

MUSEUM International N°235

Les enjeux de la collection au XXI^e siècle

| Les enjeux de la collection au XXI^e siècle

4 | EDITORIAL

8 | PHILOSOPHIE ET ALTERITE DE LA COLLECTION

San Francisco, le Mexique et les peintures murales de Teotihuacán

Kathleen Berrin | 8

Collection et contexte dans un village du Cameroun

Steven Nelson | 21

Un lieu de travail

Michael Baldwin, Charles Harrison, Mel Ramsden | 30

**Les pratiques para-performatives et le dernier modernisme : l'art
contemporain et le musée**

Matthew Jackson | 40

50 | Repenser la notion d'universel

Remarques liminaires sur la notion d'universalité

Roland Recht | 50

Phénoménologie de l'art : le site de l'œuvre, la place de la collection

Eric Marion | 57

Le musée, un appareil universel

Jean-Louis Déotte | 66

De l'éthique de la collection : l'universalité en question

Cécile Marceau | 78

Éditorial

Les enjeux de la collection au XXI^e siècle

Parmi les débats actuels au sein de la communauté internationale du patrimoine et des musées, la question de la pertinence contemporaine du concept de l'universalité de l'art et de la mission des musées a débordé le champ professionnel pour mobiliser l'attention des instances gouvernementales, tant ses implications sur le devenir des musées et le rôle des États sont importantes.

En complément du débat public organisé par la revue MUSEUM international à l'UNESCO le 5 février 2007, ce numéro se penche sur la notion de collectionnisme au XXI^e siècle, ses intentions et ses pratiques, afin de présenter un autre angle, plus ancré sans doute dans la tradition académique, de la réflexion sur le sens de cet acte fondateur du musée.*

Pour conduire ces réflexions, nous avons invité en tant que Rédactrice en chef, Isabelle Tillerot, une brillante chercheur qui, par sa formation autant que ses travaux, est représentative de deux traditions académiques, anglo-saxonne et française. Isabelle Tillerot est titulaire d'une thèse de doctorat en histoire de l'art moderne de l'Université de Paris X – Nanterre. Elle a bénéficié entre 2002 et 2004 d'un Predoctoral fellowship, au Getty Research Institute, à Los Angeles (U.S.A.) et enseigne l'art français du XVIII^e siècle à l'Université de UCLA, (U.S.A.).

Ce numéro porte sur les enjeux politiques, moraux, artistiques et philosophiques de la collection au XXI^e siècle. Le propos de la collection est toujours de recueillir, de protéger, et d'exposer, au sens de donner à voir et expliquer. Mais la distinction entre la nature et le rôle des musées a connu de profondes évolutions, qui requièrent d'étudier à nouveau comment la question de l'universalité s'est posée et se pose aujourd'hui. Les restitutions par exemple, inaugurent un nouveau chapitre de l'histoire des musées, dont ils ne peuvent désormais se déprendre. C'est parce qu'elle se déploie à partir de ce renversement que la réflexion sur les mécanismes et les desseins de la collection fait l'objet de ce numéro. Le changement de perspective induit par les retours d'œuvres demande plus que jamais de comprendre les raisons qui président à la collection.

Cela signifie réfléchir à l'invention de la collection dans la pensée occidentale et à l'altérité qu'elle représente dans d'autres mondes. Décrire la spécificité des collections autres permet de rendre compte des modifications des valeurs de la collection et de restituer l'exception qu'elle peut constituer. La première partie est ainsi consacrée à l'étude du fonctionnement, des ressorts, et du rôle des collections contemporaines. Les parentés profondes et les différences entre les collections émanent de leur seule histoire, de l'Histoire, des conditions d'élaboration des collections anciennes ou des mécanismes à l'œuvre dans leur développement aujourd'hui.

C'est pourquoi il importe de discerner les liens de convergence et de divergence entre les pratiques et les conceptions de la collection et ce, peut-être afin de comprendre mieux les mutations du statut des œuvres qu'elles ont suscitées. Peut-on déceler de nouveaux modèles de collections et, par là même, le paradigme qu'ils peuvent constituer, pour les collections présentes et à venir ?

Le numéro s'ouvre sur le récit par Kathleen Berrin, de l'accord sans précédent que l'Institut national d'anthropologie et d'histoire de Mexico et le musée des Beaux-Arts de San Francisco passèrent en 1981. L'histoire de cette collaboration et de cette restitution montre que lorsque les lois des nations s'opposent quant à la propriété des œuvres, les acteurs des musées peuvent les dépasser et tracer l'avenir des musées sur le principe d'échanges et de prêts.

L'Afrique, le Cameroun en particulier, représente ici l'autre versant du modèle occidental. Deux histoires s'enchevêtrent au début du XX^e siècle, à l'époque coloniale, celles des premières exportations de l'art bamum vers l'Europe, et de la création de deux musées sur le continent africain, dont Steven Nelson présente les enjeux historiques et politiques.

Puis, deux textes se font écho sur les liens tissés entre les pratiques contemporaines de l'art et les musées qui les accueillent. Les trois auteurs du groupe conceptuel Art & Language analysent la réponse faite par les artistes à l'institution muséale, ainsi que l'émergence de la figure de l'artiste-conservateur et les conséquences du déplacement du lieu de création de l'atelier vers le musée. De son côté, Matthew Jackson étudie les nouvelles formes d'art qui intègrent l'institution muséale, et la place croissante de la parole et du discours sur l'art dans les modes de constitution des collections d'art contemporain.

Il s'agit aussi, et c'est l'objet de la seconde partie, d'aborder les enjeux, les fins et les significations des collections. Les rapports des domaines privés et publics d'une part, et

ceux qu'entretiennent les collections du passé et du présent de l'autre, méritent que l'on s'y attarde. De même, l'articulation entre l'histoire individuelle de la collection et l'histoire collective du musée, ainsi que les notions d'art local et d'art universel constituent des fils directeurs de l'exploration du sens contemporain des collections publiques dans un contexte politique et culturel profondément modifié.

Le musée du Louvre, en incarnant le modèle du musée révolutionnaire, a conçu le premier le rêve de musée universel et, sans doute, c'est de cette ambition que procède la récente *Déclaration sur la valeur et l'importance des musées universels*. Toutefois, comment maintenir cette aspiration face au caractère légitime des restitutions ? Dans quelle mesure le caractère inaliénable d'une collection représente-t-il une protection pour les œuvres qui y sont déposées ? L'acte de collection revient autant à se dessaisir qu'à acquérir, et repose plus que jamais sur la mobilité des œuvres. Il est donc important de repenser la notion d'œuvre singulière, la vertu universelle de l'art et de la collection qui la dit.

L'histoire de l'art, le droit et la philosophie, apportent à ces questions leurs réflexions et leurs méditations.

Utopie du siècle des Lumières, la valeur universelle de l'art et du musée est analysée par Roland Recht à travers les débats autour de l'œuvre in situ et de l'œuvre au musée au XVIII^e siècle, la place et la fonction du monument dans l'élaboration d'une conscience du patrimoine, la valeur symbolique particulière à l'œuvre et le rôle du musée dans son statut incertain d'universalité.

La peinture de Cézanne et la philosophie de Heidegger ouvrent la voie à une réflexion sur la présence et le site de l'œuvre. L'inscription du tableau au sein de la collection et la distinction qu'elle permet d'établir sont l'occasion pour Éric Marion de nous expliquer l'œuvre comme recueil et l'altération que la collection lui fait subir. En réalité, mesurer l'écart qui sépare l'œuvre de la collection renvoie à leurs significations profondes.

C'est une lecture nourrie des théoriciens de la collection de la première moitié du XX^e siècle que propose Jean-Louis Déotte. Le musée devient un appareil capable d'ordonner des productions et des visions, laissant de côté la valeur culturelle des œuvres et le temps qui leur appartient, mais réinventant une sensibilité commune.

Le numéro se clôt sur le texte de Cécile Marceau, qui médite le destin marchand de l'œuvre et du musée, et l'érosion de leur valeur universelle qui en découle. En reliant les polémiques nées de la Déclaration citée et de la création du Louvre d'Abou Dhabi à la notion de nation, l'auteur interroge la crise d'autorité de l'institution muséale. Où l'œuvre

devient en quelque sorte le moyen de comprendre ce que chaque nation entend par universel.

Une revue, à rebours d'une anthologie, laisse inévitablement des pans dans l'ombre pour en souligner d'autres. Le parti pris, l'éclatement lié à ce type de publication, offre néanmoins un éclairage sur les fins de la collection au XXI^e siècle. Car la conception de la collection ne peut plus être tout à fait la même. Cette différence tient à de multiples raisons, que les auteurs de ce numéro décrivent et explicitent.

La qualité de la collection repose sur son inachèvement, sur sa capacité à se départir d'œuvres pour en accueillir de nouvelles. La valeur donnée à l'œuvre par la collection est celle que lui confère le regard. En recueillant les formes et des regards sensibles, elle a pour dessein ce que Gérard Wajcman nommait « l'universelle singularité » de l'art.

Trois illustrations en pleine page rythment les mouvements de ce numéro. La collection, lieu à part et suspendu, mise en scène par le cinéma, celui de Jean-Luc Godard, prélude à sa vocation. Ceux des protagonistes du film qui semblent le moins respecter le musée en font peut-être le plus bel éloge, celui d'un lieu ouvert et accessible à tous, deux mille ans après les plaidoyers de Cicéron et de Pline l'ancien en leur faveur, contre le détournement des œuvres dans les demeures privées. La collection partisane est au cœur des temps de l'histoire brève et de l'histoire longue. La collection ouverte est aussi le lieu de l'art à venir, de l'art en train de se faire. C'est la raison de la présence ici du travail de Jian-Xing Too, puisque c'est à partir de l'œuvre collectionnée et exposée que naît l'œuvre nouvelle, qui viendra à son tour prendre place dans la collection.

Isabelle Tillerot

**Web Cast accessible sur www.unesco.org/culture/museumjournal/publicdebate2*

San Francisco, le Mexique et les peintures murales de Teotihuacán

Par Kathleen Berrin

Kathleen Berrin est conservatrice au département de l'art de l'Afrique, de l'Océanie et des Amériques aux musées des Beaux-Arts de San Francisco. Elle a obtenu en 1986 un prix INAH (Institut national d'anthropologie et d'histoire) du gouvernement mexicain qui récompense ses nombreuses contributions à des projets ayant trait aux peintures murales de Teotihuacán.

Peu de dons auraient pu être plus inattendus que celui fait par Harald Wagner au M. H. de Young Memorial Museum, à savoir plus de soixante-dix fragments de murs peints datant de l'ancienne civilisation de Teotihuacán. Cette donation exceptionnelle survint durant l'été 1976, lorsque j'étais assistante de conservation au département de l'Afrique, de l'Océanie et des Amériques au musée de Young¹.

La première fois que je vis ces peintures, elles occupaient une surface totale de 27 mètres carrés, disposées sur le sol de plusieurs pièces dans la demeure du regretté Harald J. Wagner. Durant la majeure partie de sa vie (1903-1976), celui-ci avait été un fervent collectionneur d'art, mais aucun employé de notre musée ne semblait l'avoir jamais rencontré. Examinant pour la première fois la collection, je vis un épais parterre constitué de nombreux fragments d'adobe de divers formats, recouverts d'images vives peintes selon la technique de la fresque. Celles-ci semblaient représenter des personnages influents portant une coiffe, des prêtres en train d'officier, des oiseaux guerriers, des serpents à plumes ainsi que des jaguars et des coyotes anthropomorphes. Quelques pièces étaient fixées sur des plaques de liège ou comportaient des raccords de plâtre, mais la plupart étaient dénuées de support, leur taille variant entre celle d'une grande table basse et celle de simples miettes. Elles étaient ainsi provisoirement réparties sur le sol comme si quelqu'un était occupé à assembler un puzzle géant.

¹ Le M. H. de Young Memorial Museum, situé dans le parc du Golden Gate à San Francisco, est l'un des deux bâtiments qui constituent les musées des Beaux-Arts de San Francisco. L'autre est le palais de la Légion d'honneur au parc Lincoln.

Je fus chargée par la direction du musée d'effectuer des recherches approfondies sur la provenance, l'authenticité, les conditions d'entreposage et les besoins de conservation de cette collection. La maison de Wagner allait être vendue sous peu afin de payer les frais de gestion de la propriété, et dans les semaines à venir les peintures murales devaient donc être entreposées dans des caisses fabriquées sur-mesure et transférées dans les réserves de notre musée. Nous apprîmes très tôt qu'il n'existait aucune marche à suivre en la matière. Il y avait alors dans les collections institutionnelles des États-Unis et d'Europe moins d'une douzaine de peintures murales de Teotihuacán, et celles-ci, bien moins nombreuses que le legs de Wagner, avaient été transportées individuellement du site mexicain dans les années 1940.

Les questions morales, politiques, philosophiques et artistiques soulevées par cette collection de peintures étaient si multiples, si entremêlées et parfois contradictoires qu'il nous fallait œuvrer avec prudence et vérifier sans cesse nos données. Nous nous aperçûmes que le musée ne pouvait pas travailler dans le vide mais que très peu d'éléments, mis à part bien sûr la réalité physique de la collection elle-même, pouvaient être considérés comme des faits acquis. Les problèmes avaient tout autant trait aux questions épineuses de la légalité et de la possession des peintures qu'à leur interprétation historique ou iconographique, de même qu'aux traitements les mieux adaptés pour conserver les fragments ou encore à des points de protocole international, à l'implication d'organismes internationaux et à la destination ultime de la collection.

Nous pressentions que le Mexique déclarerait que les peintures murales appartenaient à son patrimoine national, ayant été illégalement retirées du sol mexicain. Notre musée, quant à lui, les considérait comme des trésors de l'art mondiaux, malheureusement pillés, mais présents légalement dans notre pays, d'après la loi américaine, et transmis par un tribunal californien à la ville de San Francisco et au musée de Young. Cet article est une rétrospective des relations entre San Francisco et le Mexique, concernant le soin, la conservation et la destination des peintures murales de Teotihuacán, ainsi qu'une présentation des autres projets menés en partenariat entre les deux pays au cours des trente dernières années².

Harald Wagner et les peintures murales de Teotihuacán

² Un tel projet implique toujours un grand nombre d'intervenants très talentueux, dont la liste serait trop longue à donner ici. Ce fut pour moi un honneur d'être chargée de la coordination du projet ; cependant, la réussite des négociations fut surtout due au contexte historique et à l'interaction d'un groupe d'individus plus qu'à l'action d'une seule personne. Pour un compte rendu détaillé de la situation initiale, voir l'article de Barbara Braun, « Subtle Diplomacy Solves a Custody Case », *in Art News*, été 1982.

Pour comprendre l'importance de Teotihuacán et de ses traditions murales, il est nécessaire d'en connaître le contexte³. En son temps (0-600 après J.-C.), Teotihuacán était une superpuissance, un vaste complexe urbain constitué de larges avenues, de structures monumentales et de plus de deux mille ensembles résidentiels. Les plus sophistiqués d'entre ceux-ci étaient ornés de peintures murales aux motifs répétés. Teotihuacán connut une sorte de guerre civile autour de l'an 600 et le centre cérémoniel de la ville fut rasé et brûlé. La plupart des habitants des quartiers périphériques entreprirent alors progressivement de se réinstaller au centre. Les anciens bâtiments se désintégrèrent et s'effondrèrent, et les forces de la nature firent leur œuvre au fil du temps, en surface comme en dessous. Durant des siècles, les peintures murales demeurèrent intactes sous terre. À l'époque moderne, des gens construisirent leur habitation au-dessus des ruines enterrées des demeures oubliées, créant une autre couche de vie humaine. Les peintures murales ne furent découvertes qu'au milieu du XX^e siècle, lorsque des fermiers posèrent les fondations de leur maison ou plantèrent des rangées de maguey sur leurs terres.

C'est alors qu'entre en scène Harald Wagner, fils unique originaire de Falls City, dans l'Oregon ; tout jeune homme, en 1927, il s'était installé à San Francisco et avait obtenu un emploi de dessinateur dans le prestigieux cabinet d'architecture Bliss & Faville. Sous l'influence de son mentor William Faville, Wagner développa une grande passion pour la peinture et le dessin, se mit à collectionner des objets d'art et adopta un mode de vie raffiné. Il constitua une importante collection des œuvres des artistes américains Arthur et Lucia Matthews et s'intéressa également à plusieurs styles d'art asiatique.

Dans les années 1950, Harald Wagner, devenu un homme assez fortuné et raffiné, effectua son premier voyage au Mexique. Ce fut sans doute le coup de foudre ; Harald Wagner commença à passer la moitié de l'année dans ce pays et apprit à parler couramment l'espagnol. Il acheta dans l'État de Jalisco une hacienda qui avait été endommagée durant la révolution mexicaine et la restaura avec ferveur. Puis il s'entoura d'objets d'art précolombien, de peintures espagnoles de l'ère coloniale et d'aquarelles de toutes sortes. Entre le milieu des années 1950 et la date de sa mort en 1976, il ne cessa de partager son existence entre San Francisco et le Mexique⁴.

Les justificatifs de paiement laissés par Harald Wagner indiquent qu'entre 1963 et 1968 il collectionna avec assiduité les fragments de peintures murales de Teotihuacán. À cette époque-là,

³ Notre musée a édité un livre détaillant tous les aspects des projets ayant trait aux peintures murales de Wagner. Voir Kathleen Berrin (*dir. publ.*), avec la contribution de Clara Millon, René Millon, Esther Pasztory et Thomas K. Seligman, *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, San Francisco, musées des Beaux-Arts de San Francisco, 1988.

⁴ Le journaliste d'investigation Ron Russell a écrit un article très perspicace sur Harald Wagner. Voir cet article au titre malheureux : « Looted: Rare Murals from Mexico, plundered from an ancient site, were donated to the de Young Museum by an intriguing S.F. character », in *San Francisco Weekly*, vol. 25, n° 31, 30 août-5 septembre 2006, pp. 17-23.

ils étaient très largement disponibles et librement en vente dans les marchés publics. Ils constituaient d'admirables pièces à collectionner, mais leur saleté, leur grande fragilité qui rendait leur manipulation délicate faisaient fuir la plupart des gens. De par son amour pour l'art et sa formation en architecture, Harald Wagner se sentit peut-être investi d'une mission vis-à-vis de ces fragments négligés et chercha sans doute à en sauver le plus grand nombre possible. Il semble avoir eu le secret désir de les rassembler dans le but de les reconstruire. Quelle que fut son intention, cependant, entre 1966 et 1967 il les fit transporter par camion jusqu'à San Francisco. Entre 1967 et 1968, il les montra à de nombreux amis.

Une fois les fragments parvenus à destination, Wagner et ses amis travaillèrent de façon irrégulière à leur réparation et à leur entretien. Apparemment, Wagner avait pour projet final de revendre l'ensemble des peintures. Entre 1967 et 1972, il essaya de les céder à différents musées, mais il ne réussit pas à trouver d'acquéreur, peut-être parce qu'il refusait d'isoler les fragments, tenant à ce que la collection conserve son intégrité. Un autre écueil provient peut-être du fait qu'au début des années 1970, un certain malaise commençait à se répandre parmi l'opinion publique au sujet des sites et des trésors archéologiques pillés. Ne trouvant pas preneur et voyant sa santé se dégrader, Wagner décida une fois pour toutes de léguer la totalité de sa collection au musée de Young. Il exprima ce vœu dans un testament manuscrit sans en informer l'institution⁵.

Le Mexique et les peintures murales de Teotihuacán

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, Teotihuacán devint une destination touristique incontournable, une zone archéologique prestigieuse et un symbole national de premier plan. En 1963, le site avait acquis une telle importance qu'il fut décidé par décret présidentiel d'en doubler quasiment la superficie. Il s'agissait d'une entreprise colossale qui entraînait la nécessité d'étudier et de restaurer les principales structures archéologiques. Cela impliquait également la construction d'une voie rapide circulaire afin de permettre un meilleur accès au site plus étendu.

Les institutions culturelles mexicaines connurent de nombreux changements au début des années 1960. Le Musée national fut inauguré à Mexico en septembre 1964. À proximité de la zone de Teotihuacán, le gouvernement mexicain avait acquis des parcelles de terrain appartenant à des citoyens ou à des communes voisines, dans le but d'agrandir le parc archéologique de Teotihuacán. Néanmoins, toutes les ressources naturelles et tous les objets archéologiques appartenant au gouvernement, selon la loi mexicaine, peu importait où les peintures murales

⁵ Voir Kathleen Berrin, « Reconstructing Crumbling Walls: A Curator's History of the Wagner Murals Collection », in *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, op. cit., pp. 24-44.

étaient trouvées : quel que soit leur emplacement, elles étaient considérées comme appartenant à la nation.

Des recherches menées par une équipe d'experts à la fin des années 1970 concernant la valeur artistique, historique et archéologique de la collection Wagner avaient démontré qu'elle était d'une exceptionnelle qualité et que la plupart des peintures formaient des groupes reliés les uns aux autres. Cependant, en raison de la nature sans précédent de ce legs tant par sa taille et son importance que par l'attitude du Mexique vis-à-vis de son patrimoine culturel, notre musée voulut prendre l'initiative de contacter le pays, avec l'intention de créer un programme de coopération concernant le soin et la restauration des œuvres.

Nous avions un plan bien défini. À nos yeux, la restitution volontaire d'une importante partie des peintures au Mexique était légitime et essentielle d'un point de vue éthique. Mais nous souhaitions également conserver de façon permanente une sélection de pièces à San Francisco. Nous espérions éduquer le public et attirer l'attention sur le problème du pillage, en présentant une exposition pédagogique qui retracerait l'histoire des peintures murales et expliquerait la nécessité de préserver les fragments dégradés. Nous avions l'intention de monter une exposition publique conjointe autour de la conservation en faisant appel à des conservateurs venant aussi bien du Mexique que des États-Unis.

Après avoir établi la présence légale des peintures en Californie selon la loi américaine mais pas mexicaine notre musée eut la délicate tâche de décider avec qui il convenait d'entrer en relation au Mexique. Le musée de Young, comme de nombreuses institutions américaines, jouit d'une considérable autonomie tout en dépendant de la ville de San Francisco, mais les institutions culturelles et les collections mexicaines, elles, appartiennent toutes à la nation. Aucun musée ne pourrait se prononcer au nom du Mexique sans impliquer plusieurs branches du gouvernement. Selon de multiples sources, l'organisme principal chargé des antiquités était l'Institut national d'anthropologie et d'histoire (l'INAH⁶).

La première difficulté qui se présenta était l'incongruité de voir un musée de ville chercher à négocier avec les autorités mexicaines. Pour pallier ce décalage, nous fîmes appel à notre ambassade à Mexico, afin de nous entretenir de gouvernement à gouvernement et d'équilibrer la

⁶ L'INAH, ou Institut national d'anthropologie et d'histoire, est l'organisme fédéral responsable de la recherche, de la sauvegarde, de la protection et de la promotion du patrimoine préhistorique, archéologique, anthropologique, historique et paléontologique du Mexique. Créé en 1938 sous le ministère de l'Éducation publique, il fut renforcé en 1970 par la loi fédérale sur le patrimoine culturel de la nation qui lui apporta un statut légal concernant tous les biens archéologiques immobiliers et meubles du pays. Aujourd'hui, l'INAH contrôle 348 musées mexicains (nationaux, régionaux, locaux, de site ou de ville) ainsi que 600 000 objets archéologiques, 1,5 millions d'archives photographiques et de nombreux documents et manuscrits.

relation. Mais certains points de protocole et nos différences culturelles constituaient encore des obstacles à surmonter⁷.

Toutes ces négociations délicates s'étalèrent sur des années et requièrent l'implication active du conseil d'administration, du directeur et des employés du musée ainsi que du bureau du représentant du ministère public pour la ville de San Francisco et des fonctionnaires de l'INAH. La position opposée des États-Unis et du Mexique concernant la propriété des peintures murales constituait le nœud du problème.

Démontrant une grande sensibilité culturelle et politique, toutes les parties finirent par s'accorder à dire qu'elles n'arrivaient pas... à s'accorder sur la question de la propriété. Nous nous entendions pour reconnaître, en revanche, l'importance de la collection et la nécessité de travailler ensemble afin de la protéger et de la conserver ; c'est donc sur cette base que se fit notre collaboration. Il y eut plusieurs versions d'accords, à la suite de longs mois de pourparlers en espagnol et en anglais.

Un « Accord bilatéral principal » sans précédent fut finalement signé le 7 décembre 1981. À ce point des négociations, notre conseil d'administration avait accepté de restituer volontairement au Mexique au moins la moitié des peintures afin de créer un climat positif et un précédent. L'INAH avait consenti à payer les frais de transport. Nous avons convenu que notre musée serait chargé de rassembler les fonds permettant de couvrir le coût de la conservation et que l'INAH fournirait des conservateurs de Churubusco en vue du travail de conservation commun mené à San Francisco.

La reconstitution des fragments de Wagner

Les questions les plus urgentes concernant la collection avaient besoin de la recherche, de la création de liens entre les différents fragments et de l'établissement de comparaisons avec d'autres pièces existantes à travers le monde. Les recherches en bibliothèque donnèrent peu de résultats ; la documentation était difficile à trouver. Les quelques publications parues sur les peintures murales de Teotihuacán étaient limitées, tant par leur portée, leur accessibilité que leurs illustrations. Même parmi les spécialistes de l'ère précolombienne, la connaissance directe des peintures était restreinte.

Les historiens de l'art et les experts en archéologie avaient longuement étudié les fragments et tenté une reconstitution. Entreposés dans des caisses et donc difficiles d'accès, il était nécessaire, cependant, de trouver un lieu suffisamment grand pour les exposer. Celui que nous trouvâmes était disponible pour une courte période, mais nous définîmes un laps de temps

⁷ Notre premier contact, envers qui nous serons toujours reconnaissants, fut Bertha Cea Echenique, à présent spécialiste des affaires culturelles à l'ambassade des États-Unis à Mexico.

durant lequel les peintures seraient sorties de leurs caisses. Nos collègues mexicains se déplacèrent. Les personnes entretenant un lien avec la propriété Wagner, le conseil d'administration du musée, les représentants du gouvernement, les amis de Wagner et les chercheurs : tous furent conviés.

Une fois les peintures exposées, la recherche concernant la collection s'accéléra et nous pûmes trouver de menus indices révélant quels fragments étaient reliés entre eux. Mais la partie la plus passionnante du travail fut sans doute en 1983-1984 lorsque René Millon et les archéologues de l'INAH effectuèrent une analyse de surface de la portion du site de Teotihuacán d'où provenaient selon eux la plupart des peintures murales de Wagner. Notre musée, qui n'avait jusque-là jamais directement soutenu le travail archéologique, fournit les fonds nécessaires aux fouilles de Millon pour la première fois. Ainsi, avec ce soutien, de même qu'avec celui de la Fondation nationale pour les humanités, du département d'anthropologie de l'université de Rochester, de l'INAH, des archéologues et des conservateurs du Mexique, l'équipe put mener son projet à bien. Après avoir déblayé la végétation et avoir assemblé une importante collection de fragments de peintures murales dans un secteur nommé Techinantitla aux nombreuses fosses creusées par les pilleurs, elle fut en mesure de déterminer l'emplacement originel de la plupart des peintures présentes dans la collection de Wagner⁸.

Les problèmes de conservation et la répartition de la collection

Il avait fallu quatre ans pour parvenir à l'Accord bilatéral principal, mais quelques questions concernant le traitement de conservation de la collection demeuraient difficiles à résoudre. Depuis 1976, toutes les peintures murales exhumées de Teotihuacán avaient été traitées par les conservateurs mexicains selon la même procédure : éliminer l'adobe soutenant la fine couche de chaux sous la surface peinte et la remplacer par un support permanent de composition synthétique, un mélange de billes de polystyrène, de résine époxy et de cendres volcaniques. La pièce qui en résultait était beaucoup plus fine et légère, ne pouvait plus s'effriter et était facilement maniable.

D'autres conservateurs, néanmoins, croyaient fermement que ce mode de traitement irréversible n'était pas nécessaire, surtout si les peintures subissaient certaines adaptations et étaient manipulées soigneusement. Pour les fragments les plus grands, ils suggéraient d'avoir recours à un encadrement en aluminium fabriqué sur-mesure qui devait en suivre le contour. Les

⁸ Voir René Millon, « Where Do They All Come From? The Provenance of the Wagner Murals from Teotihuacan », in *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, op. cit., pp. 78-113.

fragments imbriqués, tels que ceux figurant un serpent à plumes long de plus de quatre mètres, seraient renforcés avec des joints soudés et incluraient des attaches structurales⁹.

Cette différence d'appréciation à propos du traitement de l'adobe causa d'immenses pressions sur notre projet de conservation commun, programmé pour se dérouler en 1984 sous la forme d'une exposition publique impliquant des conservateurs mexicains et américains¹⁰. Un certain nombre de réunions avaient eu lieu à San Francisco et à Mexico, mais aucun compromis n'avait été atteint, et les deux camps restaient opposés. Nous décidâmes de résoudre le conflit par la voie administrative. Un représentant de l'INAH fut désigné pour venir à San Francisco afin de servir de médiateur. Nous nous rencontrâmes, et une proposition écrite conjointement en découla le 7 février 1985. Celle-ci décrivait les deux méthodes et stipulait : « Certaines peintures peuvent nécessiter des attentions particulières dans leur traitement, plusieurs choix étant alors possibles. Si nous ne pouvons nous entendre sur un point technique, alors c'est l'opinion du conservateur dont l'institution recevra en définitive la peinture concernée qui sera adoptée pour le traitement¹¹. »

Cette proposition survint juste à temps, car une seconde phase de collaboration publique devait suivre à peine quelques semaines après. En effet, il restait à présent à diviser la collection et à déterminer quelles peintures devaient retourner au Mexique.

Nous pensions que la répartition serait problématique, mais elle s'avéra bien plus facile que la question de la conservation, étant donné la taille et la nature répétitive de la collection Wagner. Notre raisonnement prenait en compte plusieurs facteurs. Dans la mesure où il y avait douze « thèmes » dans la collection et en général plusieurs exemples d'un thème donné, il était possible de répartir les pièces afin que chaque pays ait une sélection représentative. Nous fûmes toujours d'avis que les pièces les plus importantes et de la meilleure qualité artistique devaient demeurer à San Francisco, en raison de la mission de notre institution, dédiée à la diversité des beaux-arts. Et nous en discutâmes honnêtement avec les représentants mexicains. Nous savions que des centaines de peintures murales présentes au Mexique n'étaient pas accessibles au public. Notre sentiment était donc que puisqu'il existait déjà de tels trésors au Mexique alors qu'il y en avait si peu aux États-Unis, il était légitime que les meilleurs exemples artistiques de la collection

⁹ Voir Lesley Bone, « Teotihuacan Mural Project », in *WAAC Newsletter*, septembre 1986. Voir également du même auteur « A Support System for a Wall Frieze from Teotihuacan, Mexico », in *Studies in Conservation*, Institut international pour la conservation des objets d'art et d'histoire, 1988. Une autre source utile serait l'article de Sergio Arturo Montero, « Un Nuevo Soporte para Pinturas Murales », in *Boletín del INAH*, Centre de Churubusco, Mexique, 1967, pp. 27-34.

¹⁰ Voir Kathleen Berrin, « When Museum Staff Go on Exhibit », in *Museum News*, vol. 63, n° 2, décembre 1984, pp. 26-29.

¹¹ Voir Kathleen Berrin, « Hands Across the Border: Conservation, Politics, and Ensuing Dilemmas », in *Symposium 86*, actes du colloque « L'entretien et la sauvegarde des matériaux ethnologiques » organisé par l'Institut canadien de conservation, 1986, pp. 90-96.

Wagner demeurent à San Francisco. Pour le Mexique, la quantité des pièces restituées importait davantage. Nous répartîmes les œuvres en une matinée à l'aide de photographies et en primes acte dans un autre accord écrit. En fin de compte, le Mexique reçut plus des deux tiers de la collection Wagner.

L'exposition publique de conservation eut lieu en 1984 dans une galerie saillante, à l'étage du musée de Young. C'était un peu comme travailler dans un aquarium, mais le public fut très enthousiaste. Lorsque le projet de conservation fut achevé en février 1986, les œuvres du Mexique furent rendues à l'INAH lors d'une cérémonie. Peu après, l'INAH et le Musée national d'anthropologie de Mexico présentèrent les peintures murales restituées lors d'une exposition spéciale intitulée « Exposition de restitution des fresques de Teotihuacán » qui ouvrit le 19 février 1986 au Musée national d'anthropologie.

Les collaborations ultérieures

Ayant collaboré près de vingt ans avec le Mexique sur la question des peintures de Teotihuacán, notre musée prit très à cœur la possibilité de monter une exposition capitale sur toutes les formes d'art de Teotihuacán qui serait principalement fondée sur les collections nationales du Mexique. Le projet de la collection Wagner avait ouvert la voie, car en dépit des obstacles et des sujets de désaccord qui nous avaient opposés, nos relations avaient été pour l'essentiel amicales et très plaisantes. Nous avons désormais de nombreux amis au Mexique. Même si les responsables culturels avaient tendance à changer à chaque nouvelle présidence, nous avons développé de fortes relations de confiance, et les deux camps se réjouissaient de l'honnêteté avec laquelle nous pourrions résoudre les inévitables problèmes futurs.

C'est ainsi que naquit le concept de l'exposition « Teotihuacán : l'art de la cité des dieux ». De 1987 à 1993, plusieurs niveaux de négociation furent observés. Tandis que nous requérions d'importants prêts au Mexique (nous les dénommions « objets d'art » ; le Mexique « patrimoine national »), il fut très vite évident qu'une forme de réciprocité ou d'échange culturel serait nécessaire. En échange des prêts accordés, San Francisco finança donc la production d'un nouveau film sur Teotihuacán créé pour le Musée national d'anthropologie. Nous offrîmes également un soutien institutionnel important au nouveau musée de site des peintures de Teotihuacán.

En 1988, un nouvel organisme, le Conseil national pour la culture et les arts (le CONACULTA), fut créé par décret présidentiel au Mexique. Cette organisation décentralisée fut dès le début, et continue à être aujourd'hui, d'une importance capitale, bien qu'au début les relations qu'entretiendraient l'INAH et le CONACULTA ne fussent pas très claires. De nouveau,

nous eûmes recours à l'ambassade américaine au Mexique qui nous aida à définir le terrain politique. Le nombre des représentants du gouvernement qu'il nous faudrait rencontrer s'en trouvait accru, mais la créativité l'était tout autant. Aujourd'hui, près de dix-huit ans plus tard, le CONACULTA et l'INAH continuent à travailler ensemble pour protéger les antiquités et les ressources artistiques exceptionnelles du Mexique.

L'exposition de 1993 et son catalogue « Teotihuacán : l'art de la cité des dieux » furent le fruit d'une collaboration bilatérale, avec la participation active du Mexique dans la présentation bilingue, l'interprétation des objets et la rédaction du catalogue¹². Je me souviens des nombreuses réunions qui se déroulaient au prestigieux Musée national d'anthropologie et d'histoire à Mexico concernant tous les aspects du projet. Aussi complexe qu'il fût, ce processus de collaboration s'avéra extrêmement positif parce qu'il nous obligea tous à voir autre chose que nos positions respectives et à œuvrer ensemble pour aboutir à une compréhension réciproque et une issue favorable.

La réussite des négociations fut largement due au rôle joué par l'ambassade américaine à Mexico. La plupart des œuvres présentées lors de l'exposition n'avaient jamais été montrées en dehors de leur pays. Ce fut un événement si exceptionnel que nous reçûmes à San Francisco la visite personnelle du président mexicain, Carlos Salinas de Gortari.

Nous continuâmes à nous rendre au Mexique et à entretenir nos relations d'amitié durant les années 1990. Puis le cas d'une acquisition complexe se présenta : en 1999, notre musée se vit offrir une stèle maya d'origine inconnue qui pouvait provenir de n'importe quel lieu situé dans la région centrale maya, quoique plus vraisemblablement du Mexique ou du Guatemala. Après plusieurs mois de recherches assidues, nous avons réussi à prouver la légalité de la présence de la stèle sur le sol américain, selon la loi américaine, et le fait qu'elle pouvait avoir son origine aussi bien au Mexique qu'au Guatemala tels qu'ils existent actuellement. Notre directeur, avec l'accord du conseil d'administration, effectua néanmoins plusieurs voyages dans ces deux pays pour s'entretenir en personne avec leurs responsables culturels afin de s'assurer que personne ne s'opposerait à l'acquisition. Les deux pays nous remercièrent de leur soumettre l'affaire de manière aussi directe et finirent par nous autoriser à aller de l'avant. Nous exposons donc désormais la stèle à San Francisco avec une mention spéciale précisant qu'elle relève du patrimoine national du Mexique ou du Guatemala, et nous vouons une grande reconnaissance à ces deux nations¹³.

¹² Voir Kathleen Berrin et Esther Pasztory (*dir. publ.*), *Teotihuacan: Art from the City of the Gods*, Thames & Hudson et les musées des Beaux-Arts de San Francisco, 1993.

¹³ Voir Kathleen Berrin, « Fine Arts Museums of San Francisco Acquire Maya Stela », in *Pre-Columbian Art Research Institute Newsletter*, n° 28, juin 1999, pp. 6-8.

À la fin des années 1990, nous éprouvâmes le désir d'organiser une exposition et une publication sur la civilisation maya en partenariat avec le Mexique¹⁴. « L'art raffiné des anciens Mayas » fut une exposition que notre musée produisit conjointement avec la Galerie nationale d'art de Washington D. C., faisant appel au gouvernement mexicain pour le prêt de certains des monuments et objets cérémoniels mayas les plus importants. En échange, le Mexique demanda s'il pouvait emprunter trois cents œuvres d'art africaines appartenant à la collection permanente de San Francisco dans le but de les exposer au Musée national d'anthropologie. Nous avons alors entrepris de construire un nouveau musée de Young au parc du Golden Gate si bien que l'essentiel de notre collection était entreposé dans des caisses : cette requête n'aurait pu intervenir à un meilleur moment. Le conservateur africain désigné par le Mexique vint plusieurs fois travailler sur les collections. Nous prêtâmes en fin de compte plus de trois cents pièces, deux ans avant que le contrat de l'exposition maya ne soit finalisé. L'exposition spectaculaire *ÁFRICA* fut inaugurée par le président Vicente Fox au Musée national d'anthropologie et d'histoire en septembre 2002. Elle se déplaça à Monterrey, une autre ville du Mexique, l'année suivante¹⁵.

À plusieurs autres occasions, San Francisco prêta d'importantes collections au Mexique. En 2004-2005, c'est l'exposition « Accents américains » qui voyagea jusqu'au musée Amparo à Puebla. Une sélection de peintures de la collection Rockefeller fut splendidement installée dans cette institution prestigieuse. À la même période, notre musée envoya aussi un large choix de sculptures et de dessins de Henry Moore au musée d'Anthropologie de Jalapa, une institution moins connue aux États-Unis bien qu'elle soit aussi majestueuse que le grand Musée national.

En 2004, lorsqu'il fut temps de rouvrir le musée de Young au parc du Golden Gate, notre directeur demanda au Mexique le prêt d'une œuvre d'art monumentale afin de célébrer l'inauguration du nouveau bâtiment. Notre préférence se portait sur une tête olmèque (datant de 1 200 avant J.-C., mesurant 1 mètre 85, constituée de basalte et pesant 4 600 kilos) et notre demande fut acceptée...

La Tête colossale olmèque # 4 de San Lorenzo, dans l'État de Veracruz, l'une des œuvres les plus importantes du patrimoine national mexicain, demeura à San Francisco pour une durée totale de quatorze mois. Plus de 1,6 millions de visiteurs eurent le privilège de voir ce trésor prodigieux. Il lui fut bien entendu accordé une place centrale tant sur le plan esthétique que symbolique, au cœur de notre collection permanente de l'art des anciennes Amériques. La Tête

¹⁴ Voir Mary Miller et Simon Martin, avec Kathleen Berrin comme conservatrice, *Courtly Art of the Ancient Maya*, musées des Beaux-Arts de San Francisco et la Galerie nationale d'art, Washington D. C., Thames & Hudson, 2004.

¹⁵ Voir CONACULTA-INAH, *África: Colección de los Museos de Bellas Artes de San Francisco*, sous la direction de Raffaella Cedraschi, Mexico, INAH, 2002. Voir également *África, una Propuesta Museográfica*, Mexico, INAH, 2002.

colossale # 4 fut l'une des œuvres les plus appréciées lors de cette année inaugurale. Une galerie spéciale dédiée à la collection historique de Wagner se trouvait juste à côté. Juxtaposer ainsi la tête olmèque et les peintures murales de Wagner semblait particulièrement approprié.

Rétrospectivement, durant le dernier quart du XX^e siècle, la collection de peintures murales de Wagner fut à l'origine d'une longue série de collaborations et d'échanges entre San Francisco et le Mexique, fort satisfaisants et plaisants pour toutes les parties concernées. Mais nous nous rendons compte a posteriori que d'autres facteurs historiques jouèrent en notre faveur. Ce fut par exemple une période d'efforts accrus de la part des deux pays pour améliorer les relations internationales. Les besoins économiques de l'un comme de l'autre préparèrent le terrain pour NAFTA en 1993. De plus, nous partagions la même volonté de recourir aux expositions internationales afin d'accroître notre position et notre prestige.

Nous ne le savions pas alors, en 1976, mais le legs de Harold Wagner changea l'histoire de notre musée. Les années de collaboration qui en résultèrent nous transformèrent et précisèrent notre identité institutionnelle. Ces projets eurent une profonde influence sur la façon dont l'art mexicain fut étudié ou compris un peu partout aux États-Unis et sur les relations ultérieures que le Mexique entretenait avec d'autres musées américains. Ils modifièrent également la perception que nous avions de nous-mêmes et la place que nous occupions dans le réseau de musées mondial.

Le bénéfice de ces collaborations fut, bien sûr, à la fois quantifiable et non quantifiable. Nous avons dorénavant une galerie permanente spéciale sur Teotihuacán, tout entière consacrée à l'explication de la collaboration sans précédent qui eut lieu entre San Francisco et le Mexique ; elle sera toujours accessible aux visiteurs. Nous avons produit un certain nombre d'ouvrages érudits et de programmes publics ou de films détaillant les projets et les relations entre les deux pays au fil des années. Les exigences liées au projet des peintures de Teotihuacán dans les premières années finirent par aboutir à l'embauche à plein temps d'un conservateur pour l'art de l'Afrique, de l'Océanie et des Amériques, un poste important qui dès 1983 devint permanent. Les négociations permirent également de mettre à jour notre règlement, et en 1983 nous y ajoutâmes une annexe de sept pages intitulée « Principes visant à garantir des décisions légales, morales et éthiques concernant les acquisitions ».

Mais les bienfaits non matériels furent eux aussi immenses. Le projet apporta à notre département de l'Afrique, de l'Océanie et des Amériques un ton plus savant et nous permit de mieux comprendre les questions ayant trait à la propriété des collections, un sujet auquel nous serons tous confrontés au XXI^e siècle. Les négociations de Teotihuacán nous montrèrent à quel point il est important de traiter la situation de chaque collection avec méthode, au cas par cas. Ces différentes expériences nous enseignèrent également à respecter les multiples points de vue, à

faire appel à une variété de conseillers extérieurs, à rassembler le plus d'informations possible et à agir avec franchise sur les points sensibles ayant trait aux objets culturels. Nous apprîmes qu'il existe une différence entre les actions légales et les actes éthiques et que les collaborations peuvent apporter des bénéfices inattendus. Mais plus que tout peut-être, nous avons désormais une meilleure et plus solide compréhension des problèmes liés aux collections qui peuvent se présenter au XXI^e siècle. Et nous continuerons à apprécier et à honorer dans les années à venir la relation très spéciale que nous avons nouée avec le Mexique.

Collection et contexte dans un village du Cameroun

Par Steven Nelson

Steven Nelson est maître de conférences en histoire de l'art africain et afro-américain à l'université de Californie, Los Angeles (UCLA). Il est l'auteur de l'ouvrage From Cameroon to Paris: Mousgoum Architecture In and Out of Africa (Chicago, University of Chicago Press, 2007) et il travaille actuellement sur un deuxième livre intitulé Dakar: The Making of an African Metropolis.

En 1971, Paul Gebauer décrit ainsi la visite qu'il effectua en 1931 à Foumban, la capitale du royaume bamoun : « L'art des Bamoun a bénéficié d'une attention importante depuis que les Allemands ont rencontré le sultan Njoya au tout début du siècle. Ce souverain fort éclairé possédait un musée privé dans son palais [de Foumban], où un autre musée se dressait au point le plus élevé de l'avenue occupée par les boutiques d'artisanat de la capitale. Les plus belles pièces y étaient exposées pour le bénéfice tant des apprentis que des visiteurs¹. »

Ce qui surprend le plus sans doute dans ce passage, c'est d'apprendre qu'il existait à l'époque deux musées dans cette ville du Cameroun. Comment expliquer qu'en 1931 Foumban possédât non pas un mais deux musées ? Comment la ville en était-elle arrivée à en avoir un qui, d'après le souvenir de Gebauer, n'était pas strictement réservé à la famille royale, mais bien au contraire un lieu public, destiné aux artistes apprentis et aux visiteurs ? Et en quoi ce fait nous éclaire-t-il sur l'importance, pour cette ville africaine, de son musée et de la collection qu'il renferme ?

Les débats concernant les collections d'objets non occidentaux se concentrent le plus souvent sur la question du déplacement des pièces de leur lieu d'origine jusqu'aux musées (voire aux maisons) occidentaux, où elles sont exposées en tant qu'œuvres d'art ou reliques. En dehors des actions menées par les administrateurs coloniaux, il est très rare que les études sur les collections –qu'elles soient écrites par des Africains ou des non Africains – traitent de la formation et de l'importance politique des collections sur le continent lui-même. La plupart du temps, les publications sur les musées en Afrique se concentrent sur les relations que ces derniers entretiennent avec un patrimoine supposé authentique, sur leur pertinence en tant que centres d'activité pour les communautés locales ou sur les bienfaits du développement sur le

¹ Paul Gebauer, « The Art of Cameroon », in *African Arts*, vol. 4, n° 2. (hiver 1971), pp. 24-35, 80.

continent. De telles approches se privent d'une occasion importante de comprendre la nature complexe des pratiques de collection en Afrique, et en particulier celles des Africains. Aujourd'hui, les collections des musées africains, comme celles de leurs équivalents occidentaux, contribuent à la construction active du patrimoine, une construction qui révisé sans cesse les notions du passé au gré des préoccupations et des désirs du présent. Elles viennent affirmer selon les cas qu'un individu, un groupe, une communauté ou un État-nation moderne possède une « culture » viable que l'observateur peut comprendre à travers l'univers créé par la collection elle-même.

S'il existe d'innombrables musées à travers le monde (y compris en Afrique) dont le fonds tend à renvoyer le visiteur à un passé exotique, ou présenté comme tel, et s'il y en aussi beaucoup (là encore, y compris en Afrique) qui soulignent l'action et le statut de leurs collectionneurs, cet article ne vise pas à offrir une étude générale des pratiques de collection en Afrique. Il va sans dire que l'on trouve autant de variations sur ce thème à travers le continent africain qu'en Occident, ou ailleurs. Nous nous contenterons ici d'examiner le cas de Foumban, ville située dans les Grasslands, au nord-ouest du Cameroun, qui permet de saisir la nature complexe d'une collection et des besoins qui s'y rapportent dans un contexte africain colonial et postcolonial.

Les deux musées mentionnés par Gebauer existent toujours à Foumban. Le premier, le musée du Palais royal, occupe le deuxième étage du palais bamoun construit par le célèbre roi Njoya de 1917 à 1922. Le second, le musée des Arts et des Traditions bamoun, fondé par Mosé Yéyab dans les années 1920, se trouve toujours en haut de l'avenue bordée de boutiques artisanales². Bien que le musée du Palais royal éclipse son voisin par ses possessions et sa taille, les deux institutions offrent un aperçu intéressant sur la constitution d'une collection et sur l'importance idéologique que celle-ci a revêtu dans le royaume bamoun durant la colonisation française. Ajoutées au texte écrit par le sultan Njoya lui-même, *Histoire et coutumes des Bamum*, ainsi qu'à l'art contemporain de Foumban, elles apportent un éclairage important sur la construction du patrimoine bamoun.

Le règne du roi Njoya, qui couvrit la période de 1886 environ à 1933, marqua à la fois l'apogée et la chute du royaume bamoun. Bien que le roi fût l'inventeur d'une écriture et, en tant que mécène et novateur, la personne détenant le plus d'influence sur l'architecture et l'art royaux, son plus grand talent résida des décennies durant dans sa capacité à protéger son

² Christraud M. Geary, « Art, Politics, and the Transformation of Meaning: Bamum Art in the Twentieth Century », in Mary Jo Arnoldi, Christraud M. Geary et Kris L. Hardin (dir. publ.), *African Material Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1996, p. 294.

royaume contre les tentatives d'invasion dont il était l'objet. En 1894, alors qu'il n'était encore que le très jeune monarque d'un royaume affaibli, Njoya sollicita l'aide de ses voisins peuls afin de réprimer une révolte menée par Gbetnkom Kdombu, un serviteur de la mère de Njoya, Njapundunke. En marque de reconnaissance, Njoya et sa mère offrirent des présents aux Peuls, et le roi ainsi que son entourage se convertirent à l'islam³.

Le recours de Njoya à une aide extérieure afin de préserver son royaume et légitimer son règne allait se révéler une stratégie payante durant les vingt années suivantes. Lorsque les Allemands arrivèrent en 1902, Njoya préféra devenir leur allié au lieu de leur opposer une résistance active. Dans son *Histoire et coutumes des Bamum* il se félicite d'avoir ainsi sauvé la race bamoun. Il écrit : « Un jour, les Blancs apparurent au pays ; les Bamum se dirent : 'Faisons-leur la guerre!' 'Non! dit Njoya, car j'ai vu en rêve que les Blancs n'ont rien fait de mal aux Bamum. Si les Bamum leur font la guerre, c'en est fait de leur race à eux, Bamoum, ainsi que de la mienne. Il ne restera que très peu de survivants Bamum ; ce ne sera pas bien.' Lui, Njoya, arracha de leurs mains flèches, sagaies et fusils. Les Bamum obéirent, ils ne s'opposèrent pas à l'arrivée des Blancs. Lui, Njoya, aida les Bamum et ils restèrent en paix⁴. »

Sous la domination allemande, le royaume prospéra. Njoya entretenait de bonnes relations avec les dirigeants coloniaux. Même s'ils ne lui accordaient pas une autorité absolue sur son empire, les Allemands s'ingéraient assez peu dans les affaires de l'État bamoun et observaient un certain laissez-faire. Cela ne les empêcha cependant pas d'organiser avec Njoya une expédition militaire conjointe contre le royaume voisin des Nso, qui avaient tué le père de Njoya, le roi Nsangou, au cours d'une bataille, et qui conservaient depuis sa tête comme trophée de guerre. Lorsque les Nso furent vaincus, le traité de paix rédigé par les Allemands exigea entre autres choses la restitution de la tête du souverain aux Bamoun. Comme le note Christraud Geary, cette restitution légitima le règne de Njoya – lequel se servit des Allemands en d'autres occasions encore. Grâce à eux, le royaume bamoun n'était plus menacé par ses voisins des Grasslands⁵. Les Allemands, quant à eux, percevaient ces actions, ainsi que le don d'objets d'art royaux aux dirigeants et aux collectionneurs allemands, la reproduction par le roi des uniformes militaires allemands ou encore ses innovations dans le domaine du commerce et de la gouvernance, comme des marques d'amitié et d'émulation⁶.

³ Christraud Geary, *Things of the Palace*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1983, p. 61.

⁴ Sultan Njoya, *Histoire et coutumes des Bamum*, pasteur Henri Martin (traduction), Centre du Cameroun, Mémoires de l'IFAN, 1952, p. 134.

⁵ Christraud Geary, *op. cit.*, p. 67.

⁶ Christraud Geary, *op. cit.*, pp. 63-70.

Pour Geary, l'aspect le plus important de cette phase du règne de Njoya, qui dura jusqu'en 1915, est qu'elle coïncida avec l'apparition d'une clientèle étrangère intéressée par l'art bamoun. Geary considère à juste titre que ce moment marqua un grand tournant puisque des objets royaux, en raison de la conversion religieuse de Njoya et de la situation coloniale au Cameroun, furent perçus dès lors comme des œuvres d'art⁷.

Fuyant les Britanniques durant la Première Guerre mondiale, les Allemands quittèrent le royaume bamoun en 1915. Les Britanniques occupèrent brièvement Foumban, mais c'est l'arrivée des Français en 1916 qui marqua le début de la fin pour le roi Njoya. Contrairement aux Allemands, qui le considéraient comme un souverain éclairé, les Français virent en lui l'un des pires représentants des despotes africains⁸. Si le roi et les administrateurs français entretenirent des relations correctes au cours des toutes premières années de la colonisation française, l'arrivée en 1919 du lieutenant Prestat, chef de la subdivision de Foumban, entraîna une rapide dégradation de la situation. Comme l'expose en détail Claude Tardits, Prestat commença très vite à attaquer la structure même de la monarchie de Njoya, en prenant pour motifs la servitude et la polygamie⁹. Prestat s'exprima lui-même à ce sujet : « Le pays bamoum appartient en entier au sultan et à environ 1200 de ses notables [...] Nulle part ailleurs nous n'avons eu un tel exemple de servitude imposée à un peuple ; le moindre des [notables] possède une centaine de femmes, le sultan pour sa part en a plus de 1200. »¹⁰. »

Peu après son arrivée à Foumban, Prestat engagea Mosé Yéyab, un lointain parent de Njoya opposant au trône, pour servir d'interprète et d'intermédiaire entre les Bamoun et les Français. Envoyé en 1906 dans une école missionnaire, Yéyab y était devenu à la fois un excellent élève et un pieux chrétien – au point même de traduire de l'allemand en bamoun certains passages de la Bible. Plus tard, il enseigna aussi dans cette même école, et selon Tardits, demeura fidèle au christianisme lorsque Njoya embrassa la religion musulmane. Contraint par conséquent de quitter le palais – ce qui fut en partie à l'origine de son opposition à la monarchie –, Yéyab alla s'installer à Douala, où il apprit le français, et entra par la suite dans l'administration française¹¹. Employé par Prestat après son retour à Foumban, il aida activement les nouveaux colons à ébranler le pouvoir de Njoya et, par là, œuvra à renforcer le sien.

⁷ Voir Christraud Geary, *op. cit.* et du même auteur « Art, Politics, and the Transformation of Meaning: Bamum Art in the Twentieth Century », *op. cit.*

⁸ Christraud Geary, *Things of the Palace*, *op. cit.*, p. 72.

⁹ Claude Tardits, *Le Royaume Bamoum*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 245.

¹⁰ Prestat, « Rapport du chef de la subdivision de Foumban, 2^e trimestre 1919 », cité dans Claude Tardits, *op. cit.*, p. 245.

¹¹ Claude Tardits, *op. cit.*, p. 246.

Au fil des années, les Français intensifièrent leur offensive, continuant à attaquer la polygamie du roi, s'élevant contre l'esclavage qui avait cours dans les plantations et interdisant le paiement d'un tribut au roidurant le festival bamoun du Ngoun. Associée aux nouveaux postes créés par les Français dans le royaume – chefs de région, chefs supérieurs –, cette démarche parvint effectivement à saper le pouvoir économique et politique de la monarchie. Dès 1924, comme le note Geary, Njoya se trouvait rarement à Foumban, préférant passer du temps sur sa plantation dans le village bamoun de Mantoum¹².

La chute de Njoya s'apparente à un conte tragique qui mêlerait le colonialisme, les intrigues de palais et les rivalités locales exploitées par les Français. Dans leur désir de tout contrôler, ceux-ci démantelèrent des royaumes, en créèrent de nouveaux et s'amusèrent pendant des décennies à diviser pour mieux régner. La région des Grasslands ne put y échapper. Le rôle joué par la collection du musée et, de ce fait, par le musée lui-même, fut déterminant. Les études détaillées de Geary à propos du musée du Palais royal et de la transformation de ses objets ont permis de comprendre l'apparition dans ce site africain d'une culture muséale reconnue comme telle. Par contraste, cet article (qui fait suite à la réflexion de Susan Stewart) considère la collection comme un objet à part entière, volontairement construit pour satisfaire d'innombrables désirs¹³.

Si la cour bamoun avait certainement des entrepôts remplis depuis des siècles d'objets royaux, la collection (telle qu'on l'entend aujourd'hui) résulte de la rencontre entre le pouvoir bamoun et l'autorité coloniale. Bien que Njoya fût le principal protecteur des arts à Foumban (il détenait également le contrôle sur l'usage des symboles royaux), de nombreuses familles royales avaient leurs propres réserves d'objets. Une situation qui valait peut-être pour Mosé Yéyab, de lignée royale. Mais que ce fut ou non le cas, celui-ci commença à amasser des objets royaux bamoun, donnant naissance à la première collection moderne d'art bamoun. Geary note qu'en 1920, il avait déjà installé cette collection dans une hutte en terre – laquelle deviendrait plus tard le musée des Arts et des Traditions bamoun¹⁴.

À cette époque, en dehors de son rôle dans les festivals annuels du royaume, l'art bamoun constituait un moyen pour les classes sociales supérieures de se distinguer des roturiers et des esclaves. Il recelait par conséquent un pouvoir renforcé par le fait qu'il se trouvait dans des entrepôts fermés. Dans ce contexte, la décision de Yéyab d'exposer sa collection représentait une évolution radicale, un acte d'agression délibéré menaçant de

¹² Christraud Geary, *op. cit.*, p. 73.

¹³ Voir Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, Duke University Press, 1993, p. 152.

¹⁴ Christraud Geary, *op. cit.*, p. 15.

démystifier les objets aux yeux d'un village qui les voyait rarement. L'objet, ainsi changé, perd de fait son importance individuelle. Dans une collection, comme nous le rappelle Stewart, la fonction *exacte* de l'objet importe moins que le service qu'il rend à la collection dans son ensemble¹⁵. En modifiant le cadre idéologique dans lequel les observateurs – y compris le roi – pouvaient comprendre à la fois l'art bamoun et la monarchie elle-même, la collection de Yéyab constituait une arme idéologique, un objet politique, et non esthétique, qui cherchait à affaiblir l'aura de Njoya et de son empire.

De plus, elle donnait de lui – et des colonisateurs – l'image de collectionneurs. En 1925, elle regroupait non seulement des objets, mais aussi des artisans rebelles qui avaient autrefois travaillé pour le roi, marquant ainsi un effort manifeste de la part de Yéyab pour accroître son profit et son statut personnels auprès des responsables coloniaux qui le soutenaient dans cette entreprise. Geary exprime cette idée en termes succincts : « Bien que les observateurs européens aient souvent vu dans la constitution d'une collection par Mosé Yéyab une activité éclairée, inspirée par des concepts français, on peut également l'interpréter comme une stratégie de sa part visant à manipuler la sphère visuelle selon l'exemple des rois bamoun et à exploiter le pouvoir des objets afin de créer les conditions nécessaires pour sa propre prééminence à l'intérieur comme à l'extérieur du royaume¹⁶. »

La collection de Yéyab représentait bien une arme politique, un instrument d'autoglorification qui, à travers les objets assemblés, créait un monde parlant de rivalités entre de lointains parents et de la complicité entre un sujet bamoun et les Français.

Elle n'était cependant que la première dans son genre, et Geary insiste sur le lien qui existe entre elle et la naissance du musée du Palais royal. En effet, en constituant un musée à partir des objets nommés si communément les « choses du palais », le roi Njoya entretint l'âpre rivalité entre lui et Yéyab. Et en répondant à une collection par une autre collection, il changea également les règles de l'engagement : sa propre arme idéologique le désignait comme le roi absolu (même si ce n'était plus le cas) et, au sein de cet espace privé, elle tentait de re-mystifier, quoique différemment, l'art royal bamoun et, par extension, la monarchie.

Dans ce nouveau contexte, dans ce monde re-mystifié, le pouvoir de la nouvelle collection émanait, comme pour les objets des réserves, du secret qui l'entourait. De même que pour la collection de Yéyab, celle de Njoya révélait son créateur, la médiocre relation qu'il entretenait avec les Français et son désir obsessionnel de préserver son royaume et, plus

¹⁵ Susan Stewart, *op. cit.*, p. 158.

¹⁶ Christraud Geary, « Art, Politics, and the Transformation of Meaning: Bamum Art in the Twentieth Century », *op. cit.*, p. 294.

important encore peut-être, son trône. Les collections constituaient une guerre des symboles, une guerre attisée par l'impérialisme français.

La collection de Njoya, bien qu'elle résultât en réalité du travail de son adversaire, peut être perçue elle aussi comme une œuvre d'autoglorification, importante à la fois pour l'image qu'elle renvoyait au roi de lui-même et pour celle qu'elle donnait de lui aux Français. Dans son *Histoire et coutumes des Bamum*, Njoya se positionne au centre de son royaume et se présente comme occupant le devant de la scène en tant que diplomate, guerrier, intellectuel, artiste et architecte. Il s'attribue par exemple le mérite de la construction d'un palais extraordinaire : « Le roi des Bamum, Njoya, a construit un palais dans le pays des Bamum. Ce palais surpasse toutes les maisons du Cameroun. Il n'y a pas au Cameroun un bâtiment semblable, c'est un bâtiment de quarante et une pièces¹⁷. »

Bien que Njoya ne mentionne pas la collection en soi, elle était tout son monde à la fin des années 1920. En ce sens, elle constitue une analogie visuelle de l'*Histoire* : c'est une source de statut et une affirmation de la détermination et de la capacité, quoique déclinante, du roi à contrôler à l'époque les symboles qui traduisaient ses préoccupations. Dans ce contexte, la collection apparaît aussi, de même que le palais, comme une expression de l'éclectisme et (de manière privée) de la distinction visuelle du roi.

Mais en fin de compte, le roi Njoya perdit la guerre des symboles. Durant la dernière partie de son règne, il supprima les lois qui dictaient l'accès aux symboles royaux et en contrôlaient l'usage. Il perdit également son pouvoir ; à la fin des années 1920, celui-ci n'était plus qu'un simulacre de ce qu'il avait été sous les Allemands. En 1931, Njoya fut exilé à Yaoundé, la capitale coloniale, où il mourut en 1933. Afin de le démystifier totalement, lui, ainsi que la royauté bamoun et, d'une manière plus générale, la vie de palais, l'administration française, sans nul doute aidée par Yéyab, dévoila tous les objets de la cour et des sociétés secrètes dans une exposition publique. D'après Geary, cet acte « traumatisant » transforma irrévocablement le royaume bamoun et la présentation publique de ces objets, y compris la collection privée de Njoya. Cela « mit un terme à la vie de cour traditionnelle », conclut Geary¹⁸.

Les histoires de conflits, de rivalités locales, d'oppression et d'interférence coloniales que les collections ont encore la capacité de raconter ont été largement subsumées par l'histoire et la sauvegarde culturelle. Le musée des Arts et des Traditions bamoun expose des pièces qui retracent en détail le travail des artisans au service de la royauté bamoun.

¹⁷ Njoya, *Histoire*, p. 258.

¹⁸ Christraud Geary, *op. cit.*, p. 15.

Néanmoins, avec la mort de son fondateur en 1947 et la transmission du musée tout d'abord à l'administration française, puis au gouvernement local, les symboles de Yéyab se sont transformés et ont cessé d'être un instrument idéologique dans une culture opprimée par les Français pour offrir une plus large vue d'ensemble sur le passé bamoun. Et en ce sens, le patrimoine qui s'y construit n'est pas celui du peuple, mais celui d'un royaume glorieux, vieux de plusieurs siècles, qui, en dépit de la colonisation française, reste en grande partie intact aujourd'hui.

Le musée du Palais royal, qui fonctionne désormais comme la plupart des musées d'art du monde entier, prétend proposer un grand récit de l'histoire bamoun. Cependant, les objets qu'il renferme, ses immenses agrandissements de photographies, sa statue du roi Njoya, placée devant le bâtiment, ses listes historiques et contemporaines de rois – piliers de la modeste industrie touristique de Foumban –, ou encore les livres essentiellement publiés par les membres de la famille royale, désignent tous le règne du roi Njoya comme l'apogée de l'histoire bamoun. D'autre part, un tour de passe-passe a été opéré dans la collection, qui témoigne ouvertement de la construction prudente du passé au palais de Foumban. Si la collection présente effectivement les accomplissements et le règne de Njoya, elle élude l'histoire coloniale des Bamoun. En parcourant le musée, le visiteur ne saisit pas la relation qu'il entretient avec celui des Arts et des Traditions, ni le destin de Njoya sous la domination des Français. De plus, il ne peut obtenir une image précise de la situation fort complexe du royaume bamoun au XX^e siècle. La collection parle d'un roi qui selon toutes les apparences eut un long règne heureux, nullement affecté par Yéyab ou la présence des Français. De fait, en proclamant l'année 1892 comme la date de fondation du musée du Palais royal, Aboubakar Njiassé Njoya attribue à son ancêtre davantage de responsabilité qu'il n'en a eu, effaçant tout à la fois l'effet de la colonisation et la rivalité entre Yéyab et le roi Njoya, deux facteurs pourtant déterminants dans la formation de la collection¹⁹. Mosé Yéyab gagna donc peut-être la bataille, mais, et c'est un formidable paradoxe, c'est le roi Njoya qui gagna la guerre.

Njoya est donc un élément central de l'identité bamoun contemporaine ; à l'image de son souverain, le peuple bamoun actuel interprète l'histoire comme une force active contribuant à la construction de chaque individu. Bien que les collections relatent avant tout les récits des membres de l'élite bamoun, la possibilité de voir ces objets (ou le fait de savoir qu'ils peuvent être vus) permet à tous les représentants de cette culture de voyager dans le passé, non en tant qu'esclaves mais en tant que sujets royaux. Comme les autres institutions

¹⁹ Aboubakar Njiassé Njoya, « The Royal Museum of Foumban : Life of a Local Museum », in *What Museums for Africa? Heritage in the Future*, Paris, ICOM, 1992, p. 75.

culturelles qui présentent le patrimoine, ce saut dans le temps souligne le rôle joué par la collection dans l'élaboration de l'identité ou d'un sentiment d'appartenance, non seulement pour les bâtisseurs de ce monde-là, mais aussi pour ceux qui construisent une communauté (ou nation) de sujets qui interagissent avec lui.

Bibliographie

Christraud M. Geary, *Things of the Palace*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1983.

Christraud M. Geary, « Art, Politics, and the Transformation of Meaning: Bamum Art in the Twentieth Century », in Mary Jo Arnoldi, Christraud M. Geary et Kris L. Hardin (dir. publ.), *African Material Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1996, pp. 283-307.

Paul Gebauer, « The Art of Cameroon », in *African Arts*, vol. 4, n° 2 (hiver 1971), pp. 24-35, 80.

Steven Nelson, *From Cameroon to Paris: Mousgoum Architecture In and Out of Africa*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

Aboubakar Njiassé Njoya, « The Royal Museum of Foumban : Life of a Local Museum », in *What Museums for Africa? Heritage in the Future : Benin, Ghana, Togo* (18-23 novembre 1991), Paris, ICOM, 1992, pp. 75-77.

Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, Duke University Press, 1993.

Sultan Njoya, *Histoire et coutumes des Bamum*, pasteur Henri Martin (traduction), Centre du Cameroun, Mémoires de l'IFAN, 1952.

Claude Tardits, *Le Royaume Bamoum*, Paris, Armand Colin, 1980.

Un lieu de travail

Par Michael Baldwin, Charles Harrison, Mel Ramsden

Le nom Art & Language désigne le travail artistique de Michael Baldwin et de Mel Ramsden ainsi que leur travail littéraire et théorique, auquel est associé Charles Harrison. Des expositions de leurs œuvres se sont tenues récemment à la galerie Lisson à Londres, au ZKM, à Karlsruhe, ainsi qu'au Distrito Cuatro, à Madrid. Au printemps 2006, une rétrospective de quarante ans de travail du collectif a été installée au château de la Bainerie, près de Nantes. La revue Art-Language est parue pour la première fois en 1969. Parmi les publications récentes d'Art & Language figurent une anthologie de leurs écrits depuis 1980 (2005) et la monographie Homes from Homes II, publiée en association avec le Migros Museum de Zurich (2006). L'œuvre Homes from Homes I a été présentée il y a peu au Centre Pompidou à Paris. Charles Harrison est l'un des directeurs de publication d'Art in Theory (Blackwell Publishing, 1998-2002). Il est également l'auteur de Conceptual Art and Painting: Further Essays on Art & Language (MIT Press, 2003) et de Painting the Difference: Sex and Spectator in Modern Art (University of Chicago Press, 2005). Il est professeur en histoire et théorie de l'art au centre d'enseignement à distance du Royaume Uni.

Art & Language est le nom d'une pratique dont les origines sont liées au cataclysme critique que la peinture et la sculpture modernistes connurent au milieu et à la fin des années 1960. L'une des conséquences de ce phénomène fut que les traditions matérielles de ces deux arts plastiques arrêtaient de fournir les catégories incontestables sur lesquelles était fondée la pratique muséographique. C'est à la suite de l'essor des « nouveaux médias », tels qu'on les appelait parfois, que les limites servant à distinguer l'œuvre d'art de l'institution cessèrent d'être marquées ou incarnées par une barrière ou un cadre physique, voire virtuel. De fait, ces limites ainsi que leurs signes perceptibles étaient désormais remis en cause et considérés comme de simples conventions établies de longue date. L'attaque contre « le cadre » fut encouragée par la modernité littéralisante alliée au minimalisme et par des pratiques capables de générer et d'exploiter les contradictions associées aux conventions mêmes que le cadre illustrait partiellement. Le musée, qui avait joui un temps du statut idéologique de refuge vis-à-vis des événements non esthétiques du monde, était devenu un sujet d'interrogation quant à son refus apparent d'aborder des questions comme « le racisme, la guerre, la répression¹ ».

¹ Une « grève de l'art contre le racisme, la guerre, la répression » fut organisée par l'Art Workers' Coalition à New York en mai 1970 : des manifestations eurent lieu devant les grands musées.

L'attaque menée contre « le cadre » était pour de nombreux artistes indissociable d'une critique de l'institution au sens large, que celle-ci soit identifiée au capital de manière générale ou à l'une ou l'autre de ses formes structurelles et superstructurelles spécifiques. Auparavant, le site de production était l'atelier, tandis que la galerie et le musée constituaient des lieux de conservation, de présentation et de consommation. Le paradigme de la relation entre l'artiste et l'institution était une transaction centrée sur l'objet, transmissible et transférable, dont le contenu notionnel était considéré comme relativement protégé d'une altération par le contexte. Très peu d'ambiguïtés existaient dans les relations concernées. La responsabilité du musée consistait à préserver l'œuvre dans sa particularité matérielle et à la montrer à son avantage. L'architecture du musée reflétait largement ce but, et dans la mesure où « à son avantage » sous-entendait de donner à l'œuvre une apparence sérieuse et importante, les formes architecturales appropriées indiquaient la permanence, la substance et la sécurité.

Avec l'art postminimal de la fin des années 1960 et du début des années 1970, cependant, une nouvelle transaction vint caractériser les relations entre l'artiste, la galerie et l'institution. Une fois que le cadre conventionnellement autonomisant fut récusé avec succès, la frontière entre l'œuvre et l'institution devint un sujet de débat, de contingence et de négociation. Le véritable site de production se déplaça de l'atelier à la galerie ou au musée. L'artiste se voyait à présent offrir la possibilité d'adopter le rôle du conservateur, et le conservateur celui de l'artiste.

Cette situation postmoderne a créé des difficultés et des circonstances croissantes, souvent déroutantes, qui affectent à la fois les artistes et les institutions. Exemple de cas typique : un partenariat – c'est-à-dire une collusion – entre un commanditaire, une institution muséale et un artiste. L'institution (par exemple la Tate Modern) bénéficie d'une grosse attraction et de la publicité qui en découle ; le commanditaire, lui, profite de la publicité qui met l'accent sur l'innovation et la « haute culture » ; quant à l'artiste, il obtient la possibilité de travailler en grand seigneur tout en recueillant le statut public d'une petite célébrité. Il existe de nombreuses variantes de cette relation. De fait, il semblerait même qu'elles constituent l'essentiel de la structure de la scène artistique depuis quelque temps.

Telles furent les conditions qui présidèrent à l'émergence de notre pratique et qui nous offrirent nos premières possibilités artistiques. Il s'agissait là d'occasions qui favorisaient l'essor d'une carrière, l'accroissement formel et matériel d'une œuvre, le développement d'une esthétique extrêmement complexe ainsi qu'une mobilité sociale, l'artiste se trouvant libéré des exigences du travail manuel et se contentant de commander des produits technologiques par téléphone. C'était également l'occasion d'exploiter le potentiel distributif de l'institution et de développer de nouvelles compétences de gestion et d'organisation. Dans le même temps, la convergence

effective des intérêts entre l'artiste et l'institution aboutit à l'érosion du privilège associé au travail artistique autonome et maîtrisé, de même que, par réaction, à la destitution du gentleman à la Wollheim – le « spectateur suffisamment sensible, suffisamment informé² » – de son rôle en tant que suprême arbitre de la signification et de la valeur dans l'expérience de l'art. Qu'est-ce qui pouvait aller de travers ?

Voilà ce qui alla de travers : ce moment de libération fut aussi un moment durant lequel une pléthore de déterminations indésirables et insupportables se firent sentir. Lorsque les artistes sont transformés en employés de bureau modèles, ils rejoignent les rangs de la gestion institutionnelle. Loin de produire une critique de l'institution, ils deviennent complices du mensonge qui veut que celle-ci soit le remède et non la maladie, et qu'il soit préférable de confier le soin de la critiquer à ses fonctionnaires. Le fait que ces derniers aient pu figurer parmi les dissidents d'un génie culturel antérieur ne signifie pas que les effets socialement négatifs de l'institution puissent être surmontés. La gestion présente un cadre discursif et pratique dans lequel la curiosité et l'investigation ne sont compris que selon les termes de ses propres limites instrumentales. Le travail artistique réduit à une seule idée, logique et prévisible, est aisément sollicité à ces fins. Le résultat est un contrat névrotique entre l'artiste-conservateur et l'institution. Celle-ci exige une forme prévisible d'excès, conçu comme un enjolivement ou un perfectionnement de ses intérêts hégémoniques, et l'artiste-conservateur s'évertue, sans aucune autocritique, à la lui fournir, luttant, ce faisant, pour surpasser la dernière superproduction à laquelle son nom était attaché.

Aucun échec n'est possible ici. Tant que les biens sont conformes à ce qui a été spécifié et décrit, ils sont assurés de repousser les horreurs de l'aliénation et de la déflation, tout en conservant le pittoresque de l'abject et de ce qui s'y apparente. L'institution a démontré son pouvoir démocratique. En abandonnant tout souvenir d'éducation, de dépréciation et de négativité critique, elle demande à l'artiste de mettre en valeur son nouveau statut de lieu fréquenté par des célébrités. Armé de relations publiques, l'artiste, lui, attend sa part de cette renommée ou, s'il surpasse l'institution à cet égard, est flatté par la reconnaissance accrue de son travail.

Les institutions d'art contemporaines continuent à se considérer comme expansibles. Tandis que plusieurs variétés de supports multimédias et de films rejoignent les objets exposés au sein du musée, de nouvelles exigences techniques et immobilières commencent à émerger. Il n'est pas facile de déterminer si cette expansion découle des demandes et des productions d'artistes relativement indépendants par rapport aux incitations de l'institution, ou si elle résulte des

² Il est fait référence ici à l'ouvrage de Richard Wollheim *Painting as an Art*, London et Princeton, NJ, Thames and Hudson, 1987, p. 22 et suivantes.

pressions des institutions elles-mêmes. Indiscutablement, il existe des pratiques artistiques, telles que le Critical Art Ensemble, qui s'estiment « critiques » ou « contestataires » d'un point de vue social et politique, et auxquelles le musée en expansion et la vision corollaire de l'art qu'il nourrit offrent un terrain exploitable, propice à leurs desseins non wagnériens. L'aspect contestataire de telles pratiques dépend du cadre institutionnel, qui impose ses propres limites. Dans le cas du Critical Art Ensemble, les cibles visées relèvent pour l'essentiel du monde de l'entreprise. La raison principale pour laquelle cette pratique se qualifie elle-même d'« artistique » est précisément que ce sont les musées d'art ou les galeries très en vue, en tant que cadres institutionnels, qui lui fournissent une source de financement et, en quelque sorte, une plate-forme. Le privilège associé à ce cadre est ainsi mis au service de la contestation. Mais les mêmes conditions offrent des possibilités structurelles similaires à des pratiques qui en aucun cas ne pourraient être qualifiées de contestataires : tant le musée Guggenheim de New York que la Royal Academy à Londres ont accueilli la marque Armani.

La capacité de l'institution à concilier ces deux types opposés d'événements est révélatrice à la fois de l'image libérale qu'elle a d'elle-même et de son pouvoir. Et c'est son besoin d'expansion dans des conditions reliant le libéralisme au pouvoir qui définit sa vie. Une fois ce processus d'expansion amorcé, l'échec ne peut aboutir qu'à un retrait fatal du parrainage ou du soutien. Les financiers, dont les intérêts ont été auparavant servis par l'expansion, accorderont tout simplement leurs largesses à d'autres.

La tendance à l'expansion dans l'institution d'art contemporaine est inexorablement liée à l'érosion des frontières entre les différents moyens d'expression artistique – toutes ces catégories spécialisées qui ont servi traditionnellement à contenir l'ambition muséographique. Des processus semblables sont à l'œuvre dans les établissements d'enseignement supérieur, où l'expansion entraîne une érosion du caractère distinctif du sujet disciplinaire, et de l'étude détaillée qui en dépend, en faveur de l'actualité, de l'interdisciplinarité et d'un travail thématique sensible aux injonctions du marché. Là, de même, l'échec de l'expansion mène à une perte de prestige et à une baisse du financement. Dans les deux cas, c'est au nom de l'étiquette idéologique « démocratie » que la suppression de la spécialisation est justifiée. Elle est en fait déterminée par les demandes de la distribution et du commerce, et par les propos hypocrites du capital affirmant que le client exige des biens qui seraient consommables sans aucun esprit critique. De même que l'institution d'art contemporaine redoute le pouvoir déflationniste de certaines formes d'art et tend à le camoufler par une actualisation dérisoire, l'enseignement supérieur craint la difficulté qui va de pair avec la spécialisation et réagit en conséquence. Dans le premier cas, c'est la baisse de fréquentation qui est redoutée, dans l'autre c'est la diminution du nombre d'étudiants. Les deux

sont des symptômes et des causes de contraction. La prééminence de ces conditions est telle qu'elle désespérerait le plus déterminé des partisans de Theodor Adorno.

De nos jours, les biennales fleurissent, et des foires d'art voient sans cesse le jour dans des sites aussi ridicules qu'improbables partout dans le monde. Les clients sélects qui dominent et hantent le marché font des donations de fonds qui lient la foire à l'institution. Par exemple, un fonds contrôlé par un de ces groupes de personnalités en vue a été spécialement créé pour acheter des articles à la Frieze Art Fair de Londres afin d'en faire donation à la Tate Modern. Les artistes ont désormais tendance à garder leurs œuvres les plus ambitieuses, les plus spectaculaires, pour les foires d'art – phénomène qui doit sans aucun doute faire déjà l'objet d'une molle expertise postmoderne à la fois au sein de l'institution d'art et dans le département des études culturelles d'une université quelconque.

Nous avons nous-mêmes été impliqués dans cette évolution, à savoir dans cette attaque menée tant contre le statut paradigmatique de la peinture et de la sculpture et contre les types d'appréciation et de consommation associés aux beaux-arts, que, a fortiori, dans les idéalizations du musée qui les soutenaient. En d'autres termes, nous étions engagés dans ce moment de crise qui a été dénommé l'art conceptuel³. L'une des difficultés affrontées par cet art – qui s'était tout d'abord considéré comme extrêmement transférable et distributif, violemment allographique et indifférent, voire hostile, au marché de l'art conventionnel ainsi qu'à ses modes d'exposition – fut que l'institution avait commencé à identifier certaines qualités en lui que la majorité des artistes avaient été inaptes ou peu enclins à envisager. Des critiques comme William Rubin, du musée d'Art moderne de New York, avait exprimé la crainte que le mouvement postminimaliste mène à l'élimination du musée, comme certains en rêvaient peut-être. Au même moment, cependant, un certain nombre d'artistes avaient trouvé des galeries bienveillantes en Europe continentale, où une tradition d'avant-garde intellectuelle itinérante avait subsisté, encore que davantage associée à la littérature et à la politique qu'à l'art. Par pure coïncidence, l'idée du musée national d'art moderne s'était propagée à travers l'Europe, grâce au modèle réussi établi à New York entre les deux guerres. Dans ces circonstances, le fait que le mouvement postminimaliste ou d'art conceptuel fût le courant le plus international que l'histoire de l'art ait jamais connu constitua un attrait important. Nous vîmes alors un mouvement, dont la raison d'être reposait sur une critique putative du privilège et de l'autonomie, être accueilli par des musées qui avaient à cœur de prouver le caractère sérieux et cosmopolite de leur engagement vis-à-vis des nouveaux développements artistiques, et qui avaient fini par reconnaître que l'art conceptuel n'allait pas disparaître.

³ La nature de cet engagement est exposée en détail dans notre article « Voices Off: Reflections on Conceptual Art », paru dans *Critical Inquiry*, vol. 33, n° 1, Chicago, automne 2006, pp. 113-135.

On peut dire que les musées d'art moderne – qui résultent, d'une part, du souvenir de 1917, année du rejet de l'urinoir de Marcel Duchamp et, d'autre part, de la consécration du même artiste dans les années 1960 – bénéficièrent d'une seconde chance. Pour des raisons qui, dans de nombreux cas, furent loin d'être déshonorantes, les conseils d'administration et les conservateurs de ces institutions virent en l'art conceptuel la possibilité d'un rafraîchissement de leur culture – rafraîchissement discursif et digne d'intérêt sur le plan médiatique, au point d'absorber une partie du travail critique vis-à-vis des œuvres en question.

Néanmoins, lorsqu'il devint évident, et ce dès les années 1980, que quasiment rien n'était assez abject pour se voir fermer les portes des musées, les ressources intellectuelles et matérielles ainsi que les motifs d'opposition se retrouvèrent pour le moins diminués. Il est possible que des individus au sein des institutions muséales aient vu dans l'art conceptuel, de manière explicite, intuitive ou vague, le catalyseur essentiel à leur expansion : ils auraient perçu en lui une propriété nécessaire à l'érosion des frontières catégorielles qui avaient auparavant restreint l'expansion institutionnelle. Il est également possible que ces mêmes individus, ou d'autres encore, aient compris que telles étaient les conditions pour une importante expansion et pour une valorisation du rôle du conservateur – celui-ci devenant un *Über-praticien* d'avant-garde.

Dans ces circonstances, l'offre semblait particulièrement large, en particulier pour ceux dont l'intérêt avait été l'établissement d'un créneau ou d'une marque d'avant-garde (un accomplissement fondé en général sur une vision de l'histoire de l'art grossièrement chronologique). S'il s'agissait en effet d'une marque établie par l'artiste, alors le musée d'art moderne libéral fournissait, en matière de distribution et d'expansion, tout ce qui pouvait être nécessaire à son succès.

Parmi les effets potentiellement indésirables pour les artistes de cette évolution dans la culture et la politique du musée, il faut citer l'inhibition face au changement et aux risques d'incohérence que cela entraîne, le rejet des œuvres dont la complexité interne s'accommode mal des conditions propres à une distribution, une circulation et une consommation rapides, et l'identification du pouvoir signifiant du travail artistique et du moral de sa production avec la vie de l'institution elle-même, si bien que toute œuvre d'art issue d'une pratique sociale indépendante de la sphère de contrôle de l'institution est susceptible d'être considérée comme un échec. Tandis que le site de production se déplaçait de l'atelier à l'institution, l'artiste se voyait priver de cette intimité productive et d'une relative indépendance sans laquelle la critique institutionnelle tend à être peu plausible et, dans le pire des cas, résulte d'une connivence dans l'imposture.

C'est presque un truisme désormais d'affirmer que les pratiques artistiques dont l'origine était liée à l'esthétique de la libération se sont accoutumées aux orthodoxies du marché libre et

que cet état de fait a été créé en grande partie par l'entremise du musée d'art. L'institution a acquis un pouvoir coercitif lui permettant de déterminer la forme du travail de l'artiste. Nous ne prétendons pas qu'une résistance absolue et inconditionnelle à ce pouvoir est possible dans la pratique, mais la question est de savoir en quoi pourrait consister une résistance même partielle.

Notre perception de ces conditions prédominantes dans la pratique artistique coïncida au début avec la production et l'exposition du *Documenta Index (Index 01)* en 1972 (voir figure 1) et avec la reconnaissance et l'expansion croissantes du mouvement de l'art conceptuel durant les années 1970 (un développement qui culmina dans l'usage contemporain du terme « art conceptuel » pour identifier à peu près n'importe quelle création ne relevant ni de la peinture ni de la sculpture, et détenant ou semblant détenir le moindre aspect avant-gardiste⁴). L'une des propositions critiques sous-tendant l'*Index* concernait les stéréotypes de l'identité artistique qui avaient subsisté alors même que l'objet générique à la Duchamp avait commencé à s'imposer en tant qu'objet d'art paradigmatique. L'*Index* proposait qu'une pratique discursive soit non seulement concevable mais aussi viable, du moment que la conversation impliquée possède une dimension récursive, c'est-à-dire qu'elle s'intéresse à la nature de ses propres processus et à sa situation interne comme condition de sa conscience de sa situation dans le monde. Il y avait là une possibilité discursive – une sorte de pragmatique conversationnelle – qui ne pouvait être subsumée par les objectifs publics du musée, même si des morceaux de conversation pouvaient être réifiés et isolés tels des échantillons exposables invitant le public à participer et à contribuer à l'ensemble plus vaste du travail.

L'aspect social que la conversation annotée et auto-indexée du *Documenta Index* semblait promettre se révéla peut-être difficile à gérer – un espace conversationnel n'étant pas nécessairement un modèle de communauté exploitable –, mais les habitudes pratiques, les besoins et les tendances que l'*Index* engendra semblaient valoir la peine d'être maintenus. Il s'ensuivit que ce qui était requis, c'était un lieu de travail. L'atelier a bien sûr toujours été autant une construction idéologique qu'un emplacement physique, son image ou sa description constituant

⁴ Le *Documenta Index*, aussi nommé *Index 01*, fut désigné ainsi après sa première exposition à la « Documenta 5 » de Kassel durant l'été 1972. Il se composait de huit classeurs métalliques montés sur quatre socles. Les classeurs contenaient 87 textes écrits par ceux qui étaient alors associés à Art & Language ou à la revue *Art-Language*. Les murs autour étaient tapissés d'immenses photocopies d'un index imprimé. En dessous de chacune des 87 entrées, tous les autres textes étaient classés selon trois types de relation possible avec le texte cité : une relation de compatibilité, une relation d'incompatibilité et une relation de transformation, ce qui signifiait que les documents concernés ne partageaient pas le même espace logique/éthique et ne devaient pas être comparés avant une transformation notionnelle. Dix noms furent publiquement associés à l'exposition du *Documenta Index*, même si tous n'avaient pas été impliqués dans sa préparation ou son installation. L'adoption d'un principe de responsabilité collective ne fut pas simplement une question de stratégie vis-à-vis du public. Cela avait été dès le début une hypothèse informelle des échanges d'Art & Language que les matériaux du discours devaient pouvoir être différenciés selon des critères plus forts que ceux régis par la personnalité d'un auteur. Dans la conception de l'*Index*, cette hypothèse fut élevée au rang de principe directeur.

un reflet actif de l'image de soi de l'artiste, qu'elle soit réelle ou mythique. Si notre lieu de travail serait à certains égards virtuel, au moins se distinguerait-il du musée par sa différence intrinsèque. Celle-ci ne se définit pas seulement en termes de lieu effectif, mais plutôt selon les séries de déterminations que la pratique de la conversation et de l'essai considère comme opportunes, par opposition à celles qu'elle considère hostiles à son existence.

Bien sûr, la plupart des artistes ont des ateliers dans lesquels « ils font leur travail ». À l'ère du musée expansionniste, toutefois, il s'agit en général de travail au sens relativement réduit et mécanique du terme : planter des clous, scier, etc., à moins qu'il ne s'agisse de la poursuite d'un but professionnel. Dans l'atelier d'un artiste impliqué avec un musée, chaque fois qu'il y a une autre personne présente à ses côtés, celle-ci est très souvent un assistant, un entrepreneur, un agent ou un conservateur. Ainsi, la conversation est caractérisée soit par la transmission d'une instruction révélant la division hiérarchique du travail, soit par des questions de présentation, de distribution et de consommation reflétant les buts et les objectifs de l'institution. Mais le modèle que les implications du *Documenta Index* établissaient pour la pratique présente d'Art & Language sous-entendait que : a) la conversation était bien plus qu'un sous-produit contingent de cette pratique, et qu'il n'était pas possible de concevoir un moment productif dans l'atelier (excepté d'un point de vue mécanique) si une seule personne était présente ; et b) pour être considérée comme appropriée à la pratique, la conversation devait soit jouer un rôle nécessaire en tant qu'élément du travail ou en tant que composant de sa production, soit se rapporter de façon critique aux conditions de sa présentation, de sa distribution et de sa consommation, ou les deux à la fois. (Pour ce qui est de la présence d'une autre personne, nous ne nous référons pas nécessairement à une présence effective mais plutôt à une présence virtuelle, dans la mesure où le type de conversation que nous avons décrit constitue le fondement de la pratique.)

Il nous faut reconnaître que dans la pratique qui en résulte, la relation avec l'institution est *inefficace*, car indéchiffrable pour la direction. Très peu de gens se hasarderaient à une caractérisation d'un élément de notre travail, encore moins de la représentation conversationnelle dont cet élément fait partie. Dans une culture artistique esclave des slogans et des formules éphémères, notre tendance à une complexité qui s'auto-démantèle est susceptible d'être interprétée comme impénétrable et de présenter toutes les caractéristiques d'un échec probable associé aux formes soi-disant transcendées de la spécialisation. Bien que l'institution se sente tenue de prendre au sérieux le travail qui émane d'une longue carrière soutenue – de celles que l'on introduit par des formules d'authentification du style « au nombre des fondateurs de l'art conceptuel » –, le travail en question refuse résolument de se prendre au sérieux et, par là, de satisfaire le romantisme tenace qui fait encore le lien entre l'artiste et le capital.

Un exemple servira à la fois à clarifier le propos et à établir un lien entre le *Documenta Index* de 1972 et une variété ultérieure de pratique d'atelier, héritière (quoique de manière incomplète) d'une certaine tradition. En 1982, nous produisîmes deux peintures intitulées *Index : the Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth I et II* (voir figure 2)⁵. Ce travail venait s'inscrire dans le genre de « l'atelier de l'artiste », avec une référence particulière en termes d'échelle et d'ambition figurative à *L'Atelier du peintre*, réalisé par Gustave Courbet en 1855. Celui-ci décrivait son œuvre comme une « allégorie réelle », montrant « le monde qui vient se faire peindre chez moi⁶ ». C'était, à l'époque, une œuvre au dessein historique ambitieux, qui visait à présenter les réflexions de l'artiste sur son atelier comme un genre noble. Nos propres peintures sont marquées par l'indexation absurde « painted by mouth » [peint avec la bouche] qui laisse à penser que les artistes ont un handicap et que le statut du genre en est donc diminué. Le handicap physique de l'artiste induit la possibilité d'une incompétence conséquente dans l'exécution technique du travail. La moindre distorsion peut alors être perçue non comme intentionnellement expressive, mais comme accidentelle et malheureuse, et l'artiste considéré non pas romantique et héroïque, mais infirme et pathétique. Conséquence : le genre ne s'apparente plus qu'à un catalogue de cartes de Noël produites par des artistes travaillant avec leur bouche et leurs pieds, et vendues au profit d'œuvres de bienfaisance. De fait, pour un genre ambitieux, peindre avec la bouche pourrait relever non pas tant d'un acte absurde que d'une déchéance totale. Les peintures *Studios at 3 Wesley Place* ne sont-elles que de simples exercices burlesques ? Une exposition pourrait-elle les prendre malgré tout au sérieux ? Elles ont assurément un aspect sérieux. Elles sont imposantes et peuplées de personnages et de détails référentiels, mais se pourrait-il que les artistes se soient simplement amusés et n'aient eu aucun objectif réfléchi ?

La pratique de la conversation et de l'essai a toujours été un dialogue avec l'infirmité et le défigurement. Et, en fin de compte, une telle pratique sera toujours formée de ces éléments, de fragments que l'on s'efforce de faire paraître comme un tout l'espace d'un moment, tout en risquant le rejet parce qu'ils sont mal formés. Bien qu'ils puissent trouver leur place dans les institutions, ce seront toujours des œuvres qui s'efforcent, avec un succès limité toutefois, de se trouver un contexte. Ces dernières années, nous avons monté des expositions de tels fragments dans diverses institutions d'art moderne, notamment en 1999 à la Fondation Tàpies à Barcelone et au PS1 à New York (voir figure 3), puis en 2002 au musée d'Art moderne Lille métropole à

⁵ Les deux peintures furent présentées ensemble pour la première fois à la « Documenta 7 » durant l'été 1982.

⁶ Citation extraite d'une lettre à Champfleury écrite en 1854, publiée pour la première fois, à partir d'une version autographe non datée conservée au Louvre, dans *Gustave Courbet 1819-1877*, catalogue d'une exposition qui se tint au Grand Palais, à Paris, en 1978 ; la version anglaise parut dans : Charles Harrison, Paul Wood et Jason Gaiger (dir. publ.), *Art in Theory 1815-1900*, Oxford et Malden, Mass., Blackwell Publishers, 1998, pp. 370-372.

Villeneuve d'Ascq (voir figure 4). Conçues suite à la demande d'un examen rétrospectif, ces expositions ont réuni des assemblages d'œuvres et de représentations d'œuvres, chacune disposée par nos soins afin de fournir à la conversation interne des fragments un contexte potentiel, au-delà de la portée de l'institution au sein de laquelle ils ont été, sans aucun doute, confortablement logés⁷.

⁷ Pour de plus amples réflexions sur le sujet du musée moderne, voir notre « Failed Town Planning », publié pour la première fois comme une critique de l'ouvrage de Josep Montaner et Jordi Oliveras, *The Museums of the Last Generation*, Londres et New York, Academy Editions / St. Martin's Press, 1986, in *Artscribe International*, n° 62, mars-avril 1987 ; réédité dans *Art & Language, Writings*, Distrito Cuatro, Madrid, 2004, pp. 143-148.

Les pratiques para-performatives et le dernier modernisme : l'art contemporain et le musée

Par Matthew Jesse Jackson

Matthew Jackson est maître assistant en histoire de l'art et en arts plastiques à l'université de Chicago.

Quelles œuvres d'art contemporain appartiennent aux musées ? Quels sont les modes de collection et d'exposition susceptibles d'assurer l'accès le plus approprié dans le futur à de telles œuvres ? Ce sont des problèmes qui se posent très fréquemment aux conservateurs d'art contemporain. Tandis que les institutions artistiques se mettent à acquérir de façon plus offensive des pièces récentes, pour accroître le nombre de visiteurs, attirer un public plus jeune ou simplement dresser l'état actuel de la production culturelle, le Musée tend à s'aventurer sur un terrain institutionnel incertain¹. Dans ce contexte, l'administrateur du musée est confronté à une question épineuse : peut-on désigner avec la moindre certitude les activités propices à représenter l'art le plus important de notre époque ? Après les transformations structurelles qu'a connues la scène artistique mondiale, et l'abandon progressif des moyens d'expression artistique conventionnels, on peut se demander si l'exposition de l'objet d'art statique ou même la projection de l'image animée resteront la mission principale du musée.

Une installation théorique

Nous sommes en 2004, au Getty Center à Los Angeles. Le Jackson Pollock Bar (Peter Cieslinski, Martin Horn, Anna Wouters et Christian Matthiessen), un collectif artistique basé à Freiberg en Allemagne, joue une représentation intitulée « Thèses sur Feuerbach ». L'événement relève d'un genre de l'art de la performance que le Jackson Pollock Bar appelle « l'installation théorique », à propos de laquelle il écrit : « Les théories des théoriciens, voire les théoriciens eux-mêmes, ne forment plus un arrière-plan neutre et abstrait pour le fait esthétique. Ils se sont développés au

¹ Voir par exemple la récente controverse qu'a suscitée à Buffalo (New York) la décision prise par la Albright-Knox Art Gallery de ne plus donner accès à certaines œuvres majeures de sa collection d'antiquités, d'art médiéval et d'art de la Renaissance afin de pouvoir accroître ses possessions contemporaines. Cf. Randy Kennedy, « Buffalo's Pain: Giving Up Old Art to Gain New », in *The New York Times*, 14 mars 2007.

point d'en constituer le matériau même. 'L'esthétique' est devenu discursif, et 'le discours' est devenu esthétique². » Cette déclaration fait écho aux *Thèses sur Feuerbach* de Marx qui s'afflige d'un « idéalisme qui ne connaît [...] pas l'activité réelle, sensible, comme telle [...] et] ne considère comme authentiquement humaine que l'attitude théorique [...] »³.

« Thèses sur Feuerbach » se déroule dans une petite salle de conférence derrière une table qui a été installée pour une apparition effective de Charles Harrison, Michael Baldwin et Mel Ralsden (membres de longue date du groupe d'art conceptuel Art & Language). Toutefois, au lieu d'Art & Language, ce sont les membres du Bar qui prennent place à la table et commencent à faire du play-back sur une bande-son que le public finit par interpréter comme un enregistrement d'Art & Language discutant des conditions de production dans le monde artistique contemporain. (Il s'agit en fait d'acteurs enregistrés lisant un texte écrit par Art & Language) En outre, le Bar présente « l'installation théorique » sous le regard de membres d'Art & Language présents dans le public. Ensuite, le Jackson Pollock Bar et Art & Language participent à une autre table ronde en répondant à des questions posées par l'assistance sur celle qui vient juste d'être « représentée ». À la fin de l'événement, le spectateur a la troublante (et profondément satisfaisante) impression d'avoir regardé le monde artistique être représenté et non d'avoir vu une énième représentation dans le monde artistique. Une démarche très astucieuse, tout en étant difficile à décrire en termes d'art. Cela rappelait l'invocation désormais rebattue qui apparaît dans « Art and Objecthood⁴ » de Michael Fried à propos du tour en voiture qu'effectua Tony Smith une nuit sur l'autoroute du New Jersey pas encore ouverte à la circulation. Mais cela m'évoquait également une remarque désinvolte faite par le directeur du Getty Research Institute, l'historien d'art Thomas Crow.

Le surf, la musique et l'art

Crow déclara un jour, non sans ironie (ceci est une paraphrase) : « J'aime le surf davantage que la musique, mais j'aime aussi la musique davantage que l'art⁵. » Cette observation, par ailleurs insignifiante, a été déterminante dans mon appréciation de la représentation du Jackson Pollock Bar dans la mesure où la hiérarchie des formes culturelles que semble instaurer Crow reproduit plus ou moins la progression établie dans les *Thèses* de Marx : de l'activité sensible à la pratique théorique engagée. Au bout du compte, rien ne vaut pour Crow une houle de septembre dans le

² Le Jackson Pollock Bar, communication avec l'auteur, 24 janvier 2005.

³ Karl Marx, « Theses on Feuerbach » (1845) in *The Marx-Engels Reader*, Robert C. Tucker (dir. publ. et trad.), New York, Norton, 1978, pp. 143-145.

⁴ Voir Michael Fried, « Art and Objecthood » in *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, pp. 148-172.

⁵ Thomas Crow, conversation avec l'auteur, Los Angeles, 18 juin 2004.

Pacifique. Le chanteur qui improvise sur un rythme funky vient après. Et l'art... eh bien, l'art est autre chose. Il me semble que nous devons justement comprendre pourquoi.

Le surf et la musique populaire ont sans doute en commun leur orchestration d'expériences situées au-delà des contraintes d'un environnement bâti statique, que par simplicité nous appellerons « le Musée ». Les deux activités dépassent les discours institutionnels qui chercheraient sinon à les isoler en vue d'analyses, de débats et d'évaluations. Autrement dit, le surf et la musique populaire n'ont en général pas besoin des musées, des galeries, des donateurs, des conservateurs, des administrateurs et de tout le tralala du sérieux organisationnel* incarné par l'événement intellectuel et l'exposition de musée. Au point même que s'ils apparaissent dans un tel cadre, leur nature attractive s'évapore rapidement.

Le concept de la table ronde semble déterminant en l'occurrence. Consultons par exemple le baromètre de l'actualité que constitue Google : en tapant « table ronde » et « surf contemporain », on obtiendra peut-être une page si on a de la chance ; pour « table ronde » et « musique contemporaine », on trouve près de 20 000 pages, et pour « table ronde » et « art contemporain », près de 100 000. Bien sûr, il est possible de tenir une table ronde sur le surf ou la musique ; on peut évoquer leurs textures à travers des présentations Power Point, les remarques des intervenants ou des sessions houleuses de questions-réponses, mais ces efforts tendent à être inutiles. De fait, ce sont les 20 000 pages pour « table ronde » et « musique contemporaine » qui ont été à l'origine de mes ruminations sur le sujet.

Le problème avec la musique

La table ronde est exactement la sorte de phénomène que l'icône du rock indépendant Steve Albini avait à l'esprit lorsqu'il écrivit en 1993 son essai incontournable « The Problem with Music⁶ ». Selon lui, une infrastructure promotionnelle parasite était en train de tuer la production contemporaine ; la scène musicale alternative était menacée non pas par la surcommercialisation et l'avarice des labels, mais par l'influence écrasante des « A & R rep » (« Artist & Repertoire representatives », ces scouts de l'industrie musicale à la recherche de nouveaux talents). Aux yeux d'Albini, ce sont d'odieux personnages, non parce qu'ils n'apprécient pas ou ne comprennent pas la musique, mais parce qu'ils ne doutent jamais de leur compréhension et ne remettent jamais en question leur appréciation. Pour eux, la musique joue un rôle bien défini et évident au sein d'une culture plus large de décontraction urbaine sans préjugés. Et d'après Albini, c'est cette évidence précisément, ce manque d'autoréflexion critique, est ce qui définit « le problème avec la musique ».

⁶ Steve Albini, « The Problem with Music » in *Commodify Your Dissent: Salvos from The Baffler*, Matt Weiland, Thomas Franck (dir. publ.), New York, Norton, 1997, pp. 164-176.

Comme Albini, Crow perçoit que les formes les plus vitales de la musique populaire prospèrent dans les interstices fugitifs de la culture, le plus souvent les bars et leurs arrière-salles ; des lieux bien éloignés de l'enracinement administratif qui a accompagné la pratique de l'art contemporain et l'espace du musée. À cet égard, la hiérarchie effectuée par Crow entre le surf, la musique et l'art renvoie à l'esthétique « américaine » décrite il y a longtemps par Theodor Adorno, qui résida un temps à Los Angeles. Il écrivait : « En Amérique, je fus libéré d'une croyance naïve en la culture, [et] j'acquis la capacité à voir la culture depuis l'extérieur [...] en Amérique, où aucun silence révérenciel ne régnait autour de tout ce qui est intellectuel comme en Europe centrale ou occidentale [...]. L'absence de ce respect incite à une autoréflexion critique⁷. » En d'autres mots, le paradoxe de la situation est le suivant : Thomas Crow ne serait pas un historien d'art aussi perspicace s'il ne préférait pas le surf et la musique à l'art. Ces enthousiasmes périphériques poussent l'esprit à la réflexion critique sur les possibilités de l'art et la signification de la culture. Selon les termes d'Adorno, de telles forces constituent les éléments plaisants, anticulturels, qui rendent possible une culture mûre et capable de réfléchir sur elle-même.

Le plaisir et la représentation

Le critique d'art Dave Hickey (avec en particulier ses essais parus en 1997 *Air Guitar: Essays on Art & Democracy*), très largement célébré, suit une trajectoire diamétralement opposée à celle d'Adorno, bien qu'il s'intéresse à des phénomènes culturels aussi divers que ceux qui occupent Crow⁸. Pour l'ancien auteur de chansons de Nashville, le spectacle de l'art n'est pas très différent de l'activité qui consiste à écouter un concert au bar du coin. Hickey précise qu'aucune compétence particulière n'est requise de la part du spectateur : quelles que soient ses connaissances, elles sont potentiellement suffisantes pour « piger l'art » parce que et c'est un des grands arguments du critique, il n'y a rien de très important à « piger » de toute façon, du moins rien qu'un spectateur inventif ne puisse surpasser en interprétant l'œuvre lui-même de manière fructueuse. Dans l'univers de Hickey, l'art se nourrit d'interprétations inappropriées et d'applications excentriques. Pour lui, ce qui fait l'art justement, c'est cette capacité à être compris de travers. Le modèle sous-jacent ici est celui de l'homme profane qui regarde une peinture religieuse sans aucun intérêt pour la religion et tombe néanmoins amoureux de l'œuvre.

L'approche de Hickey est attrayante : sans prétention, antihiérarchique et dénuée de cynisme. Il fait l'éloge de l'interprète indépendant, du spectateur rebelle qui se moque des textes affichés sur les murs du Musée, du hors-la-loi herméneutique qui préfère l'intelligence sensuelle

⁷Theodor Adorno, « Scientific Experiences of a European Scholar in America » in *Critical Models: Interventions and Catchwords*, Henry W. Pickford (dir. publ. et trad.), New York, Columbia University Press, 1998, p. 239.

⁸ Dave Hickey, *Air Guitar: Essays on Art & Democracy*, Los Angeles, Art Issues Press, 1997.

anarchique à la rectitude pédante de l'éducateur. Et pourtant, la remarque désinvolte de Crow sur le surf, la musique et l'art saisit intuitivement ce que les écrits de Hickey se refusent obstinément à admettre : l'art ne doit pas être confondu avec nos distractions. Cela ne signifie pas qu'il est dépourvu d'aspects plaisants, mais il n'est pas de fait destiné à divertir les sens ou à alimenter de vains jugements de valeur, et il ne peut pas non plus se plier à la théorie d'une flexibilité interprétative infinie⁹.

L'art atteint sa signification véritable, me semble-t-il, lorsqu'il s'oppose à la simple autosatisfaction, car dans ses manifestations les plus habiles, il ne se prête pas au solipsisme véhément de l'ivresse personnelle. Bien au contraire, l'art doit se frayer un chemin vers la modeste arène contestataire que sonde le Jackson Pollock Bar dans les « Thèses sur Feuerbach » d'Art & Language. Telle est la négativité durable qui est au cœur de la création artistique contemporaine et dont Hickey ne tient pas compte : l'art a le pouvoir de faire s'asseoir des individus dans des salles presque vides, de leur faire écouter des discours décousus puis dire sincèrement : « Cela m'a plu ». Et seul l'art, parmi de multiples entreprises culturelles contemporaines, a la faculté de générer près de 100 000 pages associé à « table ronde ».

L'esthétique « A & R »

L'essor des troisièmes cycles en Amérique du Nord et en Europe occidentale, en particulier les programmes de masters dans les domaines liés à l'art, a créé une scène artistique à la fois plus jeune et plus professionnalisée¹⁰. Cette communauté est davantage susceptible de penser l'art en des termes identiques à ceux des films, de la mode et de la musique plutôt que, par exemple, de la littérature, de l'histoire et de la philosophie. En conséquence, la moitié des œuvres dont on a principalement parlé ces dernières années ne relève ni de la peinture, ni de la sculpture, ni de la vidéo ou même de la représentation, mais d'un amalgame de thèmes et de formes dérivés des films, de la mode et de la musique. En outre, les artistes sont confrontés à présent au dit « problème avec la musique » de Steve Albini devenu « le problème avec l'art » : comment procéder lorsque le discours critique de l'art et la complexité théorique sont rattrapés par la rhétorique muséographique et administrative du marketing, de la promotion et du positionnement institutionnel¹¹ ?

En réaction, de nombreux jeunes artistes abordent aujourd'hui leur travail non comme s'ils étaient les rebelles têtus de Hickey, mais comme si au contraire ils adoptaient le rôle des « A

⁹Thierry de Duve saisit très bien cette dynamique dans *Kant after Duchamp*, Cambridge, MA, MIT Press, 1996.

¹⁰Pour une analyse précise de cette situation, voir Howard Singerman, « From My Institution to Yours » in *Public Offerings*, Los Angeles, MOCA, 2001.

¹¹Sur ce sujet, voir l'article « Un lieu de travail » d'Art & Language paru dans ce même numéro.

&R rep » ignorants d'Albini. Lorsque le trio danois Superflex (Jakob Fenger, Bjornstjerne Reuter Christiansen et Rasmus Nielsen) lance sa propre compagnie de disques, véritable projet artistique, ou lorsque l'artiste Dave Muller organise l'un de ses « Three Day Weekends » au cours desquels des artistes et des hôtes participent à un happening institutionnel, ou encore lorsque Maurizio Cattelan (avec l'aide de Massimiliano Gioni et d'Ali Subotnick) instaure *The Wrong Gallery* (un minuscule espace d'exposition qui cherche sans cesse des scènes plus coûteuses) en tant que projet artistique, tous ces artistes s'inspirent directement des techniques des scouts A & R et de leur capacité à identifier le talent, à fournir des lieux appropriés et à obtenir une bonne publicité. Des mécanismes semblables sont à l'œuvre dans les expositions de Harrell Fletcher menées en collaboration, telle que son installation de galerie de 2004 exclusivement consacrée à une exposition voisine de l'artiste Shaun O'Dell. Les exemples abondent : on peut citer *Little Frank and his Carp* d'Andrea Fraser, une vidéo courte centrée sur l'implication quasi érotique de l'auteur avec l'audioguide du musée Guggenheim de Bilbao ; les projets étonnamment banals de Jorge Prado mêlant à la fois l'architecture, le design et l'art dans des lieux tels que le Dia Center for the Arts à New York ; ou les salles de réunion et les espaces publics de Liam Gillick conçus pour accueillir sans surprise des tables rondes.

Toutes ces pratiques s'approprient les procédés rendant l'art accessible au public mais sans aucune forme de « critique institutionnelle ». Aujourd'hui, le travail artistique dépend de nombreux éléments pour être vu, de même que la musique populaire dépend de l'infrastructure « A & R rep » pour être écoutée. Ces artistes, plutôt que de rejeter les réalités qui affectent la création et la présentation artistiques, ont adopté une esthétique « A & R » : désormais, la distribution, la promotion, le commentaire et l'exposition ne sont plus de simples moyens pour une fin esthétique, ils sont les modes d'expression principaux de l'art lui-même. Le Jackson Pollock Bar écrit à ce sujet : « L'exposition conventionnelle n'est plus liée par nécessité au processus de l'exposition [...] » Au contraire, « les modèles théoriques qui développent une conscience de leur propre positionnement [...] doivent commencer à prêter attention aux manières concrètes par lesquelles ils sont appliqués¹² ». Ce qui nous renvoie à la présentation de l'exposition, à la discussion artistique publique et à la table ronde.

La para-performativité

Dès que l'on s'intéresse à la question, on s'aperçoit que les tables rondes sont partout dans l'histoire de l'art récent. On peut citer la conférence sur le modernisme et la modernité à Vancouver, le symposium sur l'art de l'assemblage au MoMA, le célèbre débat de sémiotique dans

¹² Le Jackson Pollock Bar, communication avec l'auteur, 24 janvier 2005.

le cadre du symposium sur Picasso et Braque, la conférence sur Duchamp en Nouvelle-Écosse, etc¹³.

Rosalind Krauss se rappelle avoir rencontré pour la première fois Clement Greenberg « lors d'un débat » en 1963.

Sidney Tillim décrit un « débat particulier » en 1966, lors duquel Michael Fried fut sacré héritier présomptif de Clement Greenberg.

Thomas Crow explique que ses ruminations sur le modernisme trouvèrent une tribune pour la première fois en 1980 lors d'une table ronde.

Même l'étude récente de Branden Joseph concernant l'art de Rauschenberg commence par décrire l'incapacité du peintre à s'accoutumer aux contraintes de la table ronde¹⁴.

Notons également comment le débat est devenu l'élément central de la revue *October*¹⁵.

De façon plus générale, peut-être devrions-nous voir la table ronde et l'exposé de l'artiste comme le retour du champ verbal réprimé qui a manqué disparaître après avoir été si prépondérant dans la création artistique des années 1920 et 1930¹⁶. La table ronde pourrait aussi être interprétée comme la temporalisation administrative prolongée de la grille moderniste et une sorte d'appropriation structuraliste de la performativité de Pollock. À propos de la grille, Rosalind Krauss écrit : « Comme nous avons une expérience de plus en plus étendue de la grille, nous avons découvert que l'un de ses aspects les plus modernistes est sa capacité à servir de paradigme ou de modèle pour tout ce qui est antidéveloppemental, antinarratif et antihistorique¹⁷. » De toute évidence, la table ronde présente ces caractéristiques de par sa forme neutre, « antidéveloppementale », presque invariable, de par sa juxtaposition scientifique d'informations verbales et visuelles contrastées, hostiles aux narrations prédominantes, et de par son manque d'autoréflexion concernant l'historicité de ses propres formes. De fait, il est très rare que les tables rondes se penchent sur les tables rondes elles-mêmes. Ainsi, il semblerait qu'elles aient fonctionné comme l'un des derniers bastions du modernisme dans les arts plastiques.

¹³ Pour une étude de telles activités, voir Amy Newman, *Artforum, 1962-1974*, New York, Soho Press, 2000.

¹⁴ Voir Branden Joseph, *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*, Cambridge, MA, MIT Press, 2003.

¹⁵ Un aspect d'« Art and Objecthood » de Michael Fried qui a échappé à l'attention de beaucoup est sa construction très particulière. Le texte se lit en réalité comme s'il s'agissait de la transcription d'une table ronde entre Donald Judd, Clement Greenberg, Robert Morris et Tony Smith, avec Michael Fried dans le rôle du modérateur autoritaire.

¹⁶ Comme Irving Sandler l'a écrit il y a longtemps, l'une des plus grandes innovations de l'École de New York (et du modernisme américain d'après-guerre) fut d'abandonner l'alliance du verbal et du visuel qui avait défini le projet surréaliste. Voir Irving Sandler, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*, New York, Praeger, 1970.

¹⁷ Rosalind Krauss, « Grids » in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA, MIT Press, 1985, p. 22.

En d'autres termes, autour de 1970, le modernisme, au lieu de disparaître, développa une nouvelle tendance. A la suite de la représentation *21.3* de Robert Morris en 1964 (dans laquelle l'artiste fait du play-back sur un enregistrement de sa propre lecture d'« Iconographie et iconologie » d'Erwin Panofsky), puis, au cours des années 1990, à travers les projets de débats d'Andrea Fraser centrés sur l'artiste, le phénomène se perpétue aujourd'hui avec les installations théoriques récentes d'Art & Language et du Jackson Pollock Bar¹⁸. Rétrospectivement, il semble que la table ronde soit devenue une expression décisive du dernier modernisme dans les arts plastiques, de même que la théorie post-structuraliste est devenue le terrain de l'expérimentation littéraire de l'époque¹⁹. Si, comme le soutenait Rosalind Krauss, « [...] Barthes et Derrida sont les *auteurs*, et non les critiques, que les étudiants lisent désormais », alors ne serait-il pas également vrai que Krauss était devenue l'*artiste* et non l'historienne d'art que les étudiants voulaient voir ? Selon sa propre terminologie, on pourrait décrire le terrain qu'elle occupait comme l'espace para-artistique du dernier modernisme.

L'artiste-historien et le musée d'art

On constate souvent que la plupart des artistes des années 1960 se comportaient comme s'ils étaient historiens d'art. De fait, nombre d'entre eux étaient étudiants en histoire de l'art²⁰. Néanmoins, peu de commentateurs en ont saisi toutes les implications, à savoir que si les artistes des années 1960 devinrent des historiens d'art qui produisaient des objets, alors n'est-il pas également vrai que les historiens d'art commencèrent à se comporter en artistes de la performance qui élargissaient la portée du modernisme à travers des conférences, des tables rondes et d'autres modes de performativité publique ? Il se pourrait même que nous finissions par nous apercevoir que ces historiens d'art recouraient à « l'histoire du modernisme » comme à un moyen d'expression artistique en lui-même²¹.

¹⁸ À propos des projets d'Andrea Fraser, voir *Andrea Fraser: Works: 1984 to 2003*, Yilmaz Dziewior (dir. publ.), Cologne, DuMont, 2003.

¹⁹ Rosalind Krauss, « Poststructuralism and the Paraliterary », in *The Originality of the Avant-Garde*, op. cit., p. 295.

²⁰ Les sculpteurs Donald Judd et Robert Morris, en particulier, avaient fait des études poussées en histoire de l'art.

²¹ L'exposition « L'Informe: mode d'emploi » d'Yve-Alain Bois et de Rosalind Krauss au Centre Pompidou en 1996 constituait un effort explicite de traiter l'histoire du modernisme comme une sorte de moyen d'expression à part entière. L'essai paru dans le catalogue publié à cette occasion l'exprime clairement : les organisateurs de l'exposition cherchaient à « mettre l'informe au travail afin de passer au crible la production moderniste, [ils] voul[iaient] qu'elle commence à être ébranlée, c'est-à-dire la stimuler. » Voir Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss, *Formless: A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997, p. 40. On pourrait même aller jusqu'à affirmer que les *textes* d'histoire de l'art, que l'on considère logiquement comme le matériau *primaire* de la discipline, devraient peut-être être réinterprétés comme des reproductions de représentations d'histoire de l'art réprimées. Notons également que la revue *October* favorisait les pratiques artistiques qui correspondaient parfaitement aux activités professionnelles de l'historien d'art : citons Marcel Broodthaers qui organisait des expositions d'art ; Dan Graham qui publiait des articles dans des revues d'art ; James Coleman qui présentait des séances de

Dans un passage rarement cité de « The Plight of Culture » datant de 1953, Clement Greenberg écrivait : « La seule solution que je peux concevoir pour la culture dans ces conditions est de déplacer son centre de gravité en l'éloignant du loisir pour l'inscrire carrément au cœur du travail. Suis-je en train de suggérer quelque chose dont l'issue ne pourrait plus être dénommée culture, ne dépendant plus du loisir ? Je suggère quelque chose dont je ne peux imaginer l'issue²². » Aujourd'hui, il apparaît que l'issue que « ne peu[t] imaginer » Greenberg s'est en fait réalisée : les activités qui autrefois semblaient représenter un simple travail utilitaire autour de l'ouvrage artistique ont fini par venir occuper le centre même de l'art contemporain. Les institutions et les commentateurs, ainsi que les organes de la publicité et de la pédagogie artistiques, ont fini peu à peu par ressembler à des entités actives et productives et non plus à des spectateurs neutres, impartiaux²³.

Pour employer la terminologie du théoricien littéraire Iouri Tynianov, nous avons affaire ici à l'évolution de nouveaux « faits artistiques », un phénomène comparable à la transformation historique du matériau verbal en nouveaux « faits littéraires », telle que la décrit Tynianov²⁴. Celui-ci démontre que la littérature adopte souvent un simple « fait social » trouvé dans le langage (par exemple, la lettre amicale au XVIII^e siècle), une forme extralittéraire, qu'elle convertit alors en « fait littéraire » (les auteurs incorporèrent progressivement la lettre amicale dans leurs écrits en tant que matériau littéraire, pour finir par produire le genre du roman épistolaire). En réalité, selon Tynianov, le renouveau littéraire a souvent lieu grâce à l'introduction de matériau verbal extralittéraire dans une situation littéraire. Un procédé similaire semble à l'œuvre dans le domaine de l'art contemporain.

Selon cette perspective, peut-être finirons-nous par nous apercevoir que Charles Harrison du mouvement Art & Language, qui depuis plus de trois décennies se réclame à la fois de l'artiste conceptuel et de l'historien d'art moderniste, n'a peut-être pas été isolé ; peut-être a-t-il seulement compris et rendu explicite l'étrangeté de sa position bien plus tôt que les autres. Ainsi, il se pourrait que dès le début nous n'ayons pas eu affaire à une génération d'historiens de l'art, mais à un groupe d'artistes-historiens. Et dans les années à venir, le Musée commencera sans aucun

diapositives ; Hans Haacke qui étudiait les dossiers de provenance de la population ; Michael Asher qui imprimait des catalogues ; Andrea Fraser qui livrait des exposés dans les galeries. Benjamin Buchloh se référa un jour à ces œuvres sous la rubrique « l'esthétique de l'administration », mais il serait plus approprié peut-être de nommer cela l'esthétique de l'historien d'art.

²² Clement Greenberg, « The Plight of Culture » in *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1961, p. 32.

²³ Hans Ulrich Gumbrecht soutient qu'il y a eu une profonde tendance à « l'interprétation » et aux « complexes de sens », une tendance qui a freiné la capacité de l'intellectuel à décrire les expériences esthétiques provoquées par les procédures théoriques. Voir Hans Ulrich Gumbrecht, *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford, CA, Stanford University Press, 2004.

²⁴ Voir Iouri Tynianov, « On Literary Evolution » in *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, Ladislav Matejka et Krystyna Pomorska (dir. publ.), Cambridge, MA, MIT Press, 1971.

doute à archiver et à exposer toute une série de nouveaux faits artistiques, allant des performances verbales de l'« installation théorique » aux pratiques para-performatives de l'artiste-historien.

Une version antérieure de cet article a été présentée lors de la réunion annuelle de la College Art Association à Atlanta, en Géorgie, en février 2005.

Remarques liminaires sur la notion d'universalité

Par Roland Recht

Roland Recht est membre de l'Institut de France, professeur au Collège de France.

Qu'est-ce qui fait qu'une œuvre d'art accède à un statut d'universalité ? La revendication du caractère universel de toute grande œuvre artistique s'est manifestée au XVIII^e siècle. Les Lumières ont porté en elles une foi dans la connaissance et dans le progrès qui conférait à l'œuvre d'art, tout naturellement, une position éminente dans la transmission de ces valeurs. Trois événements, en apparence d'inégale valeur historique, ont cependant contribué fortement à cette nouvelle définition de l'art.

C'est d'abord la parution de *L'histoire de l'art dans l'Antiquité*, de Johann Joachim Winckelmann, en 1764. Un effort inouï était tenté pour la première fois : appréhender les témoignages artistiques légués par les Anciens à partir de leurs qualités formelles, tenter leur classement selon un ordre systémique et, enfin, dégager les grands principes qui relient ces œuvres aux sociétés qui les ont vu naître. Par un travail remarquable d'analyse et d'interprétation, Winckelmann a donné naissance à une forme d'*histoire de l'art*. Sans doute a-t-elle été rendue possible parce que les dieux ont quitté l'enceinte du temple, comme le dit Friedrich Schiller, mais que le temple demeure sacré à nos yeux. Lorsque Quatremère de Quincy reproche aux musées de priver les œuvres des « harmonies intellectuelles » qui, lorsqu'elles demeurent in situ, les relient à leur milieu, il est nourri de *L'histoire de l'art dans l'Antiquité*.

Le deuxième événement est la Révolution française et ses conséquences. L'ouverture d'un grand musée dans le palais du Louvre était déjà à l'ordre du jour lorsque la Révolution a éclaté. Très vite, on s'est préoccupé de définitions : quel contenu devait avoir un musée issu de la Révolution ? Quelle place devaient y occuper les témoins nombreux de l'oppression monarchique et de l'obscurantisme clérical ? Fallait-il seulement y exposer les œuvres d'art ou encore les témoins de la technique et de l'industrie ? Enfin, selon quel principe allait-on disposer les œuvres : pour le plaisir des yeux seulement, ou pour l'enseignement aussi ? Toutes ces questions ont stimulé les débats théoriques. Dans son *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver* (1793), Félix Vicq d'Azyr décrète que le peuple est « dépositaire d'un bien dont la grande famille a droit de [lui] demander compte ». Ou encore, Boissy d'Anglas : « Conservez les monuments des arts,

des sciences et de la raison [...], ils sont l'apanage des siècles et non notre propriété particulière : vous n'en pouvez disposer que pour en assurer la conservation. »

Ce n'est plus la fonction primitive d'une œuvre d'art qui en détermine la valeur, c'est un caractère d'universalité qu'elle a acquis par son existence. Louis Emeric-David préconise l'ouverture d'un musée montrant « une collection des chefs-d'œuvre des habiles ouvriers vivants dans tous les arts ». Et de justifier ce choix ainsi : « L'établissement du musée que je propose est un moyen certain et facile d'encourager les arts ; de les porter par l'émulation et par la destruction de tous les systèmes, à la plus haute perfection ; d'illustrer la république, en montrant aux yeux de l'Europe le génie de ses artistes ; d'élever le caractère du peuple ; d'augmenter le commerce, qui tient aux arts ; d'enrichir la nation par la propriété d'une grande et précieuse collection qui n'a point encore de modèle. »

D'ailleurs Vicq d'Azyr considère que ce qu'il nomme « les arts d'imitation » - l'architecture, la peinture, la sculpture - a pour fin « de prolonger le souvenir des actions utiles et de faire vivre longtemps la mémoire des bienfaiteurs de l'humanité ». Ce que formulera plus tard Chateaubriand dans *Les Mémoires d'outre-tombe* : « Les grands monuments font une partie essentielle de la gloire de toute société humaine : ils portent la mémoire d'un peuple au-delà de sa propre existence, et le font vivre contemporain des générations qui viennent s'établir dans ses champs abandonnés. »

Quatremère de Quincy et Michelet ont tous deux considéré le musée comme une institution qui nuit à la compréhension des œuvres. Le second n'atteint cependant pas à la sévérité du premier, car il octroie au dépôt des Petits-Augustins d'Alexandre Lenoir un statut tout à fait spécial : à la différence des autres musées, ce « musée d'ambiance », comme nous dirions aujourd'hui, fut pour lui un véritable creuset de la sensibilité historique. Il suscite même chez Millin une sorte « de douceur mélancolique ». Lenoir a su, aux yeux de Michelet, livrer du Moyen Âge un tableau historique d'une grande vérité qui a, en quelque sorte, redonné vie aux œuvres que le dépôt abrite. Ce paradoxe doit être relevé : c'est le caractère fictif du discours muséal qui le stimule, là où il est poussé à l'extrême.

Quatremère ne pouvait évidemment admettre un tel enthousiasme, lui qui prônait le maintien des œuvres in situ. Pour l'auteur des *Lettres au Général Miranda*, les musées sont faits par et pour les historiens de l'art, à seule fin de jugement critique. Les œuvres qui savent nous toucher sont celles qui sont restées en place, rattachées organiquement aux lieux qui les ont vu naître. Le déplacement des œuvres d'art est un crime. Le transport en France des trésors arrachés par les armées du Général, puis de l'Empereur, aux villes du Nord ou à celles d'Europe centrale,

ou encore des cessions consécutives au traité de Tolentino, a fait de Paris le centre du monde où l'on pouvait admirer les grands chefs-d'œuvre de l'art antique et moderne. Au point que le peintre anglais Thomas Lawrence, en 1814, à la veille de la restitution de bon nombre de ces œuvres, décrira le musée comme « le plus noble rassemblement des œuvres du génie humain qui ait jamais été présenté au monde... ». Les prédateurs avaient la conviction qu'ils détenaient légitimement, pour le bien de l'humanité, les plus belles créations de l'esprit humain.

Le troisième événement qui a contribué à la nouvelle définition de l'art est la création des monuments historiques. Il est inutile de rappeler le rôle joué par les hommes politiques les plus progressistes – Guizot, Vitet, Mérimée - dans l'institutionnalisation de leur définition, de leur protection et de leur conservation. En revanche, il manquait jusque dans les années 1820-1830 un chaînon essentiel à l'émergence d'une conscience patrimoniale nationale : à l'intérêt quasi exclusif pour l'Antiquité, qui se manifeste encore dans le choix des premières mesures de protection, doit s'ajouter la prise en compte du Moyen Âge. Même si au début du XVII^e siècle déjà, l'abbé Duchesne avait sélectionné des édifices médiévaux non seulement en raison de leur « antiquité » mais aussi de leur beauté, c'est grâce aux antiquaires normands des années 1820, inspirés par leurs confrères anglais, que l'art roman va susciter un intérêt toujours plus vif ; dès l'époque révolutionnaire, le goût pour l'architecture gothique s'était répandu parmi les « profanes », c'est-à-dire ceux qui ne pratiquaient pas l'architecture et n'avaient donc pas eu l'opportunité de saisir l'intérêt des structures gothiques pour les bâtisseurs modernes comme Soufflot, ainsi que leur valeur de modèle.

Mais la naissance institutionnelle des monuments historiques est étroitement liée au sentiment d'un bien national à protéger. La conscience patrimoniale sous-entend que la communauté nationale a la charge de transmettre des valeurs artistiques et symboliques et que c'est cette action elle-même qui doit avoir une valeur universelle.

Pour Victor Hugo, dans *Notre-Dame de Paris*, « chaque face, chaque pierre du vénérable monument est une page non seulement de l'histoire du pays, mais encore de l'histoire de la science et de l'art ». Et dans cet organisme chimérique qu'est Notre-Dame, poursuit Hugo, « l'homme, l'artiste, l'individu s'effacent sur ces grandes masses sans nom d'auteur ; l'intelligence humaine s'y résume et s'y totalise ». Hugo formule ainsi l'ultime attente des Lumières, la même qui faisait écrire à Goethe cinquante ans plus tôt, devant la cathédrale de Strasbourg : « Combien de fois n'y suis-je pas retourné pour savourer cette joie à la fois céleste et terrestre, pour embrasser l'esprit géant de nos frères aînés tel qu'il se manifeste à travers les œuvres. »

Cette proximité entre l'œuvre de l'homme et l'œuvre de Dieu (ou de la Nature) est également invoquée par William Gilpin, le théoricien anglais du pittoresque : « On ne considère

point une belle ruine comme un article de *propriété exclusive et individuelle*, sur laquelle on puisse exercer les caprices d'une imagination dérégulée. On la regarde là comme un dépôt, comme un bail à terme d'un objet qu'on doit conserver pour l'amusement et l'admiration de la postérité. Une ruine est presque une chose sacrée [...]. Nous la voyons comme étant une production de la Nature plus que de l'Art. » C'est pourquoi, « les monuments appartiennent à leur propriétaire, leur Beauté à tout le monde » proclame Hugo, et ce décret sera repris en 1964 par la Charte de Venise, qui fixe les obligations de l'homme moderne devant le monument historique.

Mais la notion de « monument » est plus ancienne. En 1691, Charles d'Aviler le définit comme un « bâtiment qui sert à conserver la mémoire du temps et de la personne qui l'a fait faire ou pour qui il a été élevé... » ; pour Dezallier d'Argenville, il possède trois fonctions : « conserver la mémoire des choses passées, immortaliser un héros, illustrer une nation », auxquelles Millin ajoute la valeur artistique. Leur fonction mémoriale va d'ailleurs s'effacer progressivement, d'une manière directement proportionnelle à l'intérêt que leur trouvera la Commission des monuments historiques de la France. La valeur d'art du monument, devenue prépondérante, implique à son égard l'effort d'une rationalité que John Ruskin juge d'une façon tout à fait négative. Pour Ruskin, le respect qui incombe à ces monuments doit se manifester par une absence d'intervention : « [...L]a conservation des monuments du passé n'est pas une simple question de convenance ou de sentiment. *Nous n'avons pas le droit d'y toucher*. Ils ne nous appartiennent pas. Ils appartiennent en partie à ceux qui les ont construits, en partie à toutes les générations d'hommes qui viendront après nous... ». Si pour Ruskin, le monument historique s'adresse à tous les hommes, du moins de la vieille Europe, pour William Morris le souci de sa protection doit s'étendre bien au-delà et englober tous les témoignages artistiques, y compris ceux de civilisations lointaines.

On pourrait donner de nombreuses raisons pour lesquelles une œuvre humaine peut prétendre à l'universalité. Sa qualité esthétique en est une fréquemment invoquée. Mais sa valeur historique aussi. Ou bien la valeur éthique ou philosophique dont elle est le support. Ou encore sa valeur physionomique, c'est-à-dire la silhouette particulière qu'elle a acquise au cours des temps et qui facilite son inscription dans la mémoire. J'en oublie sans doute. Mais ces qualités ne peuvent la rendre universelle que si tous les hommes partagent les valeurs qui les fondent. Ce qui est proprement impossible. Si nous parlons du caractère universel d'une œuvre d'art, nous formons un jugement qui s'appuie sur des présupposés redoutables. Il y aurait, sur le plan culturel, des symboles qui seraient communs à tous les peuples et à tous les temps. Ce qui signifie, en clair, que nos valeurs constitueraient une référence pour le monde entier. C'est l'utopie de la Révolution et de l'Empire.

Universelle serait peut-être une œuvre d'art qui renvoie l'homme, d'où qu'il vienne, à une part essentielle de son humanité. C'est là encore une illusion. Un tableau de Van Gogh datant de sa période finale ne touche pas tous les hommes de la même façon : la valeur symbolique des couleurs employées par le peintre, le mythe de l'artiste maudit constituent des surdéterminations qui conditionnent fortement notre lecture, à nous Occidentaux. Les masques et statues d'Afrique ou d'Océanie ne « disaient » rien aux Européens, sinon en tant que « curiosités », au même titre qu'une défense de narval ou qu'une dentrite. Même lorsque les objets venus d'Afrique, et que nous considérons aujourd'hui avant tout comme des œuvres d'art, commencent à susciter l'intérêt des artistes européens, dans les années 1906-1910, c'est pour des motifs très variables. Picasso, par exemple, reprochait à Matisse de n'être pas sensible comme lui à leur puissance magique et lui-même ne les regardait pas d'abord comme des œuvres d'art au même titre que la peinture d'un Douanier Rousseau.

La mobilité de plus en plus grande des hommes qui ont facilement accès au patrimoine de pays qu'ils ne connaissent, il y a encore peu de temps, qu'à travers les lectures ou les films, fait accéder d'innombrables objets non pas à un statut d'universalité mais à une familiarité qui efface progressivement la singularité et les valeurs symboliques propres. Les parcours obligés, de monuments en témoignages artistiques ou culturels, tracés par l'industrie touristique n'apportent pas un surcroît de connaissance : ils consacrent une sorte de florilège patrimonial dont les pièces souffrent de surconsommation, avec toutes les conséquences nuisibles que l'on sait. Le nombre des œuvres connaissables n'augmente pas, mais les œuvres les plus rabâchées le sont toujours davantage. Ce sont les musées le plus visités depuis toujours qui attirent un public toujours plus nombreux.

Ce qui frappe aujourd'hui, c'est la contradiction entre un effort de rationalité toujours plus grand mis au service de la conservation et de la restauration dans le domaine du patrimoine, qu'il soit monumental ou muséal, et l'emballage économique, voire industriel, de la gestion de ce patrimoine. Les responsables politiques ont trop souvent toute faculté pour décider arbitrairement de la survie ou de la mort d'un témoin patrimonial. Les réserves des musées sont entrouvertes par les plus irrespectueux d'entre eux, qui les considèrent comme des sources potentielles de revenus.

La mondialisation de l'industrie culturelle n'en est qu'à ses débuts. Déjà en 1992, dans un beau livre qu'il convient de relire intitulé *L'Allégorie du patrimoine*, Françoise Choay attirait notre attention sur cette sombre perspective. Quinze ans plus tard nous devons nous rendre à l'évidence que, toujours plus nettement, la mondialisation tend à effacer ce qu'on nomme le caractère universel d'une grande œuvre. Car l'universalité d'une œuvre n'est pas une chose

acquise, aussi curieux que cela puisse paraître. Le musée imaginaire use avec régularité et constance l'aura d'une œuvre d'art qui n'est, peu à peu, plus que simple image. Plate, jusqu'à perdre l'illusion du relief, sans valeur tactile. C'est-à-dire qu'elle n'a plus d'existence qu'à travers son double sur papier couché ou sur écran. Une affiche publicitaire récente montrait l'intérieur d'une salle de musée et, au premier plan, une douzaine de téléphones portables sur l'écran desquels on voyait les tableaux accrochés à la cimaise : cette affiche ne vantait pas une entreprise de téléphonie mobile, mais le musée du Louvre ! Les tableaux des grands peintres de la Renaissance sont ainsi consommés à l'aide d'un écran minuscule et c'est cette consommation-là qui se présente comme la véritable injonction à la visite.

Le projet d'un livre qui retracerait toute l'évolution de l'architecture depuis le Temple de Salomon jusqu'aux monuments de l'âge baroque a mûri dans le milieu des architectes Christopher Wren et Fischer von Erlach : celui-ci publie en 1721 le *Projet d'une architecture historique* qui est le modèle de toutes les tentatives si nombreuses qui, jusqu'à l'entrée du XX^e siècle, ambitionnent de livrer une collection des chefs-d'œuvre universels, englobant toutes les civilisations. Livres et manuels consacrés à l'histoire générale de l'art évoquent ainsi un certain nombre d'œuvres universellement célèbres : si les auteurs des ouvrages ne mentionnaient que des œuvres peu connues, non familières au lecteur, celui-ci serait rapidement dérouté. Ces œuvres forment autant de repères dans un ensemble bien plus vaste auquel peu de personnes ont en réalité accès. Une visite de musée est pour elles l'occasion de vérifier si ces repères se trouvent en quelque sorte validés par la présence d'œuvres similaires. Dans le cas contraire, elles sont désorientées : le succès des musées célèbres est dû en grande partie à cette possibilité qu'ils offrent aux visiteurs de vérifier à coup sûr l'existence de ces repères. On pourrait dire que le visiteur se sent alors en terrain familier, heureux de trouver dans les salles la confirmation de ce qu'il pensait savoir de l'histoire de l'art ou de l'art tout court. Le musée imaginaire dont Malraux a jadis vanté les mérites est une collection de cartes postales reproduisant les œuvres les plus célèbres de l'art de tous les temps. Aujourd'hui encore, certains pédagogues rêvent de mettre à la disposition des élèves des manuels qui verraient défiler les reproductions photographiques d'une centaine d'« œuvres-phares », délivrant ainsi une magistrale leçon des chefs-d'œuvre qui permettraient d'assimiler aisément les notions de style et d'histoire de l'art. Cet art des sommets relève d'une conception de l'histoire de l'art extrêmement pernicieuse qui introduit et fixe dans l'esprit de l'élève une esthétique normative et une histoire téléologique de l'art.

Enfin, il est un autre facteur qu'il convient de prendre en considération. La perception du patrimoine du passé n'est pas figée, transmise avec une grille de lecture arrêtée une fois pour toutes. L'art dont nous sommes les vivants témoins nous offre un point de vue nouveau sur le

passé, que nous en soyons conscients ou non. La notion de chef-d'œuvre a perdu sa signification ancienne liée à l'organisation corporative des métiers au Moyen Âge. Mais la plupart des normes esthétiques également. L'art de notre temps produit, comme toutes les époques, des œuvres inégales dont nous ne percevons la nouveauté, l'intérêt, le pouvoir d'anticipation qu'avec un net décalage dans le temps. Quelles œuvres réalisées dans la seconde moitié du XX^e siècle peuvent aujourd'hui prétendre posséder une valeur universelle ? En raison de la circulation de l'information, sont-elles plus nombreuses, plus immédiatement accessibles à des sociétés éloignées de celles qui les produisent ? Sans doute non. Mais elles possèdent un indiscutable pouvoir : celui de rendre à son tour relative la notion d'universalité.

Phénoménologie de l'art : le site de l'œuvre, la place de la collection

Par Éric Marion

Éric Marion est professeur agrégé de philosophie.

« Les couleurs, écoutez un peu, sont la chair éclatante des idées et de Dieu. La transparence du mystère, l'irisation des lois. Leur sourire nacré ranime la face morte du monde évanoui. Où est hier, avant-hier ? La plaine et le mont que j'ai vus ? Dans ce tableau, dans ces couleurs. Mieux que dans vos poèmes, puisque plus de sens matérialisés y participent, la conscience du monde se perpétue dans nos toiles. Elles marquent les étapes de l'Homme. Depuis les rennes aux parois des cavernes jusqu'aux falaises de Monet aux murs de marchands de porcs, on peut suivre la route humaine¹. » Joachim Gasquet rapporte ainsi son entretien avec Paul Cézanne. Le monde trouve à se perpétuer sur la paroi de Lascaux, et dans l'espace d'un tableau de Monet. Le chemin de Cézanne prolonge la longue route des perpétuateurs de monde. Et il importe ici absolument d'interroger cette articulation de l'œuvre et du monde que le propos de Cézanne fait ressortir. Comment situer l'œuvre dans son rapport à tout ce qui est ? Quel est le site ou l'espace de l'œuvre picturale ?

Un visiteur sortant d'une exposition peut bien s'exclamer en disant : « C'était quelque chose ! » Ne veut-il signifier par là que ce qu'il a vu, justement, n'a rien à voir avec une « chose », telle du moins que nous l'entendons couramment, comme une partie quelconque de la réalité dans son ensemble ? En un sens, en effet, l'œuvre d'art n'en est pas une. Ni le renne peint, ni la falaise ou la meule de foin de Monet, ni la pomme ou la montagne cézaniennes n'appartiennent au registre du « réel » (voir figure 1). Et cela, non parce qu'il s'agirait de « figurer » ou de refaire celui-ci, de le simuler, voire de le contrefaire, mais bien parce que l'œuvre nous montre un monde plus vaste que celui des objets. De la même manière, la peinture s'étend certes dans l'espace, comme tout ce qui est dans le monde. Et pourtant, cette expansion au cœur du tableau son essor, sa dilatation propre, son déploiement en aucune manière ne se réduit à ce que l'on appelle

¹ *Conversations avec Cézanne*, édition critique présentée par P. M. Doran, Paris, Macula, 1978, p. 125.

communément l'espace tridimensionnel. « C'est ça que doit nous donner d'abord le tableau, confiait encore Cézanne à Gasquet, une chaleur harmonieuse, un abîme où l'œil s'enfoncé, une sourde germination... Pour aimer un tableau, il faut d'abord l'avoir bu ainsi à longs traits. Perdre conscience. Descendre avec le peintre aux racines sombres, enchevêtrées, des choses, en remonter avec les couleurs, s'épanouir à la lumière avec elles². » L'œuvre d'art est échappée nocturne, un retour à l'aube, une descente orphique à la racine des choses. Mallarmé parlait à Verlaine du déploiement « pli selon pli » de la Terre, le devoir du poète étant « l'explication orphique de la terre³ ». S'enfonçant en elles jusqu'aux racines, la peinture est échappée du monde des choses dont nous n'avons d'ordinaire que l'expérience la plus appauvrie. Et ce retour en amont qui enracine se déprend des formes et des figures de l'espace géométrique, pour rejoindre une spatialité originaire et inaperçue.

L'espace du monde, désormais, sur lequel l'homme a la mainmise, celui de Galilée et de Newton, a reçu de Descartes au tournant du monde moderne ses déterminations métaphysiques. Pensée à partir d'un *subjectum*, l'étendue, en largeur, longueur et profondeur, est l'attribut de la choséité des choses extérieures, la durée, l'ordre et la mesure de celles-ci constituant les modes de cette attribution. « L'étendue, écrit Descartes, en largeur, longueur et profondeur, constitue la nature de la substance corporelle. » Cette extension propre aux corps, uniformément susceptibles de tous les décomptes et mensurations, constitue la condition du projet scientifique des temps modernes. Cette inflexion apparemment inoffensive dans la compréhension de ce qui est, et qui pour nous va sans doute presque de soi, opère une mutation décisive de notre rapport au monde. En effet, l'ensemble des choses extérieures au *subjectum*, ainsi représentées à partir de celui-ci, se présente comme une totalité d'*objectum*, d'objets là-devant, pouvant être intégralement analysés et calculés. Cette extension, incluant tout objet mondain, s'avère une dimension absolument uniforme, sans aucun privilège d'endroits, ni de sites. Des corps sans qualité, au fond inodores, incolores et insipides, sont en substance ce qu'ils sont par leurs déterminations quantitatives. Et ce projet de décompte et d'analyse de tout ce qui nous entoure rend possible la mise en place progressive d'une universelle transformation de toute chose, exploitable pour et par l'homme devenu seigneur de l'étant, ou selon la formule de la fin du *Discours de la méthode* « comme maître et possesseur de la nature », formule certes qui préserve encore, conformément à toute une longue tradition scolastique, la primauté de Dieu sur les choses créées, mais qui constitue une promotion décisive du sujet humain, devenant le centre de tout ce qui est représentable. Le

² *Ibid.*, p. 132.

³ Stéphane Mallarmé, « Lettre du 16 novembre 1885 », *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Paris, Folio, 1995.

monde s'y configure ainsi à partir d'un espace disposé pour une volonté de recherche exacte et d'exploitation incessante de tout ce qui existe.

L'espace distinctement conçu de la géométrie cartésienne n'est pas celui qui sous-tend la vision du peintre, lui qui aimerait tisser « tout l'infini réseau des petits bleus, des marrons⁴ ». Prêtons l'oreille à la colère de ce dernier contre son temps qui, fondamentalement, est aussi le nôtre : « Comment peuvent-ils s'imaginer, les autres, qu'avec des fils à plomb, des académies, des mensurations toutes faites, établies une fois pour toutes, on peut s'emparer de la changeante, de la chatoyante matière ? [...] Ils se crétinisent, se solidifient [...]. Un bloc dans la cervelle, une vitre, une géométrie. » La chatoyante matière, l'élan vers la lumière, l'irisation de Cézanne... Le chatolement n'est pas celui d'une matière dont l'analyse chimique et géométrique constituerait le dernier mot. Au contraire, la matière appartient en son être au chatolement d'une éclaircie native, au déploiement plus initial de ce qui se manifeste, à l'allègement qui provient des racines. L'hylozoïsme de Cézanne n'est pas de laboratoire. Sa matière, sa couleur sont princières. Mais ce n'est pas là un prétexte à rêverie, une recherche de l'effet, ni le commencement d'une fable. Le peintre, en effet, n'a jamais rien promis que la vérité⁵. « Les spéculations de l'art moderne comme celles de la science, confie Cézanne à Émile Bernard, dont elles sont le corollaire, reposent toutes sur le monde objectif, sans discernement de sa cause. Il en résulte pour la science l'absence de la vérité générale, pour l'art, l'absence de la Beauté [...]. » Cézanne s'était arrêté, il me regardait avec des yeux terribles où je crus apercevoir quelques larmes. Alors il se retourna brusquement et j'entendis : 'Je suis vieux... Il est trop tard... La vérité est dans la nature, je le prouverai...'⁶ »

Cézanne aurait pu faire sienne, comme Matisse le fit, la phrase de Delacroix : l'exactitude n'est pas la vérité. Le site de l'œuvre échappe à l'espace des objets, ainsi qu'à celui de leur connaissance exacte. Ce qui transparait en elle est un phénomène primordial, que nous masque le monde des choses familières, et sur lequel pourtant celui-ci repose. Ce phénomène primordial, Martin Heidegger le prend constamment en vue sur son chemin de penseur (voir figure 2), qui se situe au sein d'une même expérience et, de l'aveu même de celui-ci, au voisinage du chemin de Cézanne. « J'ai trouvé ici, déclare-t-il à Aix-en-Provence en 1958, le chemin de Paul Cézanne, auquel, de son début jusqu'à sa fin, mon propre chemin de pensée en une certaine mesure correspond⁷. » François Fédier nous rappelle que Heidegger a rencontré la peinture de Cézanne très tôt après la guerre et qu'il a écrit pour René Char en 1970 un texte intitulé *Cézanne*. Cette

⁴ *Conversations avec Cézanne, op. cit.*, p. 153.

⁵ « Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai », Lettre à Émile Bernard, 23 octobre 1905, in François Fédier, *Regarder voir*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 26.

⁶ *Ibid.*, p. 164.

⁷ François Fédier, *op. cit.*, p. 19. Sur tous ces points, nous ne pouvons que renvoyer au texte éblouissant de François Fédier : « [...] Voir sous le voile de l'interprétation [...] »

correspondance se laisse peut-être aussi deviner dans ce passage du cours de l'été 1952 qui s'intitule « Qu'appelle-t-on penser ? » : « Nous prêtons maintenant attention au massif montagneux présent, non pas du point de vue de sa structure géologique, ni du point de vue de son site géographique, mais seulement de sa présence (anwesen)⁸. » Le phénomène originaire est celui de l'entrée en présence. L'œuvre d'art laisse se manifester le phénomène de la venue en présence. Le site de l'art, comme celui de la pensée qui ne s'oublie pas dans la volonté d'exactitude, est la mise en œuvre de la vérité, l'échappée belle de l'espace des objets au pays de la vérité. Cézanne n'a pas devant lui la montagne Sainte-Victoire comme *étant-là* sous ses yeux pour être ensuite figurée, reprise sur la toile au gré de la fantaisie du peintre. C'est la montagne en son *être* même qui se configure à nos yeux, en son déploiement même. Ce que voit l'œil du peintre pour la célébrer, pour l'amener jusqu'au seuil de sa visibilité, jusqu'à sa juste lisibilité, est une harmonie virginale et vivace, la décloison même de la présence qui s'ordonne, configure et rassemble tout ce qui est un monde. La vérité dans la nature dont Cézanne se dit le témoin est cette donation, ou cette offrande qui amène tout ce qui est à son être propre.

Ce que les grecs appelèrent *phusis*, nature, fut justement ce rassemblement de la dispensation. « Lire la nature », voilà ce qu'est selon Cézanne voir en peinture⁹. Le mot « lire » provient du latin *legere*, qui veut également dire « ramasser », « récolter », « recueillir », ce qui correspond au verbe grec *legein*, qui signifie aussi « dire » et « penser ». *Logos*, le mot de la pensée au matin de l'Occident, au matin de la philosophie... Le regard du peintre est non moins pensif. Il ramasse, recueille ce qui se rassemble au cœur du déploiement de la présence. Le tableau puise sa configuration propre dans la configuration même de ce qui s'offre à lui. L'œuvre d'art est accueil et recueil. Et ce qui en elle se rassemble ne relève nullement de la décision de l'artiste, mais bien du découvrément même de la parution. L'état poétique est un état de recueillement et d'acquiescement. Et le sentir du peintre est la prière des yeux. Léo Larguier rapporte ce mot de Cézanne : « L'art est une religion¹⁰. » Matisse disait, lui, vouloir « exprimer le sentiment pour ainsi dire religieux » qu'il avait de la vie¹¹.

L'art est la mise en œuvre de la vérité, œuvre dont le site est le phénomène de l'entrée en présence. Ce phénomène primordial, instituant le monde, accorde chaque chose à son être et l'y dispose selon une configuration, un sens, un ordre invisibles qui définissent ce monde en propre. La dispensation donne lieu à la présence, ce lieu n'étant nullement un emplacement quelconque contenant un objet, mais le site d'un libre rapport de chaque chose à soi-même dans une

⁸ Martin Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser ?*, Paris, PUF, 1959, p. 218.

⁹ *Conversations avec Cézanne*, op. cit., Émile Bernard, p. 36.

¹⁰ *Ibid.*, Léo Larguier XV, p. 15.

¹¹ Henri Matisse, « Notes d'un peintre » in *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, p. 49.

coappartenance au monde. L'octroi de l'être espace tout ce qui est, en lui accordant d'y être. Dans ses remarques sur l'art et l'espace qui suivent la conférence « Temps et être » de janvier 1962, Heidegger se risque à l'écoute de la langue. « De quoi parle-t-elle dans le mot d'espace ? Là parle l'ouverture d'un espace, *l'espacement*. Cela veut dire : essarter, sarcler, débroussailler. Espacer, cela apporte le libre, l'ouvert, le spacieux, pour un établissement et une demeure de l'homme¹². » Le *topos* ouvert du tableau sa spaciosité, son échappement recueille et laisse se manifester l'espacement propre au déploiement de la présence. N'est-ce pas cela que nomme Cézanne parlant « d'une sorte de délivrance. Le rayonnement de l'âme, le regard, le mystère extériorisé, l'échange entre la terre et le soleil, l'idéal et la réalité, les couleurs ! Une logique aérienne, colorée, remplace brusquement la sombre, la têtue géométrie. Tout s'organise, les arbres, les champs, les maisons. Je vois. Par tâches¹³ ? » Chacun de nous peut à son tour faire l'épreuve de ce à quoi Cézanne s'est exposé. Le regard du spectateur à son tour n'a de sens que comme recueil ou recueillement. En sorte que rien n'est moins dénué de sens ou de signification que l'« espace » même où il nous est possible de regarder les toiles de Cézanne.

L'espace consacré aux œuvres picturales est aujourd'hui celui du musée, de la collection particulière ou publique, de l'exposition, des galeries, qui, chacun à leur manière, les réunissent, les rassemblent, les disposent pour être visitées. Le mot latin *collectio* signifie rassembler, recueillir, réunir, mais aussi raisonner, argumenter. Le rassemblement des œuvres peut bien sûr n'être qu'une simple accumulation, ou encore un regroupement historique ou géographique, en fonction de la date et de la provenance des peintures et de leurs auteurs. D'autres choix, évidemment beaucoup plus fins et éclairés, mieux argumentés, peuvent être faits pour dessiner l'ordre d'une collection, selon des motifs esthétiques, instruits par une connaissance approfondie de l'histoire de l'art. Mais sous ses formes diverses, l'espace muséographique réunit les pièces pour les mettre à disposition du spectateur, les préserver, les conserver. Que devient l'œuvre, et son site, dans cette transplantation qui la dispose au sein d'une collection ? Cette transplantation pourrait bien être une transformation profonde des œuvres qui s'y trouvent. Heidegger écrit ainsi dans *L'origine de l'œuvre d'art* que la prise en charge par les acteurs les plus divers, par les autorités officielles, critiques, philosophes et connaisseurs, historiens de l'art, visiteurs et commerçants, « tout l'affairement autour des œuvres d'art, si poussé et désintéressé qu'il soit, n'atteint jamais les œuvres que dans leur être-objet¹⁴ ». Ainsi l'inscription dans la collection transpose et installe la peinture dans l'espace des objets.

¹² Martin Heidegger, « Temps et être », « L'art et l'espace » in *Question IV*, Paris, Gallimard, coll. Tell, 1976, p. 272.

¹³ *Conversations avec Cézanne*, op. cit., Joachim Gasquet, p. 113.

¹⁴ Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, coll. Tell, 1962, p. 43.

Cette transformation objectivante est en vérité inapparente et rien moins que délibérée. L'espace de visibilité des objets d'art est inséparable de la manière dont tout ce qui est, à l'époque de la technique moderne, vient à paraître. Méditer l'essence de la technique moderne, qui en son être n'est rien de technique, laisse voir le sens inapparent de l'étant tel que nous le rencontrons constamment. Cette essence de la technique est un phénomène métaphysique, Heidegger le nomme « Gestell ». Gestell en allemand reçoit d'abord la signification courante d'une étagère, d'un rayonnage de bibliothèque, qui peut bien contenir une collection de livres. « Stellen » veut dire poser, installer, et le préfixe « ge » (comme « syn » en grec et « cum » en latin) apporte l'idée d'une sommation, d'un ensemble, d'un rassemblement. Le Gestell est la mise à disposition de tout ce qui est dans son ensemble. L'étant s'y présente comment étant intégralement, constamment, disponible et utilisable en vue d'autre chose. Le Gestell est la collection de l'étant ordonné « au dispositif unitaire de la consommation¹⁵ ». Le mot consommation, *cum-summare*, peut s'en rapprocher s'il ne se réduit pas au seul marché des opérations de commerce et de profit. Le mot français souvent choisi pour le traduire est « arraisonement », c'est-à-dire le fait d'être soumis à la raison calculante. Tout ce qui est posé, installé au sein du dispositif, apparaît comme étant intégralement calculable, analysable et exploitable, au sein du projet de la technique moderne. Le Gestell est la collection du monde commandée par l'objectivation calculante. La montagne Sainte-Victoire « réelle », comme toute chose, devient une réserve d'énergie disponible pour les diverses industries, une ressource pour le commerce et le tourisme, un objet d'étude ou d'agrément pour le loisir (voir figure 3). Et l'œuvre picturale est transformée par son exposition, par son inscription dans la collection, en un objet esthétique, mis à disposition du spectateur. Ce rassemblement du dispositif en vue d'une universelle exploitation de l'étant recouvre, dissimule, obture le rassemblement au cœur du phénomène de la présence, la délivrance et l'espacement de l'être. S'y annule la possibilité même de voir l'étant en son être. Il n'y a plus que de l'étant là-devant, objet mis à disposition où s'efface la richesse du phénomène originaire de la parution.

À propos de la Madone Sixtine, Heidegger fait remarquer que le « mode de représentation muséal nivelle tout dans l'uniformité de l'exposition'. Là, il n'y a que des places et plus de site¹⁶ ». La mise en place de la collection et de l'organisation muséale assigne à l'œuvre devenue objet un emplacement qui se substitue au site même de l'œuvre. La possibilité même du voir s'en trouve affectée et profondément modifiée. L'espace de l'exposition menace l'œuvre comme site du visible, l'art comme mise en œuvre de la vérité. L'accessibilité des objets d'art hypothèque la possibilité du recueil et du recueillement, l'offrande du phénomène de la présence. Cette tension

¹⁵ François Fédier, *op. cit.*, pp. 206-207.

¹⁶ Martin Heidegger, « Apports à la philosophie » §238, traduction par François Fédier, in *Poésie*, 3^{ème} trim. 1997, n° 81.

imperceptible relève en vérité du plus grand des antagonismes, un conflit au juste mondial, un antagonisme silencieux qui engage notre rapport au monde. Ce qui est ici en jeu est la découpe même des possibilités offertes à notre regard, par exemple lorsque celui-ci découvre un tableau de Cézanne au musée d'Orsay. Car l'emplacement prévu d'avance, et provenant du dispositif qui commande le visible dans son ensemble, fait violence au site qui lui est propre, qu'il peut bien nous empêcher de voir. Le plaisir esthétique procuré par le tableau ainsi disposé ne se confond pas avec l'épreuve de la vérité de l'être que cette œuvre recueille.

Cette lutte mondiale entre la place et le site du tableau qu'elle met en péril ne signifie pas qu'une véritable expérience du regard soit désormais impossible. D'où viendrait sinon notre propos ? Et comment les pas de Heidegger aurait-il pu emprunter le chemin de Cézanne ? « On ne parle bien de la peinture que devant de la peinture » disait Cézanne se rendant au Louvre¹⁷. Un grand admirateur de Cézanne, le poète Robert Marteau, nous donne à méditer, dans *Le Louvre entrouvert* et *Le message de Paul Cézanne*, ce que peut être la richesse propre du musée et de l'exposition. « Les hasards d'une exposition, écrit-il¹⁸, font que les *Cinq baigneuses* (1885-1887) de Bâle voisinent avec les *Trois baigneuses* (1879-1882) du Petit Palais. On constate que quelque chose s'est passé en chemin. Si par le nombre, nous sommes plus près dans le second de la fable fondatrice, le premier davantage accentue le volume et la présence des corps, non pas dans le sens d'un naturalisme sensuel, mais sur la voie que laisse entrevoir les Immortels. Aussi dans les *Trois baigneuses*, la nature, sous les espèces de l'eau et du ligneux, vient-elle comme un écrin protéger la chair terrienne auxquelles la lustration n'a pas encore ouvert l'espace où se meuvent les divinités. Il ne s'agit pas de la représentation d'un bain dans une rivière ombragée. On y vise, en fait, ce qu'on voit se réaliser dans le tableau de Bâle, à savoir : la musique dont le rythme met l'hébergement sur terre dans la réalité du ciel. On peut par les différentes toiles consacrées au même thème, remonter le cours : on vérifiera, dès lors, si on prend quelque soin à écouter et regarder, l'évidence de ce qui s'est ouvert lentement sans que j'y prenne garde, comme par inadvertance, et comme récompense peut-être au seul fait de faire attention. » Dans la rencontre des œuvres ainsi collectées, ce que retient le regard, comme par mégarde, n'est pas un lien surajouté aux œuvres par la collection qui dirigerait la réception du spectateur, pour mieux lui permettre de saisir leurs différences et leurs points communs, et embrasser la totalité des productions de l'artiste en la spécifiant selon ses points de continuité ou de rupture. L'expression « l'œuvre de l'artiste », en sa dualité sémantique (la partie et l'ensemble), est encombrée par cette relation de synthèse *a posteriori*. La richesse d'une collection n'est pas de proposer une lecture

¹⁷ *Conversations avec Cézanne, op. cit.*, Joachim Gasquet, p. 128.

¹⁸ Robert Marteau, *Le Message de Paul Cézanne*, Seyssel, Champ Vallon, 1997, p. 51.

choisie des tableaux, qui se superpose à ceux-ci, mais plutôt de s'effacer devant eux, les laissant dénouer d'eux-mêmes leur intime parenté, leur proximité toujours inapparente, loin des ressemblances ou des dissemblances manifestes. Alors, le regard qui remonte le cours et le fil des œuvres est inverse à celui qui compare et évalue la série des productions picturales, même avec la plus grande finesse ou sûreté de goût. Le regard en attente n'est pas une vue d'esthète. Le Louvre peut s'entrouvrir en un moment de grâce quand le lien intime et secret qui relie souterrainement les œuvres les allège précisément de tout ordre surimposé, ou de toute accumulation oppressante. Le métier de collectionneur serait alors tout le contraire d'un art, car il ne produit rien, ne propose rien, préférant le retrait au trait de composition. Réclamant plus que l'érudition, mais bien l'expérience la plus intime de ce qui est montré, cette vertu de lire, qui d'abord délie plus qu'elle ne lie, laisse les œuvres tisser comme par elles-mêmes leur parentèle, et se correspondre à partir de ce « même » ajouré qui se montre comme la grâce, à chaque fois de façon irréductible et singulière, levée des choses qui viennent à être.

La correspondance secrète des tableaux enrichit ainsi le regard sur chacun. François Fédier nous donne le sens secret du regard : « pour *voir* la lumière, il faut l'*œil de la nuit*, garder l'œil de la nuit, regarder¹⁹. » L'œil du jour se laisse au contraire aveugler par tout *ce qui est* dans la lumière, sans jamais voir celle-ci. La nuit, rien ne vient accaparer l'œil et le détourner d'une obscurité dès lors manifeste. Le regard en peinture est peut-être toujours cet œil nocturne ouvert à l'éclat du tableau, qui n'est jamais aussi perçant que lorsqu'il éprouve la nuit qui s'étend *entre* les œuvres. « Commune présence », écrit René Char (voir figure 4). À partir d'elles, les baigneuses se parlent en silence, et parlent à celui qui les écoute. La source de l'entretien entre le peintre et le poète et les mots de Cézanne sont aussi des mots de poète –, entre le penseur et ceux-là, entre les toiles peintes, est ainsi la même : les œuvres en leurs différences propres recueillent, lisent et se lisent la discrète et joyeuse salutation de l'être, l'entrée en présence qui toujours se retire et se retient. La collection véritable est une colecture, une correspondance silencieuse, et qui n'est pas d'abord celle du musée : la collection des muses précède celle du musée.

On ne parle bien de la peinture que devant la peinture. Mais la peinture, pour Cézanne, est une lecture : « lire la nature » en son secret. Ce ne sont pas les expositions et les institutions qui préservent les œuvres, mais celles-ci qui les sauvent, et qui sauvent notre monde de l'oubli de l'être et de la décloison native. Seul l'objet d'art peut être maintenu à disposition contre les effets du temps. Mais le salut de l'œuvre ne réside pas avant tout dans la conservation de son être-objet. C'est bien l'œuvre au contraire qui garde en elle ce qui sauve. Car le monde à sa racine s'y perpétue. Le tableau qui rassemble en son être le secret du dévoilement préserve la possibilité

¹⁹ François Fédier, *op. cit.*, p. 358.

qu'a l'homme d'habiter vraiment sur la terre. Il expose dès lors celui qui le regarde plus qu'il ne s'expose. Le sort du monde et de l'homme s'y joue, dans le regard qui ne fait que se porter au-devant de l'objet, ou qui laisse au contraire se découvrir ce que déploie le tableau. La pensée qui « s'ouvre au secret²⁰ » de notre époque technique, celle de Heidegger, a su de même rester en éveil, endurer la vérité de l'œuvre et délivrer le site de l'art des places dans lesquelles le dispositif unitaire de la consommation nous dispose. Cet état de recueillement de la pensée est bien celui du peintre, mais aussi du poète, ici Hölderlin, et de la parole qu'il nous adresse :

« Mais là où est le danger, là aussi

Croît ce qui sauve²¹ »²²

²⁰ Martin Heidegger, « Sérénité » in *Question III*, Paris, Gallimard, coll. Tell, 1976, p. 148.

²¹ Friedrich Hölderlin, *Patmos*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1967, p. 867.

Le musée, un appareil universel

Par Jean-Louis Déotte

Jean-Louis Déotte est professeur des universités dans le département de philosophie à l'université de Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis. En 1990, il a soutenu une thèse sous la direction de Jean-François Lyotard, intitulée « Le passage du Musée ». Entre 1986 et 1992, il a dirigé dans le cadre du Collège international de philosophie à Paris un programme de recherche sur les musées, le patrimoine et les ruines, en collaboration avec le département des publics de la Direction des musées de France du ministère de la Culture. Il a en outre participé à l'élaboration du projet de mémorial pour la Paix à Caen (Calvados) et de la Fondation de Serralves pour l'art contemporain à Porto, ainsi qu'à de nombreux colloques et séminaires sur ces questions, en particulier à Turin sur le projet d'un musée de l'Europe, à Montréal dans le cadre du musée d'Art contemporain sur les rapports entre la mémoire et le musée, à l'EHESS de Paris sur les musées d'histoire, ou encore au Chili et en Argentine sur les lieux de mémoire de la disparition politique.

Nous avons essayé de montrer dans *Le musée, l'origine de l'esthétique*¹ que la question de l'art n'est possible que du fait de l'institution de cet appareil spécial qu'on appelle musée, parce qu'il suspend, met entre parenthèses la destination culturelle des œuvres, c'est-à-dire leur capacité esthétique de « faire-communauté » et de « faire-monde », et qu'à partir de lui les œuvres devenant des *suspens* peuvent être pour la première fois contemplées esthétiquement pour elles-mêmes, à condition, comme le signale Walter Benjamin, que l'on reste à trois mètres d'elles.

D'où l'idée kantienne d'un jugement esthétique nécessairement contemplatif et désintéressé parce que mon existence n'est plus un enjeu de l'œuvre (l'art n'est donc déjà pas pour l'homme !), qu'elle ne dépend pas de celle de l'œuvre, ce qui aurait été le cas, au contraire, si celle-ci avait été de culte, cosmétique au sens fort, théologiquement ou politiquement parlant : niveau d'analyse qui reste celui de Martin Heidegger (*cf. De l'origine de l'œuvre d'art*²).

Le musée est donc cet appareil qui invente l'art au sens moderne de l'esthétique. Mais considérons déjà la question de l'art. Ce n'est qu'à partir de la fin du XVIII^e siècle, du fait du

¹ Jean-Louis Déotte, *Le musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993 ; « Le passage Hubert Robert », in *L'idée de Musée* (avec Jean-Louis Baudry, photos de Jean-Pierre Bos et Jean-Louis Elzéard), Valence, musée de Valence/L'Harmattan, 1995.

² Jean-Louis Déotte, « Qu'est-ce qu'un objet de musée ? Heidegger et la déportation des œuvres d'art (l'exposition de la Madone Sixtine de Raphaël) », in Roger Somé (*dir. publ.*), *Anthropologie, art contemporain et musée*, Paris, L'Harmattan, 2007.

romantisme d'Iéna des frères Schlegel, de Schleiermacher (dont on vient seulement de traduire l'esthétique), de Novalis..., que la question de l'art a été posée en tant que telle. Auparavant, chez Kant, par exemple, le jugement esthétique ne portait pas sur une œuvre d'art, mais plutôt sur un objet de la nature (objet présenté dans une collection, et *La Critique de la faculté de juger* ouvre un ensemble de collections qui sont autant de séries d'objets permettant d'exemplifier telle ou telle notion), et la partie esthétique de la *Critique* s'achève par la reprise, relativement académique, d'un système des beaux-arts hiérarchisé selon l'opposition traditionnelle forme/matière.

Lessing dans son *Laokoon* introduisait un peu avant à l'esthétique au sens où nous l'entendons aujourd'hui, en émancipant les arts de l'espace (essentiellement peinture et sculpture) de l'assujettissement traditionnel à la poésie, devenant elle-même le paradigme des arts du temps. Lessing marquait ainsi la fin des anciennes cosmétiques, des anciennes fonctions culturelles des arts, d'autant qu'il introduisait la distinction entre une œuvre destinée au culte et la même pouvant être livrée au jugement esthétique du seul fait de la suspension muséale. Toute l'esthétique allemande depuis la moitié du XVIII^e siècle est en fait une esthétique du musée, de Winckelmann jusqu'aux *Cours sur l'esthétique* de Hegel, en passant par Hölderlin. Il en va de même en France pour la critique d'art d'un Diderot ou pour l'écriture de l'histoire d'un Michelet.

Quand on s'interroge, comme le critique étatsunien moderniste Greenberg ou d'autres, sur l'essence de la peinture, de la sculpture, ou de la musique notamment, on ne devrait jamais oublier d'isoler une sorte de « transcendantal impur » (Adorno), nécessairement technique et institutionnel, lequel ouvre le champ de la question de l'art et est donc au cœur du « régime esthétique » de l'art au sens de Jacques Rancière³. On peut caractériser l'appareil muséal en disant non qu'il invente l'art à partir de n'importe quoi, ce qui serait une ineptie constamment démentie par l'expérience (l'art ne dépend pas d'un consensus d'experts en la matière), mais qu'il en isole le « matériau », si l'on tient à conserver ce terme trop marqué par l'hylémorphisme aristotélicien.

Prenons un exemple de l'invention d'un « matériau » en dehors des arts plastiques, dans la musique contemporaine. Si le « son » est l'élément minimal de cette musique depuis la « musique concrète » de l'après-guerre, et non plus la « note », on comprend bien qu'il est indissociable de l'invention contemporaine d'appareils, du magnétophone et des dispositifs techniques d'enregistrement et de production électroacoustique du studio, du disque, du CD, etc. Outre le musée pour les arts plastiques, le « régime esthétique » n'aurait pas été possible sans l'invention du patrimoine par Quatremère de Quincy, sans un autre rapport aux ruines (Riegl), sans l'idée romantique d'une *Sym litterarur* laquelle suppose bien la bibliothèque, ce dont Flaubert fera la magistrale démonstration, déjà avec la *Tentation* et surtout avec *Bouvard et Pécuchet*.

³ Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

Avant d'être un nouveau rapport entre le dicible et le visible comme l'écrit Rancière⁴, le « régime esthétique de l'art » suppose une révolution de la sensibilité commune, du partage du sensible, au XVIII^e siècle : l'implicite d'une reconnaissance, celle de l'égalité de la faculté de juger. Ce qui suppose chez tous la même faculté de juger : tous peuvent juger sans distinction d'appartenance, que ce soit des œuvres (expositions du Salon carré du Louvre à la moitié du XVIII^e siècle), ou des événements politiques (la Révolution française). Nos appareils modernes comme le musée n'ont pas inventé l'égalité, mais d'une manière plus paradoxale ils l'ont trouvée/inventée. Ils ont configuré la sensibilité commune. Dans ce sens, c'est de leur côté qu'il faut aller pour dénicher un « faire-monde » et un « faire-époque ».

Certes, on n'aura pas attendu la fin du XVIII^e siècle pour parler d'art. Il y avait au XVII^e siècle, voire avant en Italie, des académies dites des beaux-arts, en témoigne par exemple en France la querelle du colorisme⁵. Mais ces débats sur les techniques, sur les rapports dessin/couleur, sur les contenus... sont possibles parce que les académiciens partagent les mêmes certitudes, qui font époque, notamment celle de la représentation au sens large : les arts doivent convaincre et persuader les hommes *qu'il faut* et divertir les autres (le *commun*, le *peuple*). Outre cette nécessité sociale et politique qu'analyse bien Rancière au titre du « régime représentatif des arts », ces académiciens partagent la même exigence, à savoir qu'il faut représenter selon les canons de l'appareil perspectif. Leur programme a été établi, globalement, dès le *De pictura* d'Alberti : l'appareil perspectif établit les règles de la construction légitime de la scène de la représentation. C'est lui qui est ontologiquement et techniquement premier et non *l'istoria* dont il rend possible l'apparaître.

Les artisans et les artistes qu'ils sont devenus à partir du XV^e siècle pouvaient avoir des débats (ce que racontent les *Vies* de Vasari), mais ils partageaient tous la même croyance quant à la destination de leur art parce qu'ils l'appareillaient semblablement. Partageant donc la même *cosmétique* (au sens fort d'ordonnement selon les principes et l'ordre du *cosmos*), c'est-à-dire partageant la conviction qu'une même technique d'apparaître devait être au cœur de leur savoir-faire pour générer une communauté dont ils connaissaient les attentes, ils ne pouvaient avoir de débats relevant de ce que nous, nous appelons désormais *esthétique*. Car dès que l'art entre dans l'époque de l'esthétique, le public destinataire est inconnu. Chaque œuvre nouvelle est comme déposée aux pieds d'un public qui n'existe pas, qu'elle devra sensibiliser pour qu'il la reconnaisse comme œuvre d'art. Il y a là un cercle. La question de l'art entraîne celle du public, d'où une crise permanente de l'adéquation entre l'art et le public. S'il n'y avait le risque d'être mal compris, on pourrait dire que les débats des artistes « classiques » étaient « académiques » parce que ces débats,

⁴ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

⁵ Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989.

idéalement, pouvaient être tranchés par un tribunal, d'où la nécessité des académies pour intervenir dans les litiges entre artistes ! Par conséquent, les différentes « querelles des images » (querelles à Byzance entre iconoclastes et iconodules⁶, querelles entre Réforme protestante et contre-réforme catholique⁷) ne relèvent pas de l'esthétique au sens qui est le nôtre, mais plutôt de l'onto-théo-cosmétique qui est un mode de la métaphysique et de la technique au sens large. Elles ont en commun de supposer une norme pour l'image : l'incarnation ou l'incorporation, alors que depuis la Renaissance, la norme légitime est celle de la représentation, séparée de ce qu'elle rend possible ou visible comme objet. Dès lors, entre ces normes ne peuvent exister que des différends cosmétiques au sens du *Différend* de Lyotard⁸ : aucun tribunal ne peut trancher, d'où des luttes à mort et la destruction des œuvres à Byzance comme dans les guerres de religion. Cela n'a rien à voir avec les querelles esthétiques provoquées par les « avant-gardes » dans la modernité. Les questions de la présence effective du Dieu dans l'image, ou du Dieu comme image ou comme représentation, ou encore de son absence ou retrait du sensible, etc., entraînent des partages radicaux au sein des communautés. Ces partages mettent en jeu des appareils théoriques et pratiques, des institutions, parce qu'à chaque fois, c'est la définition de l'« être-ensemble » qui est en jeu, celle de la sensibilité commune, et donc, par voie de conséquence, de l'être quelconque (la singularité). La norme de l'incarnation (et, pour les genres de discours, de la révélation) ne peut concevoir cet « être-ensemble » que comme *corps*, celle de la représentation (et, pour les genres de discours, du délibératif), ne peut le concevoir que comme objet idéalement rationnel (la politique délibérative). L'erreur de certains iconophiles actuels serait de rabattre l'incarnation sur la représentation ou de critiquer la représentation au nom de l'incarnation (un certain Levinas), de vouloir politiquement que les sociétés qui font légitimement l'épreuve de la division (démocratie) s'incarnent dans un corps (totalitarisme).

Ce sont des appareils comme le musée qui donnent leur assiette aux arts et leur imposent leur temporalité, leur définition de la sensibilité commune comme de la singularité quelconque⁹. Donnons d'autres exemples d'appareils et limitons-nous à la modernité, laquelle est indissociable de la projection perspective : la perspective elle-même, la *camera obscura*, le musée, la photographie, le cinéma, la vidéo... Ce sont ces appareils qui font époque et non les arts. Ce qui ruine la prétention à établir une connaissance de l'image, une sémiologie générale de l'image par exemple, comme si on pouvait comparer les peintures de Lascaux et les dessins de Magritte. Ce qui

⁶ Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie*, Paris, Le Seuil, 1996.

⁷ Frédéric Cousinié, *Le peintre chrétien*, Paris, L'Harmattan, 2000.

⁸ Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Éd. de Minuit, 1983.

⁹ Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils*, Paris, Léo Scheer, 2004 ; *Appareils et formes de la sensibilité*, ouvrage collectif sous la direction de Jean-Louis Déotte, Paris, L'Harmattan, 2005, et *Qu'est-ce qu'un appareil ?*, Paris, L'Harmattan, 2007.

importe, c'est l'étude de l'image et de son support ou de sa surface d'inscription (cf. Lyotard : *Discours, Figure*, 1971). Une icône byzantine relève d'un programme destinal qui est nécessairement technique : on ne produit pas une icône comme on peint une cité idéale en Italie au XV^e siècle ! Mais, au sein de la liste de ces appareils, le musée a une place bien spéciale : il est celui qui empêche les autres appareils d'accomplir leur tâche, qui consiste à configurer un monde et définir une existence. Dès lors, des pièces d'origine absolument différentes peuvent cohabiter dans une sorte de « paix des braves » esthétique, tous les différends cosmétiques étant levés ; le musée aura été le seul à réaliser la concorde universelle. Il y aurait à retrouver son empreinte dans tous les projets de paix universelle depuis la fin du XVIII^e siècle.

Mais revenons à l'appareillage des arts : ce faisant, on ne réduit pas les arts à des matériaux (ligne, couleur notamment), qui prendraient forme grâce aux appareils qui ont fait époque. On doit être particulièrement sensible à ce point quand on écrit que les arts sont toujours appareillés. Prenons l'exemple du dessin tel qu'il a été appareillé par l'imposition destinale de la perspective à partir du XV^e siècle en Italie : alors le dessin est devenu indissociable de cet appareil ; on en a pour preuve en Italie l'émergence de la notion de *disegno*¹⁰, notion qui par sa dissémination, sa polysémie, nous montre que le dessin n'a pas seulement été assujéti à la géométrie comme l'écrivait Lyotard. En effet, *disegno* chez les auteurs de *Traité*s, à partir d'Alberti, en passant par Vasari et jusqu'à Léonard de Vinci, va ouvrir un champ sémantique irréductible au concept. Le champ du *disegno*, c'est celui qui va de l'esquisse, de la trace sur un papier, du tracé formant une figure, du contour pouvant devenir une ombre, quasiment une couleur, à la figure achevée, à l'archive, en passant par le signe de désignation, quasi-linguistique¹¹, jusqu'au dess(e)in, c'est-à-dire au projet, puis jusqu'à l'*idée* a priori de l'œuvre visée par le génie de l'artiste dans une perspective quasi platonicienne. On voit bien qu'il ne s'agit pas d'un matériau graphique, opposé à la couleur, envahissant brutalement tout le champ du pictural. Inversement, l'appareil perspectif ne peut être mis en œuvre, exposé, disposé, théorisé pour donner le maximum de sa puissance constructive, en toute légitimité, que s'il est tracé sur un mur pour une fresque et surtout sur un papier qui retiendra tout l'inachevé, tout le repentir, travaillant ainsi pour la mémoire culturelle et la transmission en atelier. On ne peut donc distinguer le dessin de l'appareil que pour des raisons d'analyse. Le *disegno* a même été la condition de démonstration de l'appareil, comme pour toute exposition d'un problème de géométrie. S'agissant de l'appareil perspectif, le *disegno* est donc actualisation de l'appareil et production nécessaire de cet acte en recourant à un support indispensable : le papier. On ne peut imaginer le *disegno* sans le papier, qui échappe aussi à la

¹⁰ Joselita Ciaravino, *Un art paradoxal : la notion de disegno en Italie (XV^e-XVI^e siècles)*, Paris, L'Harmattan, 2004.

¹¹ Louis Marin, *De l'entretien*, Paris, Éd. de Minuit, 1997.

condition de simple matériau. Le papier tire sa suprématie davantage de l'appareil perspectif que de l'imprimerie. Le *disegno* est au milieu de l'appareil et de l'œuvre : sa temporalité ne peut être que complexe.

Les appareils que nous avons analysés ont en commun d'être projectifs ; c'est en cela qu'on peut les dire « modernes ». Ils se distinguent des appareils soumis à la norme de l'incarnation et des appareils plus archaïques, comme ceux soumis à la norme du marquage sur le corps et la Terre (et, pour les genres de discours, de la narration ou du récit). Ces appareils « modernes » sont peut-être les appareils par excellence parce qu'on peut les analyser en se les représentant, dans la mesure où on peut les placer, concrètement, devant nous. Ils ont un côté *prothèse* que n'auront plus ceux qui leur succéderont (les appareils numériques), en innervant parfaitement le corps, devenant ainsi invisibles.

Au principe de l'appareil, il y a la fonction de « rendre pareil », d'« apparier », de comparer ce qui jusqu'alors était hétérogène. Ce principe est évidemment au cœur d'une collection muséale, mais il est également valable pour tous les appareils. C'est ainsi que pour les « modernes », depuis la Renaissance, les phénomènes ne sont connaissables que parce qu'ils sont objectivables (représentables) par l'appareil perspectif qui introduit un espace d'accueil quantifiable, homogène, isotopique : rationnel. D'où la nouvelle physique à partir de Galilée et le principe de raison selon Leibniz. Il en ira de même pour les artistes (peintre, sculpteur, architecte...), qui ne pourront représenter le monde et inventer de nouvelles figures que sur cette base. De là, comme on l'a dit plus haut, le privilège du dess(e)in comme projet, esquisse, tracé et délinéation achevée d'une figure. Et la subordination de la couleur, surtout à Florence (ce qui sera moins le cas à Venise).

Le musée s'est souvent constitué à partir de collections privées. Ce sont deux modes d'appariement des objets, différents à en croire ce très beau texte sur la collection et les collectionneurs qu'est le livre de Georges Salles *Le Regard*¹². Salles décrit le regard du collectionneur devant un lot d'objets étalés sans ordre ; son œil exercé est capable de repérer des *similitudes* empiriques là où le conservateur de musée, qui n'est autre qu'un historien d'art formé par l'Université, sera soumis à un principe de reconnaissance analytique selon le schème du *même*. Chez le collectionneur, comme le laisse entendre Salles, c'est un principe de texture qui l'emporte : la raison de sa collection n'est pas analytique. Ses objets, qui peuvent appartenir à des registres artefactuels très différents (mobilier, gravure, peinture, sculpture), ont la même *texture*, alors que les pièces acquises par le conservateur le sont en fonction de critères analytiques, historiographiques : même producteur, même époque, même école... En faisant cette distinction entre le semblable et le même, entre collection vraie et musée, Benjamin, s'intéressant au cas

¹² Georges Salles, *Le Regard*, Paris, RMN, 1989.

d'Édouard Fuchs, collectionneur et historien d'art allemand de la fin du XIX^e siècle, accorde au collectionneur une faculté quasi artistique de rapprocher les choses, faculté qu'il retirerait au conservateur¹³.

Ce qui distingue l'appareil d'autres entités techniques proches comme le dispositif, c'est que lui seul invente/trouve une temporalité. Dès lors l'analyse de la temporalité des arts sera elle aussi soumise à la condition des appareils. Si l'on ne s'intéresse qu'à la temporalité du dessin comme art, ainsi que le fait d'une certaine manière Derrida dans *Mémoires d'aveugle*¹⁴, on insistera sur la non-immédiateté du dessin et du motif puisqu'en dessinant, le dessinateur ne peut que regarder sa main agissant et non le motif extérieur. Pour dessiner, le dessinateur doit s'aveugler vis-à-vis du motif ! Le dessin retarde donc toujours par rapport à l'actualité du motif. Entre l'événement du motif et l'inscription de la trace, il y a un délai ; la temporalité du dessin est, pour ainsi dire, celle de l'après-coup freudien. C'est celle que l'on rencontre quand on veut décrire le temps : voulant décrire T0, je ne peux le faire qu'en m'en dissociant, me condamnant au T1.

Si, au contraire, je ne m'intéresse qu'à la temporalité de l'appareil perspectif, suivant par exemple la description que fait Alberti du dispositif géométrique – où le textile a une place éminente, puisque tout dans la pyramide visuelle est fils, canevas, découpe... –, alors je réduirai la temporalité à celle qu'invente Alberti : un tableau, c'est une découpe de la pyramide visuelle et cette découpe ne peut être qu'instantanée. Bref, l'appareil perspectif invente une temporalité inouïe, celle de l'*instant*, qui est tout autre chose que l'infinie découpe du continuum du mouvement bien connue des Grecs. Or, comme on l'a vu, la perspective a été la condition des arts depuis le XV^e siècle ; sa temporalité de l'instant s'est imposée. Qu'en est-il maintenant du musée et de sa temporalité ?

Si c'est un lieu commun de l'esthétique depuis Lessing de comparer les arts du point de vue de la temporalité (*cf.* Adorno comparant peinture et musique), il n'en va pas de même de leur situation au regard des appareils. Nous avons distingué ces appareils qui, ayant en commun d'être projectifs parce que leur sol commun est la perspective, peuvent être dits « modernes ». Cette qualification permettra d'entrevoir, à partir d'un autre sol commun, d'une autre surface d'inscription, le numérique et les « Immatériaux » chers à Lyotard, une autre ère temporelle, celle que la notion lyotardienne de « post-modernité¹⁵ » qualifie approximativement. Ces appareils projectifs peuvent être couplés selon un principe de contemporanéité : perspective à point de fuite unique/*camera obscura*, musée/photographie, cure analytique/cinéma, exposition/vidéo.

¹³ Jean-Louis Déotte, *L'Homme de verre. Esthétiques benjaminienes*, en particulier le chapitre « Fuchs, l'artiste est un collectionneur », Paris, L'Harmattan, 1998.

¹⁴ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, Paris, RMN, 1991.

¹⁵ Jean-François Lyotard, *La condition post-moderne*, Paris, Éd. de Minuit, 1979.

En effet, au verso de l'appareil perspectif, de ses projections et de sa subjectivisation, il y a un appareil plus archaïque, sans origine, que les Arabes pratiquaient depuis longtemps, la *camera obscura*. Sa philosophie est celle de l'immanence (plutôt Bergson que Leibniz) ; sa temporalité est celle de la durée continue sans début ni fin : les images inversées du monde phénoménal coulent sur la paroi inversée, en face du sténopé. La singularité spectatrice, placée au cœur de la chambre, y reste quelconque, présubjective, adhérente aux flux d'images fatalement ombrées. Les deux appareils s'opposent terme à terme, comme l'instant à la durée ininterrompue. Georges Didi-Huberman a pu montrer récemment que la conception d'une durée immanente et continue avait été élaborée par Bergson non pas tant contre le cinéma, qu'il connaissait peu, que contre la chronophotographie d'Étienne- Jules. Marey¹⁶. Or la chronophotographie reprend au plus près la conception d'une création discontinuée d'un monde qui reste fidèle aux lois de la physique, chère à Descartes, authentique philosophe de la perspective. C'est peut-être du côté d'un certain cinéma que l'on trouverait cette temporalité de *camera obscura* indissociable d'une optique « romantique » à la Friedrich : *Mère et fils* d'Alexandre Sokourov¹⁷, ou *Tropical malady* d'Apichatpong Weerasetakul. Et, pour la photographie contemporaine, Felten et Massinger.

Le musée et la photographie forment le couple ultérieur. Ils sont quasi contemporains (fin du XVIII^e siècle, début du XIX^e siècle), et projectifs, mais marquent une inflexion par rapport aux précédents appareils, comme si la dimension du projet et de l'idée laissait la place à celle du deuil, voire de la mélancolie. Le paradoxe est le suivant, et il est au cœur de la Révolution française¹⁸ : plus le cercle de l'égalité s'élargit, plus les sans-part ranciériens de *La Mécontente*¹⁹ montent sur la scène politique et imposent de nouvelles revendications et donc un nouveau partage du sensible, moins les hommes peuvent rester hors l'humanité du fait de tel ou tel handicap (cécité, surdité, mutité, débilité, voire folie). Donc plus l'intégration et l'égalitarisation des conditions s'affirment (Tocqueville) d'un côté, plus de l'autre le sans fond de la légitimité révolutionnaire devient patent. Certes, le cœur du pouvoir est bien au centre en un lieu idéalement vide selon les fortes analyses de Lefort, mais depuis la décapitation du roi des Français et la désincorporation du corps politique qui s'ensuivit, la recherche de l'*arché*, de l'archive (avec les sens d'origine, de commencement, de fondement, de ce qui fait autorité), entraîne une dissociation du projet et de sa temporalité : d'un côté l'idéologie révolutionnaire, de l'autre l'archéologie refondatrice. Le musée du Louvre (et tout musée depuis lors) sera pensé, d'un côté, comme ce qui émancipe les œuvres du passé, réduites jusqu'alors à l'obscurité des collections princières ou monastiques, les

¹⁶ Georges Didi-Huberman, « L'image est le mouvant », in *Intermédialités*, n° 3, Montréal.

¹⁷ Diane Arnaud, *Le Cinéma de Sokourov*, Paris, L'Harmattan, 2005.

¹⁸ Jean-Louis Déotte, *Oubliez ! Les ruines, l'Europe, le musée*, Paris, L'Harmattan, 1995.

¹⁹ Jacques Rancière, *La Mécontente*, Paris, Galilée, 1995.

livrant enfin à la pleine visibilité de la communication sans limites et, de l'autre, comme ce qui atteste la permanence idéale de l'unité politique des Français (et tout musée aura tendance, à partir de là, à affirmer l'idée d'un peuple ou d'une nation). Nécessité politique de refondation que reprendront tous les résidents post-gaulliens de la V^e République française : Pompidou sera à l'origine du centre éponyme, Giscard du musée d'Orsay et du parc de la Villette, Mitterrand de la pyramide du Louvre, Chirac du musée du quai Branly. Or la temporalité de l'appareil muséal est paradoxale : les œuvres les plus « nouvelles » seront absorbées dans la mesure où elles ont aussi la capacité de sauver le passé. Étrange rétroactivité où le plus récent découvre ce qui était déjà-là, dans les réserves par exemple, et le déclare comme sa cause matérielle. En fait, la boucle temporelle muséale est au cœur de toute écriture de l'histoire. D'une certaine manière, l'enjeu, c'est l'établissement de la « vérité historique²⁰ », que l'on ne peut pas attester objectivement, aurait-on tous les documents pour le faire (« vérité matérielle »). Le musée, c'est bien ce qui séparant une œuvre de son ancienne destination, de son ancienne cosmétique, livre cette œuvre à l'esthétique, sachant qu'un double perturbe comme un fantôme la contemplation : la trace de la « vérité historique ». Tel est le thème du film *L'Arche russe* de Sokourov, où la déambulation esthétique du visiteur « occidental » à l'intérieur de l'Ermitage à Saint-Petersbourg est constamment interrompue par d'anciennes appartenances factuelles ou destinales.

En apparence donc, les musées seraient nationaux, cultivant une identité régionale et historique. Mais en réalité, il n'en est rien : si l'on se souvient que la puissance de destination des œuvres ne fait plus qu'habiter l'imaginaire muséal, alors, paradoxalement, le musée n'est pas un lieu de mémoire. Le meilleur moyen de casser pour l'avenir (non pour le présent) la puissance d'évocation mémorielle d'une pièce, c'est d'en faire un *suspens*. Car le musée est un appareil qui génère de l'oubli. Par conséquent, les œuvres sont conservées et perdurent pour l'avenir parce qu'elles sont détachées de toute identité ethnique, politique, sociale... Le musée est cet appareil qui génère de l'universel, un universel par défaut, et qui rencontre, en plus, des destinataires (le public), qui ont tous la même capacité à juger esthétiquement des œuvres (ce qui ne veut pas dire les reconnaître comme le font les clercs).

Il en va autrement de la photographie, même si ici la vérité historique est attestable du fait de la nature indicielle de l'image. C'est la temporalité du « ça a été », que Barthes a reprise à Benjamin, qui s'impose. Il y a là quelque chose d'incontestable : pour que cette image soit, il a bien fallu dans le passé qu'un objet réfléchisse un rayon lumineux et que ce dernier impressionne une pellicule photosensible, cela malgré les caviardages possibles, malgré les codes que décrivent les sémiologues de l'image. Mais il y a plus : quand la photo a été prise, le photographe, d'un côté,

²⁰ Sigmund Freud, *Moïse et le monothéisme*, Paris, Gallimard, 1980.

mais surtout l'objet saisi, de l'autre, « savaient » bien qu'ils travaillaient pour l'avenir. Ils n'ignoraient pas qu'ils s'adressaient à un inconnu à venir auquel ils demandaient une chose simple mais impérieuse, de l'ordre du devoir et donc de la loi : les nommer. Celui qui vous regarde dans une photo, nécessairement du passé, n'attend qu'une chose : que vous le renommiez ! Chaque photo sera pour Benjamin une utopie, non pas du passé, mais gisant dans le passé, nous attendant²¹.

Depuis le XIX^e siècle, ce sont non seulement les œuvres « modernes », c'est-à-dire soumises à des appareils projectifs, qui sont entrées au musée, mais également des œuvres d'incarnation et d'incorporation comme les œuvres de culte du christianisme, ou des œuvres plus largement soumises à la norme de la révélation (judaïsme, islam, voire bouddhisme par exemple), ou même ce qu'on nomme improprement œuvres des « arts premiers » ou du musée du quai Branly à Paris, comme s'il s'agissait là d'une ère civilisationnelle...

Ces œuvres entrant dans le Musée universel, et tout musée étant par essence universel puisqu'il fait surgir la valeur esthétique qui est universelle (à la différence des cosmétiques qui sont toujours particulières et régionales), alors ce sont aussi des appareils modernes (perspective, photographie, cinéma, vidéo), des appareils incarnationnels (tableaux d'autel, icônes, enluminures gothiques, vitraux, etc.), ou des appareils « sauvages » (masques, sculptures, étoffes...), qui se trouvent absorbés par l'appareil muséal. La puissance de destination à l'œuvre dans ces pièces du fait qu'elles étaient sous la condition d'appareils se trouve à son tour suspendue. Demandons-nous si l'on peut encore s'agenouiller devant une Vierge à l'enfant (imaginons la réaction des gardiens du Louvre devant une telle situation, au milieu de la foule des visiteurs pressés !), demandons-nous si une œuvre en perspective a encore la puissance de générer de la subjectivité. Rentrions-nous encore dans un flux de perception anonyme devant une toile hollandaise ? Aurons-nous toujours le sentiment d'une attente du nom devant telle ou telle photographie ? Le cinéma lui-même étant intégré dans des installations comme souvent dans les musées d'arts contemporains, nous laissera-t-il devant la question du *comment enchaîner* ? Sur tel plan-séquence ? Et les vidéos nous suggéreront-elles encore le sentiment qu'une nouvelle loi doit être énoncée et qu'un moment du passé ne sera jamais rattrapé ? La puissance du musée est telle, comme celle du patrimoine, qu'il fait entrer dans le cercle de l'inclusion universelle toutes les œuvres, même les artefacts, mais aussi leurs conditions de possibilités techniques et institutionnelles : les appareils. Puisque ces appareils destinaient les singularités et les êtres en commun à prendre telle ou telle pente, le musée ne deviendrait-il pas une machine philosophique dont l'objectif serait d'isoler ce qui précède la différenciation ou le déphasage que décrit Simondon entre singularité et être en

²¹ Walter Benjamin, *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, Paris, Gallimard, œuvres complètes, t. III, 2000.

commun psychosocial, soit ce qu'il nomme être pré-individuel? Lequel est un mode d'organisation du psychosocial et de l'individu avant toute différenciation. Quand Simondon dans *Le mode d'existence des objets techniques*²² décrit le déphasage du processus vital entre techniques et religion, déphasage qui succède à une organisation « magique » du monde naturel et du monde humain, il conserve pour ce qu'il appelle « esthétique » une place centrale, c'est-à-dire nodale entre les techniques et les religions. L'esthétique serait pour lui « au milieu », entre techniques et religions, et elle aurait pour tâche de rappeler l'unité magique perdue, voire de la restaurer dans l'avenir. À tout le moins, dans cette situation de rappel de l'origine et d'intermédiaire entre techniques et religions, l'esthétique ne peut être ni totalement anti-technique ni totalement anti-religieuse : elle doit conserver une part essentielle de l'une et de l'autre, ne serait-ce que pour les faire communiquer (c'est la beauté d'un pont suspendu ou la technicité du rituel du prêtre). Entre « le plus que l'unité » qu'ouvre toute religion dans sa capacité à totaliser les particularités et « le moins que l'unité » qu'instaure chaque technique nécessairement particularisante comme n'importe quel savoir-faire agissant sur le monde et les autres, l'esthétique fait bien place, mais comme souvenirs et potentialités, à toutes les destinations possibles qui ont configuré ou configureront la singularité et l'être en commun. Il n'y a qu'une différence très mince entre ce que Simondon entendici par « esthétique » et ce qui subsiste des anciennes destinations une fois que leurs œuvres sont entrées au musée. Ce que l'esthétique préfigure, le musée le conserve : l'esthétique muséale est donc bien universalisante. Et ce dans les deux sens : conservant le témoignage des anciennes destinations qui sont à la fois techniques et religieuses (les appareils), mais accompagnant aussi le déphasage continué des religions et des techniques, puis des techniques elles-mêmes en théorie et pratique (les musées d'ethnographie, le musée des arts et métiers, les musées des techniques, de l'aviation, de l'automobile, de l'espace, de la marine...), ainsi que des religions elles-mêmes en théorie et pratique (musée dit d'art sacré, musée d'architecture, musée d'archéologie, des antiquités...). Le musée constitue l'immense réserve de la culture matérielle, condition de possibilité de la réflexion historique comme de l'art moderne. Et plus encore, condition du développement de la philosophie des cultures, et donc de toute philosophie génétique au sens de Simondon, pour lequel un objet technique n'est rien d'autre que sa genèse.

Pour conclure, le musée, en suspendant toutes les destinations, toutes les cosmétiques, suspend aussi toutes les formes de temporalité qu'elles ont inventées : il donne ainsi accès à la temporalité du pré-individuel qui est une omnitemporalité, celle d'où toutes les autres sont sorties. Cette omnitemporalité est certainement plus consistante que le spectacle de la paix

²² Gilbert Simondon, *Le mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989.

universelle dont peut témoigner chaque visiteur du musée universel. Ce qui implique que la temporalité du flâneur muséal, celle de sa démarche papillonnante, est d'une certaine manière archaïque : elle englobe et précède toutes les temporalités qui adviendront et seront advenues !

De l'éthique de la collection : l'universalité en question

Par Cécile Marceau

Cécile Marceau a étudié les sciences politiques et juridiques à l'université de Bourgogne et la théorie du droit à l'Académie européenne de théorie du droit aux Facultés universitaires Saint-Louis à Bruxelles.

« Les musées sont des institutions permanentes sans but lucratif au service de la société et de son développement, ouvertes au public ; ils acquièrent, conservent, diffusent et exposent à des fins d'étude, d'éducation et de plaisir les témoignages matériels et immatériels des peuples et de leur environnement¹. »

La fin du XX^e siècle a vu s'épanouir les « lieux de mémoire » au nombre desquels figurent les musées. Ceux-ci ont pour fonction de faire le lien, en tant qu'« institutions permanentes », entre le passé, le présent et les générations futures. Ce travail de la mémoire se matérialise dans la collection des œuvres. Par elle se noue la construction de l'identité culturelle d'un peuple et s'écrit son histoire. À côté des collectionneurs privés, le musée est le siège principal de la collection publique depuis la fin du XVIII^e siècle en France. Il joue ce rôle de « passeur » grâce à la conservation et la transmission du patrimoine. S'interroger sur les enjeux de la collection aujourd'hui suppose nécessairement le questionnement de la nature de l'institution muséale. Celle-ci est au cœur d'un paradoxe propre à notre temps. Alors que l'on s'accorde sur le constat d'une fréquentation sans précédent et de l'accroissement du nombre de musées, expression occidentale de la « démocratisation » de la culture, le sens ou l'essence de l'institution est dans le même temps remis fondamentalement en question, que ce soit par les théoriciens de l'art ou par les artistes depuis Marcel Duchamp. Cette oscillation entre d'un côté le succès, le développement des musées, et, de l'autre, leur critique, la mise en cause de leur légitimité, produit une tension qui peut être envisagée selon différentes perspectives. Celle observée ici prend le tour d'une réflexion à propos des conséquences de la crise de l'institution muséale sur les collections publiques, « instituées », et sur les œuvres. L'un des effets les plus remarquables de la crise de l'autorité

¹ Définition du musée par le Conseil international des musées (I'COM), dans le glossaire adjoint à son Code de déontologie, adopté à Buenos-Aires en 1986, modifié en 2001 puis en 2004.

institutionnelle du musée s'inscrit dans un mouvement qui dépasse le champ de l'art. Il consiste en la modification des modes de régulation afférant à la circulation des œuvres et se traduit en outre par des mécanismes d'autorégulation et de privatisation. Ces transformations, corollaires de la mondialisation des échanges et du marché, ont pour conséquence de modifier le sens de l'universalisme qui a présidé à la création des musées. Aussi le regard porté sur cette évolution devra-t-il être précédé d'une interrogation sur le caractère « universel » des musées, plus que jamais sujet à caution.

Le sceau de l'universalité

Le musée, s'il peut être défini comme un lieu de mémoire, est aussi le lieu de l'actualisation d'un pouvoir. Ces deux aspects ne s'opposent pas, mais doivent au contraire être envisagés conjointement afin d'appréhender les logiques sous-jacentes à la nature de cette institution, de sa puissance et de ses failles. La notion d'universel est la pierre angulaire de cette réflexion, celle qui permet de réconcilier et de penser ensemble les deux faces de l'institution muséale. Certes, le concept d'universalité est indissociable du siècle des Lumières ; il est au centre de la philosophie kantienne, et la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789 en est la première incarnation politique. Le XX^e siècle poursuit cet idéal en proclamant, au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, la Déclaration universelle des droits de l'homme de 1948, hymne à la paix et à la fraternité. L'idée de musée universel suit le même parcours² Après le British Museum créé en 1753 et ouvert au public six ans plus tard, le Louvre est devenu l'un des premiers musées révolutionnaires à endosser l'ambition d'offrir à ses visiteurs l'accès aux anciennes collections royales³. L'esprit de 1789 irrigue cette conception de l'universalité qui se traduit par la volonté de partager un savoir encyclopédique.

² Sur le plan religieux, la question de l'universalité est déjà très présente dans la pensée chrétienne. Aussi n'est-il pas étonnant de trouver dans l'histoire médiévale la trace d'un « musée universel », à la fin du XIV^e siècle, importée par Manuel II Paléologue, empereur romain d'Orient de 1391 à 1425. De retour d'Occident, celui-ci décide la réunion de tous les enseignements dans le même édifice, le Musée universel (Katholikon Mouseion), que dirige l'un des quatre juges généraux romains. On y enseigne la philosophie et la rhétorique et l'on s'efforce de saisir le sens profond des textes anciens.

³ Krzysztof Pomian distingue quatre modèles de formation des musées publics : le modèle traditionnel qui repose sur un travail d'acquisition (musée de l'Ermitage, Musée national des Beaux-Arts à Rio de Janeiro...) ; ceux qui sont fondés sur les décrets d'un pouvoir révolutionnaire (Louvre, mais aussi musées créés par la nationalisation des biens en URSS ou en Chine) ; les musées créés par dons ou legs d'une collection à l'État (Metropolitan Museum of Art à New York) ; et enfin ceux découlant de l'achat de collections particulières, c'est le modèle dit « commercial » (British Museum). Voir K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 296-303.

En décembre 2002, une vingtaine de directeurs de musées européens et nord-américains ont signé une « Déclaration sur l'importance et la valeur des musées universels⁴ ». Ce texte, dont les auteurs sont aussi les destinataires de la norme édictée, n'a pas de force obligatoire. Expression de personnes privées non habilitées à produire des normes juridiques internationales, c'est une déclaration d'intention qui engage moralement ses auteurs. Ce processus d'autorégulation produit une autolégitimation. Il vise avant tout à justifier la possession par ces grands musées de trésors issus de toutes les civilisations et à légitimer leur fonction de « passeurs » d'une culture universelle. Il a pour objet principal de protéger un patrimoine acquis au fil du temps de façon plus ou moins transparente et qui pourrait être ou est déjà sujet à des demandes de restitution. Certes, le droit international et le droit national de la circulation des biens culturels s'appliquent dans ce champ complexe, mais c'est le caractère autoproclamé de l'universalité de ces musées qui pose problème ici, dans la mesure où il implique l'inaliénabilité de leurs collections. Il est difficile en effet de ne pas s'interroger sur une telle qualification quand elle peut avoir pour finalité l'exclusion du label « musée universel » pour des institutions qui pourraient y prétendre⁵. Si le concept d'universalité est consubstantiel à celui de musée, cette dimension n'est pas réservée à quelques-uns, et on peut se demander de quelle façon l'idéal des Lumières perdue dans l'esprit des signataires. L'existence d'une déclaration sur l'importance et la valeur des musées universels traduit la peur de voir le patrimoine des grands musées revendiqué et leurs collections menacées. Cette crainte d'une dislocation possible est l'un des symptômes de la crise d'autorité qui frappe l'institution muséale. Même si les musées fleurissent et que leur fréquentation est grandissante⁶, le socle de l'universel qui, en s'instituant dans le musée, repose sur la nation est fissuré, et dans cette faille s'engouffrent les demandes croissantes de restitution, toujours au nom de la nation.

C'est par la collection que le musée se distingue des expositions internationales, des salons, des foires et même des galeries. Car la constitution de collections publiques permet de former un patrimoine national dont la destination est l'universalité des citoyens (des hommes ?). C'est ce que souligne avec finesse George Abungu quand il précise que le British Museum devrait s'intituler « Musée universel de Grande-Bretagne » s'il veut que son caractère universel soit reconnu et dépasse le champ national. Ce lien entre la nation et le patrimoine pourrait être

⁴ Liste des signataires et déclaration disponibles sur le site de l'ICOM (www.icom.museum).

⁵ À cet égard, lire de George Abungu « La Déclaration : une question controversée », *Nouvelles de l'ICOM*, n° 1, 2004, consacré aux « Musées universels », disponible sur le site www.icom.museum. Soulignons la pertinence des questions posées : « Tous les musées ne partagent-ils pas une vocation et une vision commune ? Les musées universels se prétendent-ils universels du fait de leur taille, de leurs collections ou de leur richesse ? ». George Abungu, consultant en patrimoine culturel, est l'ancien directeur des Musées nationaux du Kenya.

⁶ Christine Bernier parle de « muséification globalisée » dans *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 243 et suivantes.

périlleux si on le réduisait à une idée de nationalisme culturel, mais il reprend tout son sens si on l'inscrit dans une logique démocratique. Que devient-il dès lors dans un contexte d'internationalisation de la culture ? Quelle relation peut-on faire entre le local et le mondial ? Et quel sens attribuer à l'universalité ? Si l'on songe à l'Afrique en particulier, où l'on estime que 90 % de l'art se trouve à l'extérieur du continent, il devient important d'entendre ce que le peuple d'Afrique attend de l'universel⁷.

Là encore, il semble que l'on doive affronter une problématique complexe, où coexistent des approches antagonistes : d'une part, la définition du patrimoine telle que les pays qui ont acquis les richesses exposées dans les musées au fil des siècles l'envisagent et⁸, d'autre part, une volonté de consolider une identité culturelle qui garde peu de traces de son histoire, notamment parce qu'elle est étrangère à la tradition muséale occidentale (ce qui est le cas de l'Afrique continentale). Par cette opposition, le musée peut apparaître comme l'une des expressions d'un nationalisme dissimulé, dont l'universalisme est l'instrument, mais dans le même temps, son caractère national demeure un moyen de tendre vers l'universel. Un phénomène qui a pu être illustré par l'inauguration, le 1^{er} mars 2001, d'un Musée national d'Australie, à Canberra. La raison officielle présidant à la création de ce musée était la commémoration du centenaire de la fédération d'Australie en tant que nation autonome. Ce musée devient « l'incarnation adéquate et durable de l'histoire et de l'identité nationale⁹ ». Aussi faut-il prendre en considération cette dimension nationale de l'universalisme avant d'envisager son dépassement ; elle est même toujours la condition de sa survivance, « parce que l'universel se nourrit du singulier, [et qu'] il n'est pas de culture de l'universel qui ne soit d'un même mouvement culture de la diversité¹⁰ ».

La connaissance partagée des œuvres et des collections constitue l'un des facteurs fondamentaux qui permet d'approcher l'idéal universaliste. La société « mondialisée » dans laquelle nous évoluons connaît une intensification, par la rapidité et par le nombre, de la circulation des biens culturels. De la nature de ces échanges pourra naître un nouvel équilibre.

L'empreinte de la mondialisation

L'examen des modes de régulation afférant à la circulation des œuvres est également un prisme qui permet de mettre en perspective la collection et la notion d'universel. La récente signature du

⁷ Selon Alain Godonou, directeur de l'École du patrimoine africain à Porto-Novo (Bénin), « les professionnels des musées comme les politiques éclairés des pays africains partageraient sans hésitation le concept d'universalité du patrimoine culturel, s'ils étaient sûrs qu'il était sans arrière-pensée ».

⁸ On retrouve ici la liste des signataires de la « Déclaration sur l'importance et la valeur des musées universels ».

⁹ Darryl McIntyre, « Le Musée national d'Australie et le discours public : le rôle des politiques publiques dans les débats culturels de la nation », in *Museum International*, n° 232.

¹⁰ Jean-Pierre Dubois, « Mondialisation, universalisme et droits culturels », OIF/IADH, Tunis, 21 septembre 2002, www.fidh.org.

contrat portant création du Louvre d'Abou Dhabi fournit l'illustration d'un type de circulation des œuvres en ce début de XXI^e siècle, mode digne d'intérêt parce qu'il va probablement s'intensifier. Certes, ce n'est pas la première fois qu'un musée se délocalise, la Fondation Guggenheim se trouve déjà dans six États du Monde (Italie, Espagne...). Mais dans la tradition jacobine française, ce processus interroge, inquiète, voire scandalise¹¹. Pourquoi la communauté concernée (historiens de l'art, conservateurs...) ne se réjouit-elle pas de façon unanime de ce partage des savoirs, de cette circulation des œuvres qui contribuent au rayonnement de la France ? De plus, la manne financière que représente cette création d'un Louvre dans l'un des émirats arabes va permettre d'enrichir les collections d'autres trésors, de restaurer les œuvres, d'effectuer des travaux afin d'améliorer leur exposition. Cette affaire a particulièrement retenu notre attention parce qu'elle met en scène un musée dit « universel » et que le caractère inédit de cette opération en France¹² soulève différentes questions relatives aux collections publiques : à qui appartiennent-elles, aux nations qui les possèdent ou à l'humanité tout entière¹³ ? Quel est le lien entre nation et musée ?

Le 6 mars 2007, la France et l'émirat d'Abou Dhabi ont signé un accord intergouvernemental prévoyant la création d'un nouveau musée universel qui portera le nom de Louvre d'Abou Dhabi. Les termes de la polémique peuvent se résumer ainsi : du côté des défenseurs du projet sont mis en avant le rayonnement de la France au travers de cette diffusion de l'art et du savoir-faire national, puisque avec les œuvres seront transférés des spécialistes¹⁴, mais aussi la légitime et nécessaire circulation des biens culturels, l'une des missions fondamentales des musées universels ; du côté des détracteurs du projet, on soulève le caractère illégitime de ce transfert, au motif et c'est l'autre versant de la définition des musées universels que cet accord va priver les visiteurs du Louvre français de la possibilité d'accéder à ces trésors nationaux, que l'institution est censée leur offrir. De ce point de vue, il s'agirait d'une forme de détournement d'une mission fondamentale de l'État qui est de conserver les œuvres acquises sur le territoire national. Certes, les œuvres sont prêtées (à titre onéreux) pour une durée déterminée mais elles cessent d'être là, accessibles et consultables par les citoyens. Certes aussi, le sceau de l'universalité a pour vocation de permettre à tous les citoyens du monde, dans un idéal planétaire,

¹¹ Des éléments du débat (Louvre d'Abou Dhabi, mais aussi Louvre d'Atlanta) sont réunis sur le site de la Tribune de l'Art (www.latribunedelart.com).

¹² Il existe un précédent mais dans le domaine de l'enseignement supérieur : une antenne de la Sorbonne a été créée aux Émirats arabes unis à l'automne 2006.

¹³ Question posée lors du débat public organisé à l'Unesco le 2 février 2007 sur le thème « Mémoire et universalité. De nouveaux enjeux pour les musées ».

¹⁴ Pour accompagner la formation de la collection de l'émirat, des experts français proposeront une stratégie d'acquisition et des conseils en déontologie ; leur mission sera de transmettre un savoir afin d'aider à la mise en place de ce musée qui, dans trente ans, devra accéder à une totale autonomie et aura acquis sa propre identité (le nom du Louvre étant lui-même cédé pour une durée de trente ans).

la consultation de ces mêmes œuvres. Si la finalité du transfert peut être admise, les modalités de ce mode de régulation des biens culturels doivent être questionnées. Les biens culturels sont-ils devenus des biens ordinaires, une marchandise comme une autre ? Il est vrai que les œuvres se vendent et s'achètent sur des marchés, dans des foires, etc. mais la suspension hors du temps du commerce que représentait l'entrée d'une œuvre dans une collection publique, au titre d'élément du patrimoine, est aujourd'hui remise en question.

Plusieurs logiques sous-tendent ces mouvements d'œuvres dans l'espace : une logique de décentralisation : celle-ci est légitime quand elle s'intègre dans le cadre national (les protestations qui se sont élevées contre la création d'une antenne du Louvre à Lens sont de bien faible ampleur), mais elle devient une source de critique aiguë quand elle sort des frontières (polémique autour d'Abou Dhabi et d'Atlanta) ; une logique de mondialisation des biens culturels qui s'accompagne de la privatisation de la chose publique. Cette idée s'incarne dans la nature des contrats passés (même s'ils engagent des personnes de droit public, ils se rapprochent de contrats privés passés entre personnes privées puisqu'ils contiennent une clause de non concurrence...¹⁵), mais aussi dans la vente de l'utilisation du nom et de la marque « Louvre ». En effet, cette duplication d'une institution nationale « historique » est inédite dans le monde de l'art français et elle ne peut, même si elle s'en inspire, être comparée aux implantations multiples du Guggenheim sur la planète : la nature de ce transfert est différente en raison de la nature même des institutions en question (le Louvre est un établissement public, le Guggenheim une fondation privée). Certes, l'accord passé est intergouvernemental, mais on aurait pu imaginer une consultation préalable du Parlement. Seule une commission d'enquête ouverte au Sénat a approuvé la transaction.

Ainsi, même si la création repose sur un accord culturel d'État à État et que l'État français reste maître de la transaction, l'opération se rapproche à maints égards d'une transaction commerciale. Ce passage du public au privé est certainement assorti de garanties, avec le retour du produit financier au public (une clause dans l'accord le prévoit¹⁶), mais il témoigne aussi d'une logique de désengagement de l'État vis-à-vis de la culture au profit du mécénat privé. Ce mouvement n'est pas nouveau, mais il prend ici une ampleur sans précédent. De plus, il faut également souligner que les collections ne sont pas, pour elles-mêmes, au centre du débat ; l'enjeu s'est déplacé vers une conception globale du patrimoine national, et les collections deviennent un élément de marchandage. Les transactions portent sur des objets du passé, mais qu'en sera-t-il des

¹⁵ « Aucune opération identique ou analogue comportant le droit d'utilisation du nom du Louvre ne sera réalisée pendant la durée de l'accord dans les pays suivants : autres émirats des Émirats arabes unis, Arabie Saoudite, Koweït, Oman, Bahreïn, Qatar, Égypte, Jordanie, Syrie, Liban, Iran et Irak. »

¹⁶ L'accord représente un montant total de l'ordre d'un milliard d'euros sur trente ans, qui bénéficieront au musée du Louvre et aux autres musées de France pour des projets scientifiques nouveaux, sans diminution de leurs moyens budgétaires actuels.

œuvres collectionnées pour le futur ? Dans ce contexte, on peut s'interroger sur le sens du « collectionnement » public : le choix des œuvres retenues devra-t-il prendre en compte ce paramètre de monnaie d'échange ?

Retour à l'œuvre universelle, unique et singulière

Si l'on revient à la définition donnée en début d'article, on peut imaginer qu'une nouvelle vienne s'y substituer pour être plus conforme à la réalité. Elle aurait cette teneur : le musée est un lieu sans lieu, nomade, pluriel, multiple, reproductible, qui doit trouver des fonds pour proposer des objets afin de divertir un public.

Quant au caractère permanent de l'institution, ces deux termes, l'institution et la permanence, peuvent eux aussi être questionnés. Sans parler de dilapidation, ce qui serait exagéré, ne peut-on parler de dispersion, voire de détournement, ou encore de dénaturation, quand on confronte la mission très élevée assignée au musée, dans la définition initiale, aux enjeux financiers qui sous-tendent les politiques culturelles ? Car la menace qui pèse sur les musées n'est-elle pas qu'ils deviennent des lieux d'exposition de productions, au sens de produits de consommation ? En d'autres termes, la crise qui frappe l'institution muséale pourrait représenter un véritable danger pour les œuvres. La disparition de l'œuvre d'art serait le témoin de la dislocation du monde, de l'épuisement de la pensée, noyée dans le flux mercantile...

Cependant, même si la brèche opérée par la remise en cause de la légitimité de l'institution n'a cessé de s'agrandir et de se manifester de diverses manières¹⁷, il n'en reste pas moins que les musées demeurent le lieu de recueillement des œuvres, de leur mise à disposition, et que les artistes les plus singuliers et les plus anticonformistes y trouvent leur place¹⁸.

Si la crise de l'institution muséale rejaillit sur l'acte de collectionner, remet-elle nécessairement en question l'œuvre elle-même ? Les artistes contemporains se sont emparés de ce questionnement, et l'institution demeure source de révolte et de critique.

Alors que Marcel Proust fait du musée un lieu idéal pour la contemplation, Paul Valéry considère que la juxtaposition des œuvres nuit à leur rayonnement, que le musée est une « maison de l'incohérence » où « nous nous mouvons dans le même vertige du mélange, dont nous infligeons le supplice à l'art du passé¹⁹ ». Pierre Klossowski va même encore plus loin en

¹⁷ Depuis l'art dada, l'art de la performance mais aussi « l'art dans la rue », à la fin des années 1960, et encore chez de nombreux artistes qui refusent l'institutionnalisation de leur art.

¹⁸ Dans ses *Écrits divers* aux Presses du Réel (2002), page 125, Bernard Réquichot fait cette déclaration : « Des peintures, j'en ai détruites car elles étaient trop belles. Je craignais d'être victime en les voyant d'une aberration ; cette aberration merveilleuse et troublante me semblait trop grave, trop secrète pour être montrée sans impudeur : ce qui nous touche de très près ne peut devenir public sans profanation. »

¹⁹ Paul Valéry, « Le Problème des musées », in *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, La Pléiade, tome 2, pp. 1290 à 1293.

imaginant une collection cachée, qui soustrairait les œuvres au regard, celui-ci ne pouvant intervenir que par effraction²⁰.

Quel que soit le chemin que l'on prend pour l'atteindre, peu importent les lieux où elle se donne à voir, la force de l'œuvre reste intacte, puisqu'elle n'est pas du monde :

« Autrefois, dans le plus lointain du temps et en tout temps, les œuvres, invisibles en tant qu'œuvres d'art, dissimulées dans leur espace d'origine où elles avaient leur réserve, puis, leur univers écroulé, venant à nous par le mouvement historique d'autres mondes qui ont suscité d'elles une présence autrement dissimulée, s'offrent toutes à nous maintenant pour la première fois elles-mêmes, visibles comme œuvres, dans leur évidence fugitive, leur solitude rayonnante, l'essence secrète de leur réalité propre, non plus abritées dans notre monde, mais sans abri et comme sans monde²¹. »

²⁰ Pierre Klossowski, *La Révocation de l'Édit de Nantes in Les Lois de l'hospitalité*, Paris, Gallimard, 1961. Cette « hypothèse klossowskienne » de la « collection cachée » est analysée par Gérard Wajcman dans *Collection*, Caen, Nous, 1999, pp. 43 et suivantes.

²¹ Maurice Blanchot, « Le mal du musée », in *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 60.