“De grands jouets urbains” : musées mutants

Rémi Labrusse

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2291>

DOI : 10.4000/critiquedart.2291

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2000

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Rémi Labrusse, « “De grands jouets urbains” : musées mutants », *Critique d'art* [En ligne], 16 | Automne 2000, mis en ligne le 08 mars 2012, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2291> ; DOI : 10.4000/critiquedart.2291

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

Archives de la critique d'art

“De grands jouets urbains” : musées mutants

Rémi Labrusse

RÉFÉRENCE

Davallon, Jean. *L'Exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris : L'Harmattan, 1999, (Communication et civilisation)

Dufrêne, Bernadette. *La Création de Beaubourg*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2000, (Événement 1977)

Selbach, Gérard. *Les Musées d'art américains : une industrie culturelle*, Paris : L'Harmattan, 2000, (Esthétiques)

Van Bruggen, Coosje. *Frank O. Gehry : Musée Guggenheim Bilbao*, Paris : La Martinière, 1999

- 1 Les musées d'art moderne et contemporain, tout entourés qu'ils sont, le plus souvent, des marques de l'estime publique, ne s'aiment pas parfaitement ; ils s'excusent un peu d'être ce qu'ils sont ; ce qu'ils sont, ce qu'ils doivent être, ils ne le savent plus avec toujours la même heureuse conviction. Ils rêvent à des métamorphoses ; opiniâtement, ils tentent de se penser sous les espèces de l'anti-musée, et de se construire sous celles de l'anti-monument.
- 2 Beaubourg, janvier 1977 : le musée d'art moderne annonce dans un grand éclat de tuyaux et de couleurs primaires qu'il se mue, mieux, *s'abolit* en centre pluridisciplinaire –en « mécano utopiste aux surfaces toujours adaptables, fuyant toute monumentalité comme tout cloisonnement », écrit Bernadette Dufrêne (p.62)– ; un lieu où l'on décide que la création sera pensée en termes de production et le savoir en tant qu'information partagée. Cette utopie d'une laïcisation radicale des valeurs culturelles de l'art, d'un jaillissement événementiel incessant pour ramener les œuvres dans l'immanence, d'une confiance éperdue accordée à la dynamique de la communication sociale, dans la lumière diffractée à l'envi des produits de l'activité humaine, c'est ce que célèbre *La Création de Beaubourg*, hymne à ce “premier Beaubourg”, celui des années 1977-1981 où Pontus

Hulten, à la tête du département des arts plastiques, alias musée national d'art moderne, éprouvait, dit-on, de « la répugnance à utiliser le terme musée » (p.156).

- 3 D'un même élan, l'adultération récente de cette utopie se trouve naturellement soupçonnée, sous l'ombre d'un retour à des valeurs patrimoniales fixistes, à une plus stricte hiérarchie des espaces muséaux, et surtout à l'envahissement de ces mêmes espaces par la lèpre consumériste. L'ultime stade de cette adultération serait déjà devant nous, avec l'antenne “franchisée” ouverte en 1997 à Bilbao par le musée Guggenheim de New York, sous l'égide de Thomas Krens, son insatiable directeur. Au reste, comme le souligne Gérard Selbach dans son panorama de “l'industrie culturelle” où s'insèrent toujours davantage les musées d'art américains, Bilbao ne saurait monopoliser le débat : le Metropolitan Museum de New York, le musée des beaux-arts de Boston ont suivi, au Japon, des stratégies très proches ; d'autres musées, à peu près tous les autres, en fait, s'efforçant de faire face à une crise financière chronique depuis le début des années 1990, s'essaient à des pratiques qui témoignent toutes d'une “hybridation du système muséal” par le “système entrepreneurial du secteur marchand” (p.195) ; ainsi, à l'orée d'une nouvelle ère “ludo-culturelle” (p.230), l'énoncé des missions fondatrices du musée, pratiquement inchangé depuis le XIXe siècle, serait de moins en moins lisible –fût-ce par les responsables eux-mêmes–, tandis que grandirait l'écart “entre le discours missionnaire et les actes gestionnaires” (p.237).
- 4 De Beaubourg 1977 à Bilbao 1997, de P. Hulten à T. Krens, le désastre ? Plus d'un fil, pourtant, relie ces mutations ennemies : ainsi Willem Sandberg, directeur du Stedelijk Museum d'Amsterdam de 1945 à 1962, et maître à penser de P. Hulten, utilisait déjà, selon B. Dufrêne, « tout son savoir de publicitaire pour attirer le public dans son Anti-Musée » (p.79) ; il développait volontiers, pour appuyer l'idée d'une désacralisation de la relation esthétique, une comparaison entre musée et grand magasin. Quant à Richard Rogers et à Renzo Piano, ils parlaient de leur projet du plateau Beaubourg comme d'un “grand jouet urbain” (p.108) ou, mieux, d'un “fun palace” (p.120) ; ils se félicitaient de faire prévaloir la dynamique festive du bâtiment sur ses contenus ; bref, ils partageaient avec T. Krens l'idée, citée par Coosje van Bruggen dans le “beau” livre consacré au bâtiment de Frank O. Gehry à Bilbao, « que l'on n'est plus limité par le concept [muséal] de l'encyclopédie » (p.19). Comme eux, du reste, Gehry, confère une puissante autonomie iconique à son bâtiment-fleur à peau de titane, tout en définissant le musée idéal comme “un endroit décontracté” (p.115), havre pour le spectateur échouant dans le labyrinthe de ses courbes ludiques, –mais machine, aussi bien, pour « prendre le pouvoir » (p.77) sur le tissu urbain.
- 5 D'un même mouvement, en somme, nourrissant les mutations des musées d'art moderne depuis vingt ou trente ans, se marient la volonté de désacralisation et la valorisation du jeu, pour maintenir et aiguïser l'impact social de l'institution. En retour, se marquent dans le public soit l'affliction, pénétrée de la nostalgie d'un retour à l'ère des sanctuaires, soit l'engouement pur et simple pour un vague polymorphisme créatif, soit l'effolement devant la corruption radicale de l'élan démocratique en consommation spectaculaire, de la responsabilisation politique et critique en indifférenciation pseudo-festive.
- 6 Encore faut-il, pour choisir, savoir de quoi l'on parle : ce à quoi, précisément, s'efforce Jean Davallon qui, rassemblant les travaux de plus de quinze ans dans *L'Exposition à l'œuvre*, en est venu à constituer une sorte de somme de socio-sémiotique de l'exposition, abordée en tant que texte où se lisent le processus intentionnel de la mise en exposition et le dispositif de réception de cette intention, au sein d'un “contexte communicationnel” (p.17). Parmi les acquis méthodologiques d'un tel questionnement, figure la mise en

valeur du fait que l'exposition est, en soi, un “rituel de représentation” tirant son “opérativité symbolique” d’une opération de médiation avec des objets présents mais néanmoins représentés (p.143) : un agencement d’objets qui, formant monde, en désignent au visiteur l’origine absente et perdent ainsi en réalité ce qu’ils gagnent en signification (p.187). Le dispositif même de l’exposition, autrement dit, impliquerait un espace et un temps cérémoniels, où toute visite se structurerait, à son tour, en rite accompli de concert par les concepteurs et le public.

- 7 Qu’en est-il de cette structure nécessairement rituelle dans un environnement désacralisé ? Faut-il voir son nouveau visage –régressif– dans la pratique prétendument ludique et festive à laquelle s’ouvrent nos musées mutants, au bénéfice d’une consommation distraite, suivant des rites flous, infantiles plutôt qu’enfantins, oublieux des profondeurs inquiètes, des exigences sérieuses d’investigation du monde que l’enfant confère à son jeu ? Une telle pratique ne fait-elle que signer l’impossibilité d’un mode de relation critique avec un univers où toujours s’inventent et se rejouent des mythes, injonçables ? Reflète-t-elle, en somme, l’inévitable processus de corruption d’une utopie, celle d’une institution qui se fût pensée en commun, où la reconnaissance de l’absolu poétique n’eût pas cessé d’accompagner et de nourrir l’épanouissement de la liberté critique ?