art comme pure succession de mouvements autonomes et fermés sur eux-mêmes. Lorsque, souvent pour des raisons pédagogiques, le musée isole et met en évidence une œuvre célèbre, il renforce sa célébrité et accentue les différences hiérarchiques à l'intérieur du champ artistique. Il serait assez facile de multiplier les exemples qui montrent comment l'organisation même du musée est liée, le plus souvent, à des conceptions implicites, traditionnelles de l'histoire de l'art et (sans toujours le savoir, ni le vouloir) les consolide, les étaie. Dans l'état actuel des choses, il est d'ailleurs impossible d'imaginer un classement muséal qui ne serait pas compromis avec le savoir constitué, et avec le goût des hiérarchies.

L'organisation du musée renforce les enseignements de l'école primaire (et parfois secondaire) : les musées sont faits pour ceux qui savent déjà et pour qu'ils en apprennent davantage. Dans les musées, d'après les enquêtes dirigées par Pierre Bourdieu [2], les ouvriers se sentent déplacés, égarés : un ouvrier lillois s'inquiète : « On a peur de tomber sur un connaisseur (...) Pour potasser avant, il faut être dans la profession, être spécialiste ». Ils n'imaginent même pas qu'ils puissent éprouver du plaisir sans savoir ; et d'autre part, ils ne voient pas comment apprendre.

*

Sens obligatoires, sens interdits. On en viendra bientôt à fixer le temps pendant lequel il faut regarder chaque tableau. Les visites guidées réalisent déjà ce projet inquiétant.

*

Sobre, aseptisé, fonctionnel, ce que l'on a nommé le musée-clinique produit l'ennui et le respect triste. C'est le musée-morgue où tout occupe une place que nul n'ose discuter. Mieux vaut sans doute l'accumulation de certains musées que le manque de crédits a heureusement préservés de la « modernisation ».

Collection de raretés, de singularités, de curiosités, *Wunderkammer*, « Chambre des merveilles » : le Musée (en particulier au XVI[e] siècle) a aussi pu être cela. On l'oublie trop. Princes et particuliers amassent des objets hétéroclites ; et les rencontres (que provoque la collection) accroissent l'étrangeté captivante de chaque élément. Vêtements et ustensiles des Canadiens ou Mexicains, hydres à sept têtes ou sirènes naturalisées, fabriquées par des faussaires, plantes médicinales, pierres gravées, objets à réputation magique, bézoards, crocodiles empaillés, œufs d'autruche se mélangent à des œuvres d'art européennes ou asiatiques. Comme l'écrit Théophile Gautier, décrivant un magasin de curiosités : « C'est quelque chose qui tient à la fois de la boutique du ferrailleur, du magasin de tapissier, du laboratoire de l'alchimiste et de l'atelier du peintre ». Le démentiel chaos d'antiquités qu'évoque longuement *La Peau de Chagrin* de Balzac peut donner une idée de ce qu'étaient les chambres de merveilles : « ... salles gorgées de civilisation, de cultes, de divinités, de chefs-d'œuvre, de royautés, de débauches, de raison et de folie ». Le Marché aux Puces constitue, en quelque sorte, la dissémination du Cabinet de curiosités, sa présence éparpillée. Le Centre Beaubourg osera-t-il, pourra-t-il (au moins par moments) ressembler au Marché aux Puces ? N'est-il pas construit pour des œuvres propres, faciles à ranger ?

*

Harald Szeemann, en 1970, quelque temps après avoir démissionné de son poste de directeur au musée de Berne, avait des rêves radicaux : « Il n'y a pas encore, disait-il, de musées où les visiteurs puissent courir, ou se coucher, organiser leur espace selon leurs besoins, et améliorer tellement leur vie quotidienne que finalement l'art et la vie arriveraient à coïncider ». On est, bien sûr, loin d'un tel musée. Non seulement on ne peut y coucher, mais le plus souvent seuls les gardiens ont une chaise pour s'asseoir. Circulez, circulez ! Ou bien contemplez dans l'inconfort.

2. P. Bourdieu et A. Darbel, *L'amour de l'art*, Paris, éd. de Minuit, 1966.

On aurait tort de négliger de tels éléments ; ils sont aussi importants pour définir un mode de regard que les problèmes d'éclairage.

★

Tous ceux qui l'ont vue se souviennent de la passionnante exposition *Passages à l'âge d'homme,* organisée en janvier 1969 au Musée de l'Homme. Documents, objets, dessins d'enfants, musique des cérémonies d'initiation, marelle parodique tracée sur le sol à la craie s'affrontaient et nous obligeaient à mettre en question notre conception de l'état adulte. Les critiques s'étonnaient alors de ce « fourre-tout » où un brassard de premier communiant voisinait avec des masques animaux. Une réflexion s'instaurait à partir de voisinages dont la muséologie classique se méfie. Une telle exposition faisait confiance aux spectateurs. Elle refusait de les considérer comme des débiles. Elle ne cherchait pas le spectaculaire. Elle ne démontrait rien. Elle nous poussait à nous interroger, à questionner nos rapports avec notre enfance, avec notre jeunesse. Elle n'était pas un alibi à nos aveuglements, ni un encouragement à notre système scolaire.

★

Un homme et une femme se promènent, reliés par les oreilles ; ils écoutent en commun un radio-guide : la voix du maître ; ils en apprennent pour leur argent. Ici l'art devient un moyen de rendre les visiteurs passifs, soumis à une parole qu'ils ne peuvent questionner. Ils ne se parlent pas entre eux et le musée organise leur solitude.

★

Qu'il le souhaite ou le regrette, qu'il en soit ou non conscient, chaque conservateur-animateur-gestionnaire de lieu devient une sorte de super-artiste. Il choisit les œuvres, les organise entre elles et conditionne notre regard. Certains artistes, plus conscients que d'autres, s'irritent devant cet impérialisme muséal. Ainsi, en 1972, Daniel Buren peut-il écrire : « De plus en plus le sujet d'une exposition tend à ne plus être l'exposition d'œuvres d'art, mais l'exposition de l'exposition comme œuvre d'art (...) Les œuvres présentées sont les touches de couleurs — soigneusement choisies — du tableau que compose chaque section (salle) dans son ensemble. L'œuvre ne sert plus aujourd'hui que de gadget décoratif à la survivance du musée en tant que tableau, tableau dont l'auteur ne serait autre que l'organisateur de l'exposition lui-même. Et l'artiste se jette et jette son œuvre dans le piège ».

Il y a ainsi un énorme pouvoir donné aux gestionnaires des lieux. Il faut au moins en prendre conscience et se demander comment contrôler ce pouvoir. Quelqu'un m'a dit : « Lorsque Beaubourg sera construit, les artistes adapteront leurs œuvres à son architecture et au mode d'exposition adopté »... Les conservateurs sont des modestes : ils ne cosignent pas les œuvres qu'ils exposent. Ils ne les cosignent pas encore.

★

Tout un discours s'attaque radicalement au musée. Jean Clair parle d'un « mal du musée »[3]. Il cite Maurice Blanchot : « Il n'est que d'entrer dans n'importe

3. *Chroniques de l'Art Vivant,* déc. 1972 — janv. 1973.

quel lieu où des chefs-d'œuvre sont mis ensemble en grand nombre pour éprouver cette sorte de mal du musée, analogue au mal de la montagne, fait de vertige et d'étouffement, auquel succombent rapidement tout bonheur de voir et tout désir de toucher ». Des métaphores autres placent le musée du côté de la mort ; ce serait une nécropole ; vers 1920, Nicolaï Taraboukine peut ainsi affirmer que, dans le musée, ce qui a été révolutionnaire est enterré sous des « numéros d'inventaire » ; il ajoute : « Et les historiens de l'art, ces infatigables détrousseurs de cadavres, ont (...) le travail de composer des textes explicatifs pour ces cryptes mortuaires ».

★

Rien n'est plus dangereux pour un musée que de vouloir mesurer sa propre efficacité. Une exposition peu fréquentée ébranle parfois la sensibilité de tous les visiteurs et suscite la créativité de quelques artistes futurs. D'autres expositions qui attirent les foules peuvent ne produire qu'une admiration passive et des bavardages oiseux. De plus, la mesure la plus simple de l'efficacité d'un moyen culturel consiste à calculer sa rentabilité, à vouloir le rendre financièrement rentable. On est alors amené à préférer des expositions qui se prêtent à la publicité et aux comptes rendus de presse, à se méfier d'œuvres plus secrètes, plus difficiles à présenter aux journalistes. On est conduit aussi à multiplier le nombre de ceux qui comptabilisent les recettes et les dépenses, de ceux qui contrôlent la rentabilité, de ceux qui diffusent la propagande culturelle : le souci de rentabilité finit par coûter cher. Mieux vaut ignorer « l'efficacité » d'un musée que la réduire à néant.

★

En 1971, la neuvième conférence du Conseil International des Musées [4] définissait l'écomusée : « musée éclaté, interdisciplinaire, démontrant l'homme dans le temps et l'espace, dans son environnement naturel et culturel, et invitant la totalité d'une population à participer à son propre développement par divers moyens d'expression basés essentiellement sur la réalité des sites, des édifices, des objets, choses réelles plus parlantes que les mots ou les images qui envahissent notre vie ». Face aux musées — centrés, fermés sur eux-mêmes, coupés de la vie quotidienne, conservatoires d'œuvres — l'écomusée (inventé par Georges-Henri Rivière) propose l'ouverture, l'éclatement, la dispersion, le changement perpétuel, le refus des limites artificielles entre l'art et l'hors-art. Au conservateur comme super-artiste, l'écomusée oppose les initiatives d'une population. Mais l'on s'interrogera sur le statut possible des spectateurs de cet écomusée. On se demandera comment ce musée éclaté se distingue de tout un travail politique par lequel une population « participe à son propre développement ». Comment les techniciens de l'écomusée éviteront-ils de manipuler, même involontairement, la population qu'ils aident à mieux se percevoir et à exposer ce que G.H. Rivière nomme ses « traits spécifiques » ? Comment, au cours de cette entreprise où une population s'expose, s'arti-

4. Cité par les *Chroniques de l'Art Vivant*, n° 51, juillet/août/septembre 1973. En grande partie, ce texte de L'ARC est écrit à partir d'une relecture de cette revue disparue cette année et qui n'a pas été remplacée. Sur la question des musées, mais aussi sur le corps, sur la notion de réalisme, sur les rapports entre le livre et l'art, les *Chroniques de l'Art Vivant* ont produit un important travail d'information et de réflexion.

culeront le domaine du public et celui du privé ? Toute *intimité* ne serait-elle pas persécutée par les voyeurs ?

★

Peut-être faut-il accepter que le musée soit un échec, un échec indispensable, un échec volontaire et qui se définirait comme tel, qui se voudrait tel. Sans les musées, les œuvres cessent d'être visibles. Elles disparaissent. Elles sont détruites. Ou bien, acquises par un particulier, elles entrent dans des collections privées, dans des lieux secrets et sont ôtées à notre regard, à notre jouissance. Mais dans les musées, elles sont nécessairement mal vues : dans l'encombrement (que je préfère) où elles se gênent (pourtant) les unes les autres, ou dans une évidence qui les rend complices de l'idéologie dominante, du pouvoir des conservateurs-gestionnaires.

Une expérience (comme celle de *Passages à l'âge d'homme)* n'a de force, peut-être, qu'à cause de son caractère d'exception, lié, d'ailleurs, à l'exception du moment où elle a eu lieu : immédiatement après les événements de 1968. Quant aux écomusées, on peut se demander si leur existence n'est pas en partie liée à leur discrétion, à leur relatif incognito. Trop connus, ne seraient-ils pas envahis, saccagés ?

Mais pourquoi ne pas accepter le musée comme échec ? Il nous montre les œuvres de la manière dont il nous faut ne pas les voir. Il nous oblige à les imaginer ailleurs, là où nous ne pourrions pas les rencontrer. Le musée constitue alors la désagréable alternative à l'interdiction d'une rencontre avec les œuvres. Evidemment, ce n'est pas gai... Mais pourquoi, dans une société morose y aurait-il des institutions joyeuses ? Il n'y a pas d'oasis dans notre société aride.

★

Encore ne faut-il pas exagérer. Trop de discours critiques identifient, dans une même désapprobation, tous les édifices qu'ils lisent comme les formes à peine diversifiées d'une culture exclusivement répressive. Le musée fonctionnerait comme la prison, comme l'hôpital (psychiatrique et non psychiatrique), comme l'école, comme les magasins à grandes surfaces, comme... Un tel discours doit être à son tour critiqué. Car la culture qu'il prétend combattre a tout à gagner dans ces confusions ; elle apparaît, grâce à elles, comme une réalité massive, cohérente : elle passe pour avoir tout envahi ; elle devient à la limite inattaquable. Allons donc ! Un musée n'est ni un poste de police, ni un hôpital : on y souffre peu, on y jouit parfois, on y rencontre quelques œuvres « subversives » et qui aident à penser. Et surtout : du musée, on peut toujours sortir.

GILBERT LASCAULT