

Quel musée pour l'art contemporain ?

Clara Ustinov

Volume 1, Number 2, April 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1033606ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1033606ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en
Muséologie (AQPREM)

ISSN

1718-5181 (print)

1929-7815 (digital)

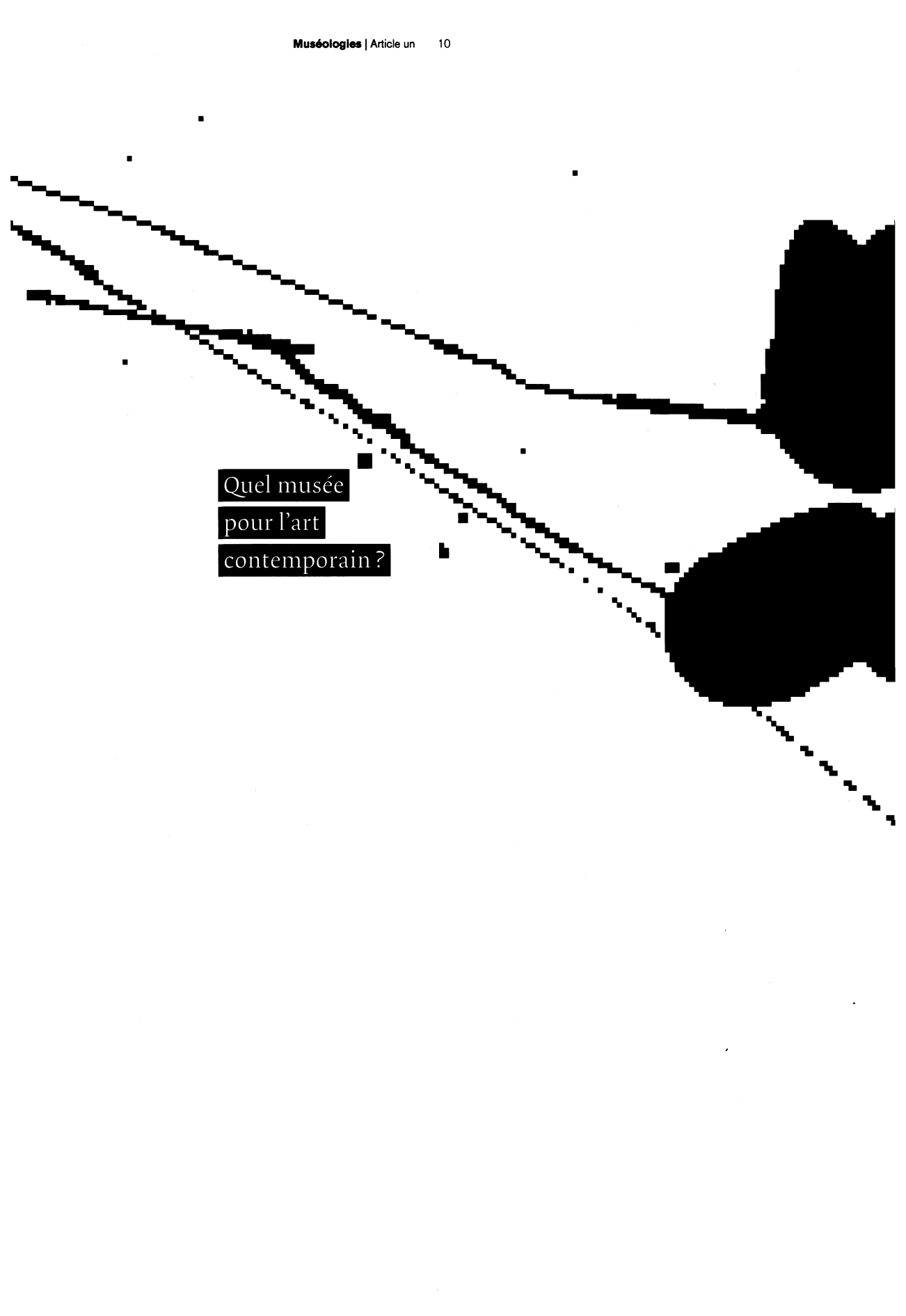
[Explore this journal](#)

Cite this article

Ustinov, C. (2007). Quel musée pour l'art contemporain ? *Muséologies*, 1(2), 10–40. <https://doi.org/10.7202/1033606ar>

Article abstract

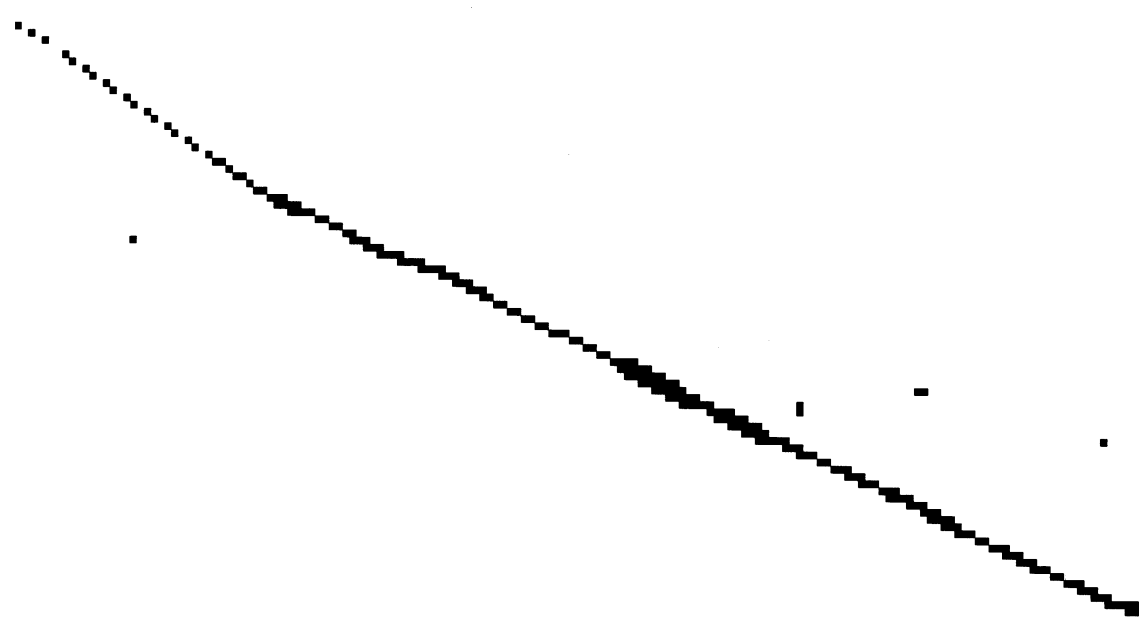
L'auteur démontre comment l'évolution des pratiques artistiques conduit les musées à se remettre en cause. Étudiant le concept de « contemporanéité », elle se penche sur la relation existant entre l'art contemporain et les institutions muséales, s'interrogeant sur les perspectives s'offrant à celles-ci.



Quel musée
pour l'art
contemporain ?

L'auteur démontre comment l'évolution des pratiques artistiques conduit les musées à se remettre en cause. Étudiant le concept de « contemporanéité », elle se penche sur la relation existant entre l'art contemporain et les institutions muséales, s'interrogeant sur les perspectives s'offrant à celles-ci.

CLARA USTINOV A POURSUIVI DES ÉTUDES D'HISTOIRE DE L'ART À PARIS, PUIS OBTENU EN 2004-05 UNE MAÎTRISE DE MUSÉOLOGIE À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL. APRÈS AVOIR NOTAMMENT ASSISTÉ L'ARTISTE MELIK OHANIAN, ELLE TRAVAILLE DEPUIS NOVEMBRE 2005 À LA GALERIE DANIEL TEMPLON, À PARIS.



LE CONSERVATOIRE DEVIENT LIEU DE PRODUCTION, LE LIEU DE CONSERVATION
DEVIENT LIEU DE PROMOTION, LE LIEU À L'ÉCART DEVIENT «LÀ OÙ ÇA SE PASSE».

Yves Michaud

Comme l'ont analysé nombre de philosophes, mais aussi de sociologues et de théoriciens, l'art contemporain, par sa nature même (mépris du classicisme et de ses conventions, radicalisme, recherche de nouvelles ressources plastiques, volonté de choquer...), bouscule, à maints égards, aussi bien l'ordonnancement établi du musée que le pouvoir du commissaire d'exposition et le goût du public. Au cours des dernières décennies, les différentes démarches artistiques ont conduit les musées à se remettre en cause, l'évolution des pratiques artistiques entraînant le bouleversement des modes d'acquisition, de présentation, de conservation et d'interprétation des œuvres. Le musée en est ainsi venu à ouvrir ses portes à des créateurs vivants, auxquels il se trouve lié par une relation dialectique d'instrumentalisation réciproque. Selon Catherine Millet, « la définition de cet art contemporain est, peut-être, pour partie, dans cette relation entre des œuvres qui tendent d'imposer un mode d'existence qui ne serait rigoureusement valable que pour elles et des structures sociales qui acceptent, chaque fois, d'inventer les moyens de s'y adapter »^[1].

La mise en question du musée, institution de service public, et plus précisément celle du musée d'art, a déjà fait couler beaucoup d'encre et suscité nombre d'approches critiques différentes. Il s'agira ici, d'une part, d'étudier la relation, à la fois contradictoire et stimulante, qui unit l'art contemporain et les institutions muséales et, d'autre part, de s'interroger sur les perspectives qui s'offrent à ces dernières. Tout d'abord, en se demandant dans quelle mesure le concept de « musée d'art contemporain » n'est pas en lui-même une sorte de paradoxe : comment est-il encore possible de conjuguer l'art contemporain, dont la caractéristique première est justement la nouveauté, avec les fonctions, réelles (conservation, collection, étude et diffusion) et symboliques (lieu de mémoire, de sacralisation), qui sont celles du musée ? Ensuite, en examinant comment le musée d'art contemporain, dans sa forme actuelle, dirigé par des conservateurs qui s'apparentent de plus en plus à des « créateurs d'exposition », semble s'éloigner à la fois du

[1]

MILLET, Catherine.
L'Art contemporain. Paris,
Flammarion, coll. « Domino »,
1997, p. 16.

public – malgré tous les beaux discours sur la « démocratisation culturelle » – et de sa nature même de musée – faute de recul suffisant. Partant, il s'agira d'envisager les manières de repenser l'institution muséale, au moment où semblent se faire jour un peu partout, en même temps qu'une certaine désorientation, des manœuvres de réorientation : comment transformer les structures institutionnelles elles-mêmes, ainsi que les pratiques qui régissent la présentation des œuvres, quelles qu'elles soient ? Comment, en matière d'arts visuels, redéfinir le musée de demain – et avec lui le double rapport qui l'unit aux créateurs et, avant toute chose, au public ?

Autour de la notion de contemporanéité

Avant d'étudier la question du musée d'art contemporain, il importe de s'attarder sur la notion dont découle l'ensemble des problématiques en jeu ici : celle de contemporanéité. Appliquée à l'art aussi bien qu'au musée, celle-ci soulève des questions qui sont d'une nature bien plus complexe que simplement sémantique. Comme on va le voir, en effet, à l'heure où tous deux ont vocation à s'étendre à l'échelle du monde, à l'ère du « présent perpétuel⁽²⁾ » et du « syndrome patrimonial⁽³⁾ », l'art et le musée sont devenus interdépendants, unis par une relation dialectique au point de pouvoir difficilement s'envisager l'un sans l'autre.

De la contemporanéité appliquée à l'art : stratégies de la rupture

« Peut-on parler d'art contemporain ? » se demandait la sociologue Nathalie Heinich dès l'avant-propos d'un livre qui a fait beaucoup de bruit, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*⁽⁴⁾. Elle poursuivait, citant notamment Raymonde Moulin :

Mais qu'entend-on par « art contemporain » ? Ce terme désigne-t-il une catégorie temporelle (l'art d'aujourd'hui) ou une catégorie esthétique (un certain type d'art) ? Aux yeux de la loi, la définition est strictement chronologique, donc en perpétuelle évolution : il s'agit des œuvres d'artistes vivants ou, pour les artistes décédés, datant de moins de vingt ans ; aux yeux des historiens d'art et des commissaires-priseurs, c'est également la chronologie qui prime, mais il s'agit de l'art postérieur à 1945 ; quant aux conservateurs de musée, leur acception est à la fois chronologique et esthétique, puisqu'il s'agirait d'« une notion globale qui limiterait l'art moderne à 1960 et situerait l'art contemporain après 1960 jusqu'à nos jours ». À ce problème de définition s'ajoute son

[2]

Guy DEBORD, cité par MILLET, Catherine. « Qu'est-ce l'art contemporain ? ». *Art Press*, n° 222, mars 1997, p. 23.

[3]

Françoise CHOAY, citée par VANDER GUCHT, Daniel. *L'Art contemporain au miroir du musée*. Bruxelles, La Lettre Volée, coll. « Essais », 1998, p. 45. Voir également NORA, Pierre. « Introduction ». In. *Tri, Sélection, Conservation, Quel patrimoine pour l'avenir ?* Paris : Éditions du patrimoine, MONUM, 2001, p. 15.

[4]

HEINICH, Nathalie. *Le Triple Jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*. Paris : Éditions de Minuit, 1998, p. 10.

[5]

Ibid., p. 10-11.

[6]

MOULIN, Raymonde.

In. Actes du quatrième Congrès interprofessionnel d'art contemporain, Metz, novembre 2003, publiés sur le site Internet du Cipac : <<http://www.cipac.net/>>. Voir également MOULIN, Raymonde.

« Le musée d'art contemporain et le marché ». In. *L'art contemporain et le musée*. Cahiers du Musée d'Art Moderne, numéro hors série, 1989, p. 19-23.

[7]

Voir MOULIN, Raymonde.

« Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines », *Revue française de sociologie*, vol. 27, n° 3, 1986, p. 371.

[8]

DAGOGNET, François.

« Il faut sauver le musée, mais comment ? ». *L'art contemporain et le musée*. Cahiers du Musée d'Art Moderne, numéro hors série, 1989, p. 47.

[9]

CLAIR, Jean.

« De la modernité conçue comme une religion ». In. *L'art contemporain et le musée*, *op. cit.*, p. 14-18.

[10]

DANTO, Arthur.

L'Assujettissement philosophique de l'art. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1993, p. 261 ; et BELTING,

Hans. *L'Histoire de l'art est-elle finie ?* Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1989. Sur ce sujet, voir également CELANT, Germano. *Inespressionismo. L'arte oltre il contemporaneo*. 1982, cité par POCHE, Bernard.

« La contemporanéité : rupture esthétique ou temporalité imaginaire ? ». *Art et contemporanéité, Actes de la première rencontre de sociologie de l'art de Grenoble*. Bruxelles : La Lettre Volée, 1992, p. 33.

enjeu : car classer une œuvre en « art contemporain », c'est la qualifier ou, selon, la disqualifier. Là encore le contexte est déterminant [...]. C'est sur cette double ambiguïté – découpage chronologique ou catégorie esthétique, qualification ou disqualification – que jouait l'artiste Jochen Gerz lors d'un débat public au printemps 1997 : « L'art contemporain, ce n'est rien d'autre que l'art d'aujourd'hui. Mais je dis bien : d'aujourd'hui. » L'insistance sur ce dernier terme suffisait à marquer les deux temporalités en jeu dans le terme « art contemporain » : une temporalité factuelle, à base chronologique, et une temporalité normative, à base esthétique^[6].

Raymonde Moulin a pu ainsi montrer comment l'art contemporain est bien devenu un « label », une « marque de fabrique » à la fois valorisante et discriminante^[6]. Suivant une approche sociologique et historique, elle s'est référée, dans ses analyses, à la fois à la pensée de Robert Klein et à celle de l'économiste Joseph Schumpeter, empruntant notamment à ce dernier l'expression de « tourbillon innovateur perpétuel »^[7]. Cette double référence à une pensée esthétique et à une terminologie économique (omniprésente chez Moulin) est d'ailleurs révélatrice du rapprochement qui s'est opéré, ces dernières décennies, entre l'art et le marché. De manière plus générale, elle souligne la multiplicité des déterminants et des problématiques qui entrent en jeu dès qu'il s'agit d'approcher la question de l'« art contemporain ». La chronologie, l'approche purement historique ne suffisent plus, ainsi que le souligne François Dagognet^[8]. De même, l'approche philosophique et esthétique ne rend qu'imparfaitement compte de ce phénomène d'une création animée (ou dominée) par ce que Jean Clair appelle la « religion de la modernité »^[9], en regard duquel se brouillent les repères traditionnels, Hans Belting et Arthur Danto allant jusqu'à évoquer « la fin de l'histoire de l'art »^[10].

De fait, la compréhension du phénomène rend également nécessaire un regard sociologique et a tiré profit des travaux que les sociologues, dans le sillage de Pierre Bourdieu et de son fameux ouvrage *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public* (1969, avec Alain Darbel), lui ont consacrés. La contemporanéité est donc bien peut-être ce « projet inachevé » qu'évoque le Suisse André Ducret :

La contemporanéité ne serait-elle dès lors qu'une dénomination plus ou moins convenue, qui ne deviendrait problématique qu'en raison des conflits opposant les divers acteurs du monde de l'art : artistes, marchands, critiques, collectionneurs, etc. ? Ou est-il concevable de donner à cette notion un contenu, sinon neutre, du moins fixe, en s'arrogeant le droit de prendre en compte – sans toutefois s'y confiner – le sens visé par les acteurs eux-mêmes, en particulier ce que font et disent les artistes ? [...]

La difficulté à distinguer le présent du passé invite à la prudence : contemporain, l'art de n'importe quelle époque peut le devenir selon les circonstances, ce que l'artiste bâlois Remy Zaugg exprime ainsi : « Qu'elle soit née d'hier ou avant-hier, dans un passé plus ou moins lointain, l'œuvre agit aujourd'hui sur l'homme d'aujourd'hui. [...] Précisément parce que l'homme est mortel, toute œuvre est d'aujourd'hui. ^[11] »

Cette dernière citation fait apparaître au passage combien la question de la réception occupe, au sein de cette problématique, une place centrale ^[12]. La place du spectateur et la « qualité » de celui-ci sont en effet d'autant plus cruciales que l'art du XX^e siècle a eu une tendance toujours plus prononcée à inclure cette préoccupation au cœur de ses œuvres.

Dans une enquête parue en 1997 dans la revue *Art Press*, Catherine Millet, face à la multiplicité des points de vue recueillis auprès des conservateurs de musée quant à la définition de l'art contemporain, pouvait ainsi écrire que « l'art contemporain est un concept social. Il désigne une catégorie muséographique, économique, voire médiatique, sûrement pas une esthétique ni une idéologie » ^[13]. S'il semble échapper à toute définition précise, du moins « absolue », posons que, dans la suite de ce texte, nous considérerons l'art contemporain comme celui que l'on trouve dans les musées du même nom, puisque, comme l'affirme Catherine Millet, l'art contemporain semble bien indissociable de ce musée en réaction auquel ou à l'aide duquel il s'est construit – et auquel il doit plus ou moins son invention.

Collection muséale, création contemporaine : au bonheur des paradoxes

« La notion de musée d'art contemporain est un paradoxe. Le jour où une œuvre entre dans la collection, elle date déjà. » Ces propos de Marc Mayer, nouveau directeur du Musée d'art contemporain de Montréal ^[14], illustrent bien le premier des paradoxes qui vient à l'esprit lorsqu'il s'agit d'aborder les rapports entre l'art contemporain et le musée. Les défis que le premier lance au second ne sont pas simplement d'ordre sémantique ; ils mettent en question les différentes missions qui sont celles du musée au sens traditionnel du terme ^[15].

Le musée est le réceptacle d'une collection, témoignant d'un patrimoine et duquel on attend qu'il induise, au moins dans le cas des œuvres d'art, une mise en perspective historique. Dans son acception originelle, il est un édifice « fonctionnel », dévolu d'une part à la préservation de ce patrimoine et d'autre part à son exposition, laquelle doit inviter le visiteur, idéalement, à s'instruire

[11]

DUCRET, André

« La contemporanéité : un projet inachevé ? ». *Art et contemporanéité, op. cit.*, p. 16-17.

[12]

Voir à ce sujet JAUSS, Hans Robert. « Histoire et histoire de l'art ». *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1990, p. 133.

[13]

MILLET,

« Qu'est-ce l'art contemporain ? », *op. cit.*, p. 19-20.

[14]

MAYER, Marc.

« Le nouveau Mac », entretien avec Nicolas MAVRIKAKIS. In. *Voir*. Montréal, 9 sept. 2004.

[15]

Pour une définition de ces missions, voir en particulier POMIAN, Krzysztof. « Le musée face à l'art de son temps ». *L'art contemporain et le musée*, Cahiers du Musée d'Art Moderne, numéro hors-série. Paris, 1989, p. 5.

en même temps qu'à s'émouvoir. Or, dans le cas de l'art « contemporain », le « recul » nécessaire à cette mise en perspective peut-il exister ?

On pourra objecter que bien d'autres musées sont dévolus aux artefacts de leur époque, du Musée du rire à Montréal au Musée de l'érotisme à Berlin. On pourra rappeler que le musée s'est depuis longtemps affranchi de son rôle fonctionnel pour devenir un monument à part entière – le lieu par excellence de ce que Christian Bernard, directeur du Mamco (Musée d'art moderne et contemporain) de Genève, qualifie de culte « post-religieux »^[16]. Mais dans le cas de l'art – et en particulier de l'art contemporain, qui diffère de ce que Pomian appelle « l'art hérité » en ce que les choix d'acquisition ne s'effectuent pas « à l'intérieur d'un ensemble déjà formé », mais au contraire en perpétuelle expansion –, le manque de recul historique s'avère éminemment problématique. La notion de « musée d'art contemporain », à cet égard, prend figure d'« aporie », selon Hubert Damisch :

Si le musée a pour raison ou pour fonction institutionnelle d'être le lieu, l'instrument, le support d'une mémoire, comment ce « monument », au sens étymologique du terme, pourrait-il s'accommoder de la venue au jour, de la manifestation, de l'exhibition, à l'intérieur de ces murs, d'un art qui se définirait, qui se caractériserait, au contraire, par son actualité, sinon sa nouveauté^[17] ?

Il est difficile pour les conservateurs, même les plus éclairés, de s'orienter à travers une histoire et un corpus en train de se constituer (et que les conservateurs eux-mêmes contribuent à orienter) et de repérer ces œuvres que Chantal Pontbriand, citant Pomian, qualifie de « sémiophores » de leur temps^[18]. Catherine Millet le soulignait en 1987 dans son livre sur *L'art contemporain en France*, dont la première partie porte un titre révélateur : « Enfin, le musée s'approprie un objet... qui se dérobe »^[19]. Et c'est ce que sous-entend lui-même Pomian lorsqu'il rappelle que « l'apparition des musées d'art moderne inaugure [...] un nouveau tournant dans les rapports entre l'institution muséale et l'art en train de se faire », en « levant l'interdit qui pesait jusqu'alors sur l'art moderne et en lui conférant une dignité comparable à celle du grand art du passé »^[20]. La collection a bien, comme l'écrit Chantal Pontbriand, « une fonction légitimante dans notre société »^[21].

Au-delà de cette contradiction que l'on pourrait qualifier de « déontologique », plus concrètement, l'art contemporain, contestataire et objectal, est venu soumettre l'institution muséale à de nouvelles contraintes, en termes de « stockage » comme de conservation. D'abord, pour une évidente raison d'accumulation des œuvres : à force d'acquérir des œuvres, le musée voit ses réserves s'enfler – ainsi la collection du Centre Pompidou, riche de seize mille cinq cents œuvres à l'ouverture du Centre en 1977, en comprend plus du double vingt ans après, sans compter les objets de design et d'architecture – sans que ses surfaces d'exposition puissent croître à la même vitesse.

[16]

BERNARD, Christian.

« Pour un musée profane ». In. *Musées en mutation, Actes du colloque international organisé en mai 2000 par le Musée d'art et d'histoire et la Haute École d'arts appliqués de Genève*. Genève : Georg Éditeur, 2002, p. 71.

[17]

DAMISCH, Hubert.

« Le musée à l'heure de sa disponibilité technique ». *L'art contemporain et le musée*, op. cit., p. 24. Sur ce sujet, voir également GASKELL, Ivan. « Les musées des beaux-arts et le beau ». In. *L'Avenir des musées, Actes du colloque organisé au Musée du Louvre*. Paris : Éditions de la RMN, 2001, p. 514.

[18]

PONTBRIAND, Chantal.

« Collections : Visions d'avenir ». *Parachute*, n° 54, printemps 1989, p. 6.

[19]

MILLET, Catherine.

L'Art contemporain en France. Paris : Flammarion, 1987, p. 13.

[20]

POMIAN,

op. cit., p. 9.

[21]

PONTBRIAND,

op. cit., p. 6.

« L'art contemporain échappe-t-il à la collection ? » se demandait Didier Semin, responsable des collections contemporaines du Musée national d'art moderne, dans un texte montrant comment « une très large part des arts de ce siècle périmé les obsessions de propriété et de pérennité qui fondent le musée et sa collection »^[22]. Mettant à mal les notions d'originalité, d'authenticité et d'unicité, opérant cette « déterritorialisation », cette « dématérialisation » et cette « désindividualisation » dont parle Nathalie Heinich, maintes œuvres de l'art contemporain sont venues en effet battre en brèche l'idée de collection. L'« obsession de pérennité », quant à elle, se trouve également mise à mal. Par leur nature nouvelle, les œuvres d'art viennent placer le musée face à des difficultés inédites en termes de prévention, de conservation et de restauration. Elles exigent du musée qu'il privilégie une acception « dynamique » de la notion d'intégrité et qu'il joue ainsi « la parabole de l'interprétation contre les règles de la conservation »^[23]. Sur cette exigence d'« interprétation » que vient imposer aux musées la prolifération des formes inédites, des matériaux non traditionnels et des « nouveaux médias », Richard Rinehart, directeur des médias numériques au Musée d'art de Berkeley, a émis ces remarques éclairantes :

Désirons-nous préserver ces œuvres ou les garder en vie ? La première approche traite une œuvre faisant appel à des médias variables comme un enregistrement musical, confinant dans le temps une performance magistrale. La seconde approche traite l'œuvre davantage comme une partition musicale, à savoir ouverte à de futures itérations. Comme ces œuvres ne peuvent s'enregistrer, se documenter d'elles-mêmes ou exister dans un médium stable, la préservation devient un acte d'interprétation^[24].

À de multiples niveaux, les rapports entre musée et art contemporain semblent donc contradictoires. Et, pourtant, « [p]ourrait-on seulement parler d'art moderne s'il n'y avait pas les musées ? », se demandait Catherine Millet en 1984^[25]. Au-delà des apparences, ces contradictions ne viennent en fin de compte que renforcer une évidence – un ultime paradoxe : l'art contemporain est avant tout un art de musée.

[22]

SEMIN, Didier

« L'art contemporain échappe-t-il à la collection ? ». *L'Avenir des musées*, op. cit., p. 491-501.

Voir également à ce sujet

MILLET, *L'Art contemporain en France*, op. cit., p. 7-50 ; et HEINICH, *Le Triple Jeu de l'art contemporain...*, op. cit., p. 98-145.

[23]

SEMIN,

op. cit., p. 495-496.

[24]

RINEHART, Richard.

In. *L'Approche des médias variables, la permanence par le changement*. New York : Édition Fondation Daniel

Langlois, Guggenheim Museum Publications, 2003, p. 20. Voir également HEINICH, *Le Triple Jeu de l'art contemporain...*, op. cit., p. 111.

[25]

MILLET, Catherine.

« L'art moderne est un musée ». *Art Press*, n° 82, juin 1984, p. 32.

[26] L'art contemporain : un art de musée ?

DE DUVE, Thierry.

«La condition Beaubourg». In. *L'Époque, la mode, la morale, la passion. Aspects de l'art d'aujourd'hui 1977-1987*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1987, p. 401.

[27]

MILLET,

L'Art contemporain en France, op. cit., p. 8.

[28]

MILLET,

«L'art moderne est un musée», op. cit., p. 33-35.

[29]

Voir VANDER GUCHT

(qui convoque lui aussi la figure de Malraux), *L'art contemporain au miroir du musée*, op. cit., p. 9-22; et Jean CLAIR, *Art en France*, cité par VANDER GUCHT, Daniel. «L'institution muséale à l'épreuve du marché de l'art moderne». In. *La mise en scène de l'art contemporain*. Bruxelles, Les Éperonniers, 1990, p. 30.

[30]

DAMISCH,

op. cit., p. 28.

[31]

MILLET,

«Qu'est-ce l'art contemporain?», op. cit., p. 20. Cette auteure précise, par ailleurs : «En fait, la fonction de légitimation des musées opère dans les deux sens. D'une part, la déconcertante diversité de la création exige, pour que l'on puisse s'y représenter et lui trouver un sens, que l'on aille en chercher les sources éclairantes dans le passé, lointain ou rapproché. D'autre part, toute création contemporaine ainsi éclairée, justifiée, par sa relation au passé se trouve inscrite automatiquement dans le prolongement de ce passé : elle est elle-même un maillon historique en puissance. En vérité, plus la création contemporaine nous paraît chaotique, inintelligible, dépourvue de sens et plus nous éprouvons le

Dans un texte intitulé *La condition Beaubourg*, Thierry de Duve voyait dans le fait que le Centre Pompidou ait été inauguré par une rétrospective Marcel Duchamp, un geste extrêmement significatif, révélateur de ce qui commence à apparaître comme un phénomène incontestable :

À l'insu sans doute de la plupart des pionniers de l'art moderne, qui ont cru en finir avec l'art des musées, il est aujourd'hui certain que l'art moderne et contemporain, plus que tout autre, est un art de musée et n'est même qu'un art de musée. C'est, bien sûr, un truisme que de le rappeler aux familiers de l'art contemporain, qui savent mieux que quiconque que tel empilement de briques de Carl André, telle photographie de Douglas Huebler, telle énumération de pas de Stanley Brouwn, tel énoncé sociologique de Hans Haacke, tel petit bout de bois de Richard Tuttle, pour ne citer que quelques exemples, perdent leur sens artistique dès qu'ils sont abstraits du contexte en vue duquel ils ont été produits, et qui est toujours le musée, la galerie ou la collection. Ces mêmes familiers de l'art contemporain savent bien que ces œuvres, et bien d'autres qui reconnaissent explicitement l'intervention du musée dans l'énonciation, travaillent en réalité sur leur rapport à l'institution, rapport qu'elles critiquent, questionnent, déplacent, testent^[26].

Ces propos font écho à ceux de Catherine Millet qui, prenant à la fois appui sur Jean Clair et, surtout, sur les écrits d'André Malraux, a montré combien musée et art moderne étaient «organiquement liés», «non pas fondamentalement en conflit, mais dans une recherche dialectique nécessaire»^[27]. C'est grâce aux musées – notion d'ailleurs consubstantielle à la modernité qui a découlé des Lumières – que les pères de l'art moderne purent non seulement élargir leur horizon et leur inspiration, mais surtout prendre conscience de leur «statut».

Dans un autre livre publié trois ans plus tôt, Catherine Millet, tout en remarquant que de façon paradoxale, «ce sont les périodes révolutionnaires qui ont favorisé l'éclosion des musées», le notait déjà :

On peut alors penser que les musées d'art moderne furent inventés non pour marquer une rupture entre art moderne et art ancien mais au contraire pour identifier immédiatement les productions du présent avec celles du passé, pour leur accorder un statut identique. [...]

On a pu croire, dans les années 60/70 que l'art débordant du cadre conventionnel du tableau, déborderait aussi du musée. Mais le musée offrit ses murs, son sol, son plafond à l'artiste, lui demandant de transformer son propre espace en œuvre d'art. Ce n'est pas le moindre paradoxe de l'art contemporain que des œuvres spécialement conçues pour

le musée soient en quelque sorte une des conséquences des œuvres qui prétendirent contester le musée^[28].

De fait, l'art qui s'est développé au sortir de la Seconde Guerre mondiale n'a eu de cesse de s'interroger sur le statut de l'œuvre d'art et de remettre en question l'intégrité de celle-ci – et de mettre le musée à l'épreuve : en ce sens, il a été moins iconoclaste qu'« iconolâtre » (Nathalie Heinich). De Duchamp et Yves Klein aux groupes BMPT, Grav ou Support-Surface, des réalisations du Land Art à celles de l'art minimal, conceptuel ou des nouveaux réalistes, de l'op art au pop art, des installations aux environnements, des œuvres éphémères et performatives aux sculptures démesurées, aux pièces multiples, à l'art vidéo et au multimédia, l'œuvre d'art, plus encore après les bouleversements de mai 1968, « s'ouvre », pour reprendre le mot d'Umberto Eco. Elle implique un nouveau rapport au spectateur et au contexte dans lequel elle se déploie. Les conditions du travail de l'artiste se modifient en même temps que les modalités de diffusion de ce travail. Ainsi, l'histoire des musées d'art contemporain s'est écrite en même temps et en relation avec celle de l'art dont ils avaient vocation à rendre compte^[29].

On a vu ainsi se développer ce que Raymonde Moulin appelle le musée « mécène », qui, s'adaptant aux formes spécifiques de la création contemporaine – ses détracteurs parleraient plutôt de « récupération » –, intervient en tant que commanditaire d'œuvres ou de services artistiques, soutient la création à son émergence et suscite de nouvelles recherches. Selon Hubert Damisch, cette nouvelle forme de « organisation du travail » caractérise l'entrée dans l'ère du « musée-machine », qui entend « jouer son rôle au registre même de la production »^[30]. C'est ce que souligne par ailleurs Catherine Millet, lorsqu'elle écrit que « si nous accordons aujourd'hui tant d'importance à l'architecture muséographique, c'est que celle-ci est seule à donner unité à une création plus que jamais éclatée »^[31]. Car le musée joue également un rôle « unificateur ». C'est à lui qu'incombe la tâche de « désigner ce qui est art ou ce qui ne l'est pas » :

Les créations, conçues à l'origine pour contester l'art, le marché et le musée, exigent, pour être comprises dans la complexité de leur intention, voire même pour être perçues comme art, l'accompagnement du commentaire critique et l'effet séparateur du musée^[32].

Il appartient au musée de valider, de donner forme et « unité » à des productions artistiques qui déroutent, brouillent de plus en plus les clivages communément admis. Il est, en dernière instance, la voix de la *doxa*, ce cadre dont Anne Cauquelin rappelle qu'il est « nécessaire à la reconnaissance d'un objet quelconque comme œuvre d'art »^[33]. Le musée est ce médiateur grâce auquel le public peut avoir accès à la nouveauté artistique. Il sanctionne tout en sanctifiant, « qualifie le banal et disqualifie le sacré »^[34].

besoin d'en accélérer l'histoire.
sation. » (*Ibid.*, p. 16.)

[32]

MOULIN,
« Le musée d'art contemporain
et le marché », *op. cit.*, p. 22.

[33]

CAUQUELIN, Anne.
Court traité du fragment.
Usages de l'œuvre d'art. Paris :
Aubier Montaigne, 1986, p. 29.

[34]

MILLET,
« L'art moderne est un musée »,
op. cit., p. 37.

[35]

« L'art orienté vers le musée est
un art qui possède les caracté-
ristiques sociologiques de
l'art d'avant-garde : il se définit
par une double contestation,
celle de l'art et celle du marché.
Intellectuel et hermétique, il
est soutenu d'abord par la
communauté artistique et le
cercle restreint des profession-
nels de l'art. C'est un art dont
l'existence même suppose le
musée et les espaces publics.
Surtout, c'est un art assisté
dont les prix directeurs sont les
'prix musées.' » (MOULIN, « Le
marché et le musée... », *op. cit.*,
p. 387.)

[36]

GOODMAN, Nelson.
« La fin du musée ? ». In.
Esthétique et connaissance.
Pour changer de sujet. Cahors,
L'éclat, 1990, p. 101.

[37]

POMIAN,
op. cit., p. 9-10.

[38]

Voir également POMIAN,
op. cit., p. 7-9 ; et MOULIN, « Le
musée d'art contemporain et le
marché », *op. cit.*, p. 19.

[39]

Voir à ce sujet la chronologie
du soutien public aux arts
plastiques en France présentée
par HEINICH, *Le Triple Jeu de
l'art contemporain...*, *op. cit.*,
p. 276-277.

Peut-on toutefois prétendre mettre en perspective l'histoire de l'art tout en contribuant activement à la forger ? N'y a-t-il pas risque de fausser la donne en favorisant le développement de cet art que Raymonde Moulin qualifie d'« assisté »^[36] ? Ainsi, « quand les œuvres commencent à être expressément produites pour les musées, on atteint un état d'extrême perversité », déclare Nelson Goodman^[36]. C'est cette situation que stigmatise Krzysztof Pomian lorsqu'il reproche au musée d'avoir « détourné l'art de sa finalité originaire et, en poussant les artistes à faire de leurs œuvres des fins en soi, a contribué à les priver de toute signification »^[37].

[40]

Au risque de sombrer, aux yeux de certains (Yves Michaud, Jean Clair...), dans la disneyfication : « Le musée est aujourd'hui une entreprise capitaliste ordinaire qui sert de vitrine à la gloire de la prospérité des États et des régions. » Un conservateur des musées nationaux français écrit ainsi dans le *Bulletin du Ministère de la Culture* : « Le produit muséal – l'œuvre dans son 'emballage' muséographique, architectural, technique, pédagogique – est devenu un objet esthétique pour une consommation de masse. » (VANDER GUCHT, *L'art contemporain au miroir du musée*, op. cit., p. 8-47.)

[41]

DAMISCH,
op. cit., p. 29.

[42]

HEINICH,
Le Triple Jeu de l'art contemporain..., op. cit., p. 47.

[43]

MOULIN, Raymonde.
« La valeur de l'art ». In. *L'Art contemporain en question*. Paris : Éditions du Jeu de Paume, 1994, p. 53-63. Voir également MOULIN, Raymonde.

Le Marché de la peinture en France. Paris : Éditions de Minuit, 1989, p. II-III ; et PACQUEMENT, Alfred. « Collectionner l'art contemporain ». Paris : Flammarion, coll. « La Création contemporaine », 1995 p. 8.

Au cœur du musée d'art contemporain aujourd'hui

Avant d'essayer de tirer les enseignements, pour les musées, de ce qui peut apparaître, aux yeux de certains, comme une « fuite en avant » ou, à tout le moins, une manière de cercle en fin de compte plus « vicieux » que « vertueux », il importe de s'attarder sur la nouvelle donne qui est à l'œuvre sur cette scène artistique dont les musées sont l'un des acteurs essentiels, et en particulier sur les trois aspects qui nous semblent les plus caractéristiques de celle-ci, en même temps que les plus problématiques : les rapports nouveaux, et biaisés, que l'institution muséale entretient avec le marché de l'art ; la stature inédite qui a été attribuée, dans ce contexte, à des conservateurs de plus en plus amenés à jouer les « premiers rôles », au risque de placer les créateurs eux-mêmes dans une situation « aporétique » (Peter Bürger) ; enfin, et surtout, la manière dont le « public », qui constitue finalement la raison d'être du musée, perçoit celui-ci et, à travers lui, cette création contemporaine dont le musée s'est fait le vecteur privilégié.

Les stratégies convergentes du musée et du marché

Il revient à Raymonde Moulin d'avoir été l'une des premières à étudier de manière approfondie les liens étroits et complexes qui unissent le musée, qui s'est imposé comme l'un des « débouchés » privilégiés de la production artistique de son temps, et un marché de l'art dont on sait l'emballement qu'il a enregistré au cours des deux dernières décennies. Dans *Le Marché de la peinture en France*, en 1967, Moulin revenait sur les transformations qu'avaient connues les modes d'organisation de la vie artistique. Sur la manière, notamment, dont l'institution muséale, après être restée imperméable à l'art « révolutionnaire », était devenue, à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, l'un des principaux promoteurs, donnant naissance à cet « art de musée » évoqué

ci-dessus^[39]. Avec l'essor et l'internationalisation de la société des loisirs, soutenu par la mise en place d'un « État providence culturel » (Raymonde Moulin) motivé par une triple logique d'enrichissement du patrimoine, de soutien aux artistes et de démocratisation de la culture^[39], le musée s'intègre pleinement dans le développement des industries culturelles^[40].

Désormais ouvert à la création la plus contemporaine et, à l'heure où l'entrée au musée, comme le remarque Hubert Damisch, semble constituer « le critère ultime de l'œuvre d'art »^[41], le musée va ainsi être amené à jouer un rôle déterminant sur le marché de l'art. Force est, avec Nathalie Heinich, de se rendre à l'évidence :

De l'art moderne à l'art contemporain, cette institutionnalisation par le musée des mouvements d'avant-garde finira par produire [...] un renversement spectaculaire : si c'était naguère les acteurs du privé qui précédaient et guidaient les conservateurs, aujourd'hui la tendance s'est inversée, puisque c'est le secteur public qui tend à jouer le fer de lance de l'avant-garde et son interlocuteur dans le privé^[42].

Le musée n'est pas seulement devenu un « indicateur », mais bien un « faiseur de tendances » de premier plan sur un marché régi par un réseau d'interactions complexes. C'est le musée, à travers les choix de ses responsables, qui contribue à fixer « la valeur de l'art », pour reprendre le titre d'une communication de Raymonde Moulin^[43]. D'une part, le musée contribue à la définition des valeurs esthétiques. D'autre part, le musée représente une partie, variable selon les pays, de la demande et concourt à ratifier la cote du marché ou à en créer artificiellement une, devenant l'un des artisans d'un « nouveau modèle de marché »^[44]. Cette ambiguïté d'un musée qui s'impose au marché tout en étant influencé par lui nous ramène à cette position contradictoire de l'institution muséale – à la fois « juge » et « partie » ou, pour reprendre le titre d'un article d'Henri Mercillon, « institution à but non lucratif dans l'économie marchande ».

Cette position est d'autant plus problématique, voire intenable, qu'elle contribue à soutenir l'emballement d'un marché de l'art qui, tout en possédant ses propres « codes », tend de plus en plus, depuis les années 1980, à ressembler à un marché « classique » et concurrentiel^[45]. L'art contemporain est devenu un « placement », y compris pour le musée. Et celui-ci forme désormais l'un des rouages centraux de cet engrenage « circulaire » que constitue le marché de l'art^[47].

Dans de telles conditions, on peut se demander si c'est l'offre qui crée la demande, ou bien plutôt l'inverse. Ainsi, une étude américaine a mis récemment en évidence les effets de l'augmentation des achats par les musées depuis la guerre sur le nombre d'artistes^[48]. On peut aussi se demander si l'emballement de ce « cercle vicieux » n'est pas en passe de signifier, ainsi que

[44]

MOULIN,
« Le marché et le musée... »,
op. cit., p. 369-374. C'est
cette ambiguïté que souligne
également André Ducret : « De
la même façon – mais sans
les mêmes implications –, les
musées, centres, galeries et
autres revues d'art contempo-
rain n'auraient pour fonction
que de désigner, *a contrario*,
certains artistes comme
dépassés ou en retard. Pris
entre l'incitation de la mode
et l'excitation de la nouveauté,
le monde de l'art ne cesserait
de légiférer au nom du
changement, si ce n'est du
progrès, sur l'actualité de telle
ou telle œuvre apparue sur le
marché. Fondé sur le principe
du renouvellement continu
de l'offre, ce marché laisserait
aux institutions culturelles le
soin de soutenir la demande
en assurant la publicité des
produits ou en consentant
certaines remises aux clients
fidèles. » (DUCRET, *op. cit.*,
p. 18.)

[45]

MERCILLON, Henri.
« Les musées, institutions à but
non lucratif dans l'économie
marchande ». *Revue d'éco-
nomie politique*, n° 4, 1977,
p. 630-641. Voir également
GAUDIBERT, Pierre, « Modernité,
art moderne, musée d'art
moderne ». *L'art contemporain
et le musée*, *op. cit.*, p. 12.

[46]

MOULIN,
« Le marché et le musée... »,
op. cit., p. 372.

[47]

Pour un rappel de cette évolu-
tion historique, voir MOULIN,
Raymonde. *L'artiste, l'institution
et le marché*. Paris : Flamma-
rion, 1992.

[48]

Citée par HEINICH, Nathalie.
« La muséologie face aux
transformations du statut de
l'artiste ». *L'art contemporain et
le musée*, *op. cit.*, p. 40.

[49]

MILLET,

L'Art contemporain en France,
op. cit., p. 16. Voir également
p. 272-281.

[50]

ROCHLITZ, Rainer.

«L'art, l'Institution et les critères
esthétiques». *L'Art contempo-
rain en question*, op. cit., p. 135-
141. Sur ce sujet, voir égale-
ment MOULIN, «Le marché et le
musée...», op. cit., p. 392-393 ;
et DE VARINE, Hugues. «Viol
et vol des cultures : un aspect
de la dégradation des termes
de l'échange culturel entre
les nations». In. *Vagues : une
anthologie de la nouvelle
muséologie*, vol. 2, Mâcon :
Éditions W, coll. «Museologia»,
1992.

[51]

Voir également HEINICH,

«La muséologie face aux trans-
formations...», op. cit., p. 37.

[52]

MILLET,

L'Art contemporain,
op. cit., p. 16.

[53]

HEINICH, Nathalie et Michael
POLLAK. «Du conservateur de
musée à l'auteur d'expositions :
l'invention d'une position
singulière». *Sociologie du
travail*, no 1, 1989. Sur
ce sujet, voir également :
HEINICH, «La muséologie
face aux transformations...»,
p. 38-40 ; MOULIN, «La valeur
de l'art», op. cit., p. 60-61 ; et
MERCILLON, op. cit., p. 635.
Il est en outre éclairant de
comparer ce qu'écrivait
Raymonde MOULIN dans la
première édition de
La peinture en France (p. 280)
avec son texte «Le musée d'art
contemporain et le marché»
(*L'art contemporain et le
musée*, p. 23), de trente ans
postérieur.

[54]

POMIAN,

op. cit., p. 5.

le suggère Raymonde Moulin, la «fermeture d'une parenthèse historique» et l'extinction de la notion d'«avant-garde». Quoiqu'il en soit, la situation n'est pas seulement délicate pour l'institution muséale, elle est aussi périlleuse pour les artistes. D'abord, parce que, comme sur tout marché «mondialisé», ceux-ci se trouvent menacés par une forme de «standardisation», soumis à la tentation d'un «style international» dont Catherine Millet, en 1987, pointait déjà les dangers^[49]. On est ici proche de cet «académisme d'obédience avant-gardiste» que stigmatise Pomian, traduction d'un «goût hégémonique» dont les artistes risquent de devenir les otages, sinon les prisonniers. C'est ce que souligne également Rainer Rochlitz :

Peter Bürger a parlé d'une situation «aporétique» de l'artiste contemporain, déchiré entre l'impossibilité de revenir à l'œuvre autonome d'avant la politisation de l'art et l'impossibilité de reprendre le projet avant-gardiste dont on considère généralement qu'il a échoué. [...]

Il faut [à l'artiste] respecter deux impératifs contradictoires : celui de son propre désir créateur et celui des normes implicites imposées par l'idée que les institutions se font de l'art contemporain, à partir d'un certain nombre d'œuvres-phares qui leur servent de critères^[50].

Le règne des conservateurs «demiurges»

«Aujourd'hui cesse la séparation entre l'État et le Génie» : cette épître historique prononcée par Georges Salles, directeur des musées de France, lors de l'inauguration du Musée national d'art moderne au palais de Tokyo, à Paris, en 1947, avait beau, alors, faire encore figure de vœu pieux, elle n'en préfigurait pas moins l'institutionnalisation tardive par le musée des mouvements d'avant-garde^[51].

Aujourd'hui, comme le rappelle Catherine Millet, «[p]our reprendre les termes, moins directs, de Jan Debbaut, c'est la vie des conservateurs de musée, avant celle du public, que l'art contemporain 'rend difficile'»^[52]. C'est en partie par la nécessité de jouer ce rôle nouveau et accru, venant s'ajouter à ses quatre missions traditionnelles – gestionnaire, conservatoire, scientifique et publique –, que s'explique la «déprofessionnalisation» du métier de conservateur décrite par Nathalie Heinich^[53].

Le conservateur peut-il dès lors être comparé à un collectionneur privé ? Non, car il est astreint à la prudence du fait de l'inaliénabilité des collections – c'est ce qui fait la force des collections privées que de pouvoir être réorientées, voire «épurées» suivant le bon vouloir de leur propriétaire. Comme l'écrit Krzysztof Pomian, «[u]n collectionneur est libre. Dans l'exercice de ses fonctions, un conservateur ne l'est pas.»^[54]

Le conservateur serait plutôt une sorte de mécène, chargé de soutenir la création de son temps, de gérer un « musée-laboratoire » suivant une « approche plus créatrice et non patrimoniale »^[55] : « Les investissements accrus des pouvoirs publics en matière d'art contemporain ont augmenté l'influence des conservateurs. Les conservateurs revendiquent, et exercent de fait, la fonction de mécène.^[56] » Des mécènes investis d'une mission délicate, étant donné ses enjeux économiques et « esthétiques », mais surtout d'un pouvoir significatif, puisqu'on a dit plus haut combien était importante l'influence que les musées exerçaient sur le marché de l'art contemporain. Prescripteurs, découvreurs, mus par le désir frénétique d'anticiper la nouveauté^[57].

Cette mainmise et cette prééminence des conservateurs sur les œuvres et les artistes ont fait l'objet de nombreuses critiques (notamment de la part d'Yves Michaud^[58]). Des critiques d'autant plus virulentes qu'un autre phénomène est venu se superposer à cette situation : la multiplication et le rayonnement des grandes expositions-spectacles, qui ont transformé les conservateurs en « commissaires », en « auteurs d'expositions », et scellé l'entrée du musée dans l'ère de la culture de masse – puisque l'on pourrait affirmer aujourd'hui que l'histoire de l'art de la deuxième moitié du XX^e siècle est quasiment une histoire des expositions.

Parmi les figures autour desquelles s'est opéré ce basculement, on citera en premier lieu celle, tutélaire, du Suisse Harald Szeemann^[59], commissaire « indépendant », organisateur à la Kunsthalle de Berne de plusieurs expositions phares, telles que *Quand les attitudes deviennent forme* (en 1969, consacrée à toutes les avant-gardes de l'époque) ou *Les Machines célibataires* (recontextualisant l'art de Marcel Duchamp à la lumière de la philosophie de Deleuze), et commissaire de la Documenta V à Kassel (sous-titrée : « Mythologies individuelles ») en 1972. Cette dernière exposition avait d'ailleurs été fortement critiquée, à l'époque, par Daniel Buren, l'artiste dénonçant dans un texte devenu célèbre la tendance de plus en plus fréquente des organisateurs à exposer non des œuvres d'artistes, mais « l'exposition elle-même comme œuvre d'art », et qualifiant Szeemann de « méta-artiste »^[60].

C'est que, aux dires du commissaire et critique Eric Troncy, un conservateur doit être capable de « faire partager le plaisir de jouer avec les œuvres » et il ajoute : « Si l'on veut montrer des œuvres, il faut se comporter en auteur – sans quoi c'est parfaitement inutile.^[61] » Cette volonté de personnaliser la présentation de l'art contemporain^[62] peut être interprétée comme le produit de la « spectacularisation » croissante de musées « entré[s] dans une logique de marché »^[63] et de l'exposition en tant qu'élément central de leur stratégie de communication. Mais on peut y voir aussi la seule manière de mettre véritablement l'art contemporain en perspective : en le confrontant à une subjectivité, en laissant le musée se substituer à l'artiste. Selon Daniel vander

[55]

PACQUEMENT, *op. cit.*, p. 10.

[56]

MOULIN, « Le musée d'art contemporain et le marché », *op. cit.*, p. 20.

[57]

Voir également VANDER GUCHT, *L'art contemporain au miroir du musée*, *op. cit.*, p. 64.

[58]

MICHAUD, Yves. *L'Artiste et les commissaires. Quatre essais non pas sur l'artiste contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Rayon d'Art », 1989.

[59]

Harald SZEEMANN est notamment l'auteur d'*Écrire les expositions*. Bruxelles, La Lettre Volée, 1996.

[60]

BUREN, Daniel. « Exposition d'une exposition... ». In. *Catalogue Documenta V*, Kassel, 1972.

[61]

Cité par MOISDON-TREMBLAY, Stéphanie. « Collustre. Parce que l'art le vaut bien ». *Beaux-Arts Magazine*, n° 229, juin 2003, p. 86-91.

[62]

Une volonté qu'illustre par exemple le fait que l'on confie le commissariat de certaines expositions à des artistes eux-mêmes, plasticiens ou cinéastes (Joseph Kosuth, Daniel Buren, Peter Greenaway), mais également à des collectionneurs privés, à des philosophes (Jean-François Lyotard, Paul Virilio) ou encore à des psychanalystes (Gérard Wacjman).

[63]

RAPETTI, Rodolphe. « L'exposition-événement ». In. *L'Avenir des musées*. Paris : Éditions de la R.M.N., 2001, p. 62.

[64]

VANDER GUCHT, «L'institution muséale à l'épreuve...», p. 31. Voir également FIBICHER, Bernard. «Les Faiseurs d'expositions». In. *L'art exposé : Quelques réflexions sur l'exposition dans les années 90, ses topographies, ses commissaires, son public et ses idéologies*. Sion : Éditions du Musée Cantonal des Beaux-arts, 1996, p. 276-277 ; et BUREN, Daniel. «La peinture et son exposition ou la peinture est-elle présentable?». In. *L'œuvre et son accrochage*. Cahiers du Musée National d'art moderne, n° 17, 1986.

[65]

MILLET, «L'art moderne est un musée», *op. cit.*, p. 34.

[66]

VANDER GUCHT, *L'art contemporain au miroir du musée*, *op. cit.*, p. 55.

[67]

Voir notamment POULOT, Dominique. «L'avenir du passé : les musées en mouvement». *Le Débat*, n° 12, 1981, p. 107.

[68]

Voir à ce sujet DAGEN, Philippe et Michel GUERRIN. «Dix jours pour rapprocher la création contemporaine du grand public». *Le Monde*, 19 avril 1997, p. 26. Voir également BOUISSET, Maïten. «L'art contemporain et son public», *Arts Info*, n° 82, janvier 1997.

[69]

HEINICH, *Le Triple Jeu de l'art contemporain...*, *op. cit.*, p. 180.

[70]

BOURDIEU, Pierre et Alain DARBEL, avec Dominique SCHNAPPER. *L'Amour de l'art. Les musées d'art européen et leur public*. Paris : Éditions de Minuit, 1969.

[71]

Voir également VANDER GUCHT, *L'art contemporain au miroir du musée*, *op. cit.*

Gucht, ce pourrait être là le troisième temps du mouvement diachronique unissant musée et création contemporaine :

Dans un premier temps, le musée influe sur la création contemporaine en lui soumettant, ou en la soumettant à des modèles académico-muséaux ; dans un second temps, il suscite un « art de musée », conçu pour le musée (formats monumentaux, œuvres *in situ*) ; dans un troisième temps, qui est déjà le nôtre et qui se conjugue aux deux premiers, il se substitue à l'artiste, ou se place sur le même plan que lui en mettant en scène l'art contemporain : la muséologie se fait scénographie, et assimile l'art à un regard esthétique posé sur les choses. [...] L'artiste deviendrait ainsi une sorte de collectionneur qui constitue sa propre collection [...] tandis que le conservateur se présenterait à son tour comme artiste^[64].

Le musée lui-même serait-il devenu une œuvre d'art ? À ces attaques font en tout cas curieusement écho ces propos de Catherine Millet, à partir du cas de Harald Szeemann :

Ainsi le musée ne récupéra pas à proprement parler les audaces de l'avant-garde, il renforça simplement sa propre aura, mit à sa tête un conservateur démiurge, afin que des manifestations qui ne ressemblaient en rien à des œuvres d'art soient toutefois admises en tant que telles par le public^[65].

« Délits d'initiés » : le musée d'art contemporain et ses publics

Suivant la définition de l'ICOM (Conseil international des musées), le musée place au cœur de son projet le public, son « éducation » et sa « délectation ». À cet égard, la démocratisation qui s'est opérée, à mesure que se multipliait le nombre des musées, au cours des dernières décennies, démocratisation dont ont tiré profit les musées d'art contemporain, pourrait être considérée comme un gage de réussite. Avec l'aide active des pouvoirs publics, le musée est devenu un « mass media », ce « super centre culturel, très attirant et parfaitement équipé pour drainer les foules » que décrit Daniel vander Gucht, prenant l'exemple du Centre Pompidou^[66].

Toutefois, si, au cours des dernières décennies, on a assisté à une multiplication sans précédent du nombre des musées et à un accroissement massif de leur fréquentation^[67], l'art contemporain fait, dans cet essor, figure de « parent pauvre »^[68].

Les chiffres ne doivent en effet pas faire oublier les profondes disparités qu'ils recouvrent : ils révèlent bien au contraire ce que Nathalie Heinich qualifie de « fracture – non plus sociale mais culturelle »^[69]. Le public de

l'art contemporain est non seulement très minoritaire, mais il est surtout constitué d'initiés, au point que l'on pourrait le qualifier, suivant une rhétorique économique, de « captif ». Les observations fondamentales énoncées il y a un quart de siècle par Pierre Bourdieu restent donc largement valables⁽⁷⁰⁾ : le musée « ouvert à tous » est une illusion, il est en fait réservé à un petit nombre d'« héritiers », bénéficiant d'un fort « capital scolaire », et sert avant tout la transmission d'un capital culturel au sein d'une classe sociale dominante⁽⁷¹⁾.

Si le nombre des visiteurs des biennales et des foires d'art contemporain a considérablement augmenté – sans avoir pour autant rien de comparable avec la fréquentation des salons au XIX^e siècle, qui attiraient des centaines de milliers de curieux –, la structure du public est cependant restée la même : il s'agit d'un public jeune, diplômé, proche des milieux de l'art, des médias et de la publicité. La segmentation qui s'opère est d'autant plus forte que le milieu de l'art contemporain, à l'image des œuvres autour desquelles il gravite, apparaît comme très hermétique, replié sur lui-même⁽⁷²⁾. Force est de constater que les organisateurs d'expositions et les responsables de musées travaillent avant tout pour leurs pairs, pour les artistes et pour le vaste réseau interne qui est celui de l'art contemporain – avec ses revues, ses exégètes et sa « sémantique institutionnelle⁽⁷³⁾ ». À cet égard, la situation n'a guère évolué depuis l'« enquête-œuvre » que proposait en 1972 l'artiste Hans Haacke dans une galerie de New York : un questionnaire qui mettait en évidence la jeunesse des visiteurs (65 % de moins de 30 ans), dont 70 % entretenaient un lien professionnel avec l'art.

Or, simultanément, ces mêmes productions artistiques ont eu tendance à devenir de plus en plus arides ou référencées, face à quoi la bonne volonté du public se révèle insuffisante. Faute de repères esthétiques en réalité inapplicables, la quête de sens se trouve ainsi, sinon vouée à l'échec, en tout cas des plus ardues, et il n'est guère étonnant que l'art contemporain se trouve « exposé aux rejets », pour reprendre le titre d'un ouvrage de Nathalie Heinich⁽⁷⁴⁾. Le public se sent exclu et, plus il manifeste son incompréhension, plus les différends se creusent, comme si l'art contemporain n'avait fait qu'accentuer les inégalités déjà stigmatisées par Pierre Bourdieu⁽⁷⁵⁾. On soulignera au passage que la question de la médiation écrite dans le domaine de l'art contemporain n'est pas moins paradoxale. En effet, bien qu'elle y soit plus qu'ailleurs indispensable, elle apparaît souvent comme incongrue tant elle peine à s'éloigner d'une rhétorique de spécialistes, au risque de paraître difficile, voire pédante. Ce à quoi on peut objecter que l'absence de médiation peut traduire une volonté de laisser s'établir ce rapport direct et spontané – et cher à Jan Hoet, directeur du Musée d'art contemporain de Gand et commissaire de la Documenta IX en 1992, selon lequel « l'art ne se commente pas » – entre l'artiste et le spectateur. Il n'en demeure pas moins

p. 54-55.

[72]

Voir MILLET, *L'Art contemporain en France*, *op. cit.*, p. 23 : « À la fin des années soixante, le visiteur des musées nouvellement ouverts à l'art moderne doit s'habituer à fréquenter des objets ou bien si hermétiques qu'ils échappent à toute emprise (y compris celle du musée?) ou bien n'ayant qu'une hâte, renvoyer à la réalité du monde (celle que le musée exclut?). » Voir également MOULIN, « Le marché et le musée... », *op. cit.*, p. 383; et BELLET, Harry, « La FIAC ouvre ses portes à 66 nouveaux arrivants », *Le Monde*, 17-18 octobre 2004, supplément « Argent », p. II.

[73]

Voir JEUDY, Henri-Pierre. *Patrimoine en folie*. Paris : Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie », cahier 5, 1990. Voir également MOULIN, Raymonde *L'Artiste, l'institution et le marché*. Paris : Flammarion, coll. « Champs », 1997.

[74]

HEINICH, Nathalie. *L'Art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1998, p. 210-212.

[75]

Sur ce sujet, voir également « Problèmes du musée d'art contemporain en Occident », échange de vues d'un groupe d'experts, (1972). In *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1, Mâcon : Éditions W, coll. « Museologia », 1992, p. 147; et CAUQUELIN, Anne. *L'art contemporain*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2001, p. 6.

que, comme l'a montré Nathalie Heinich, la « consommation de l'art » est aujourd'hui « l'un des comportements les plus exceptionnels, socialement parlant »^[76].

Dans ce contexte – celui d'un musée « en vase clos », produit et partie prenante d'un système tournant sur lui-même et d'un monde de l'art qui est avant tout l'affaire de spécialistes –, il semble difficile de ne pas craindre le « délit d'initié ».

« Délit d'initié », c'est précisément le terme qu'employait Jean Baudrillard dans « Le Complot de l'art », un article publié dans *Libération* en 1996, qui fit grand bruit parce qu'il faisait suite à une série d'attaques de la part de certains intellectuels (Gérald Messadié, Hector Obalk, Jean-Philippe Domeck...); le sociologue s'en prenait de manière virulente à l'art contemporain, stigmatisant sa « nullité », son « insignifiance », sa duplicité :

L'art contemporain joue de cette incertitude, de l'impossibilité d'un jugement de valeur esthétique fondé, et spéculé sur la culpabilité de ceux qui n'y comprennent rien, ou qui n'ont pas compris qu'il n'y avait rien à comprendre. Là aussi, délit d'initié. [...] La seule question, c'est : comment une telle machine peut-elle continuer de fonctionner dans la désillusion critique et dans la frénésie commerciale ? Et si oui, combien de temps va durer cet illusionnisme^[77] ?

Une charge qui a le mérite de poser les différents axes de la contradiction ontologique dans laquelle se trouve pris l'art contemporain (« désillusion critique », « frénésie commerciale », mépris du public). Une charge dont on remarque surtout qu'elle fait écho à la critique, publiée par Baudrillard vingt ans auparavant, d'une institution emblématique : le Centre Pompidou, qualifié de « monument de dissuasion culturelle », de « trou noir » « anachronique » scellant la mort de la culture^[78].

En exposant l'art contemporain de la même manière, ou presque, que les tableaux d'avant la modernité, en « embaumant » Tinguely ou Dubuffet (Baudrillard), le musée le fige dans une situation qui n'a plus lieu d'être, alors que la nature même de l'art contemporain, et sa difficulté d'approche, exigeraient d'inventer un nouveau rapport à la présentation des œuvres, de nouvelles stratégies de médiation. Le musée se sert des œuvres pour accomplir sa vision historiciste, alors qu'il devrait plutôt s'en inspirer pour se transformer, modifier son champ de vision sans perdre de vue ses missions essentielles. C'est avant tout, on va le voir, la fonction sociale du musée que l'art contemporain met en question^[79]. Une chose est sûre : le musée de demain ne saurait faire abstraction de la question cruciale qui est celle de la place et du rôle du public. Car, comme l'écrivait Nelson Goodman dans un article au titre éloquent – « La fin du musée ? », [s]i la plupart des utilisateurs d'une bibliothèque savent lire les livres qu'on y trouve, nombreux sont

[76]

HEINICH, Nathalie.

« La sociologie et les publics de l'art », *Sociologie des arts*.Paris : La Documentation française, 1986, p. 268. Voir également MICHAUD, *op. cit.*,p. 20, cité par ROCHLITZ, *op. cit.*, p. 142. Rochlitz poursuit : « Comme l'a rappelé Pierre Bourdieu, comme

le souligne inlassablement Michael Fried, l'art moderne (et en cela l'art contemporain reste moderne) se définit par son refus de répondre à l'attente du public; il se définit par un souci intransigeant d'autonomie. »

[77]

BAUDRILLARD, Jean.

« Le complot de l'art », cité par HEINICH, « La muséologie face aux transformations... », p. 232-233.

[78]

BAUDRILLARD, Jean.

« L'effet Beaubourg ». *L'Époque, la mode, la morale, la passion*, *op. cit.*, p. 400. Le Centre Pompidou est, à maints égards, bien emblématique des enjeux et des paradoxes inhérents au musée d'art moderne et contemporain et il a été abondamment commenté et étudié, en particulier par les sociologues. Voir, notamment : VANDER GUCHT, *L'art contemporain au miroir du musée*, *op. cit.*, p. 59; DE DUVE, *op. cit.*, p. 401; et HEINICH, « La sociologie et les publics de l'art », *op. cit.*, p. 270-273.

[79]

Voir également ROSENBERG, Harold. *La Dé-définition de l'art*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1992, p. 244.

les visiteurs du musée qui ne savent pas voir les œuvres qui s'y trouvent ou ne savent pas voir les œuvres comme elles devraient l'être. [...] Ce que nous voyons d'une œuvre et ce que nous en tirons dépend beaucoup de ce que nous lui apportons. [...] Notre vision comprend une vision adéquate et des compétences, c'est une investigation visuelle pertinente. Même s'il ne peut instantanément fournir l'expérience et la compétence nécessaires, le musée doit trouver les moyens d'encourager leur acquisition. Il ne suffit pas que des queues se forment à l'entrée pour que l'audience publique soit élargie⁽⁸⁰⁾.

Au-delà des paradoxes :

comment faire évoluer le musée pour l'art contemporain ?

On l'a vu, l'ère et l'art contemporains, tout en marquant son apogée, sont venus placer le musée face à des contradictions qui continuent de faire débat. Des contradictions telles que certains vont ainsi jusqu'à évoquer la fin du musée⁽⁸¹⁾. En tout état de cause, l'art contemporain invite le musée à évoluer et à jouer un rôle nouveau. C'est à une conclusion voisine qu'arrivait, en 1972, un groupe d'experts présidé par Harald Szeemann :

La fonction du musée est liée à la fonction de l'art et, comme celle-ci, elle se modifie au cours du temps. [...] Aujourd'hui, l'accent est mis sur la fonction d'information. La conjoncture artistique s'élargit par l'insertion d'un choix d'œuvres d'art du monde entier. Le musée s'est assigné pour tâche de faire prendre conscience à son visiteur des conditions inhumaines où il vit, d'exprimer des préoccupations tout à la fois artistiques et sociales. Il en est résulté une démocratisation qui remet aujourd'hui en question la structure ancienne du musée, encore fondée sur le critère de compétition artistique. On continue à prendre l'artiste pour point de départ, mais en considérant ses œuvres, de plus en plus, dans leur relation avec la communauté⁽⁸²⁾.

Le musée, plus particulièrement le musée d'art contemporain, doit indubitablement se transformer et cette métamorphose doit non seulement l'aider à renouer avec la grandeur de son mandat, mais aussi le rendre apte à jouer pleinement ce rôle « communautaire », cette fonction « socialisante » auxquels il peut prétendre. Il s'agit à présent de voir comment pourrait s'opérer une « remuséalisation » qui ne dénie pas ce « musée-atelier » que les artistes ont suscité et de se demander si la nature même de la création contemporaine (ce rapport de « partenariat » qu'elle instaure avec le public) n'est pas la meilleure invitation faite au musée à dépasser le *topo* postmoderne⁽⁸³⁾ pour jouer pleinement son rôle de médiateur.

[80]

GOODMAN,
op. cit., p. 72-75.

[81]

VANDER GUCHT,
«L'institution muséale à l'épreuve...», p. 24.

[82]

«Problèmes du musée d'art contemporain», échange de vues d'un groupe d'experts (P. Gaudibert, P. Hulten, M. Kustow, J. Leymarie, F. Mathey, G.H. Rivière, H. Szeemann, E. de Wilde). In. *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1, *op. cit.*, p. 147.

[83]

VANDER GUCHT,
«L'institution muséale à l'épreuve...», p. 31.

Comment repenser les fonctions muséales ?

Le premier défi auquel l'art contemporain soumet le musée concerne bien évidemment sa « politique » d'acquisition, de collection et, corrélativement, de conservation, à l'heure où, pour reprendre les mots de Pierre Gaudibert, « les acquisitions nombreuses [...] trouvent des cimaises déjà occupées et des réserves surchargées » :

Il semble de plus en plus nécessaire que des espaces distincts exposent et conservent l'art contemporain, servant en quelque sorte de « sas » avant que le recul historique ne permette les premières sélections.

[...] On voit ainsi que modernité, art moderne et musée d'art moderne, emboîtés l'un dans l'autre comme une poupée russe, nés successivement avec un intervalle d'un quart de siècle, sont en train de s'effacer dans le déclin et la mort, un siècle après la naissance de la modernité. Ils feront place à des créations, des événements et des institutions inédits dans le nouveau siècle. Pour tous ceux concernés, ce constat n'est pas un pessimisme chargé de nostalgie et de lamentation, mais un appel à l'intelligence du présent et du futur concernant la suite du moderne^[84].

[84]

GAUDIBERT,

« Modernité, art moderne, musée d'art moderne », *op. cit.*, p. 12.

[85]

MAYER,

op. cit.

[86]

Voir à ce sujet FABRI, Albrecht.

Entwurf eines möglichen neuen Museums (« Projet pour un musée d'un type nouveau »).

Texte de 1953 cité par KRAUS,

Stéfan. « Plaidoyer pour un musée vivant ». *L'Avenir des musées*, *op. cit.*, p. 99.

[87]

DAGOGNET, François.

« L'art aujourd'hui ». Entretien avec Gilles Behnam publié sur le site Internet de *Mag Philo* en 2003 : <<http://www.cndp.fr/magphilo/>>.

Désengorger les musées implique ainsi d'établir des distinctions, des séparations, à de multiples niveaux, en évitant autant que possible l'arbitraire. On peut ainsi imaginer, à la suite de Pierre Gaudibert, de voir disparaître le « musée d'art moderne et contemporain » au profit, d'une part, d'un musée strictement « d'art moderne » et, d'autre part, d'un musée d'un type différent et « évolutif », dont les structures seraient adaptées aux exigences de l'art contemporain – ce « musée actuel, qui sert à représenter le présent au présent », dont parle Marc Mayer^[85]. Pourquoi ne pas imaginer également de voir se créer, en parallèle, des « musées d'art » d'un nouveau type, confrontant l'art de toutes les époques, voire de tous les pays ? Des musées qui, à l'exemple du Kunst Palast de Düsseldorf ou de ce qu'a réalisé la Tate Modern de Londres avec l'art moderne et contemporain, prenant du recul vis-à-vis des modes de présentation chronologiques, permettraient d'opérer de nouveaux rapprochements, des associations inédites à même d'impliquer activement et *sensiblement* le visiteur, sans oublier pour autant de lui faire prendre conscience de la diversité et de la « cohérence » de l'histoire de l'art^[86] ?

Il importe de sortir d'une logique accumulative pour permettre au musée de redevenir une source de « délectation » et un lieu d'« éducation ». C'est ce que préconise François Dagognet, qui n'a cessé de s'élever contre cette tendance à l'« accumulation »^[87]. Ce serait le moyen, en un sens, d'étendre à l'ensemble des productions artistiques la logique « interprétative » à laquelle la collection et la conservation de l'art contemporain ont conduit l'institution

muséale. Pour Didier Semin, il s'agit bien d'inventer des lieux et des types de présentation qui rendent justice à la nature et aux enjeux de la production artistique contemporaine :

Il n'est nullement extravagant de penser qu'il existe des formes plus appropriées à la préservation et à la diffusion de l'art actuel que celle du musée ou de la galerie, qui n'est pas autre chose qu'un musée en réduction. [...] Il ne s'agit [...] pas de se débarrasser de la collection ou du musée, mais de réfléchir aux formes nouvelles et peut-être surprenantes qu'ils sont désormais susceptibles de revêtir^[88].

On l'a dit, bon nombre d'œuvres actuelles reposent sur un concept dont la conservation peut être immatérielle. En remettant en cause la notion d'original, en refusant la matérialité, l'art d'aujourd'hui et très certainement celui de demain ignorent, non sans ironie, la question des réserves et rendent obsolète l'idée même de musée. Ou, du moins, ils contraignent celui-ci à réfléchir aux manières de se rationaliser et de s'orienter vers une flexibilité accrue, sans pour autant prêter à ces deux termes la valeur « économique » (synonyme de rentabilité) qu'on leur attache le plus souvent. C'est ce qui conduit, dans la même enquête, Jean-Jacques Aillagon, alors président du Centre Pompidou, à se prononcer en faveur d'une « gestion dynamique des collections » :

En France, contrairement aux États-Unis, les collections sont inaliénables. Faut-il repenser ce principe ? J'ai à ce sujet un point de vue peu orthodoxe. Je crois à la nécessité d'une gestion dynamique des collections, qui ne pourront indéfiniment procéder de la seule accumulation. Sinon le musée finira par n'être le conservatoire que de sa propre histoire, le simple témoin du goût. Je pense donc qu'il faut pouvoir acheter, vendre, échanger...^[89].

Pour autant qu'elle ne souscrit pas à une volonté de « rentabilisation » à outrance, la remise en question de l'aliénabilité pourrait bien être l'un des moyens de juguler le trop-plein tout en favorisant une politique d'échanges féconds, constructifs et finalement conformes à la mise en commun des ressources créatrices et des réseaux qui s'opère sur la scène artistique. Une politique de prêts ou de dépôts ouverte à des sites muséaux (le MNAM / Musée national d'art moderne à Paris) a ainsi entrepris une « politique d'exportations » qui a abouti à « délocaliser » quelque trois mille œuvres fin 1999 ; quant à la Tate Gallery, elle a fédéré ses quatre musées – Saint-Ives, Liverpool, Tate Modern et Tate Britain – de manière à utiliser la collection comme une source centrale accessible aux conservateurs de ces musées), ou même extra muséaux, serait un moyen de faire partager plus « justement », dans tous les sens du terme, la création contemporaine. On pourrait également y voir un moyen de constituer une sorte de « marché parallèle », fondé moins sur la concurrence que sur des accords de partenariat et de « commerce

[88]

Ibid., p. 487-498. Voir également WOLINSKI, Natacha. « Musées, un devoir de réserves ». *Beaux-Arts Magazine*, n° 177, février 1999, p. 83.

[89]

Ibid.

équitable», permettant de court-circuiter les liens peut-être trop étroits qui unissent l'institution au marché : cela pourrait permettre à la première de se libérer du second et de prendre un recul qui, par contrecoup, pourrait contribuer à juguler les tendances spéculatives du marché de l'art.

À cet égard, deux exemples semblent particulièrement révélateurs, susceptibles d'indiquer de riches perspectives pour l'avenir : ceux du New Museum de New York et du Mamco de Genève.

Fondé à New York en 1977, le New Museum a dès le départ envisagé sa collection comme semi-permanente et adapté sa politique d'acquisition, de manière quasi exclusive, à sa programmation. Dans cette démarche « anti-préservationniste », qui découle du caractère de plus en plus « éphémère » des œuvres contemporaines, l'acte d'acquiescer se fait par une volonté de tracer une histoire du jugement esthétique, des goûts et des modes d'une époque, plutôt qu'en tentant de prendre en compte l'importance historique des œuvres à long terme, pratique qui nécessite une « historisation » du présent que la directrice de l'institution, Marcia Tucker, juge éminemment problématique^[90]. Cette forme « dynamique » du mode de collectionnement, qui implique que la collection soit par ailleurs très documentée, permet une remise en question, potentiellement enrichissante, de ce que collectionner de l'art contemporain implique : elle permet aussi de rendre visible le processus muséal, de ne plus « embaumer » la création au sein d'une forme monumentale, mais au contraire de la faire vivre, de rendre les contours du « moule » muséal perméables au mouvement perpétuel des nouvelles pratiques artistiques.

Le Mamco, ouvert à Genève en 1994, témoigne d'une même volonté de remettre en question la conception traditionnelle, quasi « religieuse » du musée, en mettant à nu le processus muséal. Il a vocation à opérer sur le modèle des « théâtres de mémoire », ainsi que l'expliquait son directeur, Christian Bernard, dans un texte programmatique au titre éloquent : « Pour un musée profane » :

Plutôt qu'un reliquaire pour des trésors encore incertains, nous souhaitons faire du Mamco un procès permanent de réception et de production, constamment réévalué et reconfiguré. D'où le caractère précaire, instable, régulièrement amendé ou renouvelé, de nos présentations permanentes ou la durée parfois très allongée de nos expositions temporaires. [...]

La succession des expositions dans nos différentes salles obéit à une logique de continuité appliquée à chacun des espaces concernés. [...] C'est dans cet ordre d'idées que nous faisons figurer sur les cartouches de tous nos espaces l'indication du nombre d'états qu'ils ont connus...^[91].

[90]

Citée par DEPOCAS, Alain sur le site de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal : <<http://media.macm.org/>>.

[91]

BERNARD,

« Pour un musée profane », *op. cit.*, p. 73.

Il est intéressant de remarquer que, dans l'esprit de ce que nous suggérons plus haut, le nom de ces deux musées se garde bien de faire intervenir une quelconque mention taxinomique ou « générique » (c'est aussi le cas du « Musée du XXI^e siècle » récemment ouvert à Kanazawa, au Japon, sur lequel nous reviendrons). Certes, l'acronyme « Mamco » recouvre un « Musée d'art moderne et contemporain », mais son emploi systématique traduit bien la volonté, exprimée par Christian Bernard, de « décaler ce musée de sa catégorie génétique »^[92].

Le concept de collection semi-permanente reste, à plusieurs égards, fort problématique. On peut, par exemple, s'interroger sur les critères justifiant l'aliénation d'une œuvre : Est-ce parce que celle-ci n'est pas « conservable », mais « non permanente » par nature ? S'agit-il plutôt de réparer certaines erreurs de jugement, qui auraient pu être commises lors de l'acquisition et, dans ce cas, n'est-il pas à craindre que de telles erreurs puissent se reproduire quand il s'agit d'aliéner, au risque de devenir alors irréversibles ?

Ces propositions aventureuses, ces tentatives de produire un musée d'un type nouveau ouvrent en tout cas de passionnantes pistes de réflexion, en vue d'instaurer un nouveau rapport aux œuvres ainsi qu'au public. Elles conduisent également à réintroduire l'idée, évoquée plus haut par Pierre Gaudibert (qui fut, rappelons-le, le fondateur de l'ARC – Animation-Recherche-Confrontation –, en 1967, au sein du Musée d'art moderne de Paris), d'un « sas » permettant une sélection plus sûre des œuvres destinées à intégrer les collections permanentes et donnant l'occasion aux premières, conformément au vœu de Krzysztof Pomian, de « circuler parmi les hommes ». Ainsi William Rubin, ancien directeur du MoMA (Museum of Modern Art), pouvait-il déclarer :

Ma propre conception de ce que devrait être un musée est très proche de celle de Jim Soby – et je crois que c'était également celle de Alfred Barr [ses deux prédécesseurs à la tête du MoMA] – selon laquelle le musée doit évoluer à une distance raisonnable derrière les artistes, et non transcender la situation, ou faire des suppositions trop hâtives, pour lancer une mode ou pour faire à tout prix mieux que les autres. Il s'agit plutôt d'assembler des éléments au moment où leurs contours se précisent. Car un musée peut tout aussi facilement intervenir trop tôt que trop tard. [...]

Je suis d'accord sur le fait que le musée devrait être un concept en évolution. Cependant, cela ne signifie pas que ce concept soit infiniment élastique ou qu'il soit écrit quelque part que toute forme d'art ou d'anti-art devrait avoir sa place dans un musée^[93].

Son successeur, Glenn Lowry, quant à lui, a pu souligner la pertinence du rapprochement du MoMA et de PS1 (ouvert en 1971 et rattaché depuis

[92]

Idem, p. 75.

[93]

RUBIN, William.

« Le concept de musée n'est pas infiniment extensible ».

Entretien avec Lawrence

ALLOWAY et John COPLANS.

In. *L'Époque, la mode, la morale,*

la passion, op. cit., p. 406.

2000 au MoMA), qui permet au premier de gagner de nouveaux espaces qui lui manquaient et, au second, la structure administrative et financière qui lui faisait défaut^[94]. C'est une fonction similaire de « têtes chercheuses » que remplissent les multiples centres d'art, dont le Palais de Tokyo, à Paris, pourrait constituer le prototype.

[94]

LOWRY, Glenn.
« Impératifs financiers et nouveaux modèles de fonctionnement ». *L'Avenir des musées*, *op. cit.*, p. 215. Voir également, en France, le rôle des FRAC (Fonds régional d'art contemporain), et, à ce sujet, MILLET, « L'art moderne est un musée », *op. cit.*, p. 37.

[95]

Cécile DAZORD, conservatrice responsable de l'art contemporain au Musée des beaux-arts de Strasbourg, que nous avons interrogée sur ce point, nous expliquait ainsi que cette question ne fait l'objet d'aucune définition précise. L'acquisition par le musée commanditaire de la pièce produite n'est pas systématique et, dans le cas où celle-ci ne reste pas propriété de l'artiste, son prix de vente peut être extrêmement variable : le musée peut décider que la simple prise en charge des frais de production le rend propriétaire de l'œuvre, ou au contraire choisir de verser pour celle-ci une somme équivalente à l'estimation de son « prix marché ». Ce qui n'est pas sans présenter, à nouveau, le risque de « délit d'initié ».

[96]

KRAUS,
op. cit., p. 99-101. On a vu plus haut, toutefois, combien « l'incroyable augmentation du nombre des visiteurs » que souligne Kraus doit être, dans le cas de l'art contemporain, relativisée.

Voilà qui nous ramène à la question du « musée-atelier », ouvrant ses espaces aux créateurs de son temps pour y travailler *in situ*. La plupart des musées d'art contemporain continuent aujourd'hui de mener une politique active en la matière, contribuant à faire du musée, pour les artistes contemporains, un atelier de création davantage qu'un lieu de consécration. Cette louable volonté de privilégier une approche créatrice plutôt que patrimoniale n'est pas toutefois sans poser problème : d'abord, parce qu'elle laisse ouvertes les questions du devenir des œuvres ainsi commandées^[95] et de la rémunération de ses auteurs ; ensuite, parce qu'elle ne dépouille pas le musée de son aura « sanctificatrice », pas davantage qu'elle ne garantit un meilleur décloisonnement de la création contemporaine, une plus grande accessibilité pour le public.

L'art contemporain peut-il « socialiser » cet espace public qu'est le musée ?

« L'avenir des musées dépend de la reconnaissance sociale de l'art. » C'est ce que soulignait, dans une communication au musée du Louvre intitulée « Plaidoyer pour un musée vivant », Stefan Kraus, conservateur du Diözesanmuseum de Cologne :

Le musée ne réussira sa mission éducative que s'il transmet l'art, non pas de manière rétrospective, comme une valeur sûre au sein d'une classification établie, mais comme une force vive qui fait éclater les règles, comme une manifestation unique de liberté. L'étude de l'histoire de l'art sert la compréhension du présent. [...] L'avenir des musées ne réside pas dans leur taille ; en effet, à quoi servent extension et nouveaux bâtiments, si l'argent et le personnel manquent pour les rendre attractifs ? [...] L'avenir des musées réside dans leur actualité, dans la confrontation authentique avec la présence matérielle des œuvres d'art^[96].

Ce plaidoyer permet de circonscrire les quatre axes que nous allons examiner afin de voir dans quelle mesure le musée d'art contemporain peut (et doit) opérer cette transformation de ses rapports au public par laquelle passe sa survie : l'aspect architectural, lié au bâtiment lui-même ; l'aménagement, le « contenu » de ce bâtiment et en particulier la manière dont l'organisation de l'espace intérieur et des accrochages peuvent permettre au spectateur

d'apprendre à « voir les œuvres qui s'y trouvent [...] comme elles devraient l'être », conformément au souhait de Goodman ; la nature de ce « contenu », la dimension « socialisante » inédite dont l'art contemporain est en lui-même porteur et, enfin, la façon dont le musée, en favorisant de nouveaux moyens de faire se rencontrer les artistes et les publics, peut justement mettre à profit, faire partager et fructifier cette dimension socialisante.

On a déjà pu dire plus haut combien il convenait de se méfier de l'idée du musée-monument, « conjoignant [...] les gestes impérieux ou impériaux de l'architecte et du politique » (Christian Bernard) pour se faire « basilique » (Jean Clair) ou « mausolée » (Baudrillard). Un monument trop souvent dépourvu de lien avec les objets qu'il a pour vocation de mettre en valeur, dans lequel « autotélique, l'architecture y est à elle-même sa propre fin⁽⁹⁷⁾ ». Pourtant – et c'est l'une des raisons, naturellement, de la frénésie muséale actuelle, qui voit les musées pousser comme des champignons –, de nombreux exemples sont venus montrer combien un bâtiment pouvait constituer un fort pôle d'attraction et contribuer à revitaliser une région. L'exemple du musée Guggenheim construit par Frank Gehry à Bilbao est celui qui vient le premier à l'esprit, mais on peut également citer le Musée du XXI^e siècle récemment ouvert à Kanazawa, ville japonaise de petite importance. Dans ces deux cas, l'architecture, par le biais du musée, participe à l'élan et à la reconnaissance internationale d'une ville. On peut penser aussi au Centre Pompidou en son temps ou, plus récemment, à la Tate Modern, implantée dans l'un des quartiers les plus défavorisés de Londres et qui, l'année de son ouverture, fut le deuxième monument le plus fréquenté de la capitale, accueillant 5,4 millions de visiteurs (dont une partie non négligeable venait du quartier, selon son directeur, Lars Nittve)⁽⁹⁸⁾. Certes, le musée ne saurait être un monument – puisque, suivant l'étymologie latine, un « monument » est tout ce qui évoque le souvenir, le mot ayant d'abord eu, en français, le sens de « tombeau » : un musée, bien au contraire, *a fortiori* s'il a trait à l'art contemporain, doit inviter à tenir compte du présent et à regarder vers l'avenir. Toutefois, au-delà des indéniables démonstrations d'arrogance architecturale que constituent certaines réalisations et au-delà des considérations touristiques et démagogiques, il faut insister sur la possibilité que représente l'architecture de provoquer un effet d'entraînement – pour peu qu'elle s'adapte à la nature spécifique des objets qu'elle contient, qu'elle soit suffisamment « neutre » pour permettre d'optimiser ce que Hubert Damisch a appelé la « disponibilité technique » du musée⁽⁹⁹⁾. L'accueil du public passe aussi, et peut-être d'abord, par là, par ce que l'on pourrait appeler la dimension « communicative » de l'édifice muséal.

Cette dimension communicative doit se prolonger, et même s'amplifier, à l'intérieur du musée, au sein d'un espace dont l'organisation doit tenir compte, avant tout autre chose, des œuvres en présence, d'une manière

[97]

BOULET, Jacques.
« L'architecture du musée – Remarques ». *L'art contemporain et le musée*, op. cit., p. 52.
Voir également SZEEMANN, Harald. « Le musée des obsessions et le bureau du travail d'accueil spirituel ». *L'art contemporain et le musée*, op. cit., p. 62.

[98]

Daniel VANDER GUCHT
(*L'art contemporain au miroir du musée*, op. cit.), quant à lui, rappelle qu'en Allemagne la transformation des musées fonctionnels construits dans les années 1960 (Stuttgart, Francfort, Düsseldorf) en musées-monuments avait permis d'accroître la fréquentation muséale de 80%. Notons au passage que l'accès à la collection permanente de la Tate Modern, comme à celles de tous les musées anglais ou canadiens, est libre : la gratuité, pratiquée déjà dans plusieurs pays, pourrait être un autre axe de réflexion pour les musées d'art contemporain – ce que ne semble pas penser le MoMA, qui, depuis sa réouverture, propose un tarif d'entrée élevé.

[99]

DAMISCH,
op. cit., p. 24.

qui favoriserait la « méditation » chère à Szeemann, mais aussi le rapport dynamique que la création contemporaine exige tout particulièrement de son « public ». Comme le rappelle Nelson Goodman, « [l]e musée doit fonctionner comme une institution destinée à prévenir et à soigner la cécité, afin de permettre aux œuvres de fonctionner. Faire fonctionner les œuvres est la principale mission du musée. ^[100] »

Jean-Hubert Martin ainsi devait se voir reprocher ses « rapprochements hasardeux », sa démarche taxée par certains spécialistes de « préscientifique » et de « divertissement aléatoire », lorsqu'il opéra, en 2001, une refonte complète de l'accrochage du Kunst Palast de Düsseldorf, confrontant des œuvres de toutes provenances, dans le temps comme dans l'espace géographique. Rejoignant en cela les préoccupations manifestées par Daniel Arasse dans son dernier ouvrage, *Histoires de peintures*, il s'expliquait de cette démarche au quotidien *Libération* en ces termes :

[100]

GOODMAN,
op. cit., p. 77. Voir également RUBIN, op. cit., p. 406 ; PLEYNET, Marcelin et Jean-Hubert MARTIN, cités par HERGOTT, Fabrice. « Réponses au questionnaire : 'Accrocher une œuvre d'art' », op. cit., p. 206-215.

[101]

Cité par MILLOT, Lorraine.
« Musée de Düsseldorf : un lifting tiré par les cheveux ? ». *Libération*, 1^{er} janvier 2002.
Voir également ARASSE, Daniel.
Histoires de peintures. Paris : Denoël, 2004.

Je voulais rompre avec l'idée que les musées peuvent reconstruire le passé à partir des œuvres d'une même époque. Une peinture religieuse du XVI^e siècle, on ne la regarde plus avec la foi de l'époque. Le passé, on le voit toujours avec les yeux d'aujourd'hui. Plutôt que de continuer à prétendre faire de l'histoire de l'art, j'ai voulu tenter de considérer ce regard contemporain comme une vraie valeur. Chercher dans les œuvres ce qui nous intéresse aujourd'hui, en faisant des associations qui relèvent plus de la création que de l'histoire de l'art. [...] On ne va pas au concert pour apprendre l'histoire de la musique, ou au théâtre pour l'histoire du théâtre. Je ne vois pas pourquoi le musée devrait servir à apprendre aux gamins l'histoire de l'art. Le musée est aussi un lieu d'émotions, que l'histoire de l'art risque parfois de tuer ^[101].

Si l'on insiste ici sur l'accrochage, c'est encore une fois parce que celui-ci, comme le dit Marcelin PleyNET, « est destiné au public » et donc constitutif de cette portée communicationnelle que le musée doit réactiver. Et parce que c'est aussi en réfléchissant à une présentation des œuvres qui ne s'adresse pas au seul cercle des initiés de l'art et de ses « usages », mais qui, au contraire, puisse aider à mettre tous les spectateurs sur un pied d'égalité, qu'il sera possible à ceux-ci d'« éveiller leurs émotions et mettre en mouvement leur pensée » (Pomian).

L'accrochage n'est bien évidemment qu'un aspect parmi d'autres de l'aménagement intérieur du musée. C'est dans son ensemble qu'il importe de repenser celui-ci pour éviter l'« anxiété devant l'absence de guides », la « crainte de s'égarer dans l'inconnu » dont parle Nathalie Heinich au sujet du public du Centre Pompidou. L'enjeu serait ainsi de concevoir un parcours qui soit suffisamment balisé sans être coercitif, qui laisse l'initiative au spectateur tout en lui donnant les moyens de prendre, en toute confiance, cette initiative. Il importe peu que l'on fasse du « monumental » et du « didactique » si l'on

oublie que, comme le dit Stefan Kraus, « l'avenir des musées réside aussi dans leur provincialisme, dans la particularité et l'unicité de leurs collections^[102] ». Ces propos rejoignent ceux de Christian Bernard lorsqu'il s'explique sur ses choix en matière d'organisation de l'espace muséal :

[...] nous espérons faire un musée de proximité, une institution qui s'adresse en priorité à ceux de ses usagers qui ont la possibilité géographique de le fréquenter régulièrement. Autrement dit, nous essayons de l'inscrire dans la conscience collective de la cité plutôt que dans celle du seul monde de l'art que motivent davantage les grandes scansionnements événementielles.

Il s'agit pour le Mamco, en quelque sorte, de rendre une collection vivante, dans l'espace aussi bien que dans le temps, pour susciter l'envie de vivre avec elle : davantage qu'en jouant la carte du « prestigieux » et du « touristique », c'est en essayant d'imposer cette notion de « proximité », pour peu qu'elle soit offerte de manière appropriée, que l'on pourra faire prendre conscience qu'un musée sert à autre chose que ce que l'on raconte. C'est là une manière de contribuer à enrayer ces « délits d'initiés » qui interfèrent dans la communication entre le public et les œuvres – cette « ironie » dont parle Yves Cusset^[104].

Un parti pris tel que celui du Mamco semble d'autant plus recevable dans le cas de l'art contemporain qui, d'une part, induit un nouveau rapport au lieu et, d'autre part, place le public au cœur de son projet, opérant, comme l'a expliqué Catherine Millet, un « déplacement des problèmes esthétiques vers des problèmes de sociologie^[103] ». Il rejoint les vues du groupe d'experts (présidé par Harald Szeemann) cité plus haut, selon lesquelles aujourd'hui « on continue à prendre l'artiste comme point de départ, mais en considérant ses œuvres, de plus en plus, dans leur relation à la communauté ». Les artistes auraient tout à gagner à ce que se desserre cet « engrenage » dans lequel, on l'a vu, ils se trouvent entraînés, le plus souvent contre leur gré. À ce que le musée, cessant de jouer le jeu de l'ironie, se mette au service des œuvres et du public pour assurer son rôle de médiateur : au lieu de faire écran, il deviendrait une sorte de chambre d'écho qui amplifierait le rapport au social que les artistes essaient d'instaurer, ou plutôt de restaurer.

« Élargir de l'intérieur les limites de l'institution muséale » signifie, notamment, faire prendre conscience des carences du système scolaire en matière d'éducation artistique et s'attacher à les pallier. Cela nous ramène à la comparaison établie par Nelson Goodman entre musée et bibliothèque :

De façon similaire, les bibliothèques et les musées collectent, préservent et rendent les œuvres accessibles au public. Ceux qui s'occupent des bibliothèques ou des musées ont donc en charge des outils extrêmement puissants pour notre propre transformation et celle de notre environnement. Bibliothèques et musées, de la même façon, sont

[102]

KRAUS,
op. cit., p. 101.

[103]

BERNARD,
« Pour un musée profane »,
op. cit., p. 73.

[104]

CUSSET, Yves.
Le musée : entre ironie et communication. Paris : Plein Feux, 2000, p. 39.

[105]

MILLET, Catherine.
Entretien avec DURAND, Régis.
Art Press n° 118, octobre 1987. Cité par MILLET, Catherine. *Le critique d'art s'expose*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Critiques d'art », 1993, p. 235.

essentiellement d'ordre éducatif et non récréatif. [...] Dans le musée, il doit y avoir une transaction directe et sans intermédiaire entre le spectateur et l'œuvre. On apprend à voir, non parce qu'on vous dit ou montre comment voir, mais en regardant^[107].

Assumer pleinement cette fonction « éducative » grâce aux outils de la médiation (qui n'est pas incompatible avec cette « transaction directe et sans intermédiaire » que Goodman appelle de ses vœux), prendre en charge la formation et l'initiation du public sans succomber aux volontés « impérialistes » ni à la tentation misérabiliste, sans oublier de prendre en considération la notion de ce que Nathalie Heinich, après Bourdieu, a appelé le « manque » culturel. Éduquer l'œil, alimenter le goût des formes, contribuer à une « culture des arts plastiques » à travers l'éducation artistique, sont des priorités qui doivent engager tous les pouvoirs publics. Et ce, sans céder à l'illusion d'un « grand » public qui reste à conquérir, puisque, comme on l'a dit, pour l'art contemporain, c'est moins la quantité de population touchée que la qualité de la réception qui compte.

[106]

CUSSET,
op. cit., p. 50-53.

[107]

GOODMAN,
op. cit., p. 104.

[108]

GAUDIBERT, Pierre.
« La présence animatrice de l'artiste dans le musée d'art moderne » (1972). *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1, op. cit., p. 419-420.

[109]

Un axe de développement qui, bien évidemment, est plus difficile à mettre en place dans le cas des collections d'art international...

Reconnaître et refonder la vocation du musée comme intermédiaire actif entre les artistes et les publics, c'est aussi, pour le musée comme pour la société, reconnaître « la fonction sociale de l'artiste ». Il s'agit de mettre à profit l'incalculable chance de l'art contemporain – celle d'être un art « vivant », en ce qu'il est l'œuvre d'artistes d'aujourd'hui – en favorisant un rapport direct avec l'artiste, ce que préconisait Pierre Gaudibert en 1972^[108].

La présence de l'artiste, son intervention en tant que médiateur de son propre travail auprès des différents publics, semble bien être l'un des axes de développement majeurs qui s'offrent au musée^[109]. Celui-ci n'a-t-il pas déjà lié avec les créateurs de son temps des liens privilégiés en les invitant à arraisonner son espace ? Mais ces liens sont-ils réellement solides s'ils ne se prolongent pas « de l'autre côté », en direction des spectateurs potentiels de l'œuvre en question ? C'est ce qu'a bien compris un centre d'art tel que le Palais de Tokyo, qui a multiplié les interventions d'artistes en son sein suivant différentes modalités (rencontres, ateliers, débats sociopolitiques) proposées par l'artiste lui-même et non formatées par un quelconque calendrier : le musée doit être un forum, une place publique. Un lieu d'échanges et de partage autant qu'un lieu d'enrichissement.

Conclusion

« Il faut sauver le musée, mais comment ? », se demandait François Dagognet, la formulation de la question prouvant que même si certains le vouent aux gémonies, le musée, tout particulièrement dans le cas qui nous occupe, doit être sauvé.

On pourrait conclure, d'abord, en élargissant le propos. En rappelant que le musée, selon William Rubin, « est essentiellement un compromis » :

La conception du musée en tant que bâtiment qui abrite des œuvres d'art et des expositions ne peut tout simplement pas s'adapter à certaines formes d'art ; et je crois que cela est dû à la nature même de ces formes. Pourquoi les faire tenir à tout prix dans un musée, et pourquoi bâtir un musée pour les contenir ? L'intérêt ne réside-t-il pas justement dans le fait qu'aujourd'hui sont créées certaines choses qui communiquent avec le public et son environnement d'une autre manière que les objets qui s'intègrent à ce qui était, à l'origine, une conception bourgeoise du XIX^e siècle ? [...]

Je trouve qu'une grande partie des œuvres conceptuelles sont bien plus à leur place dans une revue. Celles dont j'ai vu des reproductions dans des revues d'art m'ont paru pour la plupart sous cette forme plus fidèles à leur essence et à la veine discursive qu'elles réclament... [...] Je préfère lire et examiner des photographies et des diagrammes confortablement assis dans un fauteuil [...], je n'aime pas voir des photos sur un mur. [...] Ne pourrait-on envisager un mode de communication, dans le domaine des arts plastiques, qui serait mieux mis en valeur et plus dans son élément sur votre propre écran vidéo, dans des livres ou des revues, pourvu que les revues en question sachent traiter cette information, la mettre en page, et l'accompagner d'un discours de niveau sérieux⁽¹¹⁰⁾ ?

Le musée n'est pas toujours le meilleur moyen de rencontrer les œuvres, comme le souligne également Didier Semin, en faisant allusion aux nouvelles manières et aux nouveaux réseaux pour faire circuler et donner à voir l'œuvre d'art, en mettant notamment l'accent sur le livre d'artiste⁽¹¹¹⁾.

On pourra objecter à William Rubin et à Didier Semin que de telles pratiques ne résolvent pas le problème de l'accès à l'art : elles s'adressent principalement, en effet, à des personnes déjà initiées. Il est néanmoins indéniable que le musée d'art contemporain doit apprendre l'humilité, cesser de se considérer comme une fin en soi, comme existant a priori, préexistant aux œuvres. Le musée n'est ni une machine, ni un monument – ou alors une machine à produire du sens et à le faire partager ; un monument au service des artistes et du public et non à la gloire de lui-même.

[110]
RUBIN,
op. cit., p. 406-407.

[111]
SEMIN,
op. cit., p. 497-498.

William Rubin évoque l'« écran vidéo ». À l'heure où Internet vient donner une portée nouvelle à l'idée du « musée imaginaire » de Malraux, où se multiplient les moyens et les réseaux pour diffuser – comme on diffuse un parfum ou une information – la création contemporaine, le musée doit plus que jamais se penser comme un médium – un complément. Un instrument, certes peut-être privilégié, pour faire circuler cette création parmi les hommes, et surtout pour donner à ceux-ci les moyens de la recevoir – l'instrument de l'intégration de l'art au « tissu social et écologique » dont parle William Rubin.

Telle est ainsi l'invitation que l'art contemporain adresse au musée : dépasser ses contradictions, pour se réinventer autrement, en conjuguant autant que faire se peut réalisme et utopie – puisque cette dernière, selon Rochlitz, y a sa place : « Le musée pourrait être – et d'ailleurs est en partie, effectivement ou virtuellement – un lieu critique de l'espace public. Si l'on admet qu'« utopie » peut signifier autre chose que 'rupture totale avec le monde tel qu'il est', ce n'est donc pas en ce sens que l'utopie est exclue par le musée »^[112].

Le musée ne doit pas hésiter à ouvrir ses portes et à sortir de ses murs et de ses cimaises pour aller à la rencontre du monde, multiplier les occasions de développer chez son public la curiosité et les outils nécessaires – ce que Gaudibert a appelé l'« intelligence du présent » –, pour donner à chacun les moyens et l'envie non seulement d'habiter l'espace muséal et de le faire vivre, mais aussi de regarder autrement le monde, son propre environnement. Pour ce faire, il doit aussi apprendre, au besoin, à déléguer une partie de ses pouvoirs et de ses prérogatives, à collaborer avec les autres partenaires et les autres structures de ce réseau de « transmission » dont il n'est qu'un maillon, en fût-il le dernier ou le plus prestigieux. En « embau-mant » les œuvres, en se refermant sur elles comme un tombeau, c'est sur lui-même que le musée se referme. Or, la majeure partie des œuvres de l'art contemporain sont conçues de telle sorte que le spectateur puisse en être pour une part l'acteur, se sentir pour quelque chose dans leur réalisation et les parachever ; elles veulent faire participer le spectateur et se confondre avec la vie quotidienne. Ce sont des œuvres ouvertes. En ce sens, le musée qui les accueille doit être exactement conçu à leur image.

[112]
ROCHLITZ,
op. cit., p. 140.

Summary

Clara Ustinov, Prix Roland Arpin 2006:

Which museum for contemporary art?

[translated by Emma Healey]

The following is a brief overview of a research project in museum studies that will, on the one hand, examine the contradictory and stimulating dynamic between contemporary art and the museum, and on the other hand, given this dynamic, explore the future possibilities of this institution. In the era of mass culture and what Jean Clair called the “religion of modernity”^[113], at a time when contemporary innovation influences the role of the museum and establishes its boundaries in the face of a bewildered public, what are to be the meanings and missions of the contemporary art museum?

If we first consider the concept underlying the forces at play, the notion of contemporaneity, taking into account the writings of Raymonde Moulin, Catherine Millet, and Nathalie Heinich, we notice how this concept, as it applies both to art and the institution of the museum, raises questions that are more than semantic in nature. Throughout the twentieth century, a whole series of not only aesthetic, but also historic and socio-economic transformations profoundly altered the nature of art, as it did the nature of the museum and the artist’s relationship to it. The ties that bind contemporary art to the museum are close-knit, complex, and in many ways contradictory, to such a degree that it is difficult to imagine one without the other. The idea of a “contemporary art museum” is in itself a paradox of sorts. Yet contemporary art, although it often defies concepts of collection and preservation, is increasingly held to be “museum art”^[114] (Catherine Millet). If this is so, how can we wed those features associated with the museum, both concrete (conservation, collection, study) and abstract (a place of memory or of worship), to those of present-day art, whose main characteristic is precisely its newness?

Attempting to answer this question implies delving into the “heart of the contemporary museum”. The three most characteristic features of the contemporary art scene, in which the museum is an essential actor, are also its most problematic. Firstly, there are the converging forces that unite the institution to a booming art market. Secondly, there is the unprecedented stature that the curator has acquired, who is now being required more frequently to take on the “leading role” at the risk of putting the artists themselves in an “aporetic” position (Peter Bürger).

[113]

“la religion de la modernité”

[114]

“art de musée”

Finally, and most importantly, there is the widening gulf that is between the public – who is after all the *raison d'être* of the museum – and a piece of contemporary artwork, for which the museum has become the privileged intersection. The museum, in its role as a legitimizing body, provides the judgement “necessary for any common object to be deemed a piece of art”^[115] (Anne Cauquelin). As such, the institution can often appear guilty of “insider trading”^[116] (Jean Baudrillard) in ties to contemporary art.

In this context, how, then, can we overcome these paradoxes and rethink the contemporary art museum at a time when some go so far as to evoke “The End of the Museum” (Nelson Goodman) while others return to draw up new schemas? How can we redefine the museum of tomorrow for the visual arts, as well as its dual ties to the artists and, most importantly, to the public? The appearance of a new type of institution, such as the New Museum in New York and the Mamco in Geneva, demonstrates a desire to transform the physical structure of the museum as well as to alter the practices that govern the presentation of the pieces; to undertake the remodelling of the museum^[117] while keeping intact the museum-atelier model that artists have envisioned. Above all, museums have to be able to simultaneously draw on the profound nature of contemporary art (and the “partnership”, or at least the participation, that it requires from the public) and the aura that they currently enjoy. No longer entombed, museums are in a position to put to used and share the richness of a contemporary art that invites them to play their role as a mediator to the fullest. The vast majority of contemporary artwork is “open”; in this sense, the museum that welcomes these pieces must be made precisely in their image.

[115]

« nécessaire à la reconnaissance d'un objet quelconque comme œuvre d'art »

[116]

« délit d'initié »

[117]

« remuséalisation »