

Du bon usage des musées

Jean-Paul Morisset

Number 44, Fall 1966

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58369ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Morisset, J.-P. (1966). Du bon usage des musées. *Vie des arts*, (44), 85–87.

DU BON USAGE DES MUSÉES

par Jean-Paul Morisset

Nous nous sentons loin, aujourd'hui, des collections royales ou des trésors religieux qui furent à l'origine des musées. En sommes-nous réellement assez loin ? Avons-nous réussi à créer des musées d'art à la mesure de notre société, de nos techniques, de notre civilisation ? Avons-nous vraiment dépassé la vanité des rois et l'intolérance iconoclaste des grands-prêtres ? Les conservateurs de nos musées se battent-ils d'abord pour le public — ou contre d'autres conservateurs ? Le premier visiteur venu est-il, pour eux, un hôte ou un gêneur ? Nos musées ont-ils digéré les droits de l'homme ? Sont-ils à l'âge de l'ordinateur ou à celui des fiches manuscrites ?

Rassurez-vous : je ne vais pas essayer de répondre sérieusement à toutes ces questions insidieuses. En terrain aussi marécageux, je préfère avancer pas à pas, avec les gros sabots du bon sens, et l'œil ouvert. Première évidence : les musées ne poussent pas dans les champs comme des marguerites. Théoriquement, ils essaient de répondre à des besoins précis, tout comme le briquet, la casserole ou le CF-105. Mais, tout précis qu'ils soient, ces besoins sont complexes, ils sont changeants, ils évoluent avec l'art, avec l'homme, avec la société, avec les techniques. Les musées cherchent donc constamment à retrouver un équilibre que l'évolution des sociétés compromet aussi constamment. En

fait, tels que nous les connaissons actuellement, ils représentent une notion complexe, encore floue, qui navigue au jugé entre l'œuvre d'art comme telle et l'histoire où elle s'insère, entre le confort de traditions de tout acabit et l'appel irrésistible des techniques nouvelles, entre le snobisme d'où elle vient et l'éducation où elle va, entre la ronde sans fin des expositions itinérantes et la majesté des reposoirs officiels.

La question : "qu'est-ce qu'un musée ?" a-t-elle finalement un sens ? Elle en a plusieurs : il semble même parfois qu'elle en ait trop pour se contenter d'une définition.

"Dépositoir" des œuvres d'art du passé, avec tout ce que cela implique de restauration, de conservation, de recherches, de références à l'histoire, mais aussi reflet de ce qui se fait aujourd'hui, ici ou ailleurs, avec les risques que cela comporte : voilà une première perspective, le long de cette ligne imaginaire qui vient du lointain passé jusqu'à nous et que nous appelons *temps*. C'est l'aspect *collection* du musée, toujours à cheval entre l'importance de l'œuvre d'art comme telle, de l'œuvre singulière et concrète, d'une part, et, d'autre part, sa situation, son rôle, son aspect significatif dans le courant de l'histoire, son côté maillon de la chaîne. Une telle perspective, on le voit, est essentiellement statique. Cette ligne du temps dont

nous avons parlé, l'histoire de l'art l'a depuis longtemps découpée en tranches plus ou moins considérables, en cases plus ou moins grandes. Le Moyen Age, le style Louis XV, le néo-impresionnisme, la période bleue de Picasso, voilà quelques-unes de ces cases bien déterminées que les conservateurs se sentent obligés de remplir vaille que vaille.

Mais pourquoi des cases ? pour qui ? en vertu de quel impératif ? Si l'on se pose froidement la question, il semble que l'on débouche nécessairement sur un ensemble de motifs plus ou moins irrationnels, relevant soit de l'histoire, soit de la psychologie, soit d'un obscur besoin de système. C'est ce qu'un esprit peu respectueux a déjà appelé le complexe du conservateur, insinuant que les critères quantitatifs, l'éso-térisme, voire même le jargon de l'histoire de l'art, constituent des barèmes de jugement plus objectifs ou, pour mieux dire, plus rassurants que la sensibilité toute nue. A la question : "cette œuvre est-elle belle ?" ou : "est-elle forte ?", avouons qu'il est diablement tentant — et facile — de répondre par des références. Et chacun connaît les dangers des classifications toutes faites, des formules savantes qui ne veulent rien dire, des comparaisons essoufflées qui n'en finissent plus de tourner autour du pot. Au mieux, tout en reconnaissant les qualités intrinsèques de l'œuvre en question, on souligne ses

tenants et ses aboutissants, ses ressemblances, son rôle; on la soumet au plus petit dénominateur commun; on la jauge: œuvre clé, œuvre charnière, œuvre significative. Devant tant d'abstraction, la toile disparaît, la matière s'évapore, le relief se fond, la subtilité et la force se glacent: que reste-t-il des qualités intrinsèques, que reste-t-il de cette présence, sinon une voix qui crie dans le désert?

Vis-à-vis l'œuvre d'art elle-même, le XX^e siècle a ainsi développé deux attitudes apparemment contradictoires. Fétiche ou divinité pour les uns, entourée d'un rite où l'encensoir, la clôture sacrée et le grand-prêtre de jadis ont fait place au microscope, au cordon rouge et au conservateur, l'œuvre d'art est devenue bien souvent, malgré les artistes, le centre d'une religion véritable, avec ses dogmes, ses tabous, ses commandements et ses lampions, avec ses martyrs et ses mécréants, avec son noviciat et son prosélytisme, avec même son Arche d'alliance: l'idéal, pour certains conservateurs, ne serait-il pas d'enfouir leurs chefs-d'œuvre dans des voûtes climatisées, loin des regards, de la lumière, de tout danger, loin de toute profanation?

Cette première attitude se prévaut du caractère irremplaçable du passé pour établir ses credos. C'est au nom du passé sacré, à protéger en prévision d'un avenir hypothétique, que l'on prétend refuser tout profit au présent, comme ces mères de famille qui mettraient volontiers leurs enfants sous cloche pour les préserver. Et pourtant, tout ne vaut-il pas mieux que la stérilité du *statu quo*, que le désert des sanctuaires artificiels?¹

C'est ainsi que nous en arrivons à notre deuxième solution, apparemment située à l'autre extrême des choses: l'art pour tous, à domicile, aujourd'hui même. On transcende la radio et la télévision, on rêve de musées-ordinateurs où de fantastiques mémoires électroniques distribueraient à volonté, comme n'importe quelle information, de l'information artistique, des visites de musées aux antipodes, des reproductions en couleurs, des conférences prestigieuses, bref

tout ce qu'on peut imaginer autour de l'œuvre d'art. L'œuvre d'art elle-même, on n'en parle plus trop: elle disparaît derrière les fascinations de la science-fiction. Ce qui compte, ce n'est plus l'essentiel, c'est tout le reste, le commentaire, l'approximation, l'abstraction équivoque et rassurante — pourquoi pas la traduction de Dürer en néon distingué, la refonte de Rembrandt dans les moules de la publicité? Mantovanis de la peinture, nous vous attendons!

Nos prophètes ont-ils oublié que le langage de l'art est le plus souvent si subtil qu'il ne souffre aucune transcription, aucune reproduction, si parfaite soit-elle, sans disparaître entièrement? Ou bien sont-ils "abstractisés" au point de ne plus être sensibles à la présence, à la rencontre, à ce que l'œil peut non seulement voir mais toucher, goûter, sentir? La cybernétique, les calculateurs électroniques, l'information peuvent évidemment faire beaucoup pour le musée. Encore ne faut-il pas perdre la proie pour l'ombre en sacrifiant l'irremplaçable présence de l'œuvre d'art à des abstractions qui ne sont effectivement rien de plus que des ombres, des reflets.

Ces abstractions, ces reflets, on parle de les transcrire en langage I.B.M., de les stocker en kilomètres de mémoire magnétique, pour les distribuer à volonté comme l'eau des robinets ou les messages de la télé. Parfait. Tout ce qui se laisse compter, inventorier, décrire, comparer, cataloguer, reproduire intégralement, tout cela est de la même famille que l'ordinateur et ne peut que gagner à tenir compte de ses ressources incroyables. Tout ensemble d'informations, à partir d'une certaine quantité, appartient ou appartiendra à l'ordinateur. Cela, il faut que les musées le réalisent au plus tôt, de façon à ne plus perdre à des travaux archaïques des énergies et du temps qui s'emploieraient mieux autrement. Encore faut-il qu'ils le fassent en pleine lucidité; encore faut-il que personne ne puisse confondre l'information *sur* l'art avec l'œuvre d'art.

Que l'histoire de l'art elle-même en vienne à déménager avec armes et bagages, avec ses index

alphabétiques, ses dates, ses écoles et ses styles, avec même ses schémas et ses planches en couleurs, c'est sans doute possible, c'est même probable pour une large part de son domaine. Regreterons-nous les comparaisons parfois trop séduisantes, les raccourcis tentants, les complaisances littéraires, les minuties au quart de cheveu?

"Que nous importe, dites-vous, que Chardin ait eu les oreillons ou que son arrière-grand-oncle etc., du moment que nous pouvons passer vingt minutes avec *la Pourvoyeuse*, à l'écouter parler de rien, et de tout." Oui, ce qui compte vraiment, c'est que *la Pourvoyeuse* ne dorme pas, c'est qu'elle existe, qu'elle parle, qu'elle dise ce qu'elle a à dire à tous ceux qui peuvent l'entendre, à tous ceux qui en viendront, par l'information, à la découvrir; à tous ceux qui apprendront à l'écouter, à la voir; à la rencontrer, à l'attendre, à la regretter, comme une amie, et non plus comme un vague devoir de touriste bien élevé.

Un musée, ça devrait peut-être essayer d'être d'abord une maison de rendez-vous. Que l'on y vienne pour toutes les raisons que l'on voudra, que la radio, la télévision et la téléphonovision à odeur se servent de leurs antennes pour ameuter les villes et les campagnes, que l'*IBM-Stretch* emmagasine, si l'histoire le veut, les noms de tous les arrière-grands-oncles de Chardin, avec tous ses ancêtres, ses contemporains et ses descendants en prime, soit: l'essentiel est que l'on y vienne. Que l'on y rencontre Chardin, avec qui l'on a toujours rendez-vous, Chardin et quelques autres amis. Pas des panoramas, pas des écoles, pas des groupes qui chantent en chœur la Complainte de la Pauvre Peinture, mais des amis.

James Boyd, *Collage*, 1966. ►

(1) Pour ceux qui verraient ici des suggestions de négligence criminelle à l'endroit des œuvres du passé, précisons que ce n'est pas la protection et la conservation de ces œuvres qui sont ici en cause, mais bien le systématisme fermé de ceux qui veulent conserver pour conserver, et non pas pour faire voir. De ceux qui, par exemple, n'ont pas assez d'imagination pour installer autre chose qu'un verre plat, véritable piège à reflets, pour protéger une toile fragile qui supporte mal les changements climatiques. Et pourtant, le verre courbe, le contrôle des éclairages, ça existe, ce n'est pas malin.

