

Université de Montréal

L'Art au musée.
De la représentation des oeuvres à la représentation de l'institution

par
Christine Bernier

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en littérature
option théorie et épistémologie de la littérature

février 2001

© Christine Bernier, 2001



PR

14

US4

2001

v. 013

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

L'Art au musée.
De la représentation des oeuvres à la représentation de l'institution

présentée par :

Christine Bernier

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Cette thèse a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes:

Président-rapporteur:	Walter Moser
Président-rapporteur:	Silvestra Mariniello
Membre du jury:	Johanne Villeneuve
Membre du jury:	Charles Grivel
Membre du jury:	Alain Laframboise
Membre du jury:	Jean-Philippe Uzel
Examineur externe:	Jean-Louis Déotte

Sommaire

Cette étude épistémocritique porte sur l'institutionnalisation du système de l'art actuel et sur la muséification de la culture. Il s'agit d'examiner des relations qui, dans la société actuelle, s'établissent entre les récentes pratiques discursives du musée et de l'université, pour former le système de l'art, un réseau institutionnel fonctionnant en circularité. Depuis quelques années, les musées connaissent un remarquable développement qui se manifeste dans ses stratégies discursives, à travers ses principales fonctions : la collection, l'exposition et l'éducation. Il s'agit d'observer comment le musée est en passe de devenir le nouveau paradigme de la culture contemporaine, dans un contexte où est constamment remise en cause l'autorité des jugements posés face aux productions artistiques contemporaines. Cette thèse tente de montrer comment le musée, qui représente un lien fondamental avec la tradition et avec le passé, surtout lorsqu'il s'agit d'art contemporain, confirme le statut de l'institution comme fondement du savoir, en tant qu'elle affecte une pensée contemporaine caractérisée par l'autodescription et l'autoréférentialité. En effet, en regard de l'art contemporain, l'effritement des critères d'identification et d'appréciation a mené à une « crise » de légitimation du discours sur l'œuvre. Ainsi, le discours sur l'art est passé d'opérations discursives menées en relation avec l'œuvre d'art, à des opérations liées à sa propre définition et à sa propre « muséification ». En même temps, les auteurs accordent beaucoup d'importance à la réalité contingente du lieu où l'œuvre est exposée, de sorte que l'exposition est devenue la pratique discursive la plus légitimante du système de l'art.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE : LE MUSÉE ET SES STRATÉGIES DISCURSIVES.....	24
Introduction de la première partie.....	24
Chapitre premier : La mise en place du musée comme institution culturelle.....	31
Le musée moderne.....	33
La collection muséale.....	35
La construction d'une signification spécifique de l'objet à travers le collectionnement.....	39
Signification et historicité.....	42
La collection et la valeur de l'original.....	46
 Chapitre 2 : L'organisation spatiale du musée.....	 53
La collection exposée.....	53
La généalogie spatiale du musée contemporain.....	57
Contexte et signification intrinsèque de l'œuvre.....	65
Le musée comme cadre.....	69
L'espace et le regard.....	84
 DEUXIÈME PARTIE : L'ENSEIGNEMENT DE L'ART ET L'INSTITUTIONNALISATION DE L'ŒUVRE D'ART.....	 94
Introduction de la deuxième partie.....	94
Chapitre premier : Muséification de la culture et fonction éducative du musée.....	103
Le musée et le poids de la praxis.....	105
Le musée et l'enseignement de l'art destiné au jeune public.....	110
Mission éducative et mission esthétique.....	123
Fonction éducative et préoccupations anthropologiques.....	130
L'enseignement au musée et à l'université.....	140

Chapitre 2 : L'histoire de l'art et le musée.....	149
L'archéologie de l'histoire de l'art.....	149
La nouvelle histoire de l'art et le féminisme.....	154
Le poststructuralisme et l'histoire sociale de l'art.....	159
La question de l'interprétation.....	165
<i>Visual Culture</i> ou histoire de l'art ?	167
Poststructuralisme américain et déconstruction derridienne.....	170
 Chapitre 3 : L'esthétique et l'institutionnalisation de l'art.....	 175
L'expérience esthétique.....	176
La valeur esthétique et la question des critères	181
L'autonomie de l'œuvre.....	185
L'esthétique, l'histoire de l'art et l'institution universitaire.....	188
Esthétique et études culturelles.....	192
 Chapitre 4 : La médiatisation du musée et son impact sur les pratiques discursives.....	 201
Les musées et le phénomène de récupération.....	203
Modernité et avant-garde.....	218
Art contemporain et récupération.....	230
Le spectacle de la mémoire.....	234
 CONCLUSION.....	 241
 BIBLIOGRAPHIE.....	 248

Remerciements

Ma gratitude s'adresse à Johanne Villeneuve, pour sa confiance, sa compétence et son soutien constant, ainsi qu'à Charles Grivel, pour sa patience et ses précieux conseils. Ils ont dirigé ma recherche de manière remarquable et je les en remercie.

À la mémoire de Raymond Bernier

INTRODUCTION

Au cours des dernières années, nous avons assisté à une croissance spectaculaire de l'activité muséale : les nouveaux musées se sont multipliés et ceux qui existaient déjà ont, pour la plupart, bénéficié d'un agrandissement sensible de leur collection ou de leur espace d'exposition. Les musées ont aussi diversifié leur programmation, en ajoutant à la traditionnelle présentation d'expositions plusieurs activités éducatives, culturelles ou commerciales ; certains musées ont grandement favorisé l'expansion de leur secteur des communications et du marketing, afin que soient mieux diffusés les « produits » et services de l'institution. Du côté du public, ce développement coïncide, selon des statistiques et sondages, avec un accroissement de la fréquentation des visiteurs, dans la fréquence comme dans le nombre. En même temps, les médias accordent beaucoup plus d'attention aux musées et en font régulièrement l'objet de commentaires ou de nouvelles dans la presse écrite et électronique. Tous ces facteurs interagissent les uns avec les autres, de sorte qu'aujourd'hui, les musées bénéficient d'une très grande visibilité. Cette visibilité est d'ailleurs devenue nécessaire à leur financement, qui est lui-même indispensable au maintien du nouveau type de fonctionnement provoqué par leur récent développement.

Cette situation concerne presque tous les types de musées; musées d'art, d'histoire, d'archéologie, d'ethnographie; musées des sciences, des civilisations, ou de tout autre domaine plus spécialisé, car il existe maintenant des musées d'architecture, des religions, de l'humour, des parfums, du cinéma, du folklore, de la marine, etc. Ainsi, presque tous les objets (ou les pratiques culturelles) se retrouvent dans des musées qui sollicitent le public selon les stratégies les plus courantes des massmédias. Nous assistons donc à une multiplication des musées consacrés aux objets ou aux thèmes les plus divers, et cette prolifération, qui s'insère dans la société de consommation, a pour effet ce que nous pourrions qualifier de *muséification* de la culture. Tous ces musées définissent leur mandat comme étant une exposition d'un aspect de la culture, alors que tout fait partie de la culture et que toute la culture se retrouve exposée au musée.

Le musée et l'université

Quant aux universités, elles s'intéressent de plus en plus à cette institution culturelle, en créant des programmes de muséologie et en favorisant l'émergence de discours théoriques sur les musées. Peter Vergo, dans son livre sur *la nouvelle muséologie*¹, considère que la multitude de musées actuels englobe presque toutes les manifestations de l'activité humaine, que les musées sont presque aussi anciens que la civilisation elle-même et que la muséologie, conséquemment, n'est pas qu'une question de spécialistes des musées ou de gens qui y travaillent ; parce que l'activité muséale s'affirme comme un champ d'investigation très large, elle concernerait finalement tous les chercheurs. Ce commentaire est représentatif des nombreuses préfaces et introductions d'ouvrages sur les musées, tirés pour la plupart de recherches développées au sein de diverses disciplines universitaires : histoire, anthropologie, histoire de l'art, sociologie, philosophie, littérature comparée et, bien évidemment, muséologie. Ceci témoigne bien d'un phénomène plus important, pour

¹ *The New Museology*, sous la direction de Peter Vergo, Londres : Reaktion Books, 1989.

nous, que le développement ou la médiatisation des musées : la multiplication récente des discours universitaires à propos du musée, et la signification de ce genre de pratique discursive en regard des études en art.

Le musée et l'université entretiennent, depuis longtemps, des rapports étroits dans la pratique et dans la théorie. L'histoire du musée nous livre d'ailleurs un aspect de cette relation, telle qu'elle s'est établie sur le plan pratique. En effet, le nom de « musée » apparut lorsque Elias Ashmole fit don de sa collection à l'Université d'Oxford ; il s'agissait alors d'identifier son statut de fondation publique, par opposition à celui d'une collection privée.² Le mot « musée » a servi à désigner ce qui devenait en même temps le patrimoine public, c'est-à-dire la collection. Ainsi naquit, semble-t-il, ce que nous connaissons aujourd'hui comme le Ashmolean Museum, toujours présent dans la ville universitaire d'Oxford en Grande Bretagne : le premier musée a été fondé sur le site d'une des plus anciennes universités.³ Institutions « jumelles », s'il en est, ce qui montre encore une fois la nécessité d'examiner ensemble les stratégies discursives du musée et de l'université.

Sur le plan théorique, le musée et l'université ont entretenu des rapports plus complexes, quoique tout aussi étroits, en tant qu'institutions censées s'occuper de la culture. Il serait vain de vouloir cerner dans un bloc sémantique fixe le mot « culture ». Une première signification renvoie à l'ensemble des connaissances acquises, qui permet de développer le jugement, le (bon) goût, le sens critique. Cette définition de

² Selon Saumarez-Smith, le premier usage du mot « musée » dans le sens d'institution de l'Antiquité consacrée à l'étude des muses, mais aussi dans le sens d'institution moderne qui peut contribuer à la diffusion des savoirs et à l'avancement de l'éducation, apparaît en 1683 dans le *Oxford English Dictionary* (lorsque la collection de Elias Ashmole fut qualifiée de « Musaeum » dans les *Philosophical Transactions de la Royal Society*). L'actuel dépliant institutionnel du musée le présente de manière similaire : « The Ashmolean Museum was established in 1683 and is the oldest [...] It contains the University of Oxford's collections of art and antiquities. » (document non paginé, non daté ; nous l'avons obtenu sur les lieux en 1994.)

³ Ce musée aujourd'hui reste adjacent aux bureaux des professeurs d'histoire de l'art, bien que toute fonction « scientifique » ait pratiquement disparu de son mandat : le Ashmolean expose surtout sa collection au grand public. Mais il tient à préciser ce qui suit, toujours dans son dépliant institutionnel : « The Museum serves the University's academic and research needs and also provides a service to schools and colleges. »

la culture est associée aux « humanités » dans l'université et à l'art dans le musée ; elle correspond à l'image de la personne cultivée ou érudite. Une autre signification renvoie à la notion de civilisation ; il s'agit de tous les aspects intellectuels propres à une nation. Cette définition, qui va de pair avec l'état-nation lorsqu'il s'agit d'institutionnalisation de la culture, est associée à l'histoire et à l'anthropologie ou à des musées « de l'homme » (aujourd'hui musées des civilisations). Récemment, on utilise beaucoup le terme « culture », pour désigner un ensemble d'habitudes propres à un groupe restreint : « la culture de la rue », « la culture organisationnelle d'une entreprise », « la culture des *raves* », etc. Cette troisième distinction, dérivée de la culture au sens anthropologique, nous ramène à la notion de civilisation : associée aussi aux sciences cognitives, elle désigne un ensemble de comportements acquis (par opposition à innés) chez des individus dans une société donnée.

La question de la culture

La question de la culture se complexifie considérablement depuis que nous parlons de culture mondiale ou de « globalisation » de la culture. La notion d'« industrie culturelle », créée par Adorno avec l'École de Francfort nous a livré, dans le champ de la philosophie, une théorie critique de la culture de masse, avec l'idée selon laquelle l'homogénéisation, par voie de standardisation des produits et des comportements de leurs consommateurs, est inhérente à la culture médiatique. Depuis les années 40, toutefois, nous assistons à une phase plus avancée de l'impérialisme culturel des États-Unis, de sorte que la domination des industries culturelles américaines amène plusieurs auteurs à considérer comme synonymes les termes de « globalisation » et d'« américanisation » de la culture.

À l'évidence, le postulat voulant qu'on assiste à une globalisation de la culture asservie aux besoins d'expansion des grandes entreprises commerciales, a un impact considérable sur les institutions culturelles, provoquant du coup une « crise » du discours de légitimation dans les universités et les musées. Par exemple, à cette « crise » des musées telle qu'exposée dans le livre de Douglas Crimp publié en 1993,

*On the Museum's Ruins*⁴, fait écho celle de l'université, analysée dans l'ouvrage de Bill Readings, paru trois ans plus tard : *The University in Ruins*⁵. Au delà de l'importance que ces titres accordent à l'image de la ruine (une autre icône de la fin du XX^e siècle), ces recherches partagent des similitudes : les transformations subies (mais aussi mises en œuvre) par les deux institutions censées « préserver » la culture : le musée et l'université. En retraçant les racines de l'université américaine moderne dans la philosophie allemande et chez des penseurs britanniques, Bill Readings considère que l'intégrité de l'université moderne a été liée à l'état-nation, qu'elle a servi en promulguant et en protégeant l'idée d'une culture nationale. Mais aujourd'hui l'état-nation est en déclin et les universités, de plus en plus, fonctionnent comme des corporations internationales, de sorte que l'idée de la culture est remplacée par le discours de l'« excellence ». Lorsqu'elle n'est pas à l'état de ruine, l'université nous livre le spectacle navrant de son « naufrage ». En effet, de manière plus appuyée encore que Bill Readings, Michel Freitag dénonce cette « université de l'excellence » dans son livre *Le naufrage de l'université*⁶ : « Il est impératif de recréer des milieux académiques « forts » [...] valorisant la connaissance synthétique et, dans une certaine mesure, toujours encyclopédique, et non l'« excellence » ponctuelle et compétitive, toujours extravertie. »⁷ Ces auteurs ne font pas référence à la culture dans le sens où l'utilisent les *Cultural Studies*. En effet, dans ces deux ouvrages, les études culturelles sont présentées comme une discipline ayant institutionnalisé la recherche (Readings), ou comme un des programmes de recherche représentant, dans l'université, le pervers passage du mode fonctionnel au mode « opérationnel » (Freitag).

Ainsi, au chapitre des disciplines universitaires, et plus précisément dans le contexte anglophone américain et canadien, l'usage du terme « culture » renvoie aux nouvelles approches découlant des théories poststructuralistes, féministes et

⁴ Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge (Mass.) et Londres : The MIT Press, 1993.

⁵ Bill Readings, *The University in Ruins*, Cambridge (Mass.) et Londres : Harvard University Press, 1996.

⁶ Michel Freitag, *Le naufrage de l'université*, Québec : Nuit blanche éditeur, et Paris : Éditions La Découverte, 1995.

postcolonialistes et se retrouve en opposition directe avec la notion d' « art » : Les études culturelles se présentent en quelque sorte comme une « mise à jour » de l'histoire de l'art, en lui ouvrant des horizons pluridisciplinaires. La question se pose différemment dans les musées, et il est nécessaire de tenter de répondre à certaines questions problématiques qui concernent plus particulièrement le musée d'art : comment sommes-nous passés de l'exposition de l'art à la culture exposée ? Autrement dit, comment en sommes-nous arrivés à parler de culture plutôt que d'art, et à développer une culture de l'exposition en plus d'une culture exposée ?

Dans le cadre de cette étude nous nous intéressons au phénomène d'utilisation généralisée du terme « culture » pour dégager les significations qui sous-tendent ce processus, mais la notion d' « art » demeure indispensable pour étudier le musée, surtout dans un contexte de muséification de la « culture ». ⁸ Nous ne souhaitons pas examiner l'étude des différentes images culturelles (celles du cinéma, de la télévision, de la publicité) mais bien l'étude de l'art officiel. Le discours sur ce qui est appelé *High Art* dans le vocabulaire anglophone (par opposition à *Low Art*, l'art « populaire »), constitue l'essentiel de notre sujet de recherche. En effet, nous croyons qu'il reste fondamental de garder à l'esprit la notion d'art (ou d'œuvre) pour garder une tension dans la définition du système discursif de l'art actuel, afin de mieux cerner ce qui caractérise ce système et le distingue des systèmes de l'art qui l'ont précédé.

⁷ *Ibid.*, p. 67.

⁸ D'ailleurs, dans le cas du musée, le terme « art » persiste. On parle d'un musée d'art, ou d'un musée de la civilisation, mais pas d'un musée de la « culture visuelle ». Il serait d'ailleurs intéressant de voir à quoi correspondrait un musée de la culture visuelle : si son objet d'étude n'est pas clairement défini, il est difficile de dire de quels artefacts pourrait être constituée la collection d'un tel musée. On pourrait répondre à cela qu'un musée de la civilisation expose n'importe quel genre d'objet et qu'il peut même produire, au besoin, des représentations d'objets à défaut de la présence physique de l'artefact. On pourrait aussi répondre que les collections muséales ne sont pas toujours constituées d'objets matériels : tous les musées qui conservent de l'art contemporain ont acquis pour leur collection, des concepts, des copyrights, ou des plans de montage qui *sont* l'œuvre acquise. Bien que la fonction évidente d'un musée soit de conserver des objets, ce n'est pas la matérialité de l'objet collectionné qui est déterminante dans le rôle du musée, mais plutôt les paradigmes discursifs qui définissent a priori la nature de la collection. Ainsi, un musée d'art ne devra présenter que de l'art et un musée de la civilisation (nord-américain ou européen) présentera tout artefact qui n'est pas considéré comme un objet d'art (de la civilisation occidentale). La « culture visuelle » correspond davantage à une approche théorique (et disciplinaire) qu'à un corpus en particulier.

Par ailleurs, l'histoire même du musée (en général) nous renvoie à la notion d'art : la fondation du musée public moderne, à la fin du XVIII^e siècle, coïncide avec la naissance de la collection d'œuvres d'art, au sens où nous l'entendons aujourd'hui : il a fallu, en effet, que l'œuvre d'art soit distinguée des autres artefacts (déjà dignes d'intérêt aux yeux des collectionneurs), pour que naisse le musée public moderne.

Objectifs de la recherche

Cette étude épistémocritique portera sur les pratiques discursives récentes du musée et de l'université comme institutions culturelles. Notre examen de la problématique tente de rencontrer certains objectifs : principalement, nous souhaitons démontrer que la « culture de l'exposition » génère un certain type de productions visuelles, ce que nous qualifions d'art contemporain et que, dans un processus circulaire, l'art est à son tour essentiellement légitimé par les discours, eux-mêmes validés par l'exposition. Comme première hypothèse, nous avançons l'idée que le musée est devenu le lieu où repenser l'institution elle-même dans sa relation avec le public, puisque l'art contemporain ne peut exister sans le support des pratiques discursives, et que l'exposition est en train de devenir la pratique discursive la plus légitimante du système de l'art. Deuxièmement, nous croyons que le discours sur l'art est passé d'opérations discursives liées à la relation à l'œuvre d'art, à des opérations liées à sa propre définition et à sa propre « muséification ».

Nous souhaitons, pour ce faire, mettre en évidence trois idées qui ont trait au discours sur l'art contemporain. Premièrement, les recherches universitaires portant sur le musée (et elles sont de plus en plus nombreuses) qui ne reconnaissent pas qu'elles sont des opérations discursives participant du même système (celui de l'art, tel qu'il est actuellement diffusé), évitent (explicitement ou non) d'intégrer l'art actuel à leurs analyses. Pourtant, il nous semble qu'il est difficile de définir le musée actuel sans regarder comment s'y exposent les pratiques artistiques actuelles.

Deuxièmement, et ce postulat est le corollaire du précédent : dans les théories sur les musées, le sort fait à l'art contemporain est l'indice d'un problème que nous allons exposer à partir de l'étude de ces mêmes théories. En effet, des auteurs qui ont étudié le musée de manière approfondie contournent constamment le sujet de l'art actuel et des questions que soulèvent sa mise en exposition tout comme son collectionnement. Bien qu'ils prennent en considération, dans plusieurs cas, la fonction discursive du musée, ils s'en tiennent néanmoins à une analyse qui porte sur le passé ou sur les musées « en général » (l'objet d'étude étant principalement le *survey museum* ou le musée d'ethnographie) : des « proies » faciles véhiculant des présupposés et des idéologies culturelles désuètes et qui prêtent facilement le flanc à la critique. Le problème de l'art contemporain est trop souvent occulté dans les études sur les musées et les résidus de cette question négligée se retrouvent sur la place publique (entendre dans les médias) et l'art contemporain encore une fois est cloué au pilori ; ou sinon, le problème de l'art contemporain est au cœur de débats intellectuels à propos du musée ou de l'université, et la capacité de ces deux institutions à contribuer au développement de la culture actuelle, encore une fois, est remise en question.

Troisièmement, nous pensons que le musée occupe une place particulière au sein du système de l'art actuel, place qui nous amène à le qualifier de paradigme de la culture contemporaine. Pour ce faire, nous souhaitons démontrer comment le musée, par son lien avec une valeur de mémoire rattachée au corpus patrimonial, se distingue des expositions internationales (et biennales), ainsi que des grandes collections corporatives. En regard de l'art actuel, il se distingue aussi des démarches parallèles qui se manifestent hors des circuits officiels. Les actions programmées hors des circuits officiels ne signifient pas pour autant qu'elles se situent hors du système de l'art. Bien au contraire, le propre du système de l'art actuel réside précisément dans sa capacité d'intégrer, à court terme, les démarches qui se situent hors des murs du musée. Nous ne suggérons pas que le musée intégrerait, de manière

pernicieuse, toute production qui serait née hors du cadre institutionnel.⁹ Nous affirmons plutôt que le système de l'art a maintenant besoin du musée, parce que cette institution agit présentement comme instance discursive indispensable pour déterminer les critères de distinction entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas. L'urgence de la réponse qu'appelle cette question nous amène à examiner l'état du musée en tant que paradigme de la culture visuelle actuelle.

Organisation des chapitres

Cette recherche se développe en deux parties principales. Dans une première partie, nous examinerons des textes qui traitent, d'un point de vue théorique ou historique, de la question du musée et de ses stratégies discursives, à travers deux de ses principales fonctions : la collection et l'exposition. Nous verrons que le musée, en tant qu'institution oeuvrant dans la sphère culturelle actuelle, ne peut plus prétendre fonctionner de manière autonome bien que, paradoxalement, il soit lui-même producteur de significations spécifiques attribuées aux objets exposés. Nous montrerons aussi dans quelle impasse se trouvent les discours qui ne prennent pas ce problème en considération et qui analysent le musée en le considérant comme un lieu neutre renfermant des objets à significations intrinsèques.

En premier lieu, l'histoire de *la mise en place du musée comme institution culturelle* (chapitre 1) sera examinée à l'aide de textes portant principalement sur le collectionnement, puisque c'est à partir d'une certaine conception de la collection muséale que nous sommes passés de la fondation des premiers musées, à la fondation du *musée moderne*. Nous verrons comment *la collection muséale* est considérée par plusieurs comme constitutive de la définition de musée et comment est théorisée la

⁹ Nous pensons ici à la distinction qu'il faut entendre, en regard de l'art actuel, entre l'activité muséale et les pratiques émergentes des arts de la rue. À titre d'exemple, mentionnons le développement récent des pratiques de commissariat qui s'exercent hors des salles d'exposition (souvent dans les sites urbains) ; en même temps, les artistes-commissaires deviennent de plus en plus nombreux. L'émergence de « l'esthétique relationnelle » constitue un autre exemple : en effet, l'art d'intervention implique la plupart du temps une action basée sur l'interrelation entre l'artiste et un public fonctionnant dans son environnement quotidien.

pratique du collectionnement à travers différentes questions : *la construction d'une signification spécifique de l'objet* à travers le collectionnement, la notion de *signification en relation avec celle d'historicité*, *la valeur de l'original*, *le pouvoir politique* rattaché à la collection comme patrimoine et, finalement, l'effet de *l'exposition sur la signification de l'objet collectionné*.

Le fait d'exposer des objets peut en effet constituer en soi un discours, c'est pourquoi nous devons examiner aussi *l'organisation spatiale du musée* (chapitre 2). L'organisation spatiale comprend l'espace d'exposition, mais aussi l'ensemble du musée comme lieu ; elle porte des significations, tout autant que le fait de collectionner, et c'est pourquoi nous souhaitons démontrer sa force comme stratégie discursive. L'organisation spatiale du musée contemporain peut être examinée d'une manière plus historique, à travers *sa généalogie*. Il nous faut ensuite voir comment l'espace muséal n'est pas un lieu neutre, mais au contraire un lieu agissant sur les objets et les personnes qui s'y trouvent. Nous entendons privilégier trois aspects : premièrement, dans le rapport aux objets, ce qu'il advient de la notion de *signification intrinsèque de l'œuvre lorsqu'on considère l'espace d'exposition comme un contexte discursif* ; deuxièmement, dans le rapport au public, comment *le musée peut être pensé comme cadre*, c'est-à-dire en tant qu'espace marquant une limite, se définissant à la fois comme un lieu clos et comme le lieu perméable des passages ; troisièmement, dans le rapport au spectateur, ce qui est en jeu dans les nouvelles interprétations *de l'espace et du regard*.

Dans cette première partie, nous verrons plus en détail le travail de certains auteurs en particulier (entre autres : Krzysztof Pomian, Tony Bennet, Stephen Bann, Donald Preziosi, Brian O'Doherty, Carol Duncan et Rosalind Krauss). En effet, les objectifs de la première partie sont davantage orientés vers l'exposition de notre point de vue face aux différentes conceptions du musée, afin de mettre en place les prémisses avec lesquelles nous travaillerons dans la deuxième partie de cet ouvrage.

La deuxième partie, plus substantielle, est consacrée à *l'enseignement de l'art dans les musées et les universités*. C'est à partir de notre examen des discours sur l'enseignement de l'art que nous tenterons de démontrer, de façon plus marquée, ce que nous entendons par *muséification de la culture*. Dans un premier temps, nous mettrons cette notion en relation avec la *fonction éducative du musée* (chapitre 1), qui n'a pas, à ce jour, fait l'objet d'études théoriques autant que les fonctions de collectionnement ou d'exposition. Nous trouverons à cela certaines explications dans les conséquences *du poids de la praxis* (compris comme activité menée en vue d'un résultat, par opposition à la connaissance) et nous proposerons des pistes de solutions dans les implications de *l'enseignement de l'art destiné au jeune public*. Puisque nous nous intéressons essentiellement aux musées d'art et à l'enseignement qu'ils dispensent sur les oeuvres, nous devons nous arrêter sur un moment de l'histoire du musée moderne, pour examiner plus en détail le passage *de sa mission éducative à sa mission esthétique*. Toujours à propos de la fonction éducative du musée et telle qu'elle peut se définir, non pas à partir de perspectives historiques, mais plutôt en regard des nouvelles pratiques discursives, nous verrons comment certaines *préoccupations anthropologiques*, issues du discours universitaire, livrent une étude critique intéressante quoique très incomplète du musée. Ceci nous amènera à aborder la question de *l'enseignement au musée et à l'université* en traitant simultanément des deux institutions ; nous tenterons de vérifier certaines hypothèses pour préciser la problématique qui sera développée dans les trois chapitres suivants. En effet, *l'histoire de l'art et le musée* (chapitre 2) sont ensemble l'objet de remises en question importantes au sein de l'université. L'histoire de l'art, longtemps perçue comme discipline fondatrice de l'organisation muséale, se remet elle-même en question en faisant sa propre archéologie. *La nouvelle histoire de l'art, les théories féministes, le poststructuralisme, l'histoire sociale de l'art*, sont toutes des approches qui ont amené de nombreux bouleversements épistémologiques dans l'étude des arts, notamment en ce qui concerne *la question de l'interprétation*. De plus, on parle beaucoup aujourd'hui, d'études *en culture visuelle plutôt qu'en histoire de l'art* : nous verrons que ce glissement sémantique est lourd de conséquences sur le plan épistémologique. À cette situation déjà complexe, s'ajoute celle des différents

déterminismes culturels qui nous autorisent à remettre en question la possibilité de théories universelles : le problème de la réception de théories importantes est particulièrement flagrant lorsque nous examinons le poststructuralisme (américain), en relation avec la déconstruction derridienne (européenne). À la lumière de ces analyses, il devient clair que l'étude des arts se fait dans un cadre autoréflexif et que la réflexion s'élabore autour de préoccupations principalement institutionnelles. L'objet de l'histoire de l'art devient, plutôt que l'œuvre, la discipline elle-même. On peut alors se demander ce qu'il en est du jugement esthétique, ou plus globalement, ce qu'il advient *de l'esthétique et de l'institutionnalisation de l'œuvre d'art* (chapitre 3), alors que les disciplines elles-mêmes, dans la tentative de s'exposer, connaissent leur propre « muséification ».

L'esthétique et l'institutionnalisation de l'œuvre d'art mènent à une institutionnalisation progressive de l'esthétique elle-même. Peu nombreux, aujourd'hui, sont les auteurs qui se risquent à défendre l'importance de *l'expérience esthétique*, tout en restant à l'avant plan d'une scène universitaire qui accorde beaucoup d'importance au contexte, lui-même associé à la sphère du social. Les débats, actuellement, tournent surtout autour de ce qui a trait à la légitimation : *la valeur esthétique et la question des critères*. C'est là un problème de légitimation de l'œuvre, surtout lorsqu'il s'agit d'art contemporain, puisqu'il suscite de nombreuses controverses, mais c'est aussi, et plus fondamentalement, un problème de légitimation du discours sur l'œuvre. Si le discours devient le principal enjeu dans ce processus d'institutionnalisation, il faut se demander si l'importante question de *l'autonomie de l'œuvre* n'est plus regardée aujourd'hui que comme une utopie moderniste supplémentaire. Nous verrons ensuite comment, dans l'ensemble, interagissent *l'esthétique, l'histoire de l'art et l'institution universitaire* face aux bouleversements que suscitent les réorganisations disciplinaires, avant d'aborder *l'esthétique et les études culturelles* dans un contexte où est constamment remise en cause l'autorité des jugements posés face aux productions artistiques contemporaines.

Dans cette analyse comparée, nous aurons démontré la similitude entre les deux institutions, mais nous aurons aussi rendu compte d'une différence importante : le musée, tout en exposant des objets et des idées, est lui-même exposé et ce, plus encore que l'université. Il s'adresse en effet au « grand public » et non pas seulement au « public étudiant ». Un autre constat, qui concerne principalement l'Amérique du nord, est plus troublant : les réformes dans le fonctionnement, souhaitées ou non, qui sont appliquées aux musées se retrouvent, de manière tout à fait similaire, appliquées moins de cinq ans plus tard dans les universités, avec des tentatives de riposte et de résistance semblables dans les deux institutions. Il y aurait donc une différence, entre les deux institutions, qui serait plutôt un écart, un court espace dans le temps, et qui serait dû à l'exposition du musée lui-même. Nous verrons donc ce qu'il en est de *la médiatisation du musée et de son impact sur ses pratiques discursives* (chapitre 4).

La médiatisation du musée l'amène à fonctionner selon certaines stratégies courantes des massmédias, ce qui a suscité des critiques de l'institution parfois virulentes ; *les musées et le phénomène de récupération* sont au cœur de l'idée que le musée assimile tout, y compris sa propre critique. Cette critique du musée est généralement empreinte d'un certain idéalisme qui s'est défini à travers *la modernité et l'avant-garde*. Les pratiques artistiques actuelles, toutefois, soulèvent des questions différentes qui remettent en question les connotations péjoratives associées à la récupération. En examinant ensemble *l'art contemporain et la récupération*, nous montrerons pourquoi nous assistons à la diffusion importante de ce qu'il est convenu d'appeler un « art de musées », c'est-à-dire de productions artistiques qui, en dépit du terme qui les qualifie, sont présentées dans le cadre d'événements temporaires (les grandes biennales) tout autant que par les musées eux-mêmes. En ce qui concerne les biennales, nous assistons actuellement au développement de « satellites », phénomène qui correspond à une stratégie de mise en forme d'une autorité globalisante et, paradoxalement, à une fragmentation régionaliste. Nous ne faisons pas référence ici aux expositions itinérantes des musées, ou aux universités installées dans différentes villes (par exemple l'Université du Québec). Pour ces « satellites », nous établissons plutôt un parallèle avec, par exemple, le Guggenheim

qui livre sa grandiose reproduction institutionnelle dans d'autres pays, ou encore avec les grandes écoles qui s'installent avec puissance en marge des départements universitaires. Enfin, nous verrons que le musée dialectise le problème du *spectacle de la mémoire*, qu'il nous permet d'échapper à Disneyland parce qu'il nous situe constamment dans une perspective historique, dans un rapport au passé tout aussi manifeste lorsqu'il s'agit d'art contemporain que d'art ancien. Ce pont que jette le musée entre le passé et le présent serait ce qui « sauve » l'art contemporain. Il faudra alors établir une relation avec le collectionnement, qui distingue le musée de toutes les expositions internationales, biennales, galeries, salons, foires, ventes au enchères, bref, de toutes ces instances du systèmes de l'art qui ne possèdent pas de collection.

Nous pourrions conclure avec des perspectives d'avenir regroupées sous le thème *Médiation/médiatisation*. Ce terme n'est pas absolument nouveau, certes, mais nous l'envisagerons (quoique brièvement) sous l'angle particulier de *la technologie et la muséification globalisée*, aussi bien selon les aspects muséologiques qu'universitaires, théoriques que disciplinaires, pour mesurer certains des enjeux épistémologiques qui sous-tendent ces nouvelles approches de la recherche et de la diffusion.

Cadre théorique et méthode de recherche

Nous nous intéressons à cette institution culturelle qu'est le musée, lieu institutionnalisé de l'art institutionnalisé, et nous favorisons l'observation des pratiques discursives. Ainsi une description détaillée de ce système de l'art contemporain, à travers les pratiques discursives, c'est-à-dire tel qu'exposé dans le musée et tel que décrit dans le discours universitaire, constitue pour l'essentiel la méthode de notre recherche. Nous avons recours, dans cette recherche transdisciplinaire, aux discours qui se développent dans divers champs disciplinaires

: l'histoire de l'art et la muséologie, mais aussi l'histoire, la littérature, la philosophie, l'anthropologie et la sociologie.

Les pratiques discursives sur l'art sont ici analysées dans un cadre théorique impliquant une épistémocritique, ceci afin de les situer à l'intérieur du plus grand champ de l'histoire des connaissances, des théories du regard et de la méthode scientifique. Les travaux de Michel Foucault, en tant que projet d'*archéologie* des sciences humaines, nous fournissent un important modèle théorique pour notre analyse critique de l'organisation du savoir dans le musée actuel. Nous reprendrons cette archéologie dans le sens que lui donne Foucault, c'est-à-dire en tant que description d'une instance discursive. Foucault a analysé des ensembles (la prison, l'asile, la clinique) pour montrer que ces lieux ont leur propre discours, bien qu'ils soient anonymes et en constante évolution. Cette archéologie a pour but d'analyser l'*archive* de ces lieux, c'est-à-dire le « domaine des choses dites ». Ses travaux nous seront utiles pour analyser les collections muséales et questionner leur espace, traditionnellement perçu comme lieu clos hors du temps, qui tente par son discours de constituer une vision globale des époques, des objets et des goûts. Nous nous référons à Foucault en fonction, plus précisément, de l'examen des champs épistémologiques qui définissent l'organisation des savoirs agissant dans le rôle des musées. Pour notre critique de l'espace muséal qui n'est pas un lieu neutre, mais un espace discursif autant que physique, nous garderons à l'esprit certains principes de Foucault. Un de ces principes concerne l'histoire. Le musée, traditionnellement qualifié de lieu de mémoire, dépositaire des objets de l'histoire, entretient avec cette science des liens très étroits. Le document, si important pour l'historien, prend la forme d'une oeuvre dans un musée d'art. Or Foucault a proposé une nouvelle façon de voir le document : « Le document n'est pas l'heureux instrument d'une histoire qui serait en elle-même et de plein droit *mémoire*; l'histoire, c'est une certaine manière pour une société de donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas. »¹⁰

¹⁰ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris : Éditions Gallimard, 1969, p. 14.

Nous avons récemment assisté à une transformation exacerbée des documents en monuments et ce phénomène peut mener à une muséification de la culture. Foucault, encore, nous est utile, lorsqu'il écrit que « l'histoire, dans sa forme traditionnelle, entreprenait de « mémoriser » les *monuments* du passé, de les transformer en *documents* et de faire parler ces traces qui, par elles-mêmes, souvent ne sont point verbales, ou disent en silence autre chose que ce qu'elles disent; de nos jours, l'histoire, c'est ce qui transforme les *documents* en *monuments* ». ¹¹ Vue ainsi, la muséification de la culture est délestée de sa connotation péjorative, elle n'est pas une impasse qu'on aurait pu éviter; elle se présente comme un moment très problématique, mais qui n'est pas forcément à dénoncer. Elle nous place plutôt dans une situation de *discontinuité*, pour reprendre une notion importante pour Foucault. L'état du musée contemporain ne serait pas le produit d'une évolution linéaire, le point actuel sur le fil continu des changements qui mènent à un aboutissement, comme « le triomphe » du musée, ou « la mort » du musée. La muséification de la culture implique d'importants changements, qui toutefois n'abolissent pas complètement la structure précédente (voir aussi la *raté* chez Derrida). Il ne faut pas chercher à éliminer de notre analyse les paradoxes dont notre objet est chargé; le musée est plutôt le lieu où coexistent les contradictions.

Nous chercherons donc à identifier l'ensemble des relations qui, dans la société actuelle, s'établissent entre diverses pratiques discursives, pour former le système de l'art, ce réseau institutionnel qui donne lieu à la muséification de la culture au niveau des récurrences que nous pourrions repérer. Pris dans ce sens, le système de l'art est un épistémè, tel que l'a défini Foucault : « Par épistémè, on entend l'ensemble des relations pouvant unir, à une époque donnée, les pratiques discursives qui donnent lieu à des figures épistémologiques, à des sciences, éventuellement à des systèmes formalisés [...] » ¹²

¹¹ *Ibid.*, pp. 14-15.

¹² *Ibid.*, p. 250

La pensée de Jacques Derrida fournit un autre cadre théorique pour notre recherche. Son travail nous sera utile, tout d'abord, pour une analyse de l'institution comme fondement du savoir, en tant qu'elle affecte la pensée, qu'elle n'en est pas seulement le véhicule.¹³ Les réflexions de Derrida s'appliquent à l'institution universitaire, et nous travaillons dans le même axe de pensée lorsque nous insistons sur le fait que le musée n'est pas que la « coquille » accueillant ou subissant les changements culturels, mais bien un lieu d'où se construit une nouvelle idée de l'art. Ensuite, pour notre recherche qui se situe dans la critique plus générale des pratiques institutionnelles, la déconstruction est un modèle important pour étudier l'objet de l'histoire de l'art en tant que domaine de la connaissance disciplinaire, tout comme la problématique de l'intentionnalité dans les pratiques discursives. La question du sujet central telle que développée dans *L'écriture et la différence*, (en tant que sujet « décentré » par Freud, Nietzsche et Heidegger), est utile pour notre question de la disparition du sujet esthétique dans le musée. *La vérité en peinture* est une source importante pour développer la notion de cadre telle que nous l'appliquons au musée, mais aussi pour réfléchir à la question de l'esthétique.

Le travail de Derrida constitue une référence théorique intéressante en regard de certaines métaphores qui « collent » au musée depuis sa création, comme le « réservoir du passé » le « temple de l'art » le « mausolée de la culture ». La plupart des métaphores créées pour le musée sont en relation avec la question de mémoire. Et Derrida a bien montré que les métaphores ne sont pas innocentes, qu'elles « orientent les recherches et fixent les résultats » (*L'écriture et la différence*).

¹³ En effet, les textes de Derrida nous permettent de poser un regard critique sur les théories du signe et de la communication. Ils démontrent qu'il n'y a pas de signe linguistique avant l'écriture, qu'il n'y a pas un signifié transcendantal qui précéderait le signe. Derrida expose les limites de la sémiologie : « Il appartient au champ sémantique du mot communication qu'il désigne aussi des mouvements non sémantiques. » (*Marges — De la philosophie*, Paris, Les Éditions de minuit, 1972, p. 367). Autrement dit, il n'y a pas toujours, *ipso facto*, dans l'usage d'un mot, des phénomènes de sens ou de signification. Dans ses ouvrages, il utilise l'écriture pour déconstruire la notion traditionnelle de communication et pour insister sur le fait que l'écriture n'est ni un moyen de communication, ni la représentation d'un concept, puisque « le signifié y fonctionne toujours déjà comme un signifiant. » (*De la grammatologie*, Paris : Les Éditions de minuit, 1967, p. 16).

À la métaphysique, Derrida oppose (sous rature) l'écriture. Il propose, plutôt que l'ontologie (essence, transcendance, présence, conscience), le gramme et les ratures; plutôt que l'origine (linéarité, temporalité), la différance et la dissémination; plutôt que le logos (idée, signifié), un topos de métaphores et d'exemples. Dans notre étude sur le système de l'art, nous verrons comment une persistance à maintenir les notions d'essence et de présence, de linéarité et de temporalité, d'idée et de signifié, peut engendrer des tensions et des paradoxes. Nous pouvons en effet parler de *ratures* et de *traces* à propos du musée et utiliser ces termes comme concepts opératoires pour identifier ce qui se passe aujourd'hui. Par exemple, les oppositions forme/fond pour un texte, ou sujet/manière pour un tableau, qui découlent de cette distinction entre sensible et intelligible, ne peuvent être complètement éliminées. Car la déconstruction n'est pas un rejet total ou une démolition, mais plutôt une « désédimentation ». D'où la nécessité de la rature, pour que le mot persiste, alors qu'on en prend les « strates » afin de remettre en question le fondement, la strate première. Parce que deux systèmes coexistent, *toujours déjà*, ce qui est déconstruit avec la rature n'est pas rejeté, mais ébranlé à sa base.¹⁴ Dans cet ouvrage, nous développerons à plusieurs reprises l'idée de la coexistence de deux (ou de plusieurs) notions contradictoires fonctionnant à l'intérieur des institutions culturelles. L'approche derridienne nous permet d'éviter l'écueil des analyses manichéennes qui rejettent les « mauvais » discours de légitimation, pour préconiser de « bonnes » pratiques discursives qui tiendraient lieu de solution à la « crise » des musées et de l'histoire de l'art. De plus, la notion de rature peut être appliquée au système de l'art lorsqu'il s'agit de décrire le rapport qu'entretient le discours sur l'art contemporain avec l'historicité. Dans un ouvrage récent, Niklas Luhmann utilise les métaphores derridiennes de rature et de trace pour expliquer comment le passé est devenu une autorité garantissant l'autonomie de l'œuvre, agissant paradoxalement comme la

¹⁴ Par la déconstruction, toute la structure de la métaphysique est ébranlée et ses présupposés ne s'avèrent plus « naturels », mais plutôt participant d'un système de pensée qui pour être ancien (trois millénaires) n'est pas pour autant imparable à la critique. Il faut un programme, un pro-gramme (gramme), une non-présence, pour sortir de la métaphysique et du logocentrisme.

présence d'une absence, comme l'inclusion d'une exclusion, comme la trace qui est laissée par la rature (c'est-à-dire l'effacement de la trace).¹⁵

À partir du moment où nous émettons l'hypothèse que le discours sur le musée et le discours sur l'art contemporain s'informent l'un l'autre, fonctionnant ensemble en circuit fermé pour créer le système de l'art, nous devons examiner les deux discours pour voir comment chacun construit l'autre. Le travail de Niklas Luhmann nous fournit un bon cadre théorique pour une analyse du musée comme système culturel. Il est important ici de préciser que nous n'accordons aucune connotation péjorative à l'énoncé « fonctionnant ensemble en circuit fermé » : notre recherche ne véhicule aucun présupposé marxiste ou idéaliste quant à une utopique intégration de l'art dans la société. Par ailleurs, l'idée d'une autosuffisance d'un système, comme celle de l'autoreproduction du système de l'art, participe du concept d'*autopoïesis* que nous empruntons à Luhmann.

La théorie des systèmes renvoie elle-même, sur le plan épistémologique, à une théorie beaucoup plus large que le champ de recherche des sciences humaines. Selon Luhmann : « Il faudrait mentionner la cybernétique et les nombreuses et très différentes strates théoriques qui se sont accumulées au fur et à mesure de son développement [et penser] aussi à la théorie de la planification des *systems engineering* aussi bien qu'à l'analyse en termes d'input-output. Tout cela ne peut que difficilement être ramené au même dénominateur. Le seul point commun pourrait être que l'on choisisse une unité et que l'on en fasse l'analyse à l'intérieur de ses frontières propres [...] ». ¹⁶

L'idée de *l'observation des systèmes observateurs* représente ce qui nous intéresse le plus dans la théorie de Luhmann, précisément à cause de la facilité avec laquelle on peut la transposer dans une description du système muséal : « [Des]

¹⁵ Niklas Luhmann, *Art as a Social System*, Stanford : Stanford University Press, 2000.

¹⁶ Niklas Luhmann, « Développements récents dans la théorie des systèmes », dans *Connaissance du politique*, PUF, 1990, p. 281.

physiciens ont aussi développé des théories systémiques. Heinz von Foerster par exemple a publié ses articles sous le beau titre à double sens *Observing Systems* : « l'observation des systèmes observateurs ». ¹⁷ Le musée et l'université sont en effet des systèmes observateurs (du monde de l'art) et le discours qui fait l'objet de notre étude est le système observant le système observateur. Cet enchâssement des systèmes, observant et observé, les uns dans les autres, ne représente pas une transgression par rapport à la théorie de Luhmann. Au contraire, il s'inscrit dans le développement de sa réflexion, comme en témoigne cet extrait d'un texte publié très récemment : « Seules les observations de seconde génération fournissent des bases pour inclure la contingence dans la signification et peut-être la refléter conceptuellement. Les observations de seconde génération sont des observations d'observations. Ceci peut inclure les observations de d'autres observateurs ou les observations du même ou de différents observateurs à différents moments. Selon ces variantes, les dimensions sociales et temporelles peuvent être distinguées dans la production de signification. » ¹⁸

Luhmann a développé une approche précise de la modernité, basée sur la notion d'observation. Il considère que la société contemporaine génère une réflexion qui prend toujours la forme d'une autodescription basée sur des auto-observations que fait la société sur elle-même. ¹⁹ Il n'y aurait pas d'observateur « externe » ou qui puisse se prétendre tel : pour Luhmann, dès que nous utilisons la communication, nous sommes en train d'opérer dans la société, et nous sommes en train de nous décrire nous-mêmes.

¹⁷ *Idem*

¹⁸ Niklas Luhmann, *Observations on Modernity*, Stanford : Stanford University Press, 1998, pp. 47-48, (la traduction est de nous).

¹⁹ Encore faut-il s'entendre sur le terme « modernité ». Pour Luhmann, la société contemporaine s'inscrit dans la modernité. L'usage du terme postmodernité ne serait qu'une manifestation de la prise de conscience du fait que l'accélération actuelle du développement des caractéristiques du modernisme aurait atteint un point de non retour. Le terme postmoderne est pour lui le symptôme de l'aboutissement de cette société qui a perdu la foi dans la rectitude de son autodescription, qui ne peut se décrire qu'à travers des descriptions de descriptions. Voir à ce sujet sa préface de *Observations on Modernity*.

L'étude des politiques d'acquisition et de diffusion muséales

Notre corpus de textes étudiés ne comprend donc que peu d'ouvrages de muséologues : notre recherche ne se situe pas dans le champ disciplinaire de la muséologie, mais surtout, notre approche des pratiques discursives se veut théorique.

À un niveau plus pragmatique, nous avons observé pendant dix ans le travail des professionnels de musée et nous avons eu l'occasion d'étudier plusieurs documents produits par les musées. Nous avons orienté nos observations à partir de quatre groupes de questions concernant le travail des professionnels de musées. Premièrement, quelles sont les oeuvres de leur collection (ou ayant fait partie d'une exposition temporaire importante) qui ont le musée comme sujet ou qui sont conçues pour s'insérer de manière problématique dans l'espace du musée ? Quelles sont les conditions de production de ces oeuvres ? sont-elles « commandées » par le musée ? le musée est-il leur premier lieu de présentation ? peuvent-elles (physiquement) exister hors du site du musée ? Deuxièmement, comment le musée « gère-il » l'exposition et la conservation de ces oeuvres problématiques et de l'art contemporain en général ? Troisièmement, un point très important pour nous : quelle place occupe la recherche au sein des fonctions d'un professionnel de musée ?²⁰ Quatrièmement, quelle place occupe la télématique et le multimédia dans le fonctionnement du musée ?

Pour étudier le phénomène de massification de la culture et ses effets sur le musée : 1) Nous avons observé la gestion muséale, et les critères de sélection des oeuvres, ainsi que les critères d'exclusion. 2) Nous avons examiné aussi la gestion d'événements particuliers où se manifestent les phénomènes d'accumulation ou d'« excès » (souhaités ou non) propres à la culture actuelle : les acquisitions massives

²⁰ La Société des musées québécois (SMQ) publie régulièrement des rapports d'enquête à ce sujet. Leurs sondages indiquent par ailleurs que les professionnelles et professionnels considèrent qu'un trop faible pourcentage de leur temps de travail est consacré à la recherche.

d'oeuvres (dons ou legs de collections entières) dans les musées, les mutations par rapport aux politiques d'aliénation (les musées qui tentent de vendre des oeuvres de leur collection dont la croissance devient démesurée), la gestion de foule (le tourisme et les *blockbusters*), les événements commémoratifs (anniversaires et célébrations de tous genres où sont fusionnées diverses programmations culturelles). 3) Enfin, nous avons observé le mode de financement des diverses institutions (à ce sujet, les différences entre les États-Unis et l'Europe sont remarquables), sur leur fonctionnement dans le contexte économique propre à chacun et dans le contexte global de l'actuelle économie postindustrielle. Les rapports annuels et les calendriers de programmation des musées nous fournissent d'ailleurs plusieurs données sur ces trois questions.

Puis que ce sont les pratiques discursives institutionnelles qui nous préoccupent, nous avons porté nos observations sur le musée d'abord. Évidemment, le système de l'art comprend aussi les toutes manifestations « parallèles » qui ont lieu hors des murs de l'institution. Des interventions comme celles du collectif montréalais *Action terroriste socialement acceptable*²¹ et, dans la plupart des cas, les projets d'artistes travaillant selon la nouvelle « esthétique relationnelle », sont à considérer comme des pratiques artistiques officiellement reconnues dans le circuit de l'art contemporain. C'est bien d'« Art » qu'il s'agit, même s'il s'expose dans la rue.²² Ces interventions publiques tenues dans la rue relèvent souvent de préoccupations socio-économiques ou socio-culturelles²³. En Europe, Philippe Chaudoir s'occupe de la Fédération des arts de la rue, et même d'un *Musée du point de vue*²⁴ : c'est dire combien sont minces et poreux les murs qui séparent ce qui se passe à l'intérieur et à l'extérieur du musée.

²¹ En 1999, le collectif organisait une intervention en faveur des sans-abris intitulée *La banque à bas / À bas la banque*, qui avait lieu sur le trottoir de la rue Sainte-Catherine et sur le terrain de la façade du Musée d'art contemporain de Montréal.

²² L'artiste Luc Courchesne a utilisé, l'année suivante, le même site que le groupe d' *Action terroriste socialement acceptable* pour installer une œuvre vidéo interactive qui mettait en communication des passants de deux villes (Québec et Montréal).

²³ Nous ne suggérons pas que les manifestations artistiques tenues hors des murs du musée correspondent à un phénomène nouveau : les expositions internationales, foires, galeries, salons, etc., sont déjà bien présents au XIX^e siècle. Tony Bennet a d'ailleurs bien développé cette question.

²⁴ Pour le Musée du point de vue et la Fédération des arts de la rue, voir les sites :

<http://www.museedupointdevue.com.fr>, http://www.lefourneau.com/lafederation/textes/hlm_0200.htm

Mais puisque notre analyse ne porte pas sur une observation de toutes les pratiques artistiques contemporaines, nous aborderons le musée en évitant de déborder dans le sujet des productions éphémères.²⁵

²⁵ Productions que les musées finissent d'ailleurs par absorber, en invitant les mêmes créateurs à produire une oeuvre spécifique pour leur site.

PREMIÈRE PARTIE

LE MUSÉE ET SES STRATÉGIES DISCURSIVES

Introduction de la première partie

Le musée d'art actuel se présente d'une part comme un lieu de spectacle qui sollicite le public selon les stratégies les plus courantes des massmédia et, d'autre part, comme un *learning centre* qui abrite les outils de transmission des savoirs destinés aux chercheurs. Ces deux fonctions qui posent un problème déjà potentiellement chargé d'antinomies, montrent que le musée contemporain met à jour cette idée reçue de lieu « neutre », en même temps qu'il complexifie la fonction d'exposition par son nouveau mandat d'engagement actif dans l'éducation de masse, relié à ses ambitions d'entrepreneurship et à ses objectifs de lieu de divertissement public. Nous verrons pourquoi la problématisation de l'idée traditionnelle du musée est incontournable, dès lors que nous considérons les changements importants qui s'opèrent dans les musées.

Plusieurs changements ont été mis en oeuvre par les pratiques artistiques contemporaines, notamment en ce qui concerne la nature de l'objet exposé. Dans l'évolution du musée d'art, une chose a été assez claire et stable depuis deux cents ans, et c'est précisément la nature de ses objets exposés. Alors que différents objets entraient dans les cabinets de curiosités et dans les musées de science qui les ont suivis, le musée d'art classique se consacrait uniquement à l'oeuvre d'art. Mais aujourd'hui, l'oeuvre est elle-même assimilée par cette large et nouvelle définition de la culture, ce qui implique des transformations importantes dans la démocratisation de l'accès à l'oeuvre.

Certains types de transformation, qui ont pour agents le personnel des musées, se manifestent dans le fait que des objets culturels de nature différente viennent désormais s'ajouter aux oeuvres, à l'intérieur du musée ou même à l'intérieur des salles d'exposition. Un premier type d'intervention, dont les administrateurs sont généralement responsables, implique l'introduction de répliques et de « produits dérivés » qui sont à vendre dans les boutiques; des échantillons des produits commerciaux d'un commanditaire de l'exposition sont exposés dans le hall d'entrée; ou, plus audacieux encore, des objets tirés de notre culture populaire (comme les voitures de l'exposition *Beautés mobiles* du Musée des beaux-arts de Montréal) remplacent les oeuvres dans les salles d'expositions temporaires. De telles pratiques muséales peuvent susciter de violents débats, et force est de reconnaître, quoi qu'on en pense, que ces pratiques ont partie liée avec une forte pénétration de l'idéologie de la société de consommation au sein de l'activité muséale. La situation se complique en effet dès lors que « la programmation accessible à tous » est régulièrement commanditée par l'entreprise privée : la démocratisation de l'enseignement de l'art devient parasitée par les stratégies de la société de consommation, et la culture de masse, avec tous ses objets de consommation, pénètre peu à peu le musée pour déloger l'objet d'art. Dans cette perspective, une muséification de la culture ne signifierait pas seulement qu'une « bonne » culture « vivante » serait momifiée sous nos yeux, mais aussi que le musée, devenu plus

ouvert, plus perméable, laisserait entrer dans les murs les déchets de la culture de masse depuis qu'on confondrait démocratisation avec consommation.

Un deuxième type de transformation, en regard de l'objet exposé, est actuellement introduit par les conservateurs et commissaires d'exposition qui conçoivent un projet à thématique plus muséologique qu'esthétique. En témoigne l'actuelle tendance (en Amérique comme en Europe) à organiser : 1) des expositions inspirées des cabinets de curiosités ou des *period rooms*, où les oeuvres côtoient des objets culturels qui servent à contextualiser; les objets ajoutés ont une forte valeur discursive qui connote les oeuvres en suggérant un propos ethnographique, historique ou industriel ; 2) des expositions à thématique muséologique, où le regroupement d'oeuvres est chapeauté par un concept et un *display* mettant en évidence les préoccupations muséographiques (comme le *Label Show* au MFA de Boston) ; 3) des expositions commémoratives de musées qui font de leur propre histoire le concept du projet, et qui placent les oeuvres en alternance avec des documents photographiques et des panneaux didactiques. Des enquêtes peuvent démontrer que le public apprécie généralement ce deuxième type de « transformation » de l'objet exposé, probablement parce qu'il remplace efficacement les traditionnels accrochages chronologiques en fournissant un espace rapidement lisible où les oeuvres sont mises en relation avec des « systèmes symboliques » (C. Millet). Mais l'accueil positif de ces hybridations des expositions n'est pas le propre du grand public, ni un effet exclusif de la massification de la culture : les textes de certains théoriciens avaient déjà préparé quelques uns de ces changements, en remettant en question l'idée selon laquelle une exposition devrait être « pure », exempte de tout objet autre que l'œuvre. Ils ont démontré que les oeuvres n'avaient pas toujours été conçues pour être exposées uniquement à l'intérieur du « cube blanc » (O'Doherty) auquel nous avait habitués le formalisme américain.

Un troisième type de transformation, dans la nature de l'objet exposé, vient des productions mêmes des artistes. En effet, après que Duchamp ait donné le coup d'envoi au début du siècle dernier, les interventions de certains artistes ont pour objet

le questionnement de l'institution. Un bon nombre ont fait du musée un sujet de leur production et leur travail se présente souvent comme une intervention dans l'espace muséal : Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Daniel Buren, Christian Boltanski, Fred Wilson, Maud Sulter, Gerald McMaster, Louise Lawler, Melvin Charney, Barbara Steinman, Irène Whittome, Group Material, Renee Green, Joseph Kosuth, Anette Messenger, James Luna, Babara Kruger, Krzysztof Wodiczko, Trinh T. Minh-Ha... Ils révèlent, dans leur travail, les conditions sociales et matérielles de production et de réception de l'art dans un lieu public. Avec leurs interventions, le musée n'est pas qu'un simple espace physique abritant l'oeuvre; il devient le site même de la conception de leur production, un espace discursif à l'intérieur duquel leur travail s'insère d'une manière qu'ils veulent critique. Certes, le musée n'avait jamais été un lieu neutre, en dépit de ce qu'a prétendu le discours qui a présidé à sa formation au XVIII^e siècle. Mais c'est vraiment au début des années 70 que certaines productions d'artistes firent du musée le propos critique de leur travail, pour démontrer certaines stratégies de cet espace discursif. Ces interventions sont des oeuvres *in situ*, c'est-à-dire conçues spécialement pour le lieu, qui devient plus qu'un environnement, en étant utilisé comme partie constituante de l'oeuvre. (À leur sujet, on parle aussi de *site specific art* et elles sont souvent, parfois à tort, assimilées à l'art d'installation.) Il s'agit là d'une pratique de plus en plus courante en art contemporain, et ce type d'intervention peut avoir lieu dans différents sites (urbains ou ruraux) autres que le musée. Mais ce que nous souhaitons mettre en lumière, ici, c'est principalement le fait que ces oeuvres créées dans le musée et pour le musée, font ressortir avec évidence une caractéristique importante du musée d'art contemporain : premièrement, la plupart des objets qui s'y trouvent n'y aboutissent pas après avoir circulé parmi d'autres biens culturels; deuxièmement, le musée est devenu, au sens propre comme au sens figuré, le cadre de l'oeuvre. Les productions contemporaines, et les musées qui les exposent, mettent à jour un changement supplémentaire dans la structure du musée : l'art s'y trouve encadré et muséifié dès sa conception.

Ces productions actuelles se retrouvent au musée sans avoir de passé culturel, tout en étant, *ipso facto*, déjà nommées, cataloguées, archivées, conservées, et cela,

avant même qu'elles aient circulé sur le marché de l'art, c'est-à-dire chez les collectionneurs ou dans les galeries. Cet état ne concerne peut-être pas toutes les oeuvres d'un musée d'art contemporain, mais il s'applique à plusieurs d'entre elles, et il y a là un phénomène entièrement nouveau. Cela n'a-t-il pas pour effet de transformer les oeuvres en objets du passé ? Et, dans l'affirmative comme dans la négative, cela ne contribue-t-il pas à redéfinir la notion de valeur historique ? Car ces cas sont assurément différents des changements de fonctions (et des modifications sémantiques) qu'ont connus les objets lors de leur entrée dans les musées modernes. Dans un musée du siècle dernier, le passage, pour un objet ancien, de sa fonction initiale à sa nouvelle fonction esthétique (par exemple, le glissement de la fonction religieuse d'une statue tirée d'un temple de la Grèce antique, vers une nouvelle fonction essentiellement basée sur l'intérêt visuel qu'on lui portait dans le Louvre parce qu'elle représenterait les canons de la beauté en sculpture), ce passage s'effectuait avec le temps. Les interventions en art contemporain sont différentes parce que le transfert de fonction, dans le musée actuel, ne s'effectue pas avec le temps; il s'effectue immédiatement, dès que l'objet entre dans le musée.

Ce phénomène était en germe au siècle dernier avec les expositions à Paris de peintres vivants et avec la création des rétrospectives; mais ne travaille-t-on pas dans une temporalité différente lorsque, par exemple, l'artiste produit sa pièce en fonction du musée, sachant déjà, au moment de la conception, que l'institution sera son premier lieu d'exposition? L'oeuvre, alors, dépend totalement des contingences de la présentation.

Il y a d'ailleurs dans le musée d'art une tension entre l'espace discursif fondé sur la permanence (souvent nourrie par l'idéologie de la force transcendante du chef-d'oeuvre) et l'espace physique vécu du point de vue du spectateur, c'est-à-dire selon les conditions de la mise en exposition (*display*). Nous pourrions d'ailleurs démontrer que cette tension n'est pas étrangère à la mission du musée telle qu'elle lui fut attribuée dès sa fondation. Il y a aussi une organisation architecturale du musée

qui a valeur de métaphore, en tant qu'elle traduit certaines idéologies, et qu'elle représente spatialement le discours de l'histoire de l'art (D. Preziosi).

Il faut aussi examiner la question du cadre, qui cerne plus précisément celle du musée comme lieu. Avec *le site specific art* des musées, l'espace discursif du musée constitue le propos de l'oeuvre, alors que son espace physique constitue le cadre de l'oeuvre contemporaine. Car elle se présente souvent comme un objet sans cadre (au sens propre, c'est-à-dire sans « la bordure qui entoure traditionnellement un tableau »); elle risquerait donc d'être hors-cadre (au sens figuré, c'est-à-dire privée de « ce qui entoure un espace ») si ce n'était des murs du musée, qui abritent l'oeuvre, mais qui surtout délimitent son site. Et c'est le musée qui finalement joue le rôle du cadre (dans le sens plus abstrait de « structure imposée par les institutions ») pour définir les conditions d'existence de l'oeuvre. Or le cadre est indissociable de l'oeuvre, il est le *parergon* (Kant), à la fois dans et hors l'oeuvre. Et il suscite des questions telles que : « D'où vient ce cadre ? qui le fournit ? qui le construit ? d'où l'importe-t-on ? » (Derrida). Pour une déconstruction du musée comme système culturel, la notion de cadre offre en effet une bonne piste, l'espace discursif du musée étant indissociable de son espace physique.

Une organisation spatiale propre au musée traditionnel, en tant que mausolée de la culture, continue de s'imposer généralement, et cette structure du musée prescrit, de manière implicite, les comportements des visiteurs. En même temps, dans le cas du musée contemporain, les architectures les plus diversifiées et les plus disparates (il faut voir le rapport aux nouvelles architectures dites postmodernes et déconstructionnistes) correspondent au nouvel espace discursif du musée, qui est résolument transdisciplinaire. Car l'espace physique du musée est affecté par la fréquentation des visiteurs (J. Baudrillard) et par les groupes sociaux qui ont assailli, en plus des artistes, ses territoires intérieurs et extérieurs ainsi que leur cadre idéologique, pour le remettre en question au nom de différentes cultures ou pratiques artistiques (D. Thomas). L'organisation traditionnelle du musée le présentait comme un monde homogène et clos, et des résidus de cette pensée créent des tensions dans

le territoire du musée actuel où les pratiques artistiques et muséologiques transdisciplinaires sont souvent perçues comme une désorganisation du système. Car actuellement, les artistes ne travaillent plus à l'intérieur des catégories techniques traditionnelles (peinture, sculpture, gravure, etc.). L'installation, une pratique contemporaine courante, peut intégrer, dans une même oeuvre, la vidéo et la peinture, des références à l'anthropologie et à la littérature, des éléments sonores autant que visuels... Bref, l'installation nous force à abandonner plusieurs a priori qu'on avait longtemps considérés comme efficaces dans l'analyse d'oeuvres d'art. L'histoire de la fondation des premiers musées nous permet d'ailleurs de bien mesurer cet écart.

Chapitre 1

La mise en place du musée comme institution culturelle

Les musées, tels que nous les connaissons aujourd'hui, font partie d'un phénomène relativement récent. Peter Vergo explique que la fondation de grandes institutions ouvertes au public, comme le British Museum ou le Louvre, ne date que d'environ deux cents ans, tout au plus à la fin du XVIII^e siècle. Il y avait des musées avant cette époque, mais leur collection et leur fonctionnement les distinguent fondamentalement du musée moderne : le musée de la Renaissance, par exemple, était essentiellement constitué d'une collection privée. Quant à l'origine du musée, elle est souvent présentée comme remontant au *mouseion* d'Alexandrie, qui était une collection destinée à l'étude et rattachée à une bibliothèque. Loin d'être un lieu public, c'était plutôt un endroit pour savants, philosophes et historiens, un dépôt où étaient répertoriées les connaissances.

Ainsi, dans l'Europe de la Renaissance, les musées ont accumulé des collections d'objets de toutes sortes, rangées dans les *studiolos* et cabinets de curiosités, qui ont servi aux doctes chercheurs qui étaient accueillis dans ce lieu d'étude, mais aussi, de la part de leur propriétaire, à l'étalage de la richesse et de la

puissance. Ces objets pouvaient être de nature scientifique, archéologique, artistique, etc., mais ce ne sont pas là des classifications propres à cette époque.

Même si les collections n'étaient pas publiques, ces lieux pouvaient néanmoins être ouverts à toute personne intéressée. En effet, selon Charles Saumarez Smith,²⁶ il y avait au XVII^e siècle un nombre impressionnant de collections qui pouvaient être ouvertes au public moyennant des frais d'accès. Mais c'est un individu qui gardait le pouvoir et la liberté de modifier la nature de l'exposition des objets.

Selon Krzysztof Pomian, c'est à Rome et à Venise, au XV^e et XVI^e siècles, que naissent les musées, se propageant lentement en Europe, pour se développer au XVIII^e et davantage au XIX^e siècles. Les premiers musées, «archéologico-artistiques», constitués de collections d'antiquités égyptiennes, grecques et romaines, furent suivis des musées d'histoire naturelle et finalement, au XVIII^e siècle, des musées de peinture.²⁷ Dans ce texte, Pomian présente d'abord les caractéristiques du musée: c'est, premièrement, un lieu de collection, c'est-à-dire « un ensemble d'objets [...] détournés de leur finalités originaires, maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit d'activités économiques » ; deuxièmement, un lieu public, c'est-à-dire où le public est admis, même si le musée est de propriété privée (et en cela il se distingue de la collection particulière) ; troisièmement, un lieu dont le temps symbolique est l'« avenir ici-bas », ce qui le distingue des autres lieux de collections publiques comme l'église et le palais qui « renvoient à un au-delà et au passé ». Nous commentons ailleurs (dans le chapitre consacré à la signification des objets collectionnés) cette troisième caractéristique que Pomian attribue aux musées. Pour l'instant, nous remarquerons que Pomian fait remonter au XV^e siècle la naissance des musées ; en fait, il inclut dans l'histoire du musée toute la période où

²⁶ Voir son essai, intitulé « Museums, artefacts and Meanings », dans *The New Museology*, *op. cit.*, pp. 6-21, où il s'intéresse au parcours historique qui a mené à la formation de musées en Angleterre.

²⁷ Voir Krzysztof Pomian. « Le musée face à l'art de son temps », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* (hors série), 1989, pp. 5-10.

ces lieux possédaient des collections privées. La période de temps couverte par Pomian lui permet d'approfondir son objet d'étude, à savoir l'histoire des collections privées, mais elle est trop large pour une étude du musée comme institution culturelle. Nous préférons nous en tenir à l'idée du musée né avec le statut public de ses collections, soit au XVIII^e siècle, et donc peu après que se soit généralisé le cas du Ashmolean Museum.

Le musée moderne

Le musée moderne, lors de son apparition à la fin du XVIII^e siècle (et plus particulièrement le Louvre), s'est constitué comme institution ouverte au public, excluant de ses expositions les objets qui n'étaient pas considérés comme des œuvres d'art. Selon Charles Saumarez Smith, l'intention initiale derrière la création des musées était le retrait des objets de leur contexte d'origine et de leur circulation dans le monde (favorisée par le réseau de la propriété privée), pour les insérer dans un nouvel environnement. Ce lieu, qui se voulait neutre et qui prétendait mettre les œuvres à l'abri, désormais, des changements physiques et épistémiques, leur accordait en même temps, une nouvelle signification : le musée transformait l'objet en œuvre d'art. Cette transformation du statut des objets collectionnés était assortie d'un mandat de diffusion qui était promu par le gouvernement dès la deuxième moitié du XIX^e siècle. Charles Saumarez Smith identifie les quatre principales caractéristiques qui cernent la définition d'un musée : la première implique que les collections exposées doivent d'une certaine manière contribuer à l'avancement de la connaissance par l'étude de leurs objets; la deuxième, qui s'y rattache, est que les collections ne doivent pas être présentées de manière arbitraire, mais doivent être visuellement organisées selon un schéma de classification reconnaissable et systématique; la troisième est qu'elles doivent être possédées et administrées non pas par un individu en son nom propre, mais par plus d'une personne et au nom du public; la quatrième est qu'elles doivent être raisonnablement accessibles au public, en créant si nécessaire des ententes particulières et en instituant des frais d'entrée.

Ainsi, les caractéristiques essentielles des musées modernes (qui les différencient des collections privées qui les ont précédés) seraient donc l'attribution, aux objets, d'une signification qui ne devait pas être perçue comme arbitraire, et l'exposition de leurs collections d'objets d'art, en tant que « monuments » du patrimoine, rendues accessibles au public de manière à ce qu'il puisse tirer profit de ce projet éducatif.

Depuis sa création, la mission du musée d'art se compose de deux volets difficilement conciliables : le musée doit protéger « les richesses du patrimoine national » en sélectionnant des objets selon une compétence particulière qu'il contrôle, d'une part; et d'autre part, il lui faut éduquer la population en rendant les objets accessibles selon un principe de démocratisation de la culture. Ce mandat d'éducation renferme lui-même une contradiction supplémentaire : il exige que le musée puisse offrir une programmation accessible à tous (donc populaire) et une programmation représentative des différentes valeurs et pratiques culturelles que le public connaît peu ou pas (donc élitiste). Il importe de voir comment les moyens pris pour atteindre l'objectif d'« édification »²⁸ du peuple peuvent varier, et en quoi ces différents moyens ont été porteurs de significations. Ils nous amènent à questionner l'idée reçue d'une fonction du musée en tant que « réservoir du passé », fonction qui correspond à l'idée traditionnelle du musée en tant que lieu d'édification du visiteur. L'édification implique, dans la mesure où nous faisons travailler la polysémie du terme, des notions architecturales (construction d'un édifice), culturelles (transmission des savoirs, diffusion des connaissances, instruction, éducation), constitutionnelles (création, mise sur pied, d'une institution, d'une charte) et éthiques (acte qui porte à la vertu).

²⁸ Selon Ludmilla Jordanova l'édification est traditionnellement considérée comme étant ce qui correspond aux attentes des visiteurs de musée. Mais peut-être ces attentes sont-elles en train de changer. Selon un sondage récent, effectué sur le Musée de la civilisation à Québec et le Musée d'art contemporain de Montréal, la première attente des visiteurs de ces deux musées est : « Que les expositions me permettent de vivre des émotions, qu'elles me touchent ». Le sondage a eu lieu pendant la période estivale (donc auprès de touristes en bonne partie), mais ceci est du moins le

La collection muséale

Comme le rappelle Peter Vergo, les musées ne sont pas que des lieux d'étude, ou d'éducation, ou encore de divertissement. En effet, l'acte en soi de collectionner (aussi appelé le collectionnement) a une dimension politique, idéologique, ou esthétique qu'on ne peut négliger, et qui soulève plusieurs questions. Selon quels critères juge-t-on les œuvres d'art comme belles, ou historiquement significatives ? Qu'est-ce qui fait que certains objets, plutôt que d'autres, « méritent » d'être gardés pour la postérité ? Quand les musées font l'acquisition (ou refusent l'aliénation) d'objets spécifiques à des cultures autres que la nôtre, comment la valeur que nous leur accordons diffère-t-elle de celle que leur accorde la culture d'où ils proviennent (et dans le cadre de laquelle ils peuvent avoir une signification différente : religieuse, rituelle ou même thérapeutique) ? Dans l'acquisition de tout genre d'objet, les musées font certains choix déterminés par des jugements pour évaluer la signification ou la valeur monétaire, jugements qui peuvent dériver d'une part du système de valeur particulier à l'institution elle-même, mais qui sont aussi enracinés dans notre éducation et nos préjugés.

Au point de départ, la fonction de collectionnement est fondamentale dans la définition même du musée. Selon Laurier Lacroix,

« Les collections de musées, sont reliées à la constitution et à la définition de l'identité de leur propriétaire. Elles permettent de tracer le visage que se donne l'institution, elles actualisent son mandat et spécifient le ou les champs dans lesquels le musée désire

intervenir sur le plan de la protection, de la conservation de la mise en valeur et de la diffusion du patrimoine culturel ou naturel. »²⁹

C'est d'ailleurs par leur collection d'oeuvres que les musées, aujourd'hui, se distinguent des centres d'exposition. Tony Bennet,³⁰ parmi d'autres auteurs, a bien montré que pendant le siècle dernier, déjà, tout s'exposait. La morgue,³¹ l'hôtel de la monnaie, les machines industrielles, les expositions universelles en sont autant d'exemples : la muséification de la culture, si elle existe en tant que phénomène actuel, ne se situe donc pas dans la mise en exposition. L'exposition peut être temporaire, éphémère ; ce qui caractérise le musée, c'est la permanence de certaines de ses installations, conçues en fonction de sa collection, c'est le rôle fondamental de l'archive et de la mémoire. La muséification de la culture se situe donc plutôt du côté de l'archivage physique et (de plus en plus) technologique. Ainsi, une réflexion sur la collection ne prend pas forcément en considération les questions de *visual display*, car la collection vaut autant, quant à sa signification globale, lorsqu'elle est cachée que lorsqu'elle est montrée. Autrement dit, c'est tout autant dans leurs réserves que dans leurs salles d'exposition que les musées fabriquent de l'histoire et de la signification.

Des auteurs comme Irit Rogoff et Daniel J. Sherman³² ont travaillé à la théorisation de la pratique du collectionnement muséal, en poursuivant, mais de manière différente, le travail critique de Walter Benjamin et d'Adorno. Leur livre est tiré des actes d'un colloque intitulé *The Institutions of Culture: The Museum*, tenu au Center for European Studies de l'Université Harvard, en mars 1988. Les auteurs

²⁹ Laurier Lacroix, « Musées et collections : impact des acquisitions massives », dans *Musées et collections : impact des acquisitions massives* (actes de colloque), Musée d'art contemporain de Montréal, 1995, p. 50.

³⁰ Voir, de Tony Bennett, le deuxième chapitre intitulé « The Exhibitionary Complex », dans *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londres et New York : Routledge, 1995.

³¹ Au sujet de la morgue comme lieu d'exposition, et plus précisément concernant la popularité de la morgue, en tant qu'activité familiale du dimanche, voir le texte de Bruno Bertherat, intitulé « Autour de l'œuvre d'Andres Serrano : l'exposition du cadavre. Le cas de la morgue de Paris au XIX^e siècle », dans *L'image de la mort. Aux limites de la fiction : l'exposition du cadavre* (actes du colloque tenu en 1994), Musée d'art contemporain de Montréal, 1995, pp. 23-36.

³² Voir *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, dirigé par Daniel J. Sherman and Irit Rogoff, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1994.

rassemblés par Sherman et Rogoff offrent, dans l'ensemble, une perspective pluridisciplinaire. Ils tentent de réfléchir à la culture des musées, c'est-à-dire à ces cultures telles que présentées par les musées, d'une part, et, d'autre part, à notre actuelle culture de musée. Cela implique qu'ils posent à la fois les questions de la « culture exposée » (ce que les musées présentent), et de la « culture de l'exposition » (les idées, les valeurs et les symboles qui dominent et forment la pratique de l'exposition). « modes de construction culturelle ». Il s'agit d'un ouvrage d' « études muséales » (*Museum Studies*), telle que se définit cette nouvelle discipline, plutôt que d'un livre en muséologie. Rogoff et Sherman soulignent à juste titre que différentes théories de classification inspirées de Foucault ont joué un rôle important dans la conceptualisation des musées. Ils insistent aussi sur le fait que plusieurs autres ouvrages théoriques doivent être pris en considération, tels que les travaux des auteurs de l'École de Francfort qui ont, à partir de la pensée marxiste et de la pensée hégélienne, articulé une critique des musées comme institutions et théorisé la collection comme pratique culturelle éminemment significative. Les premières analyses critiques sur le collectionnement, celles d'Adorno et de Walter Benjamin, telles qu'elles ont été livrées dans une série d'essais datant des années 20 et 30, conçoivent la collection muséale comme une activité qui défie la notion capitaliste de possession de l'objet par le collectionneur, et qui donc sert une cause utile. Le musée traite ses objets indépendamment des conditions matérielles de sa propre époque, selon ce qu'Adorno considérerait comme une pratique culturellement conservatrice à laquelle il manque une critique de l'économie politique. Pour Benjamin, les objets sont collectionnés selon la perception du moment ; l'historicisme présente ainsi une éternelle image du passé et le matérialisme historique, un engagement unique avec le passé. La tâche du matérialisme historique est de mettre en situation l'original historique avec chaque nouveau moment présent, en ayant recours à la conscience du présent qui brise le continuum de l'histoire.

Suite aux analyses de Benjamin et d'Adorno, des auteurs ont consacré des recherches au seul phénomène de collectionnement. Dans *Collectionneurs, amateurs*

et curieux,³³ Krzysztof Pomian livre une analyse historique des collections privées et publiques. Des collections pharaoniques, en passant par les accumulations de reliques médiévales, jusqu'aux collections des premiers musées, Pomian examine le statut de l'objet considéré comme digne d'être conservé hors de la sphère fonctionnelle. Cet objet, en plus d'être inutile d'un point de vue pratique, est soigneusement conservé hors de la circulation des autres biens matériels dont les fonctions sont reliées à la vie quotidienne. Pomian définit de tels objets comme des *sémiophores*, c'est-à-dire comme objets appréciés pour leur capacité de produire de la signification plutôt que pour leur utilité et, quand il se demande ce que ces objets de différentes collections ont en commun pour être choisis comme sémiophores, il conclut que leur caractéristique commune se situe dans leur aptitude à pouvoir participer à un processus d'échange entre les mondes visible et invisible. L'objet de collection, même s'il a déjà circulé dans la sphère économique des objets pratiques, ne se définit comme tel que lorsqu'il est mis en retrait, à l'écart de cette vie fonctionnelle, pour être gardé dans un lieu qui renvoie plus à un au-delà qu'à un « ici-maintenant ».

En fait, Pomian s'intéresse à la collection en soi : il ne l'analyse pas comme une des fonctions du musée, et il étudie la collection muséale actuelle en la comparant au phénomène de collectionnement dans les autres sociétés. Les objets collectionnés et destinés aux dieux ou aux morts n'étaient pas nécessairement exposés, puisqu'ils servaient de relais entre les humains et le monde invisible ;³⁴ cette approche l'amène d'ailleurs à n'accorder que peu d'importance à la fonction d'exposition du musée.

Dans tous les cas, les objets qui deviennent des pièces de collection auraient une valeur d'échange, mais aucune valeur pratique. Pomian en vient à comparer les

³³ Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe - XVIIIe siècle*, Paris : Gallimard, nrf, 1987.

³⁴ Ils avaient une fonction de symbole, ils représentaient quelque chose, ils servaient de signe, dans le sens linguistique du terme, c'est-à-dire qu'ils étaient mis là à la place d'autre chose. Ces objets avaient

œuvres d'art aux reliques, identifiant des similitudes entre l'église et le musée, non pas basées sur les apparences externes, mais davantage sur des aspects fonctionnels. La question de la valeur de l'objet, ici, se résout dans une approche presque tautologique : l'objet a de la valeur parce qu'il est collectionné, et il est collectionné parce qu'on lui accorde une valeur de signification plutôt qu'une valeur pratique. Dans la mesure où la collection renvoie à l'invisible et à l'éternité, la caractéristique principale des musées serait leur permanence.³⁵

La construction d'une signification spécifique de l'objet à travers le collectionnement

L'analyse de Krzysztof Pomian, selon laquelle regarder l'art d'une collection est un moyen de regarder « à travers » ces objets, pour voir l'ordre invisible de signification qu'ils représentent, est aussi à la base du travail de Tony Bennet qui y repère une structure propre à toutes les institutions qui collectionnent. Selon lui, quelles que soient les différences entre eux, les objets conservés dans des institutions de collection (musées, temples ou cabinets de curiosités), fonctionnent de manière analogue.

Mais ici s'arrêtent les similitudes entre les deux approches : pour Bennet, l'ordre invisible de signification que représentent les objets renvoie, non pas à l'au-delà mais aux stratégies discursives (principalement politiques) du musée.

donc une valeur d'échange entre le monde visible et le monde invisible, et parce qu'ils jouaient ce rôle important, ils devaient rester hors de la sphère économique.

³⁵ Ainsi pourrait-on distinguer leur collection de la collection privée. Ce sont des institutions publiques, et un musée privé demeure défini par une collection privée (celle du musée en question) dans un espace public : tout grand musée a débuté en tant que résultat d'une décision prise par les autorités publiques ou par une communauté. Ainsi, tous les musées joueraient un rôle semblable à celui d'une église, accueillant tous les membres d'une société participant à la célébration d'une même forme de croyance. La nation se rend hommage en célébrant divers aspects de son passé, et en plaçant

En effet, Tony Bennet pense que les musées d'art pratiquent, plus que tous les autres musées, un renvoi à l'invisible (ce qui est occulté), qui demeure inintelligible pour ceux qui ne sont pas déjà munis des connaissances culturelles appropriées. L'ordre qui sous-tend l'organisation de l'art exposé dans le musée ne peut s'expliquer que par un invisible peu accessible. Cet invisible, c'est la théorie de l'art, c'est-à-dire ce qui permet de définir un objet comme œuvre d'art. Il n'est donc pas étonnant que le seul chapitre que Bennet consacre aux musées d'art dans *The Birth of the Museum*, soit intitulé « Art et théorie. Les politiques de l'invisible ». Il considère aussi que les musées, en maintenant des principes d'exposition traditionnels, entretiennent volontairement cette position de retrait hors de la société.³⁶

Les relations entre le visible et l'invisible dans les musées d'art sont devenues de plus en plus difficiles à interpréter, à mesure que les œuvres exposées ont formé une intertextualité codée. Le terme « art » se retrouvait isolé, dans un ensemble discursif autonome, et l'invisible, désormais, ne pouvait être compris que des connaisseurs. Bennet considère que cet invisible définit la généalogie du musée d'art moderne et détermine aujourd'hui sa fonction distincte de celle des autres musées. Le musée d'art moderne est le seul musée qui organise simultanément une division entre ceux qui peuvent et ceux qui ne peuvent pas voir³⁷ les significations invisibles de « l'art » auquel il se réfère constamment, mais sans jamais le rendre manifeste.

Bennet constate aussi que le discours interprétatif est écrit par ceux qui ont déjà la capacité de voir dans l'art les significations invisibles. Les lecteurs du discours sont aussi des connaisseurs, de sorte que cet invisible circule du musée à la théorie, et vice versa, mais toujours à l'intérieur d'un circuit coupé des questions sociales. Tony

des objets dans un musée, on les expose non seulement à nos contemporains, mais aussi aux générations futures.

³⁶ Ces principes d'exposition traditionnels datent en fait de la fin du XIX^e siècle : dans les phases initiales de leur développement, les musées d'art publics ont servi, à travers l'organisation physique de leurs expositions, à rendre visible l'histoire de l'État (ou de la nation) et le progrès de la civilisation. À la fin du XIX^e siècle, les musées d'art auraient commencé à se distinguer nettement des autres musées en organisant un nouvel invisible : « l'art ».

³⁷ Ici on reconnaît l'idée de Bourdieu, à qui Bennet fait effectivement référence : il faudrait fournir davantage d'outils pédagogiques pour donner un « œil » à ceux qui ne savent pas « voir ».

Bennet fait ce constat sans pour autant jeter le blâme sur tous les chercheurs : les critiques féministes de Griselda Pollock et le travail ethnographique de James Clifford lui semblent, au contraire, apporter une contribution très importante à l'étude des musées d'art, puisque ces auteurs ont montré comment les discours ont occulté les histoires sociales de plusieurs membres de la communauté. Dans les deux cas, leurs commentaires sur les pratiques d'exposition dans les musées d'art sont les mêmes ; les objets rassemblés devraient être organisés de manière à produire, et à rendre accessible, un invisible différent : l'exclusion des femmes du milieu de l'art, par exemple, ou encore le rôle des pratiques muséales dans l'esthétisation du primitif.³⁸

Notons au passage que de telles interprétations du musée ne font pas l'unanimité. Sur le plan éthique, on ne peut évidemment pas s'y opposer. En ce qui concerne l'étude de l'art, par contre, Svetlana Alpers critique vivement l'approche de l'histoire sociale de l'art qui examine le musée à partir de la dimension « invisible » de ses expositions. Alpers considère qu'il faut accorder plus de place au visible ; autrement, on acceptera le fait de ne pas bien voir les objets dans un musée, et on tolérera les accrochages ratés, sous prétexte que c'est l'invisible qui nous préoccupe.³⁹

Nous constatons que ces auteurs, finalement, débattent autour de la question du visible et de l'invisible des collections muséales sans parler de la même chose. L'invisible est l'au-delà (Pomian), l'idéologie cachée ou la communauté occultée (Bennet) ou encore le contraire du « bien voir » (Alpers). Les auteurs à la recherche de significations cachées ne peuvent pas intégrer l'art à leur analyse autrement que

³⁸ Nous constatons au passage que les auteurs de textes récents ne livrent jamais de troisième exemple ; il semblerait que, parmi les théories qui découlent de l'histoire sociale de l'art, seules les approches féministes et postcolonialistes puissent convenir aujourd'hui pour étudier le musée en regard des questions sociales (les questions de classes sociales, si souvent abordées dans les années 70, sont maintenant mises de côté).

³⁹ Voir Svetlana Alpers « Le Musée : une manière de regarder », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Paris, no 43, 1993, p. 29. Alpers critique le Musée d'Orsay, où elle considère qu'on voit mal, et exprime son désaccord avec Linda Nochlin qui « a défendu Orsay en disant que l'histoire sociale de l'art ne concerne pas ce qui est visible, mais ce qui est invisible ».

de manière négative : ainsi Bennet qui ne rejette pas totalement l'invisible auquel renvoient les objets collectionnés dans un musée, sauf dans le cas du musée d'art, parce qu'il considère que cet invisible ne peut pas être accessible pour la plupart des gens. Il en va de manière similaire pour Pomian, qui ne valorise l'invisible que dans la mesure où il renvoie à un système de significations qui exclut la théorie de l'art. Comme nous le verrons au terme de l'analyse, ce que réfutent ces deux auteurs, c'est d'abord la notion de « l'art pour l'art » en tant que principe organisateur de l'ordre de signification des objets collectionnés. Mais globalement, c'est l'art moderne (et jusqu'aux productions actuelles) qui est rejeté parce qu'il ne peut pas être intégré à leurs propres opérations discursives.

Signification et historicité

Nous ne souhaitons pas donner un statut privilégié à l'œuvre d'art, pour la situer au-dessus d'une pyramide hiérarchique. Mais nous voulons souligner que dans plusieurs systèmes de pensée qui se préoccupent des musées, l'œuvre d'art, lorsqu'elle n'est pas un objet idéologiquement suspect, est examinée à l'intérieur de cadres applicables à l'art ancien seulement. Ainsi la théorie de Pomian, selon laquelle toutes les finalités de l'œuvre, dans l'art occidental depuis le XIV^e siècle, sont reliées à une dimension temporelle et à un genre : la fonction décorative (le présent), avec les genres mineurs, commémorative (le passé), avec la peinture d'histoire et les portraits, cognitivo-éducative (le futur), avec la grande peinture d'histoire chrétienne et mythologique, et, tout au haut de cette pyramide hiérarchique, la fonction liturgique (l'éternité), avec l'art sacré. Une telle classification pose d'énormes problèmes lorsque nous prenons en considération toutes les productions artistiques depuis environ 1950, c'est-à-dire depuis la deuxième moitié du siècle dernier. C'est dire l'impasse dans laquelle nous laissent des études qui se veulent pourtant englobantes et universelles.

En effet, lorsque Pomian examine l'évolution des musées à travers la distribution de ses différentes collections publiques,⁴⁰ il ne peut, selon la logique de son système, que rejeter les œuvres contemporaines (et même l'art moderne), comme des objets dépourvus de signification pour une collection muséale. Le problème vient du fait qu'il ne peut relier à aucune dimension temporelle l'art contemporain, étant donné que ce n'est pas un art « hérité »⁴¹. La définition même de l'œuvre s'est, à l'époque moderne, constituée à partir de celle du musée.⁴²

Pomian éprouve de la difficulté à suivre l'art jusque dans ses manifestations contemporaines : pour lui, le musée rattrape son « retard », en regard du marché de l'art, lorsque s'ouvre en 1929 le MOMA à New York, puisque les œuvres qui y étaient exposées « arrivaient par l'intermédiaire des collections particulières ou du marché ».⁴³ L'intégration par le musée de l'art moderne aurait provoqué un rejet de l'académisme de la 2^e moitié du XX^e siècle et, du coup, la promotion d'un nouvel académisme avant-gardiste, constitué d'œuvres dont la finalité serait la rupture avec la tradition. Ces œuvres n'auraient aucune histoire, puisqu'elles passent directement de l'atelier de l'artiste au musée. Ainsi, le musée serait responsable de l'académisme de la fin du XIX^e siècle, et de l'académisme actuel⁴⁴.

⁴⁰ Voir « Le musée face à l'art de son temps », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* (hors série), Paris, 1989, pp. 5-10.

⁴¹ L'art hérité, et donc historique, constitue la collection des premiers musées : la présentation dans un musée d'art implique pour l'objet une nouvelle fonction, les fonctions liturgiques ou décoratives n'ayant pas leur place dans un musée où l'œuvre devient la fin en soi.

⁴² Ainsi, Pomian cite la célèbre phrase de Maurice Denis (« un tableau, avant d'être un cheval de bataille ou une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. ») pour signaler que c'est « une définition non du tableau en soi, mais du tableau dans une collection ou dans un musée ». Lorsqu'en 1818 s'est ouvert à Paris le musée d'artistes vivants (« devenu en 1886 le musée du Luxembourg ») afin que l'État puisse y loger les œuvres qu'il achetait au Salon, autrement dit, l'art contemporain, un nouveau phénomène est entré en jeu : la consécration de l'artiste (de son vivant) par le musée. Conséquemment, l'artiste choisit ses thèmes en fonction du musée. Ceux qui résistent incarnent, selon Pomian, ce que « sait » chacun : « depuis le milieu du XIX^e siècle un clivage est apparu, qui s'approfondit de plus en plus au fil des ans, entre ceux qui travaillent pour entrer au musée et ceux qui travaillent pour vendre sur le marché. »

⁴³ *Ibid.* p. 9.

⁴⁴ Pour Pomian, sans que cela signifie qu'il faille liquider les musées, cela implique assurément qu'il ne faut pas que le musée soit le destinataire direct de l'œuvre. L'œuvre devrait en premier lieu être destinée aux commanditaires, aux marchands et aux collectionneurs.

Ce type d'approche ne prend pas en considération le fait que le musée ne fonctionne pas de manière totalement autonome, puisqu'il fait partie du système culturel. Cet état de fait a longtemps été occulté, mais aujourd'hui, les musées le reconnaissent de manière explicite. Pourtant, Pomian persiste à définir tout musée comme « une collection : un ensemble d'objets [...] maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit économique, soumis à une protection spéciale et exposés au regard dans un lieu clos destiné à cet effet. »⁴⁵ La définition n'est pas fautive ; elle est incomplète, principalement en regard des opérations discursives que mettent en œuvre les musées contemporains. En dépit de l'isolement réel, quoique relatif, des œuvres (pour des raisons de conservation), cette définition ne tient pas suffisamment compte de la porosité des milieux impliqués : le musée n'est pas un lieu si clos du point de vue économique, bien que certaines visions idéalistes le prétendent.

Charles Saumarez Smith explique d'ailleurs comment le problème des musées fut de gérer cette séparation des objets de leur contexte original, afin de les redistribuer dans un contexte de signification différent, qui est perçu comme provenant d'une autorité intellectuelle supérieure : au cœur de cette croyance dans l'autorité supérieure des musées, nous retrouvons l'idée qu'ils fourniront un environnement sûr et neutre dans lequel les objets seront retirés des transactions quotidiennes qui mènent à la transformation et à la détérioration de leur apparence physique. On présumerait, dès lors, que les musées opèrent hors de la zone dans laquelle les objets changent de propriétaire et de signification. L'idée des objets qui sont, dans un musée, statiques et à l'abri de toute transformation épistémologique, est une idée fautive.⁴⁶

Considérons par exemple ce phénomène relativement récent qui occupe, face à l'institution et au marché de l'art, encore plus de place que la collection privée : la collection de corporation. Plusieurs compagnies, corporations et entreprises privées

⁴⁵ *Ibid*, p. 5.

⁴⁶ Voir Charles Saumarez Smith, *op. cit.*

possèdent désormais leur collection.⁴⁷ Or, de telles collections de corporations sont toujours transmissibles : elles sont l'oeuvre d'un individu, bien souvent, mais appartiennent à un groupe, à une compagnie. Elles sont cédées à des musées pour différentes raisons rattachées à la santé financière de la compagnie. Ainsi, la collection Lavalin est maintenant au Musée d'art contemporain de Montréal et la collection Birks, au Musée des Beaux-Arts d'Ottawa. Le phénomène des acquisitions massives dans les musées implique une forme radicale de récupération d'une collection. Les musées ne souhaitent généralement pas hériter de ces collections déjà constituées : elles « dépersonnalisent » leur propre collection. L'intrusion massive d'une collection privée dans une collection publique doit être assimilée par des individus⁴⁸, et les jugements portés par le musée sont aussi enracinés dans notre éducation et nos préjugés. Et ces préjugés sont souvent semblables à ceux des collectionneurs. Les musées accueillent des collections privées pour des raisons économiques mais surtout pour des raisons idéologiques reliées à la conservation du patrimoine : seul un musée dispose « à pied levé » des installations, de l'expertise et de l'infrastructure nécessaires à la conservation d'une importante collection (sinon la collection sera dispersée). Ces œuvres doivent, du point de vue de l'opinion publique, demeurer rassemblées: ainsi, elles portent la signature du collectionneur en même temps que celle de l'artiste. Si l'oeuvre est séparée physiquement de sa collection d'origine, avec le temps, elle gagnera en « autonomie » : c'est la signature de l'artiste qui finira par éclipser totalement celle du collectionneur. Il y a donc un phénomène d'assimilation de l'oeuvre au sein de la collection.⁴⁹ Si ces collections aboutissent dans des musées, c'est toujours pour la même raison: pour éviter leur

⁴⁷ Certaines sont franchement hybrides, moitié privée, moitié publique: c'est le cas de la collection de Bernard Lamarre, ingénieur québécois qui avait accumulé, grâce à sa fortune, un très grand nombre d'oeuvres d'art. Il a acquis des oeuvres pour lui-même et en son nom (en cela, il correspond au collectionneur traditionnel) mais aussi pour sa compagnie, Lavalin, qui fut rapidement propriétaire de quelques milliers d'oeuvres exposées dans les bureaux du personnel et dans quelques lieux publics.

⁴⁸ Comme le soutient d'ailleurs Peter Vergo, *op. cit.*

⁴⁹ Ce n'est pas pour rien que la plupart des musées se refusent à l'aliénation d'une oeuvre de leur collection, même lorsque l'objet est en mauvais état, même si c'est un faux, etc. En cas de dommages graves subis par l'oeuvre, le musée préférera parfois même la destruction de l'objet (en art contemporain, les artistes préfèrent eux aussi cette solution). Car ce qui est en jeu, c'est toujours l'intégrité physique de l'objet : soit qu'il demeure tel, dans la mesure du possible, soit qu'il disparaisse.

dispersion. Il y a donc lieu de se demander s'il y a perte de sens de la collection dans le passage du privé à l'institution ; lorsqu'il y a passage d'un corps social à un autre, comment le *corpus* de la collection est mis en cause, en regard de son intégrité physique, de *l'être ensemble* de ses éléments. Les collectionneurs craignent la dispersion des éléments de leur collection : le prêt d'une œuvre, sa reproduction, sa restauration, implique que cette œuvre se retrouve séparée du reste de la collection; la généralisation de telles pratiques impliquent la fragmentation de la collection. Les collectionneurs privés sont généralement réticents à prêter une œuvre et les musées, bien qu'ils favorisent la circulation de leur collection, exercent un contrôle extrêmement serré sur chaque mouvement de chacun des objets de leur collection.⁵⁰ Il est devenu difficile de croire à une « histoire » passée de l'œuvre, qui la suivrait partout comme une essence, comme une force transcendante.⁵¹ L'histoire de l'œuvre « chargée d'histoire » ne se voit pas, elle se raconte. Et qu'on le déplore ou non, le musée a la capacité d'occulter ou de modifier ces « histoires ».

La collection et la valeur de l'original

Le musée occupe une place particulière à l'intérieur du processus de définition et de représentation de la sphère culturelle : c'est le lieu et le point de départ de la définition du phénomène de l'*original*. Il génère simultanément la circulation de l'original, sous la forme des expositions itinérantes et sous la forme de la reproduction.

⁵⁰ L'exemple des œuvres de la collection Lavalin, acquises par le Musée d'art contemporain de Montréal le montre bien : les œuvres de cette collection auraient toutes les qualités que souhaite Pomian; elles seraient « chargées d'histoire » et devraient « pouvoir susciter la curiosité des spectateurs ». Or il n'en est rien : la mise en exposition, dans les salles de la collection du Musée, de certaines œuvres de la collection Lavalin (impliquant une sélection, un parcours) provoque nécessairement une appropriation irréversible de la collection par le musée. Les panneaux explicatifs placés dans les salles pour « raconter l'histoire des œuvres et du collectionneur » n'y changent rien : le musée y raconte sa propre histoire de collectionnement, sa propre construction de l'histoire de l'art, en sélectionnant pour l'exposition les œuvres conformes au corpus déjà constitué. À preuve, le public visiteur continuait à n'y voir que des œuvres de la collection permanente du musée.

⁵¹ Voir K. Pomian, « Le musée face à l'art de son temps », p. 10.

Dans un texte intitulé « The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum »⁵², Rosalind Krauss cherche à voir ce que pourrait sous-entendre, dans quatre cas différents qu'elle met en relation, l'actuel accueil de l'art minimaliste des années 60 (et sa version « révisée » des années 80) dans les musées d'art, et son rapport avec les actuels changements qui s'opèrent dans ces mêmes musées.⁵³ Pour cette « intrigue » qu'elle construit à partir de textes lus dans une revue, la clé du mystère se trouve dans la *notion d'original*, notion qui a été remise en question par l'art minimaliste et qui serait maintenant exploitée par le musée. Krauss note, dans un article de *Art in America* intitulé « Selling the collection », l'usage du terme *assets* (un bien, une possession à valeur d'échange), que fait le directeur d'un musée pour désigner les œuvres de la collection. La collection, jusqu'à présent définie comme patrimoine, devient valeur marchande dans le contexte de cet article qui porte sur une politique d'*aliénation*.⁵⁴ L'auteure met ce texte en relation avec un autre article de la même revue, qui s'intitule « Remaking Art History », où le marché de l'art est présenté comme étant relié à l'art minimaliste. En concevant des œuvres dont l'exécution se réalisait dans l'industrie, en vendant à l'acquéreur le plan de l'œuvre et non l'objet lui-même, les artistes minimalistes ont mis un terme à la notion d'œuvre *originale*, et se sont du coup inscrits dans une dynamique contradictoire: l'œuvre est physiquement réalisée dans la production industrielle, alors qu'ils considèrent [à

⁵² Rosalind Krauss, « The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum », *October*, no 54, 1991, pp. 3-17. À l'exemple de Fredric Jameson (dont elle tire le titre de son texte, celui de Jameson étant : « Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism »), elle retient l'idée de « reprogrammation culturelle » ou de *cultural revolution* : ainsi, alors que l'artiste tente de créer une compensation ou une alternative utopique à un certain cauchemar induit par l'industrialisation ou la consommation, il projette en même temps un espace imaginaire qui est formé des éléments structuraux de ce même cauchemar et qui conséquemment produit la possibilité, pour son récepteur, d'occuper (de façon imaginaire, toujours) le territoire de ce qui sera le niveau suivant, et plus avancé, de capitalisme.

⁵³ La problématique, dont le minimalisme est le fil conducteur, se développe à partir de deux questions ; chacune correspond à une anecdote autobiographique qui a eu lieu en France: pour la première, le contexte est une manifestation et la question est celle de l'argent (et plus précisément la nécessité de le faire fructifier) en rapport avec la naïveté de l'idéalisme idéologique; pour la deuxième, c'est une exposition de l'art minimaliste de la Collection Panza au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et la question porte sur le mode de présentation des œuvres en relation avec la «neutralité» de l'espace muséal, telle que l'exige le minimalisme.

⁵⁴ L'aliénation est la cession ou le retrait, par un musée, d'une œuvre de sa collection; ce qu'en principe - et en pratique - un musée ne fait que très rarement...jusqu'à aujourd'hui. Dans le cas décrit par Krauss, c'est la pression qu'exerce le marché de l'art sur les musées qui serait en cause.

juste titre] comme frauduleuse toute «refabrication» exécutée sans leur autorisation.⁵⁵ Ainsi, selon Krauss, le marché tente de restructurer la notion d'oeuvre originale, soit en la transformant en valeur marchande, soit en normalisant l'oeuvre minimaliste qui était produite par la technologie de masse pour remettre en question la suprématie de l'original. Krauss explique que l'auteur de «Selling the collection » a reconnu que l'aliénation d'oeuvres du Guggenheim faisait partie d'une plus grande stratégie de reconception du musée et que Krens lui-même a décrit cette stratégie comme motivée par la manière avec laquelle le minimalisme a restructuré le « discours » esthétique. Tom Krens parlerait du musée de demain en termes d'« industrie muséale », et de « gestion des biens », des expositions et catalogues en termes de « produits ». Ainsi, une des plus importantes théoriciennes de l'art minimaliste constate que l'objet de ses recherches antérieures serait devenu l'emblème du nouveau musée capitaliste parce qu'il légitimerait l'exploitation des projets commerciaux utilisant la reproduction et la production en série.⁵⁶

Andreas Huyssen a expliqué comment l'oeuvre d'art originale est devenue le dispositif qui permet au musée de vendre ses dérivés, reproduits en plusieurs exemplaires (t-shirts, posters, cartes de Noël et reproductions...), et vendus dans les boutiques des musées. Ainsi, la reproductibilité serait devenue un moyen de donner de l'aura à *l'original* après la déchéance de l'aura, comme une victoire finale d'Adorno sur Benjamin.⁵⁷ Huyssen met en relation la multiplication des musées et le développement du câblage de la télévision : les musées sont à l'ère des mass média, comme toutes les autres institutions culturelle, et ceci a des conséquences sur leur

⁵⁵ Krauss mentionne les cas de Donald Judd et Carl André, qui ont protesté lorsque le comte Panza a fait faire des répliques à partir des certificats d'artistes qu'il avait achetés. Ce problème n'est pas très souvent commenté, mais il soulève des questions intéressantes : ainsi, tous les musées ont dans leur collection d'art contemporain des certificats (généralement accompagnés de plans de fabrication et de montage) d'oeuvres : ces documents constituent absolument tout ce qui est *physiquement* acquis dans la collection (les droits d'exposition et les droits de reproductions ne font pas forcément partie du contrat d'acquisition).

⁵⁶ Selon Krauss, la notion de *Serial Art* (le travail de Donald Judd), avait comme objectif de remettre en question l'idée d'oeuvre originale ; mais elle fut un exemple parfait, en dépit de son intention de s'y opposer, de la consommation capitaliste.

manière de marquer le temps et de désigner la nature de l'objet « réel ». En contrepartie du visuel diffusé sur l'écran, le musée pourrait être le refuge du corps, et de l'expérience de l'objet physique. Le musée deviendrait le lieu de l'expérience spatiale, pour mieux s'orienter dans le temps. Ce que Huyssen décrit comme la valeur positive de l'expérience du musée correspond précisément à ce que Rosalind Krauss déplore dans l'évolution de l'institution muséale : la valorisation de l'espace, pour vivre la temporalité, au détriment de l'histoire.⁵⁸ Cet espace ne se résume pas, dans sa définition, à la « matérialité réelle et physique de l'objet muséal, l'artefact exposé qui permet l'expérience authentique, opposée à l'irréel fuyant de l'image sur l'écran ». Selon Huyssen, en effet, il n'y a pas d'hégémonie de l'objet original sur la représentation dans l'imaginaire collectif, comme le démontrent les études sur le musée : le but des expositions fut souvent l'oubli du réel, pour élever l'objet hors de son contexte fonctionnel quotidien, mettant ainsi en valeur son altérité.

Le point de vue d'Andreas Huyssen ne prend pas en considération le fait que la position du musée face à la « physicalité » de l'objet, est fondée sur un paradoxe : d'une part les musées inscrivent leur mandat dans la temporalité en se présentant comme gardiens de la mémoire collective, et d'autre part leur fonction est nécessairement de conserver physiquement ces objets. Le fonctionnement muséal, quelle que soit l'importance de son activité discursive (même occulte), reste principalement centré sur une gestion d'objets.⁵⁹ En tant que spécialiste des questions de temporalité, Huyssen n'accorde pas beaucoup d'importance à la gestion physique de la « matière », ce qui n'est pas la même chose que la gestion de l'espace (l'espace étant traditionnellement associé au temps). Plusieurs confusions viennent du fait que

⁵⁷ Andreas Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York et Londres : Routledge, 1995. Voir le premier chapitre où il développe la thèse du musée comme un massmédia permettant de s'évader de l'amnésie contemporaine.

⁵⁸ « Le musée industrialisé a besoin d'un sujet « technologisé », un sujet qui cherche non pas l'affect mais l'intensité, qui vit l'expérience de sa fragmentation comme une euphorie et dont le champ d'expérience n'est plus l'histoire mais l'espace même. » Voir Rosalind Krauss, « The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum », *October*, no.54, 1991, p. 17. C'est nous qui soulignons. C'est nous qui traduisons.

⁵⁹ Ceci demeure, à notre avis, la véritable différence entre deux institutions culturelles, les musées et les universités, qui, autrement, partagent surtout des similitudes.

l'espace du musée et la matérialité de l'objet sont assimilés l'un à l'autre ; de la même manière, sont souvent confondus la temporalité de l'expérience du visiteur et l'expérience de l'Histoire à travers un objet.⁶⁰

Au demeurant, il est vrai que l'objet collectionné, par définition, doit pouvoir durer longtemps. La Renaissance en redécouvrant l'Antiquité, aurait ajouté une valeur de durée à l'objet collectionné : les princes de la Renaissance sont ainsi devenus protecteurs des arts, dès lors que leur portrait peint pouvait leur donner accès à une célébrité postérieure. Il fut donc « naturel » pour eux de devenir collectionneurs ; la collection donne accès au pouvoir.⁶¹

Tous les visiteurs de musées ont pu observer le fait que les collections de musées sont de plus en plus présentées, aujourd'hui, de manière événementielle. Nous entendons par là une sélection d'objets proposée à partir d'un thème particulier, comme s'il s'agissait d'une exposition temporaire. Il faut alors se demander si le pouvoir significatif de la collection, en soi, a diminué aux yeux des institutions qui collectionnent et aux yeux de leur public. Pourquoi présenter une collection muséale de manière événementielle, c'est-à-dire actualisée, si le musée est un *lieu de mémoire*⁶² à cause, précisément, de sa collection ? De fait, cette opération du musée doit être interprétée comme une stratégie discursive servant à inscrire sa collection dans l'actualité. Mais les notions de mémoire et d'actualité ne sont pas aussi contradictoires qu'on pourrait le croire à première vue.

Cette actualité est aussi une question politique, et nous pouvons dire qu'au cours de la dernière décennie, l'événementiel, comme valeur, correspond souvent à

⁶⁰ Les expositions d'installations, en art contemporain, rendent ces distinctions nécessaires. Par exemple, l'espace du musée n'est pas la même chose que l'espace de l'œuvre ceci devient évident en particulier lorsqu'il est très difficile de déterminer si un certain aménagement fait partie de l'œuvre ou des installations fonctionnelles de l'institution.

⁶¹ Voir K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, op. cit.*

⁶² L'expression est elle-même actualisée depuis l'ouvrage de Pierre Nora, *Les lieux de mémoire* (Gallimard, 1984).

l'application d'une politique gouvernementale.⁶³ Tony Bennet a montré comment la collection muséale pouvait, depuis la création du Louvre, servir le pouvoir de l'état. Il reprend les analyses de Carol Duncan et Ian Wallach : les oeuvres d'art, avec les transformations post-révolutionnaires opérées dans le Louvre, ont été transférées des collections royales au nouveau musée public ; l'art, désormais, pouvait être utilisé pour rendre visibles « les valeurs transcendantes que l'État cherche à incarner » et donc donner « une crédibilité à la croyance voulant que l'État existe au sommet des plus hautes réalisations humaines ».⁶⁴

Bennet précise d'ailleurs que dans la France napoléonienne, des principes similaires ont été appliqués au développement d'un système de musées publics situés en province. Ces musées auraient été créés dans le but de rendre le système provincial plus dépendant du fort pouvoir central. Avec ce qui fut appelé le *système d'envoi* (l'équivalent des actuelles expositions itinérantes), les œuvres d'art étaient prêtées par les collections nationales aux musées de province : le but premier de cette pratique était de rendre l'État visible dans toute la France. De la même manière, il était important que, dans le système d'inspection installé pour superviser les standards des musées qui participaient à ce système d'envoi, une considérable emphase soit placée sur le désir d'expositions bien organisées et clairement étiquetées du point de vue de leur capacité d'instruire. Les musées, aujourd'hui, organisent selon un principe similaire la circulation en région de leurs expositions itinérantes. Au Québec, on s'attend à ce que les musées, et plus particulièrement les trois musées d'état, fassent « bénéficier » les régions du patrimoine qu'ils possèdent.⁶⁵ Les musées fonctionnent selon le principe du réseau, qui n'est pas une nouveauté. Ce fonctionnement, qui peut être vu comme un compromis face à des pressions politiques ou économiques, montre que l'autonomie de l'institution est une

⁶³ À preuve, les récentes politiques ministérielles du Gouvernement du Québec, en ce qui concerne les musées. Voir le document sur *La politique muséale* du ministère de la culture et des communications, 1999, où l'organisation systématique « d'événements » est fortement recommandée.

⁶⁴ Carol Duncan et Ian Wallach, « The Universal Survey Museum », *Art History*, vol. 3, no 4, 1980, p. 457. C'est nous qui traduisons.

⁶⁵ Voir, à titre d'exemple, le *Catalogue des expositions itinérantes 1988-1989*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1987.

utopie et que l'exposition doit être considérée comme un des enjeux importants pour une collection muséale.

Chapitre 2

L'organisation spatiale du musée

Mieke Bal reconnaît l'importance des stratégies discursives du musée, non pas tant à travers la constitution, mais plutôt à travers l'exposition d'une collection. Nous avons montré qu'une réflexion sur la collection n'implique pas toujours les questions de *visual display*, puisque la collection a une signification même lorsqu'elle n'est pas montrée. Cependant, nous pouvons complexifier le problème en ajoutant que le musée modifie la signification de l'objet collectionné selon qu'il l'expose régulièrement ou qu'il le laisse encaissé dans ses réserves.

La collection exposée

Le discours du musée n'est pas constitué que du langage, mais aussi de la manière d'exposer,⁶⁶ et il implique, comme tous les autres discours, un ensemble d'habitudes sémiotiques et épistémologiques qui permettent et prescrivent les manières de communiquer et de penser qu'il est possible d'échanger avec ceux qui participent aussi au discours. Un discours, incluant celui du musée, fournit toujours, selon Bal, une base pour l'intersubjectivité et la compréhension. La « fabrication » de signification (*meaning-making*), lorsqu'on examine des œuvres dans un musée, se fonde pour une bonne part sur la mise en exposition, et sur tous les aspects *matériels* de ce discours :

« I must end by proposing to take this event of meaning-making as an allegory of the power of display. If there is anything that would differentiate the « new » museology from the « old », or plain, museology, it is the serious follow-up on the idea that a museum installation is a discourse, and an exhibition is an utterance within that discourse. The utterance consists neither of words nor images alone, but of the productive tension between images, captions (words), and installation (sequence, height, light, combinations). »⁶⁷

Bal propose d'enrichir la recherche en études culturelles, en analysant les œuvres autrement qu'à travers le dispositif du *slide show* propre à l'enseignement de l'histoire de l'art dans la salle de cours, c'est-à-dire en s'intéressant à l'œuvre « réelle », telle qu'exposée dans le musée. S'il s'agit d'œuvre réelle, c'est par opposition à sa reproduction : le but visé est de mettre en évidence sa matérialité et le pouvoir significatif de son installation physique dans le lieu de sa présentation. Dans ce livre, Bal examine une œuvre en relation avec celles qui la côtoient, avec le dépliant qui l'accompagne, ou encore avec le cartel allongé, la hauteur de l'accrochage, la force de l'éclairage, l'organisation générale de la salle, bref, avec tout ce qui constitue la mise en exposition. Elle en dégage des interprétations qui prennent en considération l'histoire de l'objet, mais qui vont plus loin que l'enquête historique, en risquant des lectures contemporaines : « If I am proposing rigorously, perhaps provocatively contemporary readings, it is not out of indifference for history, but in an effort to counterbalance that escapism and the evolutionism it implies. »⁶⁸

L'étude du musée en relation avec le discours sur les pratiques contemporaines exige en effet une approche qui risque de nouvelles voies ; autrement, il devient tentant, face à la complexité de la culture actuelle, de décrire avec ressentiment tout ce qui n'est plus « l'âge d'or » du musée et de l'art, tout ce qui ne se perçoit plus comme un ensemble homogène au fonctionnement cohérent.

⁶⁶ Voir Mieke Bal, *Double Exposure. The Subject of Cultural Analysis*. New York et Londres : Routledge, 1996.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 128.

Le travail de Mieke Bal nous montre que les objets collectionnés peuvent prendre un sens différent selon la manière dont ils sont exposés. La manière selon laquelle un musée sélectionne, mais aussi celle selon laquelle il présente ensuite les objets qu'il a choisis, influence la signification que leur accorde le visiteur, ainsi que le jugement de valeur qu'il porte sur eux. Nous croyons, comme Mieke Bal et Stephen Bann, que la manière de montrer la collection importe toujours en regard de la collection. S'il y a effectivement un sens à collectionner des objets, et sans qu'il soit nécessaire de les montrer, comme le soutient Pomian, il y a cependant un ajout, une perte ou encore un changement de signification dès lors que l'objet est montré.

Nous ne pouvons évidemment nier le fait qu'un musée doit *prendre soin* de sa collection⁶⁹. Mais l'évolution dans le fonctionnement des musées reflète la perception qu'ils ont de leur propre collection, et des actions qu'ils doivent poser : après avoir longtemps défini leur rôle comme « gardiens » de leur collection, ils

⁶⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁹ Il peut être intéressant de comparer les termes utilisés, en français et en anglais, pour désigner les fonctions primaires des professionnels de musées, afin de voir comment s'est conçu le travail exécuté autour de la collection. Le *conservateur* : à l'origine, ce terme définissait celui qui assurait la conservation de la collection, c'est-à-dire sa préservation physique ; ses connaissances lui permettaient d'exécuter cette tâche et, en même temps, d'assurer la documentation de l'objet. Aujourd'hui, le conservateur organise les expositions et surtout, il sélectionne les œuvres qui feront partie de la collection. Le travail relatif à la préservation et à la remise en bon état des objets est confié au *restaurateur*. En anglais, le restaurateur est un *conservator* : la personne qui est responsable du soin, de la préservation et de la restauration d'objets de musées, et le conservateur est un *curator* : la personne qui a à sa charge le soin et la supervision de quelque chose - objet, événement - ou qui est responsable d'un musée ou de tout autre lieu d'exposition (voir la définition que donne le dictionnaire *Merriam-Webster's*, dans l'édition de 1998). Dans le cas de ces définitions, il ne s'agit pas seulement d'un cas de *faux amis*, pour reprendre un terme utilisé en traduction, car les deux mots « conservateur » et « *conservator* » ont eu la même signification jusqu'à récemment. Il s'agit plutôt d'un glissement sémantique traduisant le passage, la délégation de fonctions qui s'est effectuée dans les fonctions du personnel des musées, et que la langue anglaise exprime de manière plus directe. Une autre délégation de fonctions, toujours à partir du rôle initial du conservateur, se manifeste dans la création du poste d'*archiviste*. L'*archiviste*, comme il est écrit dans tous les dictionnaires francophones, est la personne responsable des archives (et donc, des documents anciens, cachés, hors d'atteinte). En anglais, cette même fonction est définie par le terme de *registrar*, qui signifie « une personne qui est responsable des enregistrements ». Le terme anglais livre avec beaucoup plus de précision la nature des opérations qui sont en cause. Par exemple, l'université - l'institution culturelle « jumelle » du musée - a traduit le terme par « registraire » : la personne responsable de l'enregistrement des nouvelles « entrées » et de la mise en mémoire des dossiers complets sur chaque sujet admis. Or, chaque objet « admis » dans le musée est traité précisément de cette manière, que ce soit par l'*archiviste* ou le *registrar*. En français, le terme d'*archiviste* ne permet pas de saisir jusqu'à quel point la traditionnelle fonction de « conservateur de la collection » a été fragmentée.

travaillent maintenant, au premier chef, à sa « mise en valeur ».⁷⁰ Il serait faux de croire qu'un tel mandat de mise en valeur de la collection ne représente qu'une manifestation supplémentaire dans la société du spectacle. La mise en valeur d'une collection suppose qu'il faut la faire connaître, et conséquemment, les musées ont dû développer considérablement le travail de recherche sur les objets de leur collection. Il est ensuite devenu nécessaire - comme c'est aussi le cas dans les universités - de travailler à la diffusion de ces recherches. La diffusion, par ailleurs, signifie toujours une inscription dans l'événementiel et implique parfois le risque du « spectaculaire ».

Les musées, surtout lorsqu'ils font l'acquisition d'œuvres pour leur collection, se présentent comme des « observateurs » neutres qui font des choix « représentatifs » au sein de l'ensemble des productions artistiques. Mais, en même temps, ils sélectionnent les objets conformément à la constitution de leur collection, c'est-à-dire en fonction de leurs propres choix antérieurs. Les collections publiques ne sont donc pas représentatives de toutes les tendances en art ; au contraire, elles s'avèrent aussi « personnalisées » que des collections privées. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles les acquisitions massives et les transferts d'une collection dans une autre, présentent de graves problèmes de signification pour l'ensemble de la collection du musée acquéreur, problèmes qui sont généralement occultés par les discours de gratitude de l'institution à l'égard des donateurs. Puisque les musées comptent de plus en plus sur les dons et de moins en moins sur les achats pour développer leur collection, ils en arrivent à fragmenter et à déplacer la signification qu'ils donnent aux objets de leur collection.

Stephen Bann remet en question l'organisation officielle de l'histoire de l'art qui est généralement perçue comme l'ordre naturel du musée, et qui préside à une distribution des œuvres selon les périodes et les écoles. La notion d'évolution dans le

⁷⁰ Par exemple, au Québec, selon l'article 24 de la *Loi sur les musées nationaux*, le Musée d'art contemporain de Montréal est défini comme ayant « pour fonction de faire connaître, de promouvoir et de conserver l'art québécois contemporain et d'assurer une présence de l'art contemporain international par des acquisitions, des expositions et d'autres activités d'animation. » Comme on peut le constater à la lecture de cet article sur la loi, le mandat de conserver vient en dernier.

développement du musée serait un concept moderne qui suggère l'idée que le précurseur du musée, c'est-à-dire le cabinet de curiosité, serait plus imparfait que le musée moderne. Selon Bann, la disposition visuelle des cabinets de curiosités, même si elle date du XVI^e siècle, continue au contraire d'être très significative, non seulement dans le design et la conception des musées contemporains, mais aussi dans le discours de l'histoire de l'art tel qu'il évolue et se développe présentement.⁷¹

Depuis le XVIII^e siècle, une certaine conception de l'histoire de l'art aurait véhiculé l'idée que la disposition des collections modernes aurait évolué vers un paradigme plus historico-artistique, en plaçant tous les objets dans un cadre conceptuel de développement évolutionniste, temporel et stylistique, reflétant de ce fait la croissance d'une conscience historique. Selon Bann, les historiens de l'art ne voient pas que le musée continue à changer et que le musée moderne n'est pas l'état final du développement de cette institution. Le musée contemporain serait plus près du cabinet de curiosités que du musée moderne.

La généalogie spatiale du musée contemporain

La généalogie des musées actuels serait à retracer du côté des cabinets de curiosités, plutôt que du côté des musées classiques du XIX^e siècle. Il y aurait effectivement une tendance, aujourd'hui, à organiser l'espace d'exposition selon le modèle des cabinets de curiosités. Catherine Millet a bien expliqué cette tendance :

« Dès 1990, dans un article paru dans *le Monde* [4 avril 1990], Jean-Hubert Martin, alors directeur du Musée national d'art moderne, expliquait son programme de présentation des œuvres en prenant pour modèle le cabinet de curiosités. Il venait alors de réaliser la grande exposition des *Magiciens de la terre* qui proposait un même type d'ouverture des catégories culturelles.

⁷¹ Stephen Bann, « The Cabinet of Curiosity as a Model of Visual Display : a Note on the Genealogy of the Contemporary Art Museum », *Définitions de la culture visuelle I : Revoir la New Art History* (Actes de colloque), Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1995, pp. 61-70.

Depuis, Jean-Hubert Martin a quitté le Musée d'art moderne et ses *Magiciens* ont été beaucoup critiqués. Aujourd'hui, il convient pourtant de lui rendre justice : on n'a cessé de vouloir refaire les *Magiciens de la terre* [...] »⁷²

Stephen Bann considère que le musée d'art contemporain est un index beaucoup plus révélateur de l'histoire de la culture visuelle actuelle que le traditionnel musée des beaux-arts du XIX^e siècle, ce qui démontrerait que la proximité historique ne signifie pas une plus grande possibilité de ressemblance. Les affiliations, dans le développement des musées et de l'histoire de l'art comme discipline, ne seraient pas linéaires. Ainsi, la muséologie, au cours des 150 dernières années, a occulté le fait que les collections, du sanctuaire au cabinet, aient été activement exposées, et qu'elles n'aient pas été, pour reprendre les termes de Louis Marin, de simples accumulations. Il faut donc ramener ce qu'on peut appeler l'élément performatif dans ces collections, reconnaître qu'elles étaient animées par des stratégies d'énonciation spécifiques, comme un espace scénographique particulier (dont la richesse de l'ornementation des reliquaires), qui permet cette « transmutation » dans l'espace du sanctuaire.⁷³

Comme Louis Marin, Stephen Bann insiste sur la visibilité de l'objet en relation avec son pouvoir. Et en cela, l'approche de Bann s'oppose à celle de Pomian, pour qui un objet n'a pas besoin d'être visible (le regard des morts ou celui des dieux est suffisant) pour être significatif et pour avoir une valeur. Bann réfute la thèse de Carol Duncan selon laquelle le musée est le lieu qui incarne et renouvelle plusieurs rituels sociaux et religieux.⁷⁴ En effet, Duncan voit des similitudes entre les rituels de la rue et ceux du musée. Bann ne souhaite pas s'arrêter à ces similitudes ; ce qui l'intéresse, ce sont d'abord les différences entre le musée et son

⁷² Catherine Millet, « Cabinets de curiosités : qu'est-ce qui s'y cache ? », *Art Press*, Hors-série no 15, 1994, p 159.

⁷³ Ici encore, Bann fait référence au travail de Marin. Voir Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Glosses*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1993.

⁷⁴ Voir Stephen Bann, *op. cit.*, p. 69. Il fait référence à l'ouvrage de Carol Duncan intitulé *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums* (London : Routledge, 1995).

environnement.⁷⁵ Lorsqu'il établit des comparaisons, il cherche d'abord les différences plutôt que les similitudes (ici encore, son approche se distingue de celle de Pomian, qui recherche ce que les objets collectionnés ont en commun, afin de définir la collection). Comme Louis Marin, il reconnaît la différence entre le lieu sacré et le lieu muséal profane, en reprenant l'exemple de Marin : la distinction entre le *lux* et le *lumen* latins, le premier étant l'éclairage physique et le second correspondant à la lumière sacrée. Bann ne peut être d'accord avec Duncan, qui considère que le rituel demeure, même si les objets et les lieux ne sont plus les mêmes. En dépit des positions idéologiques fondamentales qui les séparent, l'approche de Carol Duncan s'apparente à celle de Pomian, et ce lien se tisse à travers Benjamin. En effet, en insistant sur le fait que le musée est un lieu clos qui fournit aux objets une protection spéciale, et en affirmant que l'objet collectionné doit être mémorable et renvoyer le spectateur à un monde invisible, Pomian reste attaché à la notion d'aura. La disparition dans les musées d'un art « hérité », telle que décrite par Pomian, n'est pas loin de l'idée benjaminienne de « la liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel ».⁷⁶ Carol Duncan, en décrivant l'espace muséal comme une zone liminale qui entretient, chez les visiteurs, des résidus de rituels religieux, reprend en fait l'analyse de Benjamin qui écrit que « la valeur unique de l'œuvre d'art « authentique » a sa base dans le rituel. Ce fond rituel, si reculé soit-il, transparaît encore dans les formes les plus profanes du culte de la beauté. »⁷⁷ L'idée de Duncan, selon laquelle le rituel du musée est religieux, est à mettre en relation avec les commentaires de Benjamin, qui relève que l'art a été associé au recueillement (par opposition au cinéma qui a été associé à la distraction). L'archétype théologique de ce recueillement, note Benjamin, « est la conscience d'être seul à seul avec son Dieu. »⁷⁸ Mais il y a plus encore : Duncan avance l'idée

⁷⁵ Stephen Bann développe cette idée principalement dans un texte intitulé « Art History and Museums », paru dans *The Subjects of Art History : Historical Objects in Contemporary Perspectives*, dirigé par Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly et Keith Moxey, Cambridge : Cambridge University Press, 1998, pp. 230-249.

⁷⁶ Voir Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (trad. Pierre Klossowski), dans *Gesammelte Schriften*, vol.1 tome 2, R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser éd., Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1978, pp. 709- 739.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 714.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 733.

que la peinture abstraite peut se décrire comme une démarche masculine de quête spirituelle, où la démarche artistique s'assimile à l'expérience religieuse du dépouillement ; dans l'espace ritualisé du musée, les visiteurs contempleront ensuite l'œuvre, comme les fidèles d'une église, pour communier, c'est-à-dire être seul à seul en union avec l'esprit du génie qui a créé l'oeuvre. Sa lecture féministe reste près de la thèse de Benjamin qui écrit que le culte de la beauté né à la Renaissance s'est retrouvé en crise avec la disparition de l'aura et que l'art a « réagi par la doctrine de l'art pour l'art, qui n'est qu'une théologie de l'art. »⁷⁹

Il est étonnant de constater que le « retour » du cabinet de curiosité comme mode de présentation dans le musée contemporain est souvent associé au retour d'une spiritualité refoulée et à la recherche de l'aura perdue, comme l'explique Catherine Millet :

« L'intérêt pour le cabinet de curiosités est le signe d'une évolution importante dans les mentalités, il manifeste la volonté de réagir à deux états de faits qui ont peut-être atteint leur point critique. Son premier objectif paraît être de restituer un peu d'aura à un art passablement rabaisé. Alors que tous les efforts des premiers avant-gardistes avaient porté sur la désacralisation de l'art — par exemple en lui donnant la forme d'un objet ordinaire — , on peut dire que beaucoup de leurs héritiers, comme beaucoup de leurs agents commissionnés à cet effet par la société, ont eu pour but, au contraire, de re-sacraliser tout objet à leur portée. »⁸⁰

Le cabinet de curiosité peut être vu comme une organisation de l'espace qui met l'accent sur le religieux ou le magique, comme un mode de disposition qui fait resurgir ce que les avant-gardes ont souvent refoulé sans l'avoir traité, c'est-à-dire la question religieuse. À l'opposé, Stephen Bann prend l'exemple de la collection de John Bargrave,⁸¹ pour affirmer que le cabinet a un rôle intermédiaire entre la théologie et la science, qu'il s'éloigne de la merveille, du miracle de l'art et de la

⁷⁹ *Ibid.*, p. 714.

⁸⁰ Catherine Millet, *op. cit.*, p 159.

⁸¹ Il s'agit peut-être d'un exemple qui s'impose ; soulignons néanmoins que Bann est, depuis longtemps, un spécialiste de John Bargrave.

nature, pour s'approcher des lois générales qui expliquent la constitution de l'objet. Le cabinet ne serait pas qu'un gênant prélude à l'âge de la classification scientifique, dénigré par Descartes et Bacon qui y voyaient une incapacité de raisonnement inductif. Par contre, ce qui a été retenu du cabinet, et ce qui se traduit dans l'aménagement de l'espace lorsqu'on le prend comme modèle, ne correspond pas à ce que Bann décrit :

« Le modèle du cabinet de curiosités, exemplaire d'un moment intense de constitution du savoir, a l'avantage de remettre les œuvres en relation avec des systèmes symboliques. Le problème est que ce modèle [...] draine pas mal de pseudo-religiosité. Dans les cabinets de curiosités [...] les œuvres ont une fonction cognitive, explorant des phénomènes plus ou moins occultes, s'articulant à tout un continuum culturel qui comprend art et légendes populaires, traditions spécifiques à une région, à une économie, arts appliqués, etc., ou bien elles proposent des substituts religieux: le bizarre, le magique, le panthéisme, ce dernier sous sa forme moderne, écologique [...] »⁸²

Curieusement, Stephen Bann ne donne pas d'explications quant à l'intérêt récemment porté aux cabinets de curiosités comme modèle d'installation des œuvres ; il ne compare pas le cabinet du XVI^e siècle aux cabinets « reconstitués » qui inspirent certaines mises en expositions contemporaines. Il faut dire que l'objectif de Bann n'est pas seulement de retrouver un épisode disparu dans l'histoire des collections et du collectionnement. Il cherche plutôt à reconstruire une pratique de la mise en exposition (*visual display*), qui éviterait les paradigmes historico-artistiques dominants pour mettre en lumière un élément d'énonciation qui aurait été perdu dans le discours d'objectivisation de la muséologie moderne. C'est l'effacement systématique de cet élément qui fait que les initiatives du musée d'art contemporain apparaissent avant-gardistes de manière gratuite, alors qu'en fait elles renouent avec des modes profonds d'énonciation et de mise en exposition qui étaient en vigueur avant le XVIII^e siècle.

C'est d'ailleurs avec une approche similaire que Reesa Greenberg aborde la question de la mise en exposition. La plupart des musées, selon Greenberg, présentent les œuvres de manière linéaire. Les codes d'accrochages sont très précis : les œuvres sont assez éloignées les unes des autres pour que leur autonomie soit respectée, et elles sont assez rapprochées pour qu'il soit possible de repérer entre elles les liens que suggère leur sélection. Ce système est utilisé sur un mur blanc, et pour les œuvres de grands ou petits formats, indépendamment de la technique utilisée par l'artiste. Aujourd'hui, nous sommes habitués à cet accrochage typique du XX^e siècle, et nous avons tendance à oublier que les Salons du XIX^e siècle ont présenté des œuvres accrochées du plancher au plafond, et d'un mur à l'autre. Ces présentations par regroupements serrés (*cluster hanging*), amenaient le spectateur à se déplacer dans plusieurs directions, s'il voulait voir toutes les œuvres. Son parcours devenait discontinu ; il devait constamment avancer et reculer, aller de gauche à droite. Dans ce type d'accrochage, les œuvres sont distribuées sur la surface du mur, le couvrant en totalité ou en partie ; leur organisation n'est ni strictement linéaire, ni séquentielle, ni placée au niveau de l'œil. Ces arrangements sont structurés par masses plutôt que par lignes ; les limites s'effacent, les contours s'estompent et les objets se retrouvent absorbés dans la totalité de l'ensemble. Reesa Greenberg ne propose pas l'idée que cette forme d'accrochage soit candide ; bien au contraire, c'était une forme de présentation éminemment compétitive, permettant de repérer les meilleures œuvres. C'était néanmoins un prélude à l'accrochage linéaire, où on ne présente *que* les meilleures œuvres. Comme pour les cabinets de curiosités, il y a un « retour », depuis la fin des années 80, du modèle des Salons dans les aménagements de musées, particulièrement ceux qui ont rénové leur édifice et réaménagé la présentation des collections.⁸³ Selon Greenberg, ce retour est motivé par le rendement et maintient l'idéologie de la hiérarchie :

⁸² Catherine Millet fait surtout référence à l'exposition *Les magiciens de la terre*, réalisée en 1990 par Jean-Hubert Martin qui était alors directeur du Musée National d'Art moderne à Paris.

⁸³ Reesa Greenberg donne l'exemple de la National Gallery of Scotland et de la Art Gallery of Ontario à Toronto. Voir Reesa Greenberg, « Rhetoric by Arrangement : Seeing is Believing », dans

« This use of the Salon hang is linked, either affirmatively or as a critique, to historical revisionism and occurs, nor uncoincidentally, at a time when there is a concerted effort to assert the validity, if not supremacy, of painting in the contemporary art world. In one reading, both salon-style rehangs and the championship of contemporary painting can be seen as two sides of the same conservative coin. »⁸⁴

Reesa Greenberg oppose ce type d'aménagement de l'espace aux accrochages par regroupements (*cluster hangings*) qui ont été pratiqués par les artistes, que ce soit pour présenter leur propre travail ou encore lorsqu'ils ont été commissaires d'expositions. Dans ce cas, l'accrochage par regroupements sert à accentuer les similitudes, plutôt que les différences, entre les œuvres disparates. Selon Reesa Greenberg : « This active realignment of vision and body when viewing the cluster hang is an analogue for the intellectual and emotional realignments that the content of cluster hangs seems to demand. »⁸⁵ Les musées d'art contemporain ont évidemment présenté des installations d'artistes selon ce principe d'accrochage. Ceci complexifie le problème, puisque les accrochages linéaires perdurent en même temps. Greenberg affirme que les musées devraient prendre position, plutôt que « ménager la chèvre et le chou » pour garder leur neutralité politique. Nous croyons au contraire qu'il n'existe pas de principe de présentation plus accompli, vers lequel devrait tendre le musée, que celui qui présente en alternance les deux types d'accrochage. Nous devons plutôt apprendre à penser ensemble l'existence de ces approches contradictoires, entre autres parce que c'est la meilleure manière de respecter une discontinuité globale dans la présentation des œuvres. Pour la présentation de l'art contemporain, la notion de discontinuité est indispensable : comment, par exemple imaginer une continuité dans la présentation des œuvres d'une exposition d'art électronique ? Et comment favoriser un type de présentation plutôt qu'un autre, quand l'exposition voisine d'un même musée est composée de photographies ? On le voit bien, l'art contemporain, lorsque nous le suivons jusque

Définitions de la culture visuelle II. Utopies modernistes - Postformalisme et pureté de la vision (actes du colloque tenu en 1995), Musée d'art contemporain de Montréal, 1996, pp. 55-68.

⁸⁴ Reesa Greenberg, *op. cit.*, p. 59.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 62.

dans ses développements les plus récents, fait toujours surgir de nouvelles nécessités quant à l'organisation de l'espace. Ici, puisque que nous parlons de la généalogie de l'aménagement de la salle d'exposition, nous nous en tenons aux techniques plus anciennes comme la peinture.

Il n'en demeure pas moins que c'est la notion foucauldienne de discontinuité (reprise en relation avec le cabinet de curiosité), qui permet à Bann de développer cette hypothèse du cabinet comme « origine » du musée. On ne peut nier le fait que les musées du XVIII^e et du XIX^e siècles se sont distingués des cabinets de curiosités. Comme le souligne Tony Bennet, « c'était chose courante, vers la fin du XIX^e siècle, de la part des commentateurs du musée, de distinguer son ordre et sa rationalité de l'incongruité qui semble caractériser le cabinet de curiosités que le musée a supplanté. »⁸⁶ Cependant, l'approche de Stephen Bann nous apparaît parfois comme une construction réunissant les deux sujets de prédilection de l'auteur dans une structure généalogique, plutôt que comme une comparaison incontournable. Si nous prenons par exemple la description que fait Donald Preziosi du Fogg Museum de l'Université Harvard, nous avons l'impression d'y retrouver davantage certaines caractéristiques du musée contemporain. L'apparition du Fogg Museum est postérieure à l'émergence des cabinets de curiosité, et donc plus près, historiquement, du musée traditionnel dans lequel Bann ne reconnaît pas le musée actuel ; mais surtout, le Fogg est un musée et non un cabinet privé. Il appartient à cette « première génération » de musées classiques, où les tendances scientifiques sont aussi fortes que les tendances esthétiques, avant que ne domine, au XIX^e siècle, la fonction esthétique d'une « deuxième génération » de musées classiques. Ainsi, comme l'explique Preziosi, le premier Fogg Museum regroupait sous un même toit tous les dispositifs de l'histoire de l'art : les salles de cours, les laboratoires et les documents d'archives. Le Fogg Museum était une machine active dans la diffusion de l'information, qui prenait la forme de divers théâtres pour la construction des narrations. Contrairement au musée traditionnel qui n'a recours qu'aux expositions,

⁸⁶ Tony Bennett, *op. cit.*, p. 1.

le Fogg intégrait plusieurs moyens pour rendre visible l'histoire de l'art. Il faisait circuler des parcelles d'information de ses archives en constant développement, et on pouvait composer des narrations de différents motifs d'œuvres, comme, par exemple, l'usage de la couleur ou de la ligne, comparé dans des œuvres de différentes places et époques, ou à travers l'œuvre d'un artiste. Le Fogg a établi les manières selon lesquelles les archives devaient être employées dans la constructions des récits historiques et généalogiques, et a orienté le développement de la discipline à Harvard.⁸⁷ Selon Preziosi, c'était une véritable usine à production de sens, un lieu de fabrication de significations articulant les aspects morphologique, sémantique, ethnique et social des objets.

Dans cette description, nous retrouvons plusieurs des objectifs du musée actuel ; plus en fait, que dans le modèle du cabinets de curiosités. Nous ne voulons pas suggérer que la comparaison de Bann n'est pas pertinente ; au contraire, son analyse sert à remettre en question les accrochages linéaires, ce qui nous semble absolument nécessaire. Pour ce qui est de la manière de disposer les objets, le modèle du cabinet de curiosités reste marginal : on retient surtout l'exposition les *Magiciens de la terre*, ou encore l'exposition *The Label Show*. Cette dernière s'inspire des cabinets de curiosités, mais son premier modèle était surtout celui des *period rooms* : il s'agit de ces espaces, dans l'exposition, où les œuvres sont entourées de meubles et d'objets servant à recréer le contexte de l'époque (par exemple, un tableau impressionniste dans un salon bourgeois du XIX^e siècle). L'exposition *The Label Show* nous paraît plus intéressante que les *Magiciens de la terre*, parce que son accrochage soulevait les questions de contextualisation en relation avec la signification intrinsèque de l'œuvre, en mettant en valeur l'importance du discours.

Contexte et signification intrinsèque de l'œuvre

⁸⁷ Preziosi mentionne d'ailleurs que dès 1881, un modèle de curriculum établi par le Fogg apparaissait dans les catalogues de cours de l'université de l'époque. Voir le chapitre intitulé

La question de l'objet qui renvoie à l'invisible plutôt que d'être considéré en soi, a beaucoup préoccupé les musées publics pendant les premières années qui ont suivi leur fondation. Tony Bennet a montré que les collections ont pendant longtemps été pensées comme des « illustrations », c'est-à-dire selon un ordre de signification qui n'était pas considéré comme spontanément disponible pour l'examen des visiteurs, mais plutôt comme un ensemble qui ne pouvait être rendu « visible » que si sa présentation était organisée de manière très calculée. Ainsi, à la fin du XIX^e siècle, du moins dans les musées d'anthropologie et d'histoire naturelle, les objets exposés étaient loin d'être considérés comme significatifs en soi et pour soi. Ils étaient vus selon la maxime célèbre « un musée est *une collection d'étiquettes* instructives illustrées par des spécimens bien choisis. »⁸⁸ Bennet signale au passage que les critiques qui attribuent un fétichisme de l'objet aux pratiques d'expositions des musées du XIX^e siècle sont conséquemment dans l'erreur. Nous considérons qu'il faut distinguer le musée d'art des autres institutions muséales, toutefois, car ce fétichisme de l'objet, s'il n'était pas encore installé solidement dans les musées, prenait déjà racine dans les théories esthétiques. Néanmoins, il est clair que l'idée d'une signification intrinsèque de l'œuvre d'art demeure relativement récente. Plus récente encore est la tendance à « contextualiser » l'œuvre par diverses techniques de mise en exposition. La contextualisation révèle un doute, de la part des musées d'art, face à la notion d'autonomie de l'œuvre. Évidemment, elle n'est pas généralisée, de sorte que nous pouvons voir dans un même musée une exposition où les œuvres « parlent d'elles-mêmes », en côtoyer une autre où les œuvres sont davantage « mises en contexte ». Ce n'est pas un hasard si les « étiquettes instructives » sont de plus en plus populaires dans les musées d'art. Les *cartels allongés* (étiquette avec texte explicatif) étaient vus, jusqu'à récemment, comme l'outil didactique parfait dans le musée d'ethnologie, et comme l'accessoire inutile dans le musée des beaux-arts (parce que les œuvres « parlent d'elles-mêmes »). Dans le musée d'ethnologie ou

« The Panoptic Gaze and the Anamorphic Archive », dans Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven: Yale University Press, 1989, pp. 54-79.

de sciences naturelles,⁸⁹ l'étiquette est indispensable, même pour l'expert. Dans le musée des beaux-arts, elle est intéressante, tout au plus, pour l'expert qui vient d'abord contempler l'œuvre dont il connaît déjà l'auteur. Dans le musée d'art contemporain, même pour l'expert, elle est souvent consultée avant même qu'un regard soit jeté sur l'œuvre.⁹⁰ En art contemporain, la signification se dégage d'abord de ce qu'on décrit comme étant la démarche de l'artiste - le fameux « processus » - et l'étiquette permet souvent d'identifier l'artiste, les repères comme le « style personnel », ou la chronologie, ou encore la géographie, étant généralement inutiles depuis les années 50.⁹¹ L'étiquette est appréciée, finalement, parce qu'elle fournit un contexte à l'objet. Mais ce contexte n'est pas fixe, et le musée peut recontextualiser chaque œuvre indéfiniment, puisque ces mises en contexte sont autant de différentes interprétations. L'exposition *The Label Show. Contemporary Art and the Museum*, présentée au Museum of Fine Arts de Boston en 1994, est un bon exemple de la présence de l'étiquette dans l'art contemporain.⁹² Le fait de monter une exposition implique une sélection d'œuvres, en premier lieu, mais ensuite la mise en place

⁸⁸ George Brown Goode est l'auteur de cette maxime. Cité par Tony Bennett, *op. cit.*, p. 167. C'est nous qui soulignons et qui traduisons.

⁸⁹ À Montréal, nous pouvons ajouter le Biodôme, le Planétarium, le Jardin botanique...

⁹⁰ Les musées, par contre, persistent à mettre les étiquettes aussi loin que possible de l'œuvre lorsqu'ils présentent de l'art contemporain, parce que tout objet étranger à l'œuvre ne doit pas faire partie du même champ visuel.

⁹¹ Les stratégies artistiques contemporaines utilisant la citation, la série, l'image enregistrée (la vidéo) ou électronique, brouillent intentionnellement les repères possibles pour une identification rapide d'une œuvre.

⁹² L'organisation de cette exposition arrivait à rompre avec plusieurs habitudes des musées : « *The Label Show* has a deliberate overabundance of interpretive labels : a given work may have as many as three. There are two purposes to this : to demonstrate the variety of possible responses to contemporary art, and to show that language is a valuable stimulus to the processes of looking at, thinking about, and perceiving art. Contrary to standard museum practice, all the labels are signed. The labels writers include several of the artists, members of the museum staff, and a wide range of others involved in the arts. Each writer was assigned an object and given a limit of about one hundred words. » Voir Trevor Fairbrother, « How *The Label Show* is Organized », brochure de l'exposition *The Label Show. Contemporary Art and the Museum*, Boston : Museum of Fine Arts (Publication non paginée). Exposition présentée du 12 février au 1^{er} mai 1994. La modeste publication n'est pas paginée et n'a pas de code ISBN, ce qui indique le statut expérimental que le Musée des Beaux-Arts de Boston accorde à cette exposition. La manière dont le discours est livré indique que ce type de démarche n'est pas encore tout à fait assimilé par l'institution. Une des raisons de cette résistance (outre les questions spécifiques de budget, que nous n'avons pas souhaité analyser en détail, même lors d'une entrevue que nous a accordée Trevor Fairbrother au sujet de l'exposition) serait la désacralisation de l'œuvre que des expositions comme celle-ci mettent en scène. Dans la publication, le texte des labels prend toute la place, les titres des œuvres n'apparaissent pas et seuls sont mentionnés les noms des artistes auteurs des productions à propos desquelles ces labels ont été écrits.

d'une série de dispositifs qui expliquent et justifient cette sélection : cartels allongés ou textes sur les murs, audio-guides, visites commentées, dépliants, catalogues, ainsi que des organisation spatiales qui ont une valeur discursive autant que les textes⁹³ (comme l'éclairage, ou la construction de cimaises pour mettre en valeur certaines œuvres, la couleur des murs, l'ajout de vitrines). *The Label Show*, en mettant l'emphase sur les étiquettes, rendait évident ce qui se passe habituellement dans les musées : l'histoire du monde y est organisée sans confusion, à travers des fragments de connaissance et des expériences visuelles qui forment un tout cohérent et qui se manifestent dans le montage de l'exposition. Comme l'explique Trevor Fairbrother, le conservateur de l'exposition :

« As visitors/consumers, we will profit from an understanding of the issues and codes, starting with the printed materials accompanying the objects and ending with the intellectual labels and categories that collectively define the « fine arts ». In contemporary art, the « labels » have yet to be firmly attached, and the conclusions remain uncertain. The world of contemporary art is a good place to examine the language of museums. [...] There is no universally accepted definition of art, much less of contemporary art, which continually explores new media while maintaining many traditions. »⁹⁴

Cette exposition avait comme but premier d'exposer le discours sur l'œuvre, et de démontrer qu'il crée la signification de l'objet. Le dépliant de l'exposition, qui est un autre « label », un autre discours créateur de signification, affichait d'emblée l'hypothèse de travail de cette exposition, en donnant comme remarques liminaires une citation très claire sur l'idée de signification intrinsèque de l'œuvre :

« Pictures do not have meanings. They are given meanings, by people. Different people give them different meanings at different times. One cannot merely examine a painting and try to deduce its « meaning », for such a meaning does not exist. Meaning can only ever be the outcome of a particular set of historical circumstances,

⁹³ Comme l'a d'ailleurs démontré Mieke Bal, ce que nous analysons ailleurs.

⁹⁴ Trevor Fairbrother, *op. cit.*

and since these circumstances change, a painting's meaning cannot remain a fixed constant. »⁹⁵

Le musée comme cadre

Voyons maintenant à quoi s'opposent précisément ces mises en exposition qui utilisent les cartels allongés, ou les modèles anciens (*period rooms*, cabinets de curiosités, accrochage des Salons). Selon Brian O'Doherty,⁹⁶ l'histoire du modernisme est intimement encadrée par l'espace d'exposition : nous aurions maintenant atteint un point où nous voyons l'espace avant l'œuvre. Un espace blanc et idéal serait, plus qu'aucune œuvre, l'archétype de l'art du XX^e siècle. Le corps du spectateur est exclu de cet espace blanc, propre, sans ombres, artificiel, qui se veut un lieu hors temps. L'espace est aménagé en fonction des yeux et de l'esprit du spectateur plutôt qu'en fonction de son corps. Par exemple, les bancs, dans les salles, se font toujours aussi rares et discrets que possible.

Une brève étude historique permet à O'Doherty de démontrer la nouveauté de l'importance que nous accordons au « cube blanc ». En effet, à l'époque des salons du XIX^e siècle, la galerie n'est qu'un lieu délimité par quatre murs qui n'ont aucune valeur esthétique intrinsèque. Ces murs sont surchargés, mais les tableaux ne se nuisent pas les uns les autres, puisqu'alors chaque œuvre est vue comme ayant, dans le contexte de l'exposition, son entité propre, totalement isolée, grâce à son imposant cadre et à son système de représentation perspectiviste (espace qui se déploie en profondeur et non de manière latérale). Chaque œuvre ayant son univers en soi, l'espace d'exposition était discontinu et divisé en catégories.

⁹⁵ Paul Taylor, « Looking and Overlooking », *Art History*, 1992, cité par Trevor Fairbrother, *op. cit.*

⁹⁶ Voir Brian O'Doherty, « Inside the White Cube. Part 1 : Notes on the Gallery Space », *Artforum*, (mars 1976), pp. 24-30 ; « Inside the White Cube. Part 2 : The Eye and the Spectator », *Artforum*, (avril 1976), pp. 26-34 ; « Inside the White Cube. Part 3 : Context as Content », *Artforum*, (novembre 1976), pp. 38-44.

L'accrochage, comme plusieurs exemples nous le démontrent, énonce le système de valeur et d'interprétation des œuvres. Ainsi, une esthétique de la surface, telle qu'elle s'est développée à partir de la fin du XIX^e siècle, impliquera forcément une relation particulière entre le plan pictural et le mur qui l'entoure. Par exemple, le tableau de chevalet ne peut pas, comme la fresque, être assimilé au mur ; conséquemment, à partir du moment où c'est sa surface matérielle, et non sa profondeur illusionniste, qui est mise en valeur, il ne jouit plus de cet isolement que le cadre réitérait. Dès lors que le tableau devient une surface plane, placée sur cette autre surface plane qu'est le mur, l'espace d'exposition devient plus important, et l'aménagement de la salle doit être pensé de manière à permettre à l'œuvre de garder son autonomie et son statut (c'est-à-dire ne pas avoir l'apparence d'un fragment de mur peint).⁹⁷ Pendant les années 50 et 60, nous remarquons la codification d'un nouveau thème : l'espace requis dans l'accrochage d'une œuvre afin qu'elle puisse « respirer ». En effet, les musées suivent toujours cette idée : l'espace linéaire requis est d'au moins le double de la largeur d'un tableau entre chacun. Cette règle est appliquée lors des montages d'expositions et elle est transmise comme consigne à tout musée qui présente une exposition itinérante venue du musée « concepteur ». De manière générale, elle est rigoureusement respectée.⁹⁸ O'Doherty considère que nous entrons dans une époque où chaque œuvre a son territoire dans un lieu qui ne peut pas être habité par l'être humain. Le mur change alors de fonction : il n'est plus un simple support mais un élément de l'espace de l'œuvre. Et, par un retournement de la proposition, il devient clair qu'à partir du moment où le mur a acquis une valeur esthétique, il modifie tout ce qui est accroché dessus. À la vue d'une exposition, nous faisons maintenant une lecture automatique du mur, de l'accrochage. Cette place du

⁹⁷ O'Doherty situe aux XVIII^e et XIX^e siècles l'apparition des premières modifications de la suprématie perspectiviste, alors que la couleur et l'atmosphère ont commencé à dissoudre la perspective. Les marines, en privilégiant la couleur et la ligne d'horizon, mettaient en valeur la planéité de la surface peinte : l'espace ainsi présenté se développe de manière plus latérale, ce qui crée une tension avec le cadre, duquel la surface tend à déborder. L'Impressionnisme, composé de formes « inventées », conjugué au mythe de la planéité de la surface qui est à l'origine de celui de l'œuvre autoréférentielle, a modifié la notion de bordure, celle de cadre, celle d'accrochage, et la nature de l'espace d'exposition.

⁹⁸ Voir, à titre d'exemple, le *Catalogue des expositions itinérantes. 1988-1989*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1987.

mur, devenue prépondérante, se manifeste entre autres dans la manie systématique qu'ont les musées de construire de nouvelles cimaises à chaque nouvelle exposition ; il est devenu impossible d'exposer de nouvelles oeuvres sans exposer de nouveaux murs.

L'abstraction et la réalité seraient tous les deux impliqués dans cette « dimension sacrée » du XX^e siècle qu'est l'espace.⁹⁹ L'énergie entre les concepts d'espace articulé dans l'oeuvre, et d'espace que nous occupons, est une des forces les plus importantes et les moins comprises du modernisme : l'espace moderniste redéfinit le statut de l'observateur, et la conception moderniste de l'espace peut être ce que le public considère comme menaçant. L'espace n'est plus simplement le lieu où les choses se produisent, car maintenant, les choses produisent de l'espace. Les problèmes de déplacement sont spécifiques au modernisme ; d'ailleurs, les spectateurs se demandent souvent où ils doivent se placer pour appréhender les oeuvres. C'est un problème de perception (comme pour les anamorphoses), et une question de compréhension : « Qu'est-ce que l'oeuvre attend de nous ? Comment circuler dans l'espace pour tout saisir ? ». L'espace d'exposition moderniste met en évidence le fait que notre identité, comme spectateur, est centrée autour de la perception, tout en faisant appel à la philosophie, la physiologie et la psychologie. Dès que l'oeuvre entre dans le jeu de la perception, les sens sont remis en question. Et puisque les sens appréhendent l'information qui confirme l'identité, cette identité devient problématique, et le spectateur peut ressentir beaucoup d'inconfort.¹⁰⁰

⁹⁹ Les *shaped canvases* de Frank Stella ont été produits selon la logique interne qui commandait cette disparition de la marge. Le résultat a considérablement activé le rôle du mur, car l'abandon du rectangle a confirmé l'autonomie du mur qui entrait dans un dialogue esthétique avec les oeuvres (chacune étant à la fois entité autonome et partie d'un ensemble). La *Color Field Painting*, la peinture des grands champs colorés, devient un cas extrême, la fin d'une tradition moderniste : leur accrochage en témoigne, dans la mesure où chacune devient un lieu réclamant beaucoup d'espace sur le mur, en même temps que son autonomie « mystique » de surface unique.

¹⁰⁰ Avec l'éclairage électrique, même le plafond des salles d'exposition est devenu un complexe réseau de branchements, ce que le modernisme a simplement ignoré. Duchamp a travaillé le plafond comme un petit coin du plancher : il a renversé la position théorique et culturelle en renversant notre position physique. Il a accompli, à partir d'un geste simple, la première intervention d'un artiste sur l'espace entier d'une salle d'exposition. En exposant l'effet du contexte sur l'art, du contenant sur le contenu, Duchamp a utilisé, non sans faire scandale, une nouvelle aire de l'art. L'hostilité du public est d'ailleurs une des clés du modernisme, et nous sommes très conscients des tentatives actuelles du

O'Doherty considère d'ailleurs qu'avec le postmodernisme, les artistes et le public se ressemblent davantage. Malgré tout, l'espace d'exposition est encore, pour plusieurs, un lieu isolé qui recèle des objets précieux et incompréhensibles : l'art contemporain est *difficile*. Cet espace accueille les préjugés de la « *upper middle class* » : un snobisme qui représente notre système de production limitée, notre système de valeur et nos habitudes sociales. À l'époque classique des rapports polarisés de l'artiste et du public, l'espace d'exposition, entre le studio et le salon, maintenait son statu quo en camouflant ses contradictions dans les impératifs sociologiques et esthétiques. O'Doherty donne comme exemple la croissance, dans les années 70, des espaces alternatifs autres que le musée, en tant que manifestation du changement de public, de localisation et de contexte. Il faut maintenant se questionner sur le fait que ces espaces ont presque disparu dans les années 90, en faveur d'un retour au musée; ceci aurait à voir avec la fin de la contre-culture, mais aussi, et peut-être dans une relation corollaire, avec l'installation, pendant la même période, d'une culture de la mémoire.

Le musée est donc un « cube blanc ». Le Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne est particulièrement intéressant à cet égard, avec ses murs et ses planchers blancs ; et lorsque nous regardons les reproductions des sculptures dans le catalogue de la collection du musée, nous ne percevons aucune profondeur et aucune pesanteur.¹⁰¹ Le développement de ce cube blanc a-spatial est un des triomphes du modernisme, c'est un développement commercial, esthétique et technologique. Quoi qu'il en soit, c'est la convention principale à travers laquelle nous avons reçu l'art. À partir des années 70, il devient clair que l'espace d'exposition n'est plus neutre. Les murs, par leur blancheur et leur prétendue neutralité, isolent l'œuvre du reste du

musée pour rejoindre un plus large public. Ce n'est pas le début d'un nouveau populisme, c'est plutôt la reconnaissance d'une ressource négligée, tout autant que l'abandon du spectateur privilégié. Ceci marque un éloignement face à la conception moderniste du spectateur (celui dont on abuse à partir de son incompétence présumée), une position fondamentalement romantique.

¹⁰¹ Le Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, catalogue de la collection, Musées et Monuments de France, 1990.

monde. Mais paradoxalement, ils ne sont pas étanches : les murs agissent comme une membrane, à travers laquelle passent les valeurs commerciales et esthétiques de « l'extérieur ».

Les modes peuvent changer, d'une décade à l'autre, et aujourd'hui les musées utilisent de plus en plus les murs colorés. Il n'en demeure pas moins que le musée d'art est un cadre agissant sur la signification de l'objet. Cette caractéristique du musée se manifeste dans le fait qu'il permet au visiteur de reconnaître en tant qu'œuvres d'art les objets qui s'y trouvent. Ce fait, en dépit de son apparente évidence, est quand même fondé sur un paradoxe : d'une part, c'est parce qu'il le place en retrait du monde que le musée fournit des indications sur l'identité de l'objet ; d'autre part, ce « retrait » ne signifie pas que le cadre du musée est étanche. En effet, hors du musée d'art, identifier un objet (ou un rassemblement d'objets) comme œuvre, ne va pas de soi. Les références culturelles du regardeur doivent lui permettre d'assimiler cet objet à d'autres qui lui ont déjà été désignés comme œuvres. Aucun critère passe-partout ne peut s'appliquer à l'art contemporain pour distinguer l'objet quotidien de l'œuvre (encore une fois, c'est le cas de l'art contemporain qui permet d'examiner plus à fond ce problème). Avec les productions actuelles, le lieu (l'espace muséal), demeure parfois le seul indice dont dispose le visiteur pour s'assurer qu'il n'a pas devant lui des objets « ordinaires » ou des installations d'équipements techniques provisoirement abandonnés. Le lieu lui-même lui garantit à l'avance que les objets qui s'y trouvent, quelle que soit leur apparence, seront des œuvres d'art. Évidemment, si nous comparons avec le musée traditionnel d'art ancien ou moderne, force est d'admettre que, là aussi, les salles d'exposition représentent un espace qui crée un effet typiquement muséal, c'est-à-dire « l'effet d'esthétisme et d'historicisme »¹⁰². Toutefois, une œuvre historique placée hors des salles d'exposition du musée d'art traditionnel (par exemple, dans un centre d'achats), peut quand même être identifiée comme œuvre, grâce à l'encadrement

¹⁰² Nous reprenons une expression de Donald Preziosi. Voir *Rethinking Art History, Meditations on a Coy Science*, New Haven: Yale University Press, 1989, et surtout « Modernity Again : The Museum

(pour la peinture), ou au socle (pour la sculpture) servant à les désigner comme tels. Le « connaisseur » pourra les identifier comme œuvre à partir d'un style dont il a appris les caractéristiques (par exemple, un tableau peint dans le style impressionniste). Les œuvres plus anciennes ont fini par déterminer des styles artistiques bien connus et facilement identifiables aujourd'hui pour tout amateur d'art, néophyte ou spécialiste. De plus, les œuvres datant d'avant les années 50 (incluant les œuvres non figuratives), sont des objets monolithiques : elles se présentent comme objet unique. Chacune de ces œuvres se distingue aisément de son environnement.

Pour ce qui est de l'appréciation des œuvres contemporaines, par contre, une autre difficulté apparaît, car elles se présentent souvent comme des séries ou, pire encore, comme des amas de choses, dispersés et disséminés sans faire corps. Or, « faire corpus », c'est la condition première de tout objet d'étude. Lorsque l'œuvre est une installation in situ, hors d'un musée, l'éparpillement et la dissémination des éléments de l'œuvre dans l'environnement, qui peut être vu comme un espace « hors d'œuvre » (les autres murs, le plancher, le plafond, l'étage en dessous, le commerce en face du musée), cet éclatement de l'œuvre, donc, correspond à une présentation fondamentalement différente, parce qu'elle intègre l'espace environnant. Cette pratique est récente et extrêmement déroutante pour les regardeurs, parce qu'elle prive l'œuvre de dispositifs, tels que l'encadrement ou le socle. Ces dispositifs ont, avec le temps, créé un « effet d'œuvre », en habituant les regardeurs à y reconnaître le signe de l'objet d'art. L'art contemporain, de plus, est difficile à repérer dans l'espace parce qu'il ne correspond pas forcément à une technique connue. Aujourd'hui, avec le recul du temps, les œuvres historiques se classent rapidement selon des techniques aisément identifiables pour l'amateur qui connaît le travail ancien : une peinture, une sculpture, une photographie, une gravure, etc. Nous pouvons ici mesurer l'ampleur de la difficulté qui se présente au spectateur, même lorsqu'il a des dispositions favorables. Pour « faire travailler » ces dispositions

favorables, il faut que ce spectateur soit déjà nourri de lectures sur l'artiste (sa démarche), ou sur un contexte de production qui s'en rapproche étroitement. Ou encore, et cette dernière option permet de surmonter tous les obstacles décrits précédemment, il lui faut être dans un musée qui présente de l'art contemporain. Dans ce lieu, ce visiteur sait qu'il doit « se demander ce qui se passe », puisque c'est forcément (il le sait dès qu'il franchit le seuil), à une œuvre d'art qu'il a affaire. Dès lors que cette question est posée, il pourra se mettre à la recherche des réponses.

L'espace d'exposition joue donc aussi le rôle d'inscription de l'objet dans la sphère artistique. L'objet, une fois exposé dans le musée, jouit de cette *valeur indicielle* accordée à la photographie : « ça a été là » (dans le musée), c'est donc une œuvre. L'objet jouit de cette valeur, en effet, ce qui auprès des « initiés » permet de croire que l'œuvre peut aussi être présentée dans l'espace public. Mais les nombreux débats, tenus récemment autour de l'art public, ont montré que l'absence de cadre (entendre : l'absence des murs du musée) crée la confusion et parfois le rejet. Tout se passe comme si nous pensions que l'art actuel peut être incompréhensible, à condition qu'il soit dans le musée. L'art public, en effet, suscite davantage le débat parce qu'il n'y a pas, dans la sphère publique, d'indice permettant de reconnaître rapidement l'art contemporain. Une installation *in situ*, par exemple, passe souvent inaperçue ; et lorsqu'on la remarque, elle n'est pas spontanément identifiée comme œuvre.

Ainsi, le lieu (c'est-à-dire la présentation sur le site d'un musée) constitue un repère fondamental pour aborder les œuvres actuelles qui se présentent souvent comme des fragments ou accumulations d'objets aux formes et aux fonctions incertaines, et qui ne disposent pas des « attributs » conventionnels de l'œuvre muséale. Plus l'objet est placé sans ambiguïté à l'intérieur du cadre, c'est-à-dire sur le site du musée d'art — ou mieux, à l'intérieur du musée, ou encore mieux, à l'intérieur d'une salle d'exposition du musée — plus il est facile de regarder cet objet en tant qu'œuvre d'art. Nous pouvons donc dire qu'une installation

contemporaine, lorsqu'elle est placée hors des espaces traditionnels de présentation, ne fournit aucun des indices habituels qui servent à guider le visiteur dans sa reconnaissance de l'objet d'art. Carol Duncan écrivait que dans l'espace du musée, « tout – et parfois n'importe quoi – peut devenir de l'art, incluant les extincteurs de fumée, les thermostats et les baromètres ». ¹⁰³ Le design d'installation n'a cessé de tendre de plus en plus vers l'isolement des objets, pour le regard concentré de l'adepte esthétique et pour supprimer d'autres significations moins pertinentes que pourrait avoir l'objet. L'oeuvre est isolée dans la salle et le musée est isolé de la vie courante. Nous expliquons ailleurs cette notion de liminalité qu'utilise Duncan ; ce que nous voulons souligner ici, c'est le fait que l'espace liminal du musée est décrit comme étant étanche. Le musée est en bonne partie le lieu liminaire que décrit Duncan, mais nous croyons qu'il est aussi, comme tout espace indiquant une limite, un lieu perméable. Comme tout cadre, il cerne et délimite, mais il appartient en même temps à l'espace qui est extérieur à ce qu'il encadre. Nous faisons ici référence au *parergon* expliqué par Jacques Derrida dans *La vérité en peinture*. ¹⁰⁴ Nous préférons parler de cadre plutôt que d'espace liminal.

L'espace liminal du musée, tel que présenté par Duncan reste une thèse qui correspond davantage au *survey museums* ¹⁰⁵ et aux musées d'art de la première moitié du XX^e siècle. À partir des années 60, le musée d'art devient de plus en plus souvent un lieu dont les frontières se retrouvent effritées par les pratiques artistiques, par le fonctionnement de la société de consommation et, plus récemment (et de manière plus subtile), par le partenariat institutionnel. Comme le soutient Carol Duncan, il est vrai que le musée sert à créer un rituel qui initie le visiteur pour en

¹⁰³ Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, Londres : Routledge, 1995, p. 20. C'est nous qui traduisons.

¹⁰⁴ Nous renvoyons aussi à une définition intéressante de la limite telle que présentée plus récemment dans la revue *Exposé*. Dans un article des éditeurs où sont proposés des termes qui indiquent une limite, nous retrouvons : « la bordure, le bord (Derrida, « Sa bordure se dérobe », « transiger avec les effets de bords ») ; le rivage, la rive (Derrida) ; la ligne, la ligne de démarcation, le contour, le cadre (Derrida) ; le seuil (Ricoeur) ; les parages (Derrida). » Voir *Exposé*, no 2 (« Pertes d'inscription »), p. 127.

faire un connaisseur, mais il n'en demeure pas moins qu'il cherche de plus en plus à séduire les visiteurs de passage (les blockbusters s'adressent d'abord au touristes et ce type d'exposition est généralement programmé pendant la période estivale). Finalement, le musée partage son discours avec d'autres institutions qui ne sont pas des lieux muséaux (les universités) et il génère un discours qui peut s'étendre hors de ses murs (les catalogues d'exposition, l'internet) ; et dans ce cas, le cadre muséal est efficace dans la mesure où son discours est perçu comme étant validé par d'autres instances institutionnelles.

Certaines œuvres, au demeurant, sont conçues par les artistes comme des installations camouflées dans l'environnement muséal. Même le cadre du musée, ou l'espace liminal, ou l'effet du « cube blanc », n'arrivent pas à fournir les indices permettant d'y reconnaître une œuvre. Prenons, par exemple, l'œuvre *Les archives du Musée d'art contemporain de Montréal* (1992), de Christian Boltanski. Sans vouloir faire une analyse d'œuvre, ce qui n'est pas l'objet de notre propos, nous pouvons quand même montrer que le cadre du musée ne permet pas automatiquement une reconnaissance de l'œuvre. *Les Archives du Musée d'art contemporain de Montréal* se présente comme une installation constituée des « archives » de 336 travailleurs de la construction du Musée.¹⁰⁶ L'artiste a d'abord obtenu du musée les noms et photographies des ouvriers qui ont travaillé sur le chantier de construction de l'édifice. Ensuite, on a rangé sur des étagères métalliques des boîtes de carton gris¹⁰⁷ sur lesquelles avaient été collés les noms écrits sur étiquettes ainsi que les photographies d'identification. L'ensemble est installé dans une très petite pièce qui ne jouit, pour tout éclairage, que de la lumière blafarde de lampes de bureau disposées symétriquement sur le dessus des étagères.¹⁰⁸ La

¹⁰⁵ C'est d'ailleurs à partir des *survey museums* qu'elle développe l'idée du musée comme un espace cérémoniel qui amène les visiteurs à vivre la visite comme un rituel. Voir Carol Duncan et Alan Wallach. « The Universal Survey Museum », *Art History*, vol. 3, no. 4, déc. 1980, pp. 448-469.

¹⁰⁶ Signalons que ces travailleurs constituent un groupe social en particulier, puisque la majorité d'entre eux font partie des familles italiennes de Montréal.

¹⁰⁷ À la demande de l'artiste, elles devaient être « très ordinaires, banales, semblables à des boîtes de chaussures. »

¹⁰⁸ Il y a là tout le dispositif de présentation propre au travail de Boltanski, tel qu'il apparaît dans plusieurs de ses œuvres, et qui renvoie à la mémoire, à la mort, au corps et à la disparition. Par

dissimulation dans l'espace du musée fait évidemment partie de la stratégie de mise en exposition telle que définie par l'artiste : Boltanski souhaitait initialement que sa pièce soit située dans le sous-sol du musée, et donc à l'extérieur des salles d'exposition. Elle fut finalement installée en retrait, tel que l'artiste le désirait, dans un espace exigu, adjacent à l'escalier menant au sous-sol. Il est intéressant de remarquer que ce lieu est cependant très près des espaces les plus fréquentés (l'escalier en question part du hall d'entrée et se situe dans la circonférence des traditionnelles rotondes) et que cette localisation, paradoxalement, dissimule l'installation. Dans le cas des *Archives du Musée d'art contemporain de Montréal*, il faut se demander pourquoi l'oeil averti du « connaisseur » contemporain n'y reconnaît pas d'oeuvre (pas plus que l'oeil du néophyte), à moins que l'on ne l'invite à y regarder de plus près. Si l'installation de Boltanski passe totalement inaperçue, c'est d'abord parce qu'elle se dissimule dans l'espace « hors-d'oeuvre » des halls d'entrée, réservés habituellement aux activités commerciales (boutiques, librairies) et fonctionnelles (accueil, sécurité, vestiaires). Cette dissimulation est, en plus, rendue encore plus efficace grâce à un travail de camouflage conçu par l'artiste. En effet, l'oeuvre se présente comme une pièce fermée par une porte grillagée et verrouillée, ce qui empêche de voir de près ce qui se trouve à l'intérieur du lieu. De plus, cette porte est d'apparence fonctionnelle: réalisée, à la demande de l'artiste, « en grillage métallique, comme celle que l'on trouve dans les réserves », ¹⁰⁹ elle empêche l'accès aux objets qui se trouvent à l'intérieur de la pièce, mais surtout, elle éteint tout désir de s'en approcher, étant donné son aspect qui ne signale pas la pièce comme oeuvre d'art. L'installation imite les lieux auxquels seul le personnel du

exemple, l'oeuvre intitulée *Déetective* se présente aussi sous la forme d'« archives » et est constituée d'étagères, de boîtes de carton, de photos et de lampes. En outre, les titres mêmes des oeuvres (de 1973 à 1991) renvoient aux notions de mémoire, d'archive, d'archéologie ; l'idée de la mort est aussi très présente : *Monuments, Les inventaires, Reconstitution, Lessons of Darkness, La Réserve des suisses morts...* De nombreux textes analysent très bien ces rapports du corps et de la mémoire dans l'oeuvre de Boltanski et montrent comment le souvenir collectif des camps de concentration agit dans ces installations souvent constituées de souvenirs d'enfance.

¹⁰⁹ La demande de l'artiste est parfaitement cohérente au regard du titre de l'oeuvre, puisque c'est habituellement le service des archives d'un musée qui en gère les réserves (c'est-à-dire les entrepôts d'oeuvres). Ce type de demande écrite est évidemment consignée aux archives du musée.

musée a accès, elle est à la fois montrée à la vue, et cachée à la vue. Elle dérouté le visiteur dans ses codes de comportement au point de devenir invisible.¹¹⁰

David Thomas¹¹¹ a montré jusqu'à quel point le « cadre » du musée est devenu perméable depuis une trentaine d'années : le musée d'art a été transformé, de mausolée de la culture, en espace volatile, ouvert et contesté, tandis que son architecture, le contenu de ses collections et même la politique de collectionnement, ont succombé aux incessantes pressions politiques de la représentation publique. Cet « effet Chrysler », comme le nomme David Thomas, correspond au phénomène récent des commandites dans les musées. Les commanditaires n'étant pas tous discrets, il leur arrive de demander au musée d'exposer un de leurs produits dans l'espace muséal ; David Thomas mentionne les cas de musées qui ont accepté, à la demande d'entreprises commerciales, de placer des automobiles dans leur hall d'entrée : la Art Gallery of Ontario, avec l'exposition *The Earthly Paradise: Arts and Crafts by William Morris and his Circle from Canadian Collections*, avec une Chrysler LHS 1994 dans l'entrée principale ;¹¹² le Musée des Beaux-Arts de Montréal, pour l'exposition intitulée *The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work*, avec une Toyota Lexus dans le hall d'entrée.¹¹³

« Ce nouvel objet transitoire d'exposition et la logique économique qui l'accompagne court-circuitent la contradiction que porte le musée entre ses aspirations pour une universalité démocratique et ses processus intégrés d'exclusion sélective. Ces actions permettent un meilleur contact avec les activités économiques de la culture de

¹¹⁰ L'oeuvre a été réalisée dans le cadre d'une exposition temporaire du musée, où seule l'oeuvre de Boltanski, totalement intégrée à l'architecture du musée, devait y rester à demeure. Or, la dissimulation d'une oeuvre dans un site architectural est souvent provisoire, comme l'a remarqué Andreas Huyssen. Il est donc encore plus étonnant que les visiteurs du Musée, y compris ceux qui sont le plus sensibles à ce genre de questions et qui s'intéressent au travail de Boltanski, voient l'espace sans y reconnaître l'« oeuvre », malgré son installation permanente dans l'espace du musée.

¹¹¹ David Thomas, « The Chrysler Effect and the Museum's Terminal Paradox », *Parachute* no 75, juillet, août, septembre 1994, pp. 51-54.

¹¹² Exposition présentée en 1993. La voiture faisait l'objet d'un tirage.

¹¹³ Il s'agit d'une exposition présentée au Musée des Beaux-Arts de Montréal, du 12 juin au 13 septembre 1992.

masse et créent une baisse de l'autonomie du musée, qui déplace ses objets d'art à la faveur des objets de consommation. »¹¹⁴

David Thomas emprunte le terme de *paradoxe terminal* à Milan Kundera qui l'a utilisé pour décrire la disparition de l'être (ou dans les termes de Heidegger, « l'oubli d'être ») propre à l'ère moderne dans un contexte d'expansion technologique. Cette disparition, qui s'appliquerait au roman européen, peut aussi, selon Thomas, être utilisée aussi pour le musée. Ce paradoxe serait terminal parce qu'il correspond au terme de l'évolution du musée selon la logique de la société de consommation ; la politique du musée aurait subi un dernier type de transformation dont les effets sont permanents puisqu'elle relève d'une confusion entre l'objectif démocratique de représentation publique du musée, d'une part et, d'autre part, la promotion de la culture populaire de consommation. Le *paradoxe terminal* définirait donc les conditions d'existence actuelles du musée.

Nous sommes très loin déjà du point de vue de Carol Duncan, car ici, le musée n'est plus cet espace liminaire, mais au contraire un lieu où s'est infiltrée la logique de la société de consommation de sorte que l'espace même devient peu à peu une extension du monde quotidien, accueillant tous ses déchets. Il ne s'agit pas d'un phénomène subit (bien qu'il soit récent) et les objets commerciaux comme les automobiles ne sont entrées dans les musées que graduellement, c'est-à-dire en n'occupant au début que des espaces éloignés des œuvres : boutiques, vitrines situées dans des espaces périphériques, etc.¹¹⁵ Le hall d'entrée, mais aussi la salle d'exposition ne viennent que par la suite.

Duncan et Thomas, à notre avis, vont trop loin dans leurs tendances divergentes. La position « anthropologique » de Carol Duncan s'oppose à celle, anticapitaliste, de David Thomas, dans la description du musée. Cependant, elle se

¹¹⁴ David Thomas, *op. cit.*, p. 52. C'est nous qui traduisons.

¹¹⁵ Thomas commente d'ailleurs la stratégie des entreprises commanditaires qui s'installent dans les espaces « parallèles » du musée (entrées, rotondes, halls), qui les « naturalisent » par leurs activités commerciales et qui y installent une autre culture d'exposition (*culture of display*).

rejoignent toutes les deux dans leur critique du musée qui implique une vision monolithique : pour Duncan, les murs du musée sont trop étanches, pour Thomas, ils sont trop perméables. En réalité, les musées ont parfois des positions traditionnelles de repli et ils cèdent parfois aux exigences de l'économie de marché, chacun de ces deux mouvements servant à parer à l'autre.

Ces analyses, en plus, nous servent des visions apocalyptiques dont l'effet rhétorique ne doit pas être sous-estimé. Par exemple, selon Thomas, « la prochaine fois, cette relocalisation [l'objet « voiture » déplacé de la rue au musée] pourrait être permanente. »¹¹⁶ L'approche de Thomas, toutefois, a l'avantage d'apporter un regard neuf qui permet de sortir des critiques plus traditionnelles, comme celles de Pierre Bourdieu, voulant que les musées soient des lieux réservés à une élite. Plus inquiétante que la culture d'exclusion, serait la culture d'exposition des débris de la société de consommation.

David Thomas considère que le cadre du musée a d'abord été rendu perméable par l'action de certains artistes : « Au cours des 25 dernières années, les artistes individuels et les groupes sociaux ont assailli les espaces intérieurs et extérieurs des musées d'art ainsi que leur cadre idéologique au nom de différentes cultures ou pratiques artistiques. »¹¹⁷ Il y eut effectivement, au cours des années 60 et 70, un mouvement de contestation et de renversement de l'espace muséal, qui tendait à faire disparaître son statut de lieu réservé à l'élite. Irit Rogoff et Daniel Sherman ont décrit, dans *Museum Culture*, cette attitude de contestation du cadre ritualisant du musée. Ils montrent comment les interventions d'artistes comme Daniel Buren, Marcel Broodthaers et Hans Haacke ont travaillé à révéler les conditions sociales et matérielles de la production et de la réception de l'art, ces conditions que le musée a

¹¹⁶ Voir David Thomas, *op. cit.* C'est nous qui traduisons. Évidemment, nous pouvons y voir une anticipation quasi visionnaire de la part de l'auteur, pour qui sait que nous avons ensuite obtenu du Musée des Beaux-Arts de Montréal une exposition d'automobiles, présentée dans les salles réservées aux oeuvres. *Beauté mobile*, présentée en 1995, a suscité une controverse suivie d'un sondage mené entre le 12 et le 16 mai. À la question « Selon vous, est-ce qu'une exposition d'automobiles a sa place au Musée des beaux-arts ? », trente pour cent des mille personnes interrogées ont répondu « certainement » (source : *La Presse*, 19 mai 1995, p. A5).

eu pour fonction de désassembler. Ils expliquent aussi que la notion, selon Haacke, des musées comme « gestionnaires de la conscience » vient du concept, formulé par Hans Magnus Enzenberger dans les années 60, de « l'industrie de la conscience ». Ils considèrent que ce projet avait deux axes principaux : premièrement, alerter le public face à la croissante complexité des relations entre les commandites de corporations, les musées et les mesures politiques ou économiques nationales/internationales. Deuxièmement, (pour Haacke, en particulier) travailler de manière détaillée à présenter les *formes* d'exposition et d'installation des musées (tout y passe : la bannière à l'entrée, le cadre du tableau, le carton d'invitation au vernissage) en tant qu'agents de persuasion idéologique.¹¹⁸

Reesa Greenberg a aussi écrit à propos des artistes qui ont utilisé l'idée d'une réforme du musée dans leur production.¹¹⁹ Elle s'intéresse au travail de Group Material, Renee Green, Joseph Kosuth, Annette Messager et James Luna, et les présente comme des artistes qui ont attiré l'attention sur l'exposition publique de l'art en tant que construction qui nécessite une révision. Leur art d'installation a d'ailleurs été identifié comme une version contemporaine de la peinture historique dans laquelle la narrativité est non linéaire et où le didactisme est remplacé par une éthique du questionnement.¹²⁰ Reesa Greenberg s'intéresse beaucoup aux artistes qui jouent le rôle de commissaires d'exposition, comme Maud Sulter, Gerald McMaster et Fred Wilson. Dans *Echo : Women Artists 1850-1940* Maud Sulter a présenté à la Tate Gallery de Liverpool, en 1990, la première exposition d'oeuvres de femmes, tirées de la collection avec, dans une salle adjacente, son propre travail

¹¹⁷ David Thomas, *op. cit.*, p. 51. C'est nous qui traduisons.

¹¹⁸ Voir l'introduction de Daniel J. Sherman et Irit Rogoff, dans *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, (Minneapolis: University of Minnesota Press), 1994. Rogoff et Sherman donnent aussi des exemples d'actions féministes chez les artistes : les Guerrilla Girls, à New York (leur travail a documenté l'absence des femmes artistes dans les collections permanentes et les expositions temporaires des musées américains les plus importants) et l'artiste torontoise Vera Frenkel (son projet documentaire, accompagné de vidéos et de performance, et intitulé *The Cornelia Lumsden Archive*, signale l'absence de la femme artiste dans l'histoire).

¹¹⁹ Reesa Greenberg, « Making Up Museums. Revisionism and Fred Wilson », *Parachute*, no 76, automne 1994, pp. 38-42.

¹²⁰ Voir Lisa Corrin « Installing History », *New Perspectives in American History Painting*, sous la direction de Patricia Burnham et Lucretia Giese, Cambridge : Cambridge University Press, 1995.

photographique, intitulé *Histeria*. Gerald McMaster, conservateur de l'art autochtone et inuit contemporain au Musée des Civilisations à Hull, a incorporé son propre travail, des peintures de cowboys et indiens, aux objets de l'institution dans son exposition itinérante de 1993-94 intitulée *Savage Graces*. Les visiteurs peuvent ajouter, dans une grande boîte de plexiglas, des objets reliés au thème de l'exposition (les stéréotypes relatifs aux autochtones).¹²¹ Fred Wilson a réalisé en 1992 une installation intitulée *Mining the Museum*, où il intègre les phénomènes d'exclusion et de différence que vivent les autochtones et les afro-américains. Ancien conservateur dans le Bronx, il fusionne la présentation d'expositions et sa pratique artistique. Sur un ton autobiographique, Reesa Greenberg raconte qu'elle a « rêvé » d'inviter Wilson à venir à Montréal pour secouer les conventions du Musée des beaux-arts de Montréal avec une de ses installations qui souvent suscitent la controverse. Mais Reesa Greenberg a abandonné l'idée de ce projet, pensant que le travail de l'artiste pouvait être récupéré et, en plus, servir d'alibi au musée pour ne pas avoir à modifier ses valeurs traditionnelles.

Il nous est difficile d'avoir une pensée qui soit aussi « pure » que celle de Reesa Greenberg. Le musée peut exposer et accueillir dans sa collection toutes les pratiques artistiques qui font partie du circuit officiel de l'art. Nous croyons que dès lors qu'un artiste ambitionne de se positionner à l'intérieur de ce système, il produit un travail dont le principal déterminisme est d'être une production « muséalisable ». Tous ces exemples nous montrent que « l'art à propos du musée » est devenu un genre, comme le paysage, la *vanitas*, l'autoportrait, le tableau historique... Le musée intègre tous les genres, comme il intègre tous les autres espaces de la culture. D'ailleurs, pour examiner l'espace muséal, Tony Bennet emprunte à Michel Foucault le terme *hétérotopie*.¹²² Étymologiquement, ce serait un lieu qui se constitue lui-même d'un lieu autre. Foucault définit les hétérotopies comme des lieux dans lesquels sont représentés tous les autres espaces réels qu'on peut trouver dans la

¹²¹ Le catalogue de l'exposition est une section de la revue *Harbour: Magazine of Art and Everyday Life*, vol.3, no 1.

¹²² Voir Tony Bennett, *op. cit.*, p. 1.

culture, mais « travaillés », c'est-à-dire modifiés et généralement renversés. Ainsi, les musées et bibliothèques pourraient être considérés, selon Bennet comme des hétérotopies de temps s'accumulant indéfiniment, comme des hétérotopies caractéristiques de la culture du XIX^e siècle. En effet, l'idée de tout accumuler, d'établir une sorte d'archive générale, la volonté de renfermer dans un endroit tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui est lui-même hors du temps et hors de la portée de ses ravages, le projet d'organiser en cela une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu immobile, toute cette idée appartiendrait à notre modernité. Le musée serait donc un espace consacré au temps (à son accumulation et à son déroulement), ce qui le distinguerait des espaces qui se présentent dans l'immédiat, l'éphémère, le transitoire, le précaire. Il faut souligner, ici, le fait que le travail de Bennet est d'abord historique et qu'il ne cherche pas à creuser la question du musée actuel ; en effet, la grande popularité actuelle des expositions temporaires dans les musées nous porte à croire que cette image de pérennité tend à devenir masquée. Elle est gommée, mais elle n'est pas disparue, car les politiques muséales gouvernementales entendent bien inciter les musées à mettre en valeur leurs collections d'objets.¹²³ Ces derniers, s'ils se prêtent à ces consignes, tendent de plus en plus à donner aux expositions de leur collection une apparence d'exposition temporaire, en organisant pour la collection des expositions « à thème », ou en renouvelant fréquemment l'accrochage. Les musées, ainsi, essaient de répondre à deux demandes contradictoires : celle du public, qui souhaite une présentation de nouveautés (pour mieux connaître les tendances), et celle de l'État « subventionneur », qui souhaite la présentation d'un patrimoine (pour faire mieux connaître les acquis). Le musée gère donc un tiraillement entre un mandat de découverte et un mandat de consolidation.

L'espace et le regard

¹²³ Voir, par exemple, la toute récente *Politique muséale*, publiée par le ministère de la Culture et des Communications en mai 2000.

Il serait tentant de croire que plusieurs commentateurs du musée, après avoir accueilli avec enthousiasme les pratiques artistiques et sociales qui ont servi à décloisonner cette institution, se retrouvent avec la nostalgie du musée comme lieu « sacré ». Pensons à cette description de Carol Duncan : le désir d'une rencontre toujours plus rapprochée avec l'objet a progressivement rendu les musées plus intimes, augmenté sur le mur l'espace entre les œuvres, a rapproché les œuvres du niveau de l'œil, et créé un éclairage individuel pour chaque œuvre. La plupart des musées de beaux-arts aujourd'hui gardent leurs salles sans surcharge et fournissent l'information éducative dans des antichambres, dans un respectueux retrait de l'œuvre d'art. En clair, plus les installations sont « esthétiques » (avec le moins d'objets et le plus grand espace vide sur les murs), plus l'espace muséal est sacralisé.¹²⁴ Après avoir analysé et déconstruit le *white cube* comme l'a fait Brian O'Doherty, ne serions nous pas maintenant à la recherche de ce que nous avons perdu, alors que les logos et noms de compagnies envahissent les murs des salles d'exposition en commandant, de surcroît, les couleurs tapageuses qui s'harmonisent à la marque de commerce ? Ne serions-nous pas désireux, tout simplement, de voir le musée comme Svetlana Alpers, c'est-à-dire comme un lieu où il est possible de « bien regarder » ? Mais ces « retours du même » ne nous semblent pas possibles, car les musées, les auteurs, théoriciens et historiens, ainsi que les artistes ont mis en question le regard « pur », au point où on ne peut plus innocemment être capable de voir, sans que cela implique un pouvoir lourd de responsabilités culturelles et sociales.¹²⁵

¹²⁴ Voir Carol Duncan, *op. cit.*

¹²⁵ Un exemple paradigmatique, bien que tiré d'un tout autre domaine, nous est fourni par la lecture, aujourd'hui possible, du génome humain. Après avoir réalisé le *mapping* de notre code génétique, nous comprenons qu'il est difficile de « simplement regarder » cette carte génétique, car l'utilisation de sa signification est lourde de conséquences sur le plan éthique. La médiatisation actuelle de cette découverte suffit à montrer que dans notre culture, le simple fait d'être en mesure de voir peut signifier un privilège doublé de suites problématiques. En pareil contexte, comment ne pas penser à l'analyse de Foucault sur le regard médical ? Et à celle de Virilio sur la guerre ? Ou encore à l'exemple d'écriture postmoderne identifiée par Fredric Jameson qui est celle du corps : la fascination universelle de la théorie contemporaine (ou poststructuraliste ou postmoderniste) pour l'ADN ne réside pas seulement dans sa manière d'écrire (qui déplace la biologie du modèle physique, au modèle de la théorie de l'information) mais aussi dans son pouvoir actif et productif comme gabarit et comme

Dans *Downcast Eyes*,¹²⁶ Martin Jay a démontré comment la vision, qui fut longtemps considérée comme « le plus noble des sens », aurait été soumise, de manière croissante, à un vigoureux examen critique par un grand nombre de penseurs. Ces auteurs, qu'on retrouverait surtout dans la France du XX^e siècle, auraient déprécié la vision et remis en question sa prédominance dans la culture occidentale, non seulement en exprimant leurs doutes quant à sa prétendue supériorité en tant que voie d'accès à la connaissance, mais aussi en dénonçant son rôle d'outil actif dans l'oppression politique et sociale. Dans ce livre, Jay crée le mot *antioculocentrisme*,¹²⁷ pour définir une position, dans la pensée française contemporaine, de méfiance face à la domination de la vision sur les autres sens, en tant que moyen privilégié de saisie du monde sensible ou cognitif.¹²⁸

La thèse paraît provocante à première vue : il nous semble que les intellectuels français, loin de dénigrer la vision, ont au contraire manifesté un intérêt pour la question du visuel, de manière aussi pragmatique que théorique. Le seul cas des expositions abonde en exemples. Avant même que le phénomène devienne une mode, des penseurs de l'Hexagone ont travaillé avec l'institution muséologique, pour livrer au regard des visiteurs (« informés » ou non...) les objets des collections de la

programme d'ordinateur, c'est-à-dire, pour reprendre les termes de Fredric Jameson, en tant qu'*une écriture qui nous lit*.

¹²⁶ Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*,

Berkeley : University of California Press, 1993.

¹²⁷ Ce néologisme est créé par Jay en relation avec ceux qui existent déjà pour commenter la vision ou le savoir (oculocentrisme, logocentrisme) ou encore le regard masculin (oculophallocentrisme).

¹²⁸ Cette analyse de la vision dans la pensée française du XX^e siècle est située dans une histoire plus générale de la vision qui commence avec Platon et Descartes, en passant par le Siècle des Lumières, les peintres impressionnistes et Henri Bergson, Georges Bataille et les Surréalistes, Jean-Paul Sartre et Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan et Louis Althusser, Michel Foucault et Guy Debord, Roland Barthes et Christian Metz, Jacques Derrida et Luce Irigaray, avant de conclure avec Emmanuel Lévinas et Jean-François Lyotard. Cette énumération correspond d'ailleurs à la structure du livre, un chapitre entier étant consacré à chacune de ces paires d'auteurs. Mais l'ouvrage comprend aussi des citations tirées de textes plus récents de Jean Starobinski, Félix Guattari, Louis Marin, Maurice Blanchot, et de textes souvent très récents et très actuels de Georges Didi-Huberman, Norman Bryson, Griselda Pollock, Hal Foster, Christine Buci-Glucksmann, Svetlana Alpers, John Berger, Michael Fried, Philippe Lacoue-Labarthe, Julia Kristeva, Thierry Kuntzel, Pierre Bourdieu, T.J. Clark, Rosalind Krauss, Umberto Eco, John Tagg, Susan Sontag, Thierry de Duve, Victor Burgin.

Réunion des musées nationaux de France: c'est ainsi que deux figures contemporaines incontournables pour le milieu universitaire, Jean- François Lyotard et Jacques Derrida, furent commissaires invités, respectivement pour le Musée National d'Art Moderne au Centre Georges-Pompidou en 1985, et pour le Musée du Louvre en 1990. Leur motivation? Désir d'exposer, présumons-nous; volonté, littéralement, « de disposer de manière à mettre en vue ». Il s'agit de « donner à voir », mais plus radicalement encore que ne le fit Barthes, par exemple, en rédigeant des textes de catalogues d'exposition en 1977 et en 1979. Bref, tout semble glisser sans heurts dans cette idylle parisienne de la pensée et de l'image. Mais ne sommes-nous pas, encore une fois, confronté à une idée reçue ?

Martin Jay expose la théorie « prémoderniste » de la vision, de Platon à Descartes, où il présente une mise en place de l'oculocentrisme à partir des affinités qui unissent la pensée hellénique avec le visible ; ensuite, la métaphysique médiévale de la lumière ; et enfin, cette importante invention que fut la perspective dans les arts visuels à la Renaissance, invention qui marque la rationalisation d'une vision qui s'organise à partir d'un oeil unique, statique et éternel. Une idéologie perspectiviste dès lors s'installe en Occident, et qui connaîtra son point culminant avec la vision « claire et distincte » de Descartes, où la pulsion scopique rejoint la curiosité scientifique: l'esprit de l'oculocentrisme n'aurait peut-être jamais été aussi évident que dans la France qui a créé l'esprit cartésien. Dans cet ouvrage, Martin Jay décrit le rôle de la vision pendant le siècle des Lumières (Corneille et « la puissance de voir », Racine et « le regard absolu »), ainsi que l'état de crise que connaît l'ancien régime scopique à la fin du XIX^e siècle marqué par ce bouleversement visuel que fut l'invention de la photographie et par l'engouement du public pour les images, alors que s'instaure une « esthétique du doute »¹²⁹ et une méfiance face au regard humain. Ensuite, au XX^e siècle, tout semble n'être qu'une longue opération systématique de dénigrement de la vision. Bergson déclenche l'antioculocentrisme en critiquant l'idée d'une intériorité constituée d'images visuelles et alimentée par une perception

¹²⁹ Nous reprenons ici les termes de T. J. Clark à propos de la peinture de Cézanne.

spatiale, au profit de la notion de *durée*. Dans la France de l'entre-deux guerres, Bataille, qui préconise une «économie générale» basée sur la *dépense*, exalte l'excès et le soleil aveuglant, la perte et le corps acéphale, la transgression et la cécité de l'oeil érotique. Les Surréalistes donnent suite à cette attitude « antivisuelle » en dissociant la beauté et la vision cartésienne (on y retrouve la célèbre « beauté convulsive » de Breton). Sartre déprécie la vision en décrivant compulsivement le regard sadomasochiste, et les tentatives de Merleau-Ponty pour la réhabiliter dans ses études phénoménologiques ne se soldent pas par un succès. Lacan insiste pour dire que l'inconscient est structuré comme un langage, que l'ego (qui se forme au stade du miroir) n'est qu'une aliénation et qu'il faut passer du stade de l'imaginaire (de l'image) au stade - supérieur - du symbolique (du langage). On y retrouve les recherches de Foucault sur le regard médical et les dispositifs de surveillance visuelle en milieu carcéral, le travail de Lyotard qui identifie à la postmodernité la forclusion sublime du visuel, et des positions plus radicales comme celle d'Irigaray qui rejette la fonction du visuel dans le système patriarcal, et celle de Lévinas qui dénonce le fait que l'éthique soit entravée par une ontologie basée sur le visuel.

L'antioculocentrisme aurait démantelé toutes les croyances et idées reçues que nous avons d'une pensée qui se manifesterait sans la médiation sensorielle, et a montré ce qu'il en coûte d'assumer que l'oeil est un outil privilégié de connaissance ou un instrument inoffensif dans l'interaction humaine; il a aussi mis en lumière la manière avec laquelle le dénigrement corollaire des autres sens apporte une certaine perte culturelle; et finalement, il a posé la question vitale, à savoir jusqu'à quel point notre interaction sensorielle avec le monde serait ouverte au changement. Nous remarquons finalement que *Downcast Eyes* est un ouvrage construit de manière « oculocentriste », c'est-à-dire avec de grandes fresques historiques qui constituent, par leur principe d'organisation chronologique, une vision panoramique. Refusant toutefois de défendre l'ordre visuel oculocentriste dominant, Martin Jay fait plutôt appel à une pluralité de *régimes scopiques* ; en rejetant l'énucléation violente de l'oeil, il propose au contraire la multiplication d'un millier d'yeux. Car ce que cet

essai nous amène à retenir, c'est d'abord le fait que le discours antioculocentriste encourage, paradoxalement, la prolifération des modèles de visualité.

Brian O'Doherty appelle « l'Œil », ¹³⁰ cette attitude qui privilégie exclusivement la vision et qui organise en conséquence l'espace d'exposition. Dans les années 70, « l'Œil » a filtré avec une discrimination subtile tous les autres sens du spectateur, pour ne laisser place qu'à « la sensation conceptualisée » ou « le concept vécu », autrement dit, pour soumettre les autres sens à une approche *oculocentriste*. ¹³¹ Selon O'Doherty, ceci implique que les spectateurs qui pensent selon « l'Œil » visitent une exposition selon des conventions qui compensent pour notre absence du sentiment de sujet, qui confirment que notre identité est une fiction, et qui nous donnent l'illusion que nous sommes présents à travers une conscience de soi à double voie. « L'Œil » soutiendrait alors deux forces contradictoires : la fragmentation du sujet et l'illusion d'un sujet comme entité, et c'est la notion de spectateur qui peut rendre possible cette expérience. Remarquons ici que O'Doherty précise bien que l'art sur lequel se porte « l'Œil », est celui qui préserve le plan pictural, c'est-à-dire le principe moderniste, et que l'art postmoderne, en induisant la fragmentation du sujet, finit par éliminer « l'Œil ». Plus précisément, le postmodernisme met l'accent sur le processus (par exemple le *land art*, la performance et différentes formes d'art éphémère), de sorte que cet art, pour laisser une trace, doit être documenté (la photographie). Ainsi, ce que nous gardons en mémoire, ce n'est pas l'expérience de l'oeuvre, mais son évidence. Le processus aurait fini par éliminer « l'Œil » mais l'aurait institutionnalisé en même temps. ¹³²

Ainsi, même l'art minimaliste, dont les objets provoquaient des réactions qui n'étaient pas que visuelles, étant donné leur nature tridimensionnelle, a été récupéré

¹³⁰ Brian O'Doherty, *op. cit.*

¹³¹ Le terme est de Martin Jay ; nous l'appliquons rétrospectivement à l'analyse de O'Doherty qui a été publiée plus de 15 ans avant le livre de Jay.

¹³² O'Doherty donne l'exemple de l'art conceptuel radical, qui élimine « l'Œil » au profit de l'esprit, puisque les spectateurs doivent lire les textes dont se composent les oeuvres : dans les cas extrêmes, l'Œil disparaîtrait dans l'esprit, et le spectateur, dans ce suicide de fantôme, induirait sa propre disparition.

par une approche oculo-logocentriste de l'art. Le minimalisme pose d'ailleurs des problèmes particuliers. Dans un texte intitulé « The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum », ¹³³ Rosalind Krauss relève une remarque de Tony Smith, considérée comme inaugurale du minimalisme, où il raconte son expérience vécue sur une autoroute : devant l'immensité du décor s'offrant à sa vue, l'artiste aurait eu le sentiment de l'extrême petitesse (au sens propre comme au sens figuré) des traditionnels tableaux de musées, réduits aux limites de leur cadre ; une fin de l'art coïnciderait avec le début du minimalisme. Rosalind Krauss met cette anecdote en relation avec un commentaire du directeur du Guggenheim, qui relate la naissance d'une de ses idées, elle aussi surgie alors qu'il roulait sur une autoroute : un nouveau projet de musée pourrait avoir lieu dans ces vastes espaces que seraient les anciennes manufactures rénovées. Ceci changerait radicalement le « discours » muséologique, puisqu'on pourrait substituer à la traditionnelle exposition encyclopédique des collections une sélection restreinte d'artistes dont le travail serait abondamment exposé. En mettant ces deux histoires en relation, Krauss relève une caractéristique de la culture actuelle : un goût pour les grands espaces. Les musées auraient récupéré une certaine définition de l'espace amorcée par le minimalisme. En effet, l'art minimaliste implique une relation qui s'établit *entre* l'objet et le spectateur ; l'espace et le champ de vision faisant partie de l'œuvre. Le sujet regardant et l'objet regardé ne sont donc plus deux entités distinctes mais plutôt deux des éléments qui composent l'œuvre ; ces éléments ne sont pas fixes car ils varient selon leur position dans l'espace. L'œuvre devient contingente et le sujet se définit selon cette relation établie par l'espace. Selon Rosalind Krauss, l'actuelle culture capitaliste aurait poussé à sa limite la logique de cette nouvelle relation spatiale mise en œuvre par le minimalisme dans les années 60, au point où le sujet serait devenu en 1990, complètement fragmenté et avide d'espaces vertigineux et spectaculaires. Ainsi, ces nouveaux sujets fragmentés feraient la queue devant les portes des musées qui présentent des expositions blockbusters, avant de déferler dans l'hypermusée

¹³³ Voir Rosalind Krauss, « The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum », *October*, no. 54, 1991, pp. 3-17.

pour consommer un simulacre d'art.¹³⁴ Elle considère que le musée de demain aura donc besoin de plus en plus d'espace pour répondre aux besoins du futur « sujet technologisé », et que cette expansion exigera : un plus grand inventaire d'œuvres, un plus grand nombre d'installations physiques pour vendre ses produits et une augmentation de ses revenus (en faisant fructifier sa collection). Le musée sera devenu industriel et plus près des entreprises commerciales de loisirs, que du marché de l'art. Voilà, selon Krauss, une manifestation de ce passage du temporel au spatial, dont la tendance exemplaire est le minimalisme et dont l'application concrète se reconnaît dans l'agrandissement et le développement des musées.

L'on reconnaît que la manière d'exposer constitue aussi le discours du musée, et que ce discours implique un ensemble d'habitudes sémiotiques et épistémologiques qui prescrivent l'acquisition de certaines connaissances en particulier. La construction de signification, lorsqu'on examine des œuvres dans un musée, se fonde pour une bonne part sur la mise en exposition, sur ce qui est exposé (au sens propre comme au sens figuré) dans l'espace.¹³⁵ En général, il est admis que le musée, par l'organisation même de l'espace, détermine les catégories de périodisation, de style, et le statut d'autorité de certains objets. Tous les auteurs que nous analysons ici, ou presque, s'entendent pour dire que la manière dont le musée met en place certains objets est une forme de discours faisant appel à certaines connaissances, au détriment d'autres.

Cependant, ce que dénonce un auteur est (indirectement) réclamé par l'autre. Ces contradictions dans les discours surgissent, par exemple, avec la question de l'accrochage chronologique. Carol Duncan dénonce la pratique d'isolement des originaux importants dans des espaces en retrait qui ne sont jamais localisées pour favoriser une lecture historique ; ceci réduirait à néant tout effort éducatif, même

¹³⁴ Krauss donne comme exemple de cet art de simulacre, le travail de James Turrell dont les œuvres, qu'elle considère comme mineures, jouiraient d'une grande popularité aujourd'hui parce qu'elles créent un « sujet déréalisé » qui correspond bien au goût postmoderniste.

¹³⁵ Ceci a d'ailleurs été démontré par Mieke Bal dans son livre *Double Exposure. The Subject of Cultural Analysis*. New York et Londres : Routledge, 1996.

dans les musées qui tentent d'éduquer.¹³⁶ L'auteur réclame un accrochage favorisant une lecture historique, alors que plusieurs associent ce type de lecture à la périodisation et donc au modèle évolutionniste en histoire de l'art.¹³⁷ De plus, dans le cas de l'art contemporain, un accrochage historique n'est certainement pas plus éducatif, même dans les cas où une relative ancienneté des œuvres rendrait pertinente les références chronologiques. L'accrochage historique dispose favorablement le visiteur parce qu'il fournit un contexte légitimant la présence de l'objet dans le musée. En effet, il n'est pas étonnant que pour Pomian le passé historique soit toujours garant de la valeur de l'œuvre. Mais dans les cas où l'objet n'a pas de passé historique, il est impossible de s'en tenir à cette habitude qui consiste à accorder *à priori* de l'intérêt à un objet qui s'inscrit dans le passé. Un accrochage « éducatif », en pareil cas, peut impliquer tout dispositif (éclairage, textes, aménagement des murs, etc.) permettant d'attirer l'attention sur des aspects importants de l'œuvre. On comprendra qu'alors l'isolement de l'œuvre ne peut pas être exclu d'emblée. L'isolement d'une installation, en art contemporain, peut suggérer tout le contraire des niches et chapelles pour chef-d'œuvre que décrit Duncan et, loin du rituel sacré, le visiteur peut au contraire se sentir dans un bruyant cagibi pour télévision ou dans une assourdissante salle des machines.¹³⁸

Rosalind Krauss considère que le « musée industrialisé » de demain n'aura plus rien à voir avec le « musée préindustriel » que nous avons connu pendant les années 60, principalement à cause de sa redéfinition de l'espace.¹³⁹ Quelques années plus tôt, Brian O'Doherty écrivait que l'art conceptuel avait finalement remplacé le regard esthétique par la lecture : le langage étant raisonnablement bien équipé pour examiner l'ensemble des conditions qui forment le produit final de l'art, incluant la « signification » de l'œuvre, l'art conceptuel pouvait pousser cette logique à sa

¹³⁶ Voir Carol Duncan, *op. cit.*

¹³⁷ Modèle que plusieurs tentent de déconstruire, en même temps que l'idéologie du chef-d'œuvre qui s'y rattache. Nous pensons à Preziosi, Crimp, Rogoff et Sherman, Bennet, Bal, Moxey, Bryson...

¹³⁸ Pour prendre un exemple récent, disons que l'installation de presque toutes les œuvres de l'exposition *Culbuttes. Oeuvres d'impertinence* (Musée d'art contemporain de Montréal, hiver 2000) peuvent illustrer notre propos.

¹³⁹ Rosalind Krauss, *op. cit.*

limite. Cette « enquête », comme la nomme O'Doherty, qui est menée dans l'œuvre conceptuelle, tend inévitablement à devenir auto référentielle (ou contextuelle), tout comme l'art et ses conditions d'existence. Une de ces conditions, précisément, serait l'espace d'exposition.¹⁴⁰

Nous constatons, en effet, que pour l'art contemporain (du moins en ce qui concerne plusieurs productions), la dimension *logocentriste* de l'art et l'importance accordée à l'espace ne sont pas incompatibles mais plutôt complémentaires. Aujourd'hui, il semble que l'espace d'exposition n'a généralement pas pour fonction de faire percevoir la dimension sensible de l'art ; il correspond plutôt au travail pensé, structuré et organisé, de la mise en forme de l'œuvre. Ces constats sont l'aboutissement d'une réflexion sur l'histoire de l'espace d'exposition qui est un élément contribuant de manière fondamentale à la construction de signification des objets.

¹⁴⁰ Brian O'Doherty, *op. cit.*

DEUXIÈME PARTIE

MUSÉES ET UNIVERSITÉS. L'ENSEIGNEMENT DE L'ART

Introduction de la deuxième partie

L'art contemporain prend souvent la forme de l'installation, une pratique qui se caractérise entre autres par des techniques hybrides et une narrativité non-linéaire. L'installation démontre qu'aucun territoire physique, technique ou théorique n'est étanche ou homogène. Dans le musée, ces productions sont données à voir à des publics de plus en plus diversifiés : ils contribuent aussi à en faire un territoire hétérogène, contesté dans son étanchéité et ouvert sur le monde extérieur. D'un point de vue négatif, cela se résumerait dans « le n'importe quoi enseigné à n'importe qui ». Au regard de son mandat éducatif, ce contexte place le musée dans une situation paradoxale, car la nature hétérogène des groupes visiteurs est généralement considérée comme une importante contrainte pour l'enseignement. Le musée s'est donc vu obligé d'aborder l'enseignement de l'art de manière transculturelle et transdisciplinaire, quitte à abandonner certains principes d'organisation fournis par l'histoire de l'art, tant sur le plan méthodologique que sur le plan disciplinaire. Ainsi, dans les faits, le musée est peut-être en train de devenir le lieu culturel

transdisciplinaire par excellence. Il est en même temps probable que la transdisciplinarité favorise l'usage de la notion anthropologique de « culture ». Conséquemment, en dépit de toutes les transformations que peuvent avoir subi la structure du musée ainsi que la signification de la culture, le musée persisterait à demeurer, bien que dans un cadre nouveau, un lieu de culture.

La recherche transdisciplinaire pose le problème du rapport qu'entretiennent les musées d'art contemporain avec des questions théoriques relevant de différents champs des sciences humaines et sociales, comme l'histoire, la philosophie, l'anthropologie et la littérature. Les rôles joués par l'esthétique et par l'histoire de l'art, en tant que cadres théoriques constitutifs des critères de sélection et des principes d'organisation des oeuvres du musée, sont aujourd'hui complètement remis en question. Nous avons vu que l'hypertrophie de l'activité muséale soulève des questions problématiques à propos des productions artistiques et des objets exposés, mais ce phénomène doit aussi être mis en relation avec les bouleversements épistémologiques récents qu'a connus l'histoire de l'art. Dans le cas de cette discipline, nous réitérons l'idée que ses liens avec le musée, d'un point de vue historique, sont très étroits. La fondation du Louvre, en tant que musée moderne, a impliqué le rejet des expositions organisées selon les techniques de présentation des cabinets de curiosités, au profit d'une organisation spatiale structurée pour refléter en miroir le curriculum nouvellement établi en histoire de l'art. Cette époque du musée moderne a considéré comme périmés les *studios*, lieux remplis d'objets divers, destinés surtout aux savants et aux artistes pour l'étude en art, archéologie et sciences naturelles. Elle a au contraire donné la préséance au public, à l'oeuvre d'art et à l'histoire de l'art. Depuis, le musée d'art a connu, en même temps que l'histoire de l'art, la stabilité dont nous parlions précédemment. Nous avons vu comment cette « harmonie » s'est troublée à la fin des années 60 au niveau des productions d'artistes, et les changements dans l'espace discursif et physique du musée impliquent qu'il devient de moins en moins possible d'organiser la présentation et l'archivage d'oeuvres selon une structure traditionnellement préconisée par l'histoire de l'art. D'ailleurs, au sein de la discipline elle-même, on remet maintenant en question

plusieurs a priori qui fondent les objectifs utopiques d'intelligibilité et de lisibilité globale des objets (C. Doyon, D. Preziosi). On remet aussi en question la suprématie transcendante du chef-d'œuvre,¹⁴¹ et dans cette perspective, plusieurs auteurs s'intéressent à l'histoire des images, plutôt qu'à celle des oeuvres (N. Bryson), de sorte que ces recherches contribuent à créer un passage de l'histoire de l'art à l'histoire des cultures. Ces approches, actuellement plus fortes dans les universités américaines qu'européennes, s'appuient sur une sensibilisation grandissante à divers horizons théoriques qui prennent en considération des facteurs tels que la classe, l'ethnie, la nationalité, le genre et l'orientation sexuelle. Dans les pratiques artistiques comme dans la théorie, le discours actuel est fortement marqué par une éthique ethnographique où le lieu des transformations s'effectuerait dans le champ de l'Autre (H. Foster). Dans ce contexte, il ne s'agit plus d'appliquer une esthétique kantienne, selon laquelle la valeur est une qualité intrinsèque de l'oeuvre d'art, mais plutôt de s'arrêter aux conditions culturelles qui déterminent cette valeur. (N. Bryson, M.A. Holly, K. Moxey) Conséquemment, la signification de l'oeuvre est abordée sous l'angle de l'horizon culturel de sa production et de sa réception, et les questions d'ordre éthique finissent par l'emporter sur celles d'ordre esthétique. Ceci provoque des remises en questions assez claires pour les musées d'histoire, d'anthropologie et d'ethnographie. Mais pour les musées d'art, la baisse d'intérêt pour le statut esthétique de l'oeuvre provoque une catastrophe épistémique lorsqu'elle coïncide avec le problème de l'effritement des critères.

Un bref retour historique a permis de constater qu'il ne s'agit pas là d'une simple querelle stylistique mais bien d'un état irréversible de doute (menant plusieurs à l'impasse) face à des changements profonds. Car traditionnellement, une oeuvre était exposée dans un musée après avoir été reconnue pour sa valeur historique et ses qualités esthétiques : le musée représentait la consécration définitive au terme d'une

¹⁴¹ Il serait faux de croire que cette remise en question est dépassée : le mythe du chef d'œuvre a la vie dure, comme on peut le constater suite à la publication récente d'un ouvrage regroupant des textes, entre autres, d'Arthur Danto, Hans Belting et Werner Spies (directeur du Musée national d'art moderne du Centre Georges-Pompidou). Le livre s'intitule *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?* (Paris : Éditions Gallimard et musée du Louvre, 2000).

circulation de l'objet parmi d'autres biens culturels. C'est là un des principaux discours du musée moderne, depuis la fin du XVIII^e siècle : la constitution d'une collection n'était pas arbitraire, une signification particulière était attribuée aux objets d'art, et leur place, dans l'exposition, correspondait précisément à celle que leur assignait l'histoire de l'art. Un jugement de goût, plus ou moins kantien selon les époques, permettait d'établir une série de critères qui présidait au choix des oeuvres.

Nous connaissons progressivement, depuis une vingtaine d'années, une situation où l'effritement des critères de jugement de l'oeuvre en tant que « bonne » ou « mauvaise » place l'appréciation de l'art contemporain dans ce que plusieurs qualifient de crise. Certains vont même jusqu'à parler de disparition de ces critères, et de plus en plus de débats s'organisent autour de questions telles que : « où va l'histoire de l'art contemporain ? ». On a déjà réfléchi sur le musée en relation avec l'esthétique (J.-L. Déotte), mais les études, aussi exhaustives soient-elles, s'arrêtent à ce *warp zone* qu'est l'art contemporain dans un musée.

L'art contemporain qui est à vrai dire un concept plus qu'un type d'objet devient insaisissable : « En fait, quelles que soient ses dépendances historiques, l'oeuvre ne sera jamais ni prélèvement, ce qu'elle feint parfois d'afficher, ni irruption ou insertion d'une réalité recevable dans le monde. »¹⁴² Il devient urgent de tenter de répondre à cette question : « Qu'advient-il, aujourd'hui, de l'esthétique ? ». Ceci soulève d'autres problèmes qui nous amènent à tirer des conclusions d'ordre épistémique concernant la philosophie, et plus précisément l'esthétique. Notre hypothèse est la suivante : nous assistons présentement à la mort de l'esthétique. Si le musée a bien été « l'origine de l'esthétique », (J.-L. Déotte), il est actuellement devenu son tombeau. Car nulle part ailleurs que dans un musée d'art contemporain, nous pouvons voir avec autant d'évidence que l'esthétique est désormais un système inopérant pour aborder les objets qui s'y trouvent. Par quoi l'esthétique est-elle actuellement remplacée, dans un musée? En s'éloignant de l'esthétique et en laissant

¹⁴² Alain Laframboise, « Après l'érotisme », dans *Tombeau de René Payant*, Montréal : Centre d'exposition et de théorie de l'art contemporain, et Laval : Éditions Trois, 1991, p. 44.

s'installer le doute dans la définition de critères d'évaluation, l'histoire de l'art a amené un changement très sain à l'intérieur de la discipline. Mais peut-être a-t-elle réagi trop tard dans sa démarche d'autocritique en s'accrochant à ses documents qui ont valeur de monument, comme le suggère Nicole Dubreuil¹⁴³. Toujours est-il qu'elle a perdu sa fonction légitimante à l'intérieur d'institutions culturelles comme le musée.

De leur côté, les musées d'art prennent le relais dans l'établissement de normes de sélection, principalement en matière de constitution de leurs collections, et continuent à organiser (à un rythme accéléré) des expositions d'oeuvres à partir de critères qu'ils déterminent et que le public doit découvrir au fur et à mesure de ses visites. Autrement dit, les visiteurs finissent par se dire que « c'est de l'art parce que c'est dans un musée d'art ». On peut reconnaître dans cette attitude une conséquence du fait que les musées se sont multipliés et que les visites de musées s'inscrivent de plus en plus dans une dynamique de consommation. Mais il n'y a pas que « la masse » qui soit concernée : artistes, critiques, experts, tous reconnaissent le pouvoir de consécration du musée, tout en s'habituant à une culture d'exposition internationale en art contemporain déterminant le goût du jour ; cette culture est véhiculée mais aussi créée, en plus des musées, par les grandes biennales (Venise) et documenta (Kassel).

Cette culture de l'exposition est en train de s'imposer aussi dans les publications de critique d'art. Parce que les musées suscitent actuellement beaucoup d'intérêt, parce qu'ils sont abondamment commentés, il circule à leur sujet une grande quantité de commentaires et de reportages. Des recherches du Département d'études en arts de l'UQAM (F. Couture) ont démontré que ces commentaires (publiés par des revues ou des journaux, notamment *Le Devoir*) sont de deux ordres : des critiques d'expositions, qui s'adressent aux initiés, et qui finissent par avoir une

¹⁴³ Voir son texte « La scène de la peinture après l'éblouissement formaliste - le cas Michael Fried », dans *Définitions de la culture visuelle II. Utopies modernistes - Postformalisme et pureté de la vision* (actes de colloque) Musée d'art contemporain de Montréal, 1996, pp. 19-28.

valeur promotionnelle pour le musée, ou encore des textes éditoriaux, qui s'intéressent non pas aux oeuvres, mais bien au fonctionnement du musée, à ses politiques de gestion, ou d'acquisition et d'exposition. C'est l'institution culturelle qu'on commente (R. Krauss, C. Pontbriand ou L. Bissonnette), et non les oeuvres.

Cet intérêt pour l'institution n'implique pas qu'une analyse de ses politiques, mais aussi un intérêt marqué pour la nature de l'expérience qu'y vit le spectateur. En témoignent les nombreuses études qui se consacrent à l'expérience du visiteur, à son apprentissage et au processus d'acquisition des connaissances, dans tous les programmes de *Art Education* intégrés récemment à la formation universitaire, programmes qui coïncident avec un développement vigoureux des services éducatifs, surtout dans les musées d'Amérique du nord. Il s'agit là d'un type d'expérience qu'on étudie de préférence à l'expérience esthétique.

Ainsi, dans les textes sur les oeuvres d'art qui se préoccupent du public tout autant que dans ceux qui s'adressent aux chercheurs, nous assistons à une diminution généralisée, surtout en Amérique du Nord, de l'intérêt pour la question de l'expérience esthétique. Par contre, et paradoxalement, nous pouvons constater, au sein de la culture actuelle, un intérêt marqué pour toute expérience qui stimule la pulsion scopique. Si nous sommes passés de l'exposition de l'art à l'exposition de la culture, pourquoi, alors, le musée d'art ne serait-il pas abandonné par le public, au profit de musées qui se consacrent à une culture plus populaire et qui offrent d'emblée un spectacle thématique multimédia répondant aux besoins visuels du «nouveau sujet technologisé et fragmenté» (R. Krauss) ? C'est probablement parce que nous sommes arrivés à une culture de l'exposition, où tout objet existe dès lors qu'il est exposé. Dès lors, dans le clivage qui sépare le High Art du grand public, le musée ne jouerait-il pas un rôle de médiateur, en injectant, par le traitement archivistique de ses collections, une valeur d'histoire à ses oeuvres ? Ne serait-ce pas ainsi que se redéfinirait la notion de valeur historique dont nous parlions

précédemment ? Car sinon, pourquoi vient-on encore contempler, dans un musée d'art contemporain, l'oeuvre qui n'est pas même chargée du poids de l'histoire archiconnue du « grand maître » ? Nous pouvons avancer l'idée que cela est dû au fait que le musée est devenu lui-même oeuvre d'art parce qu'il propage ses effets d'historicité et d'esthétique, même à des objets perçus comme sans histoire ou sans intérêt visuel : nous lui aurions donné le pouvoir de conférer, par contiguïté, le statut d'oeuvre d'art à tout objet qu'il recèle. Mais alors, pourquoi tient-on encore aujourd'hui à l'oeuvre exposée et à la notion d'original qui s'y rattache ?

Nous devons ici convoquer Benjamin, bien sûr, mais en ajoutant que l'informatisation de la mémoire impliquera un changement plus radical encore que la reproduction de l'oeuvre, et plusieurs y voient la caractéristique principale du musée postindustriel. Nous considérons toutefois que tous les autres facteurs développés précédemment (la multiplication des musées, le changement dans la nature des objets, la massification de la culture, la société de consommation, l'abandon du jugement esthétique et l'idée de sa valeur d'universalité — même subjective — au profit de valeurs éthiques et culturelles) ont tout aussi largement contribué à modifier les habitudes des spectateurs et visiteurs de musées. Mais il n'en demeure pas moins que l'avènement du musée comme institution de la technologie, de l'image digitale et de l'électronique, se concrétisera d'ici deux ans. Avec le transfert sur vidéo disques de toutes les données visuelles et textuelles concernant toutes les oeuvres des collections des grands musées d'ici et d'ailleurs, on pourra obtenir chez soi ces données, instantanément transportables sur l'autoroute électronique. Or, il est à parier que nous fréquenterons encore le musée, même si le *web* sera en mesure de répondre immédiatement aux besoins des spécialistes ou aux questions des amateurs et curieux. À cette hypothèse, nous pouvons avancer trois explications : 1) Comme l'ont démontré des auteurs comme C. Duncan et A. Wallach qui ont analysé l'architecture, la décoration et l'organisation historique (l'espace discursif de l'histoire de l'art) dans des musées qu'ils qualifient de «universal survey museums» (comme le Louvre, le Metropolitan Museum of Art), on peut conclure que ces éléments créent des rituels de citoyenneté, servant ainsi la cause de l'identité

nationale. Pour cette raison, les musées et l'archivage de leurs collections seront protégés, autant que faire se peut, par les instances gouvernementales et économiques. 2) La télématique ne s'enfermera pas dans un ghetto, en ne diffusant que des produits électroniques (comme les images numériques). Par exemple, une revue électronique, tel *Surfaces*, commentera dans ses chroniques littéraires des ouvrages publiés de manière traditionnelle sur support papier. De la même manière, une revue institutionnelle qui tente d'émerger sous forme électronique, comme la revue *Traverses* (anciennement publiée sur support papier par le Centre Georges-Pompidou, et qui veut renaître de ses cendres sur internet) ne souhaite pas s'intéresser seulement aux arts électroniques. Les principes éditoriaux de *Tr@verses* peuvent être, grâce à la très prochaine mise en mémoire des collections sur vidéo disques, aussi englobants et diversifiés que ceux des revues imprimées. L'électronique peut donc devenir un moyen de production, mais tient aussi à garder le rôle de diffuseur. 3) L'expérience de l'original ne sera qu'une des expériences vécues au musée. Ceci ébranle la notion traditionnelle de sujet, du sujet vivant une expérience esthétique devant l'original. Car l'opposition entre original et reproductions n'existe plus dans la mesure où l'accès aux oeuvres se fait par une multiplicité d'entrées : toutes ces entrées constituent un moment de saisie de l'oeuvre, sans hiérarchie, la vision de l'original constituant une entrée parmi d'autres. Et le sujet, qui dès lors n'est plus un sujet esthétique (J.-L. Déotte) et unique, mais plutôt un sujet qui se constitue à chaque fois, de manière non-linéaire, devient un agent supplémentaire dans cette nouvelle manière de créer l'art.

La fragilité du technologique : comment se feront les fouilles archéologiques de l'objet reproductible perdu dans le *cyberspace* ? En attendant de pouvoir répondre à cette question, le musée se présente comme un lieu dont le système de classification reste rassurant, en dépit de ses métamorphoses (qui au demeurant sont rassurantes elles aussi, d'un point de vue épistémologique). Un certain réel, constitué d'un corps (corpus) physique, et traité comme tel, y demeure encore; on nous assure en plus qu'il y jouit de toutes les garanties de protection nécessaires. Dans ce contexte, le musée offrirait l'avantage d'être un lieu de la conservation et de

l'entreposage de l'objet selon les principes les plus traditionnels, d'une part ; et d'autre part, un lieu d'intervention dans l'expérience du rapport avec l'art au moyen des technologies de pointe adaptées aux visiteurs.

Le handicap que constituent les paradoxes du musée ferait sa force actuelle : tout en impliquant un déplacement physique du sujet (indispensable corporalité), il fournirait une éducation culturelle selon la formule de l'hypertexte. En effet, parce que l'art contemporain résiste à l'organisation spatiale, sa présentation s'apparente à l'hypertexte : non-linéaire (parce que sans Histoire), non-hiérarchisée (parce que désormais sans critères), réglée sur la connectivité (parce que non dépendante de l'esthétique mais plutôt des horizons culturels du sujet regardant), et fonctionnant sur la variabilité (parce que la réception de l'oeuvre dépend des contingences de la présentation).

Tous ces facteurs contribuent à l'émergence d'un nouveau critère de sélection en art contemporain : le musée lui-même. Car tout se passe comme si ce qu'il y avait à voir dans un musée d'art n'était autre chose que le musée en soi : non pas les oeuvres qui s'y trouveraient pour leurs qualités esthétiques, pas plus que l'édifice pour ses qualités architecturales, mais bien une représentation de la culture actuelle, qui conserve le passé tout en fournissant l'expérience socialement gratifiante d'être *on line*. Ce que nous venons voir, c'est l'image de notre culture, dont le musée lui-même incarne l'état actuel; ce que nous venons vivre, ce n'est pas l'expérience esthétique, mais l'expérience du musée. Et la question que nous nous posons au terme de cette réflexion est la suivante : le musée ne serait-il pas le lieu d'émergence d'un nouveau modèle théorique pour aborder l'oeuvre d'art ?

Chapitre 1

Muséification de la culture et fonction éducative du musée

La mission éducative du musée était déjà clairement énoncée dès la deuxième moitié du XIX^e siècle. En 1854, Henry Cole écrivait, pour le Victoria and Albert Museum de Londres, que le musée doit être fréquenté et, dans la plus grande mesure du possible, en considération de la préservation des objets; et pas seulement fréquenté physiquement, mais aussi de manière à être l'objet de conférences. Henry Cole pensait que si les musées ne sont pas des lieux d'éducation, ils deviendront des institutions ennuyeuses et inutiles.¹⁴⁴ Tony Bennet raconte que l'inspecteur Charvet écrivait, à propos du musée d'art de Roanne, qu'un musée doit faciliter l'instruction générale à travers un accrochage méthodique, et qu'il doit être plus qu'un lieu où sont rassemblés des curiosités et des objets d'intérêt artistique ou historique.¹⁴⁵ Ces exemples montrent que la fonction éducative du musée est depuis longtemps inscrite dans son mandat. Cependant, l'éducation muséale actuelle n'a pas les mêmes paradigmes discursifs que la fonction éducative des premiers musées. La fonction éducative, telle que décrite au XIX^e siècle (et même au XVIII^e siècle), était essentiellement fondée sur une conception de la culture qui devait édifier le visiteur.

¹⁴⁴ Voir les extraits du texte de Henry Cole, cités par Charles Saumarez Smith, *op. cit.*

La fonction éducative actuelle, orientée vers une conception plus anthropologique de la culture, s'intéresse davantage à susciter la curiosité du visiteur en vue de l'acquisition de connaissances.

Aujourd'hui, tous les musées réitèrent l'importance de leur mandat éducatif sans que soit trop claire la signification du mot éducation. L'importance de ce mandat éducatif est régulièrement formulé dans les rapports annuels ou dans les catalogues produits par tous les musées d'importance, du moins en Amérique du Nord. Voici, à titre d'exemple (choisi au hasard, c'est dire combien ils abondent), un extrait de l'avant-propos d'un catalogue du Musée du Québec :

« Cet événement me permet de féliciter et de remercier les fondateurs de cette institution, ainsi que leurs dignes successeurs. [...] un grand nombre de visiteurs, ont pu admirer, voire s'imprégner de la beauté des œuvres d'art présentées. Par leur excellente initiative, ils ont été de vrais *éducateurs* populaires, et à ce titre ils ont droit à la profonde gratitude de tous les Québécois [...] »¹⁴⁶

Ici, il est pris pour acquis que le musée éduque, mais sans qu'on sache pourquoi ni comment. Les nouvelles tendances en éducation muséale signifient autre chose qu'une mention machinale de la fonction éducative des musées. Elles déstabilisent le fonctionnement interne des musées d'art, puisque les musées (comme toute institution) présentent spontanément une résistance au changement. De plus, les musées, consciemment ou non, se retrouvent généralement partagés entre deux convictions tout à fait légitimes mais difficilement conciliables : l'art comme connaissance et l'exposition comme praxis.¹⁴⁷ Le changement, dans les musées d'art, implique que ces deux convictions ne sont plus, désormais, perçues comme antagonistes.

¹⁴⁵ Voir les extraits du texte de l'inspecteur Charvet, cités par Tony Bennet, *op. cit.*

¹⁴⁶ Avant-propos du catalogue de l'exposition *Le Musée du Québec. 500 oeuvres choisies*, Musée du Québec, 1983, p. ix. Le texte était signé par le ministre des Affaires culturelles. C'est nous qui soulignons.

¹⁴⁷ Nous nous en tenons ici à la définition courante du mot « praxis » : l'activité menée en vue d'un résultat, par opposition à la connaissance.

Le musée et le poids de la praxis

Eilean Hooper-Greenhill considère qu'il n'y aurait eu que très peu d'études critiques en relation avec le musée, et qu'elles auraient pratiquement toutes été écrites d'un point de vue extérieur à l'expérience directe du musée comme profession. De plus, Hooper-Greenhill écrit que les professionnels de musée sont, jusqu'à récemment, demeurés inconscients de leur pratique, et sans attitude critique face au processus dans lequel ils sont engagés à chaque jour : ceci expliquerait pourquoi la réflexion critique rencontre encore une résistance active de la part de certains conservateurs qui se voient comme des gens pratiques n'ayant pas de temps à perdre avec cette activité improductive.¹⁴⁸ Cette remarque est très intéressante et il est dommage qu'elle ne soit pas formulée par une voix de l'intérieur du musée (l'auteure est chargée de conférence à l'Université de Leicester).¹⁴⁹

On peut se demander, en effet, s'il n'y aurait pas une relation entre la quasi absence de discours théorique de la part des musées et l'intérêt que plusieurs universitaires (en sciences humaines, et plus particulièrement en études culturelles) portent actuellement au musée. La recherche théorique sur les institutions culturelles et les pratiques artistiques est un champ laissé vide par les musées, bien qu'ils soient directement concernés.¹⁵⁰ Nous pouvons comprendre que le chercheur

¹⁴⁸ Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Londres et New York : Routledge, 1992.

¹⁴⁹ Il ne s'agit pas là d'un cas isolé ; Gaynor Kavanagh, elle aussi chargée de conférences à l'université, pose de l'extérieur un regard sur le fonctionnement interne des musées, lorsqu'elle affirme que la profession (dans les musées), jouit de grandes possibilités de développement : « There is considerable scope for the development of the profession, largely because it is an « open » one, where appointment to museum positions is not restricted to those already holding a specific qualification or prior membership of a professional body. » (Gaynor Kavanagh, *Museum provision and Professionalism*, Londres et New York : Routledge, 1994, p. 8)

¹⁵⁰ Il y a bien sûr des exceptions, mais justement, il ne s'agit que de trop peu de musée. De plus, en dépit de la qualité de la recherche, l'étude critique ne se manifeste que trop souvent à travers des

« ethnographe », ¹⁵¹ dans son investigation du territoire hétérogène de la culture visuelle, soit tenté par l'examen critique de cet « Autre » qu'est le musée, un « Autre » qui est trop souvent sans voix. Nous n'entendons pas par là que le musée n'a pas de discours ; bien au contraire, les musées formulent régulièrement l'histoire et le développement de leur politique muséale. Ce que nous remarquons, c'est le fait que ce discours reste généralement hors du discours savant. Comment expliquer autrement le fait que, par exemple, si peu de professionnels de musées soient conférenciers dans des colloques qui portent sur des sujets directement reliés à leur champ de compétence ? Pourquoi, parmi tous les ouvrages collectifs que nous citons dans le cadre de cette recherche, n'y a-t-il que très peu d'auteurs qui soient des professionnels de musées ? Nous croyons que Hooper-Greenhill a raison lorsqu'elle affirme que les professionnels de musées se décrivent comme des gens pratiques qui n'ont pas de temps à perdre avec la théorie. Nombre d'entre eux déclinent toute invitation à publiquement faire part du résultat de leurs recherches. Mais pourquoi ne pourraient-ils pas être, justement, de nouveaux spécialistes des études en *Material Culture* ? ¹⁵² L'expérience pratique, justement, mais surtout la fréquentation des objets et la préoccupation constante pour leur intégrité physique pourrait garantir, de la part des professionnels de musée, un apport considérable dans l'avancement des recherches sur « la matérialité des choses ». Dans le domaine de la *Waste Theory*, leur contribution pourrait être précieuse, notamment en ce qui concerne les phénomènes de « création et destruction de la valeur » des objets. ¹⁵³

événements « en marge » de la programmation (comme des colloques) et rarement dans le fonctionnement général.

¹⁵¹ Ethnographe, dans le sens où l'entend Hal Foster lorsqu'il parle de « l'artiste comme ethnographe ».

¹⁵² Sur la culture de la matérialité, voir Will Straw, « The Thingishness of Things », dans *In[]Visible Culture. An Electronic Journal for Visual Studies*, Université de Rochester, 1998. L'auteur y présente l'état de la recherche en *material culture* ainsi que quelques revues qui se consacrent à ce sujet, dont : *The Journal of Material Culture*. (www.rochester.edu/in_visible_culture/issue2/straw.htm).

¹⁵³ Voir *La mémoire des déchets. Essais sur la valeur du passé*, sous la direction de Johanne Villeneuve, Brian Neville et Claude Dionne, Québec : Éditions Nota bene, 1999. Voir aussi Michael Thompson, *Rubbish Theory : The Creation and Destruction of Value*, Oxford : Oxford University Press, 1979.

Cependant l'approche de Hooper-Greenhill nous paraît candide, principalement lorsqu'il s'agit des nouvelles tendances dans le fonctionnement des musées. Elle décrit, par exemple, le Musée de la civilisation à Québec, où les objets sont moins importants que les idées. Hooper-Greenhill en conclut que les nouvelles technologies et les pratiques ont évolué dans les musées lorsqu'il s'agit d'exposer les idées. Cette « évolution » se manifesterait ainsi : dans le passé, le conservateur, en tant qu'expert de l'objet, jouait le rôle le plus important dans la production d'expositions, alors que maintenant, les musées nomment des équipes de production, et des responsables de projet sont nommés au sein de l'équipe pour gérer l'exposition.¹⁵⁴ Mais dans les musées où l'objet exposé est une œuvre d'art, la tradition persiste davantage, principalement à cause des notions de valeur esthétique de l'objet et de valeur culturelle de la démarche de l'artiste. Bien que ces notions aient fait l'objet de critiques convaincantes, elles demeurent solidement installées dans le fonctionnement muséal. Ces pratiques émergentes que décrit Hooper-Greenhill ne sont pas considérées dans tous les musées, et certainement pas encore dans les musées d'art.¹⁵⁵ Ce qu'elle présente comme une situation généralisée correspond en fait à une innovation propre à des musées de type nouveau, où l'idée est plus importante que l'objet, nous en convenons ; mais c'est précisément cette dématérialisation de l'objet exposé qui permet ce fonctionnement innovateur à l'intérieur de musées comme le Musée de la civilisation à Québec. Le musée d'art, quant à lui, ne peut se défaire du fétichisme de l'objet autonome, à valeur intrinsèque. Le musée qui expose de l'art contemporain est aux prises avec un problème supplémentaire : il ne peut que difficilement se défaire de la fonction

¹⁵⁴ Voir Eileen Hooper-Greenhill, *op. cit.*, p. 208. C'est à partir d'un commentaire de Jean Trudel (un professeur de muséologie à l'Université de Montréal) qu'elle analyse le fonctionnement du Musée de la civilisation à Québec.

¹⁵⁵ Il est vrai que des groupes de pression, comme par exemple le Groupe d'intérêt spécialisé (GIS) en éducation et action culturelle de la Société des musées québécois, font un *lobbying* constant pour que se développe un fonctionnement « à l'horizontale » au sein des musées. On peut lire à ce sujet les procès-verbaux des assemblées générales annuelles du GIS en éducation et action culturelle de la SMQ, que nous avons rédigés à titre de vice-présidente de l'exécutif du GIS (années 1998-1999 et 1999-2000). Il faut aussi reconnaître que l'éducation muséale est beaucoup plus développée aux États-Unis et au Royaume-Uni, comparativement au Québec et surtout à la France. Néanmoins, dans tous les pays, la résistance aux changements reste plus forte dans les musées d'art que dans les musées scientifiques.

d'autorité, même s'il peut innover dans son fonctionnement, parce qu'il accorde une grande valeur au discours sur l'œuvre. Au fétichisme de l'objet s'ajoute celui de la signature (celle de l'auteur d'un texte qui fournit l'interprétation convoitée de l'œuvre considérée comme « difficile »).

En matière d'éducation muséale, il ne s'agit donc pas seulement d'être conscient qu'une « structure de rationalité informe la manière selon laquelle les musées sont apparus, à la fois aujourd'hui et dans le passé », et que cette structure soit « considérée comme non problématique, et donc comme acquise »,¹⁵⁶ bien que cette prise de conscience soit absolument nécessaire. Il s'agit en plus de tenir compte des importantes transformations qui se sont opérées dans le musée en ce qui concerne les rapports entre l'institution et ses différents publics. Le visiteur « type », auquel le musée s'est adressé, est en fait une figure symbolique, une représentation abstraite du citoyen venu contempler ou examiner le patrimoine culturel préservé par l'État. Les éducateurs, dans les musées, parlent généralement de « visiteur autonome » pour désigner les personnes qui viennent au musée sans faire partie d'un groupe déjà constitué. L'accueil de « groupes » de touristes ou d'élèves, s'inscrit de plus en plus dans les tâches des musées.¹⁵⁷ Pour les musées d'art, cela peut signifier une relation avec des visiteurs qui recherchent une expérience éducative plutôt qu'une expérience contemplative. En effet, si la notion de l'œuvre d'art comme objet autonome à valeur intrinsèque reste solidement ancrée dans les musées et dans le système de l'art en général, elle tend à disparaître lorsque des groupes visitent une exposition d'art contemporain.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Voir Eilean Hooper-Greenhill, *op. cit.*, p. 4. L'auteur considère que « la rationalité est ici comprise comme quelque chose dont l'évidence va de soi et qui ne nécessite aucune explication. » C'est nous qui traduisons.

¹⁵⁷ Nous avons consulté les statistiques de fréquentation du Musée d'art contemporain de Montréal, pour une période allant de 1987 à 1997.

¹⁵⁸ Encore une fois, c'est la question de l'art contemporain qui nous permet de mettre à jour un problème récent, car il importe de distinguer ces deux phénomènes : un groupe qui se rend au musée pour voir *La Joconde*, et un groupe qui se rend au musée pour voir l'exposition qui y est présentée, qui se trouve à être une exposition d'art actuel. Les membres du « deuxième » groupe souhaitent se faire expliquer et discuter.

Les groupes de touristes constituent, de plus en plus, une bonne part du public estival, et ce phénomène peut être associé aux manifestations abondamment critiquées de la société du spectacle et de la société de consommation. Cette préoccupante question a été étudiée par des sociologues, mais aussi par des historiens de l'art comme Thierry de Duve, qui a livré ses réflexions sur le sujet dans un exposé intitulé *Peut-on sauver le touriste malgré lui de sa propre barbarie?*¹⁵⁹ Thierry de Duve aborde son hypothèse à partir de la problématique du musée « idéaliste », en faisant référence au musée imaginaire de Malraux, où les œuvres du passé dialoguent avec les œuvres modernes : le public est absent de ce lieu humaniste. Blanchot y rejoint Malraux, mais aussi Bataille qui est « victime » d'un autre idéalisme, axé sur le public cette fois, celui de « l'humanité en contemplation », où le contenu du musée n'est pas composé des œuvres mais du public. Une vision moins idéaliste porterait à dire que l'objectif du musée est de sédentariser le public en le séduisant et en l'éduquant; et les touristes, ces « barbares saisonniers », vont à l'encontre du territoire du musée. Or, tous les musées en ont besoin, tous les musées font partie de l'industrie touristique, qui infantilise en faisant appel à l'enfant en nous. Mais l'enfance du touriste serait une enfance historique, et pour qu'il ne soit pas un barbare, il faut respecter la solitude du touriste. Les trois « enfances historiques », c'est-à-dire les trois origines du touriste, se retrouveraient dans : premièrement, l'aristocrate oisif du XVIII^e siècle, qui, animé par une culture du goût (l'esthétique) et de la différence comme privilège, assimile l'autre; deuxièmement l'explorateur ou l'ethnographe, motivé par une « colonisation respectueuse », qui s'approprie l'autre culture non pas par le goût mais par la connaissance; et troisièmement, le pèlerin, situé dans la sphère religieuse, pour qui l'altérité n'est pas *appropriable*. Selon Thierry de Duve, il faudrait faire appel à ces trois souvenirs d'enfance historique pour éliminer la barbarie. Ils sont évidemment indissociables d'une douleur (à vrai dire une jouissance mêlée de douleur), née de ce qui résiste à l'appropriation. Dans la sphère du goût, cette douleur se traduit par le sublime; dans celle de la connaissance,

¹⁵⁹ L'exposé de Thierry de Duve était donné dans le cadre d'une table ronde du CIMAM (Comité international des musées d'art moderne et contemporain) intitulée « Définir le territoire de l'art et

par un échec (dès que l'ethnologue a mis le pied sur le territoire vierge qu'il recherche, il l'a déjà violé); et dans celle de la religion, par un doute : « la statue n'est qu'une idole » et le pèlerin se retrouve à entretenir une foi qui risque d'être chancelante. Par un processus de réflexivité, la modernité s'est approprié ces douleurs, elle les a apprivoisées, par exemple en utilisant le sublime comme sujet en peinture, sans que l'œuvre elle-même soit sublime (on parle évidemment du sublime selon Kant, celui qui qualifie la nature), ou encore en créant le thème de l'idole révélée comme idole dans l'art (c'est le travail de désacralisation de Dada). Thierry de Duve conclut de manière très claire en ce qui concerne les visites en groupes de touristes : « Cet exposé est donc un plaidoyer pour la solitude; et si les musées pensent se rassurer avec les discours humanistes (Malraux, Bataille), ils prêtent le flanc au barbarisme. Il faut réveiller ces trois douleurs, et, dans une opération d'autoréflexivité, faire du touriste l'ethnologue de ses propres douleurs. » Cette conférence s'est avérée une fine analyse du « cas » des touristes, ce qui est rare : les auteurs qui s'intéressent au musée font du touriste une présence floue, incarnant la société du spectacle dans le musée, quand il n'est pas brièvement mentionné avec dédain. Mentionnons un autre aspect intéressant de cet exposé, cette fois en regard de l'art contemporain : l'idée que l'échec et le doute doivent faire partie du jugement et de la critique du visiteur. Nous croyons qu'elle rejoint bien l'attente du groupe recherchant une expérience éducative plutôt qu'une expérience contemplative. Cependant, l'analyse de Thierry de Duve nous semble représentative d'un point de vue d'historien de l'art plus traditionnel, en ce qu'elle valorise l'expérience sublime et la « romantique » solitude. Il faut davantage reconnaître le fait que le musée est aussi un lieu de communication, et s'habituer à l'idée qu'une telle définition n'implique pas forcément des compromis qui diminuent la valeur d'un projet éducatif.

Le musée et l'enseignement de l'art destiné au jeune public

celui du musée d'art moderne et contemporain », tenue à Québec en 1992, lors de la XVI^e Conférence générale de l'ICOM.

Les groupes d'élèves¹⁶⁰ constituent une autre partie importante du public visiteur. Ici, il s'agit d'un projet nettement différent, où les musées se trouvent directement confrontés à leur mandat éducatif initial. Vera Zolberg a examiné la question du projet défini par le slogan « une expérience d'élite pour tous », lancé dans les musées américains au lendemain de la seconde Guerre Mondiale.¹⁶¹ Elle reconnaît, comme Pierre Bourdieu l'a démontré, que la capacité des membres d'un groupe défavorisé à recevoir une culture scolaire est déjà déterminée par leurs origines sociales. Néanmoins, il est possible et nécessaire de tenter de dépasser ce triste constat, comme nous le reconnaissons avec Zolberg :

« By now the importance of educational attainment as a means of rising above a modest background has come to be nearly universally acknowledged. « Cultural deprivation », too, is recognized as hindering members of the lower classes, especially those who are also members of minority groups [...]. These material problems may seem remote from other forms of cultural capacity such as knowledge, understanding, and appreciation of the arts. Despite recent evidence, the arts continue to be considered a matter of *personal* taste [...]. Education in the broad sense of the term involves acculturation or integration into a common culture, and that acculturation is not confined to formal schooling alone. »¹⁶²

La prise en considération de ces questions peut améliorer les rapports entre le système de l'éducation et le système muséal ; en même temps, elle peut créer une tension entre l'approche esthétique et l'approche éducative à l'intérieur du musée d'art. En effet, puisque l'idée du musée comme lieu de contemplation esthétique demeure ancrée dans l'esprit du public et même de plusieurs professionnels de

¹⁶⁰ Nous parlons « d'élèves » et non « d'étudiants », pour bien marquer la différence entre l'étudiant de niveau collégial ou universitaire qui visite le musée dans le cadre d'une recherche plus spécialisée et plus « autonome », et l'élève d'une école primaire ou secondaire qui visite le musée dans le cadre d'une « sortie » avec le professeur. C'est pour ce deuxième type de visiteur seulement que nous avons assisté à un changement radical au cours des dernières années : si les étudiants continuent à fréquenter le musée de manière relativement stable, les vagues de groupes scolaires, par contre, déferlent dans les musées depuis quelques années.

¹⁶¹ Voir, Vera L. Zolberg, « An Elite Experience for Everyone », dans *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, dirigé par D. J. Sherman et Irit Rogoff, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994, pp. 49-65.

musée, l'expérience de l'art contemporain peut être très décevante pour un groupe de jeunes encadrés par des adultes revalorisant la contemplation des œuvres. Zolberg a étudié les musées américains exclusivement ; l'exemple qui suit montre qu'il devient de plus en plus difficile de se contenter d'une simple visite au musée pour mettre en place de véritables projets éducatifs dans le contexte multiculturel de Montréal. Quelques questions générales, néanmoins, se posent d'emblée : comment pouvons-nous aborder la question de l'éducation par l'art au musée ? Comment le musée d'art peut-il fournir à l'élève, lors d'un bref passage, un contexte d'apprentissage dont les effets seront durables ? Le musée a d'abord une chose à offrir : l'exposition. Ce qu'il peut offrir à l'étudiant, comme moyen spécifique d'enseignement, c'est la possibilité de participer à une exposition. Mais il se trouve que toutes les expositions ne sont pas aussi *nécessaires* les unes que les autres, et que tous les contextes sociaux ne sont pas aussi culturellement hybrides, riches et problématiques que celui du milieu scolaire de Montréal. Pendant l'année 1996, un conseiller pédagogique en arts plastiques à la Commission des écoles catholiques de Montréal (CECM), réunissait autour d'un projet quatre lieux d'exposition (le Musée d'art contemporain de Montréal, le Musée des beaux-arts de Montréal, le Centre Saidye Bronfman et Pointe-à-Callière, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal) et un ministère (Ministère de la Culture et des Communications du Québec). Ce projet, qui avait pour thème « la matière », s'inscrivait dans une démarche pédagogique dont le cadre théorique était développé par Francine Gagnon-Bourget.¹⁶³ Il s'agissait d'un projet pilote appelé à se développer, étant donné l'importance de ses objectifs, dans les années à venir. Les objectifs théoriques visaient une réhabilitation de la matière (le matériau) dans le domaine des arts : comme l'ont montré différents auteurs, il est temps en effet de s'intéresser à la matière, tant sur le plan pédagogique, que sur le plan philosophique.¹⁶⁴ Les objectifs institutionnels, par ailleurs, visaient le développement

¹⁶² Vera L. Zolberg, *op. cit.*, p. 60.

¹⁶³ Francine Gagnon-Bourget, chercheure à l'Université de Sherbrooke, est auteure d'un document de travail intitulé *Réorientation de la démarche pédagogique en arts plastiques vers la matière et intégration en contexte scolaire*, CECM, Document de travail, 1996.

¹⁶⁴ Florence de Mèredieu, « Les soubassements philosophiques d'une histoire de l'art moderne », *Définitions de la culture visuelle III. Art et philosophie*, Musée d'art contemporain de Montréal (actes de colloque), 1998, pp. 41-51.

d'un réseau de partenariats entre écoles, musées, universités et instances gouvernementales.

Pour l'organisation de l'exposition *La Matière* au Musée d'art contemporain de Montréal et d'un point de vue technique, il fallait d'abord faciliter l'organisation des sorties de l'école au musée. Après une visite commentée spécialement conçue en fonction du thème de « la matière », les élèves retournaient créer dans leur école respective les images et les objets témoignant de ce qu'ils avaient vu et entendu dans le musée. Évidemment, de tels projets ne sont pas réalisables sans la participation active des enseignants. Ils ont tous assisté au vernissage avec parents et amis, mais surtout, un grand nombre d'entre eux s'est impliqué dans le montage de l'exposition (et plus particulièrement ceux qui avaient conçu avec les élèves d'ambitieuses installations collectives). Ainsi, quelques mois plus tard, le Musée pouvait inaugurer l'exposition *La Matière*, qui réunissait les travaux de quelque 1,500 jeunes de 6 à 18 ans.¹⁶⁵ Francine Gagnon-Bourget a parallèlement réalisé une vidéo intitulée *Promouvoir la matérialité de l'image en contexte scolaire et muséal*.¹⁶⁶ Et à la fin, plusieurs personnes, parmi le public habituel du Musée d'art contemporain, ont déploré le fait que cette exposition ne dure pas plus longtemps.¹⁶⁷ S'agit-il d'une *success story* sans lendemain, ou d'un véritable gain en matière de développement de l'éducation artistique ?

Nous pouvons examiner la question à partir des réflexions de Michael Baxandall sur les expositions.¹⁶⁸ Selon l'auteur, les trois agents d'une exposition sont : *les fabricants* (les artistes), *les exposants* (les musées), et *les spectateurs* (les

¹⁶⁵ Le 4 mai 1997, plus de 600 personnes assistaient au vernissage, et ce public était composé essentiellement des familles des jeunes.

¹⁶⁶ Ce vidéo montre, selon l'auteur : 1) l'approche utilisée par les enseignants pour amorcer le projet ; 2) la démarche de la créativité chez les élèves ; 3) la production proprement dite ; 4) l'exposition des oeuvres dans les quatre musées participants.

¹⁶⁷ On l'aura compris, un des facteurs (positifs, il va sans dire) de cette demande, vient du fait que l'exposition permettait la participation d'un très grand nombre de *fabricants*, ce qui évidemment attirait un très grand nombre de *spectateurs* liés à cette même communauté.

¹⁶⁸ Michael Baxandall, « Exposer l'intention. Les conditions préalables à l'exposition visuelle des objets à fonction culturelle », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no 43, 1993, pp. 35-43.

publics). Nous montrerons comment l'exposition des travaux d'élèves dans un musée peut fournir, en plus d'un contexte revalorisant sur le plan émotif, une expérience où se complète et se renforce le projet éducatif qui sous-tend l'enseignement des arts plastiques. L'exposition dans le cadre de l'institution muséale donne à l'élève un accès privilégié aux ressources culturelles, mais surtout lui permet de s'impliquer très activement dans les rôles de *fabriquant* et de *spectateur*, tout en modifiant le rôle traditionnel de l'*exposant*.

Voyons d'abord quelles sont, selon Baxandall, les motivations du spectateur d'exposition. Elles se définissent comme suit : « Regarder des objets considérés comme intéressants d'un point de vue visuel (expérience esthétique) » ; et « s'interroger sur les buts et fonctions des objets (expérience analytique) ». Ces motivations correspondent au schéma traditionnel et officiel ; ce sont, pour reprendre les termes de Baxandall, des « expériences déterminées d'un point de vue culturel. » Il importe peu, à ce point-ci du texte, que nous soyons d'accord ou non avec cette définition, ou que le lecteur ait des objectifs professionnels qui évoluent dans une autre direction. Nous verrons plus loin quels sont les écueils de ces expériences culturellement déterminées.

Examinons maintenant l'expérience des spectateurs (les publics). Dans un musée d'art, et plus particulièrement quand il s'agit d'art contemporain, une visite commentée ne peut s'appuyer sur les thèmes traditionnels de la peinture comme : portrait, paysage, personnages bibliques, mythologie, nature morte, etc. Comment, alors, décrire l'œuvre ? Comment l'expliquer ? Car dans tous les musées, et malgré les difficultés, le spectateur souhaite pouvoir être actif et, comme l'explique Baxandall, le contexte est plus stimulant pour le spectateur lorsqu'il peut tirer lui-même ses conclusions à partir d'une expérience active. Nous reconnaissons là les caractéristiques de la méthode heuristique en pédagogie, qui consiste à faire découvrir par l'élève ce qu'on veut lui enseigner. Cette méthode peut-elle se traduire par une exposition ? Le désir qu'a l'élève d'être exposé peut-il devenir une motivation suffisante pour lui permettre d'apprendre davantage par ses propres

moyens ? Sera-t-il un *spectateur* plus actif s'il a la possibilité d'être un *fabriquant* ? L'exposition des travaux d'élèves dans un musée, considérant l'investissement d'énergie qu'elle commande (à l'enseignant comme à l'éducateur de musée), constitue-t-elle vraiment une « valeur ajoutée » à la visite au musée ?

En ce qui concerne l'expérience des exposants (les musées), nous devons admettre le fait que les musées ne favorisent pas tous les visites interactives adaptées pour les différents groupes d'âge. Selon Michel Allard, Suzanne Boucher et Lina Forest, « dans certains musées, plusieurs des activités organisées à l'intention des enfants ou des adolescents consistent tout simplement à simplifier le contenu ou à diminuer la durée des activités initialement conçues à l'intention d'un public adulte. »¹⁶⁹ Deuxièmement, les possibilités d'action du spectateur, dans les musées, sont limitées par la nature même du fonctionnement des institutions. Daniel Sherman et Irit Rogoff ont montré comment il est difficile pour le spectateur de s'appropriier le discours du musée, de faire sien le récit que propose l'exposition des objets.¹⁷⁰ Comme l'a écrit Carol Duncan, l'espace du musée est trop souvent un espace rituel, ce qui ne facilite aucune forme d'appropriation. Dans les musées d'art moderne, l'accrochage même des œuvres crée une incitation à la pratique rituelle silencieuse s'adressant à l'initié :

« L'installation dans le musée, d'un blanc immaculé et dépouillée de tout ornement distrayant, fait la promotion de cette intense concentration. Tout dépendant, bien sûr, du fait que les visiteurs aient ou non appris à utiliser ces œuvres en toute connaissance comme objets de rituel, qu'ils soient ou non capables d'identifier les combats spirituels de l'artiste à travers l'œuvre, sa surface, sa composition, ses symboles et d'autres manifestations des choix artistiques. Les objets d'art fournissent alors et le contenu et la structure de la performance rituelle. À travers eux, les spectateurs rejouent une pièce d'illumination dans laquelle la liberté spirituelle

¹⁶⁹ Michel Allard, Suzanne Boucher et Lina Forest, « Présentation des actes du colloque *À propos des approches didactiques au musée* », *Musées*, 1991, p. 9.

¹⁷⁰ Voir D. J. Sherman et Irit Rogoff, *op. cit.*

est gagnée en surmontant et dépassant constamment le monde visible et matériel. »¹⁷¹

L'appropriation de l'espace du musée par l'élève est considérée comme une chose souhaitable. Nous pourrions toutefois nous objecter et nous demander si, au contraire, la ritualisation n'est pas un élément permettant d'attirer le spectateur et de l'enchanter.¹⁷² Pour réfléchir à cette question, il nous faut enchâsser un autre exemple dans cette histoire de l'école montréalaise. L'opinion d'un groupe de jeunes universitaires nous a montré qu'il semble y avoir, chez les spectateurs étudiants, une résistance radicale à un environnement muséal qui prescrit le rituel. Pendant la session d'hiver 2000, des étudiants l'Université McGill ont suivi au Musée d'art contemporain de Montréal le cours auquel ils s'étaient inscrits, intitulé *Current Problems in Art and Architecture : Museum Studies*. Le groupe était constitué de 35 étudiants en histoire de l'art, qui terminaient pendant l'année en cours leurs études de 1^{er} cycle. Lors de la première rencontre, la moitié du groupe déclarait n'avoir jamais lu sur l'art contemporain ou n'avoir jamais vu d'expositions d'art contemporain. À la fin du semestre, lorsque nous avons reçu, à titre de chargée de cours, l'évaluation faite par les étudiants, nous avons pu constater qu'ils se montraient très satisfaits quant aux exigences théoriques mais qu'ils auraient aimé plus de temps accordé aux discussions dans la salle de séminaire et dans les salles d'expositions. En outre, le texte de Carol Duncan et la question du rituel faisaient partie du syllabus. Lors de la discussion qui a suivi le cours consacré à ce sujet, plusieurs ont exprimé le malaise ressenti dans le musée, au début du semestre, à cause de l'architecture imposante et du rituel qu'elle induit, et fait valoir le fait qu'ils ont pu finalement s'appropriier le lieu grâce au cours hebdomadaire. Tous ont dit du rituel des musées qu'il est une entrave au désir de fréquenter l'art. Certains considéraient que Duncan décrivait un phénomène qui tendait à disparaître ; par contre, ceux qui n'étaient pas familiers avec l'art contemporain ont senti plus que les autres la présence d'un rituel dans le musée. Il est intéressant de noter que c'est le texte de Carol Duncan qui, parmi tous ceux

¹⁷¹ Carol Duncan, *op. cit.*, p. 110. C'est nous qui traduisons.

¹⁷² Comme l'a montré Thierry de Duve avec son modèle du pèlerin qui ne peut pas s'approprier l'altérité puisqu'il est dans la sphère religieuse.

disponibles dans le recueil du cours, a été le plus cité dans les travaux des étudiants. Cette enquête menée de manière informelle ne nous permet pas toutefois de savoir si nous obtiendrions les mêmes réponses de la part d'un groupe plus âgé.

Voyons enfin ce qu'il advient de notre école montréalaise et de l'expérience des fabricants (les élèves). Il semble que l'exposition des travaux réalisés après la visite des élèves au musée leur permet d'échapper au « rituel traditionnel », en ce sens qu'ils se retrouvent dans la position du *spectateur-fabricant*, c'est-à-dire comme visiteurs de l'exposition de leurs propres œuvres. Il est à noter que la salle d'exposition des travaux, dans *La Matière*, ressemblait davantage à un rassemblement baroque d'objets au chromatisme tapageur qu'à l'espace blanc et ritualisé que décrit Duncan. L'hétérogénéité des objets dans les expositions comme celle-ci est due à plusieurs facteurs, dont les particularités propres aux *fabricants* : plusieurs groupes d'âges, différentes écoles, références culturelles diverses, etc. Ces particularités, à notre avis, ne peuvent pas être facilement décortiquées ; d'ailleurs, elles ne devraient pas être isolées les unes des autres. L'exposition montrait bien que c'est dans leur hybridité même que ces particularités constituent la caractéristique vitale du travail de ces jeunes *fabricants*.

Puisque nous nous intéressons ici à l'école montréalaise, qui est une école en milieu urbain multiculturel, il importe d'examiner la question d'identité en relation avec la communauté. Prenons le cas des ateliers d'arts plastiques à l'école : on connaît déjà leur valeur (ce qui n'empêche pas que leur présence dans le curriculum ait constamment besoin d'être défendue). Comme l'a montré Bowen,¹⁷³ l'art n'est pas simplement une activité pour ceux qui sont identifiés comme talentueux, et est plus qu'une série de cours dans le curriculum. Sa pratique permet d'établir une identité, à travers l'expression personnelle, en communiquant avec d'autres cultures. Or, pour *établir*, il faut parfois plus qu'une expérience fugitive (à l'école ou au musée), banalisée dans le quotidien académique. L'exposition dans le musée, parce

¹⁷³ T. Bowen, « Establishing New Contexts : Identity politics and visual arts students », *Journal de la Société canadienne d'éducation par l'art*, vol. 28, no 2, 1997, pp. 32-37.

qu'elle affiche le groupe des *fabriquants* au yeux de la société, peut bonifier le résultat du travail accompli par les enseignants au sein de l'école, et faciliter l'établissement de l'identité personnelle et communautaire.¹⁷⁴ Dans la dynamique de ce microcosme qu'est l'école, il est évidemment impossible de parler de cultures ethniques minoritaires au sein d'une culture dominante. Et pour le musée qui les accueille, il est préférable d'y voir une culture ado-scolaire, multiculturelle, qui se crée de manière autonome et qui se définit par une hybridation de toutes les cultures impliquées. Il est difficile, voire impossible pour les spécialistes en arts plastiques ainsi que pour les éducateurs de musée de définir *à priori* la culture qui correspond à un tel groupe multiforme¹⁷⁵, ouvert et en constante transformation. Des recherches américaines portant sur les préférences esthétiques de plusieurs élèves et enseignants montrent que les passés artistiques et ethniques des participants représentent un outil d'analyse limité pour prédire les préférences esthétiques. Les résultats révèlent en outre que certaines reproductions d'œuvres attirent la majorité et que d'autres n'attirent que quelques participants ; que les définitions de l'art se font en relation avec le choix des œuvres les moins attirantes et non en fonction des plus attirantes ; que les enseignants ont une compréhension limitée des préférences et définitions des élèves ; que les attentes acquises des étudiants et des enseignants déterminent leurs préférences et leurs définitions de l'art.¹⁷⁶ Révélations bouleversantes, s'il en est. Mais non pas désespérantes, car nous croyons qu'il est temps de reconnaître la nature de *système clos* de l'école comme du musée. Il s'agit là d'une caractéristique de tout

¹⁷⁴ Il est important, ici, de tenir compte des particularités d'un contexte multiculturel. La question de l'identité communautaire est certes très complexe, et nous aimerions maintenant mettre en lumière le fait que l'école montréalaise est caractérisée par le multiculturalisme. Selon les statistiques diffusées par un quotidien de Montréal (*La Presse*, 3 octobre 1998, « Enquête sur Montréal ». Sources : Statistiques Canada (1996) et le Centre d'intervention pour la revitalisation des quartiers (CIRQ).), on estime à 49% la population immigrante du quartier Côte-des-Neiges. Prenons comme exemple l'école secondaire Saint-Luc (quartier Côte-des-Neiges), qui témoignait d'une participation remarquable dans le cadre de l'exposition *La Matière*. Cette école constitue un bagage linguistique hors de l'ordinaire, en cumulant un total de 90 dialectes ou langues maternelles.

¹⁷⁵ Notons au passage que le quartier Côte-des-Neiges est adjacent au campus de l'Université de Montréal et que la moyenne des revenus, dans ce quartier, compte parmi les plus bas de Montréal. Notons surtout que l'école secondaire Saint-Luc compte, chaque année, parmi les premières (lorsque ce n'est pas la première) écoles publiques de Montréal quant aux résultats des élèves en français.

¹⁷⁶ Voir C. Jeffers, « Aesthetic Preferences, Views, and Expectations of Diverse Students and Teachers », *Journal of Multicultural and Cross-cultural Research in Art Education*, no 15, 1998, pp. 77-90.

système social, comme l'a encore montré récemment Niklas Luhmann. Son texte sur les nouveaux développements dans la théorie des systèmes montre bien comment il importe de distinguer le système de son environnement. Autrement dit, le système étudié (l'école ou le musée, dans le cas de notre analyse), doit nécessairement être perçu comme un système qui fonctionne selon ses propres règles et de manière autonome, car aucun de ces systèmes ne peut recevoir d'informations de son environnement. Les informations sont toujours des constructions internes.¹⁷⁷

Comment penser l'appropriation de l'exposition par l'élève ? Reconnaître cette distinction « système-environnement », c'est aussi, bien sûr, refuser qu'un groupe ait des caractéristiques « universelles ». Ainsi, l'art des jeunes, qu'on se place ou non dans une perspective multiculturelle, n'est pas universel. Il ne nous est pas nécessairement accessible, ouvert, car il est marqué par ses propres contingences. Roger Clark s'est basé sur « les notions postmodernistes de diversité et de différence artistique » : il considère qu'il faut revoir certains mythes en pédagogie et considérer plus particulièrement le travail des chercheuses féministes, qui ont fait une étude très critique de plusieurs à priori modernistes, dont « l'universalisme de l'art des enfants. »¹⁷⁸ Développer chez les jeunes une appréciation de l'objet d'art qui tienne compte des différences culturelles, peut se faire à travers une exposition qui rend compte de l'hybridité culturelle de leur propre groupe. Baxandall parle « d'interculturalité » lorsqu'il dit qu'il est souhaitable d'installer au sein de l'exposition elle-même l'élément d'inter-culturalité inhérent à la situation du spectateur, c'est-à-dire à l'exposition d'objets d'une culture pour des personnes d'une autre culture.¹⁷⁹ De là viendrait l'intérêt, selon Baxandall, des expositions qui juxtaposent des objets de différentes cultures, la saisie globale d'une culture étant une utopie.

¹⁷⁷ Voir Niklas Luhmann, « Développements récents dans la théorie des systèmes », *Connaissance du politique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1990, pp. 281-293.

¹⁷⁸ Roger Clark, « Diversity and Difference in Art Education », *Journal de la Société canadienne d'éducation par l'art*, vol. 28, no 2, 1997, pp. 23-29.

¹⁷⁹ Michael Baxandall, *op. cit.*, p. 40.

Les limites des systèmes muséal, gouvernemental et scolaire, ont été examinées de diverses manières. Premièrement, en ce qui concerne les musées, Sherman et Rogoff ont montré comment le musée existe à l'intérieur d'un plus grand système impliquant la notion de communauté :

« Cela peut être une communauté transhistorique d'amateurs d'art, une communauté locale qui a formé une collection, une communauté nationale que les objets représentent, une communauté qui aspire politiquement à trouver des formes alternatives de représentation et des identités nouvelles, ou une combinaison des quatre. Mais en présentant les objets comme significatifs, et ce, à l'intérieur d'un cadre institutionnel créé artificiellement, les musées soulignent leur irrémédiable altérité, leur séparation du monde vécu. »¹⁸⁰

Ces « problèmes », toutefois, ont un effet positif. Parce qu'il se veut un lieu « neutre », le musée échappe à plusieurs projets de manipulations politico-sociales suspects. Comme l'a démontré Robert Dalton,¹⁸¹ il faut remettre en question l'utilisation des travaux d'enfants à des fins politiques, même lorsqu'il s'agit de promouvoir la paix ou de soutenir des causes, et questionner la valeur éthique de cette pratique pour l'enseignement de l'art. Deuxièmement, du côté des écoles et des gouvernements, on repère aussi une séparation du monde, et une stratégie de solution des problèmes axée sur les particularités du système (rappelons, si besoin est, qu'il ne s'agit pas là d'un jugement de valeur et qu'il est impossible de faire autrement). Par exemple, un an après l'exposition *La Matière*, le ministère de l'Éducation du Québec reprenait sous son égide le modèle de ce projet, en l'appliquant essentiellement aux écoles financièrement défavorisées de Montréal, et en le développant à plus grande échelle, pour créer *L'élève artiste*, une des mesures proposées dans la « Stratégie pour l'accès aux ressources culturelles ». Un apport pédagogique supplémentaire de la part des institutions culturelles devint nécessaire à partir du moment où il fut reconnu que « certaines écoles ne bénéficient pas

¹⁸⁰ D. J. Sherman et Irit Rogoff, *op. cit.*, p. xii.

¹⁸¹ Robert Dalton, « Voices of the Innocents : The Politicizing of Children's Art », *Revue Canadienne D'éducation Artistique*, vol. 23, no 2, pp. 20-42.

suffisamment de l'enrichissement que procure l'intégration d'activités culturelles à l'enseignement. »¹⁸² Ce n'est pas un hasard si deux ans plus tôt avait lieu à Québec la signature du *Protocole d'entente entre le ministère de la Culture et des Communications et le Ministère de l'Éducation*, où il est écrit que les deux ministères entendent « favoriser une plus grande ouverture du milieu de l'éducation aux ressources culturelles disponibles. »¹⁸³ La question budgétaire est occultée dans ce document, et le « domaine artistique » est de plus en plus contraint de trouver ailleurs que dans le financement gouvernemental direct ses sources de revenu. Du point de vue idéologique, mentionnons que le document exposant les faits saillants de la Commission des États généraux sur l'éducation (1995-1996), notait alors que « la proposition contenue dans le [...] rapport Corbo, lui paraît une base intéressante. Celle-ci retient six grands domaines d'apprentissage : les compétences méthodologiques, la langue, les mathématiques, l'univers social, la science et la technologie, l'éducation physique et le domaine artistique. »¹⁸⁴

La nécessité des collaborations entre écoles et musées se manifeste partout, aussi bien en Europe qu'en Amérique. Le Department of National Heritage du Pays de Galles a publié en 1996 les objectifs du projet *Opt for Art*, qui impliquent un jumelage d'une école et d'un musée dans tous les comtés du Pays de Galles.¹⁸⁵ Le programme pour enfants du Guggenheim Museum qui s'intitule *Learning Through Art* comprend une exposition, au musée, des travaux créés dans les écoles publiques à l'intérieur du programme scolaire.¹⁸⁶ Il est clair qu'une exposition au musée des travaux d'arts plastiques réalisés dans le cadre du curriculum témoigne de l'importance accordée au partenariat entre les enseignants et les musées. Ainsi,

¹⁸² Ministère de l'Éducation, *Prendre le virage du succès. Soutenir l'école montréalaise*, Plan d'action ministériel pour la réforme de l'éducation, 1997.

¹⁸³ Gouvernement du Québec, *Protocole d'entente entre le ministère de la Culture et des Communications et le Ministère de l'Éducation*, 1997.

¹⁸⁴ Commission des États généraux sur l'éducation (1995-1996), *Exposé de la situation, faits saillants*, Gouvernement du Québec, p. 5.

¹⁸⁵ Department of National Heritage, Pays de Galles, *Setting the Scene : The Arts and Young People*, 1996.

¹⁸⁶ Voir, à titre d'exemple, le *Learning Through Art, The Guggenheim Museum Children's Program*, Annual Newsletter, no 7, 1996-97.

l'exposition des travaux des jeunes peut mettre en évidence l'importance d'un lien avec le programme scolaire, mais aussi avec la vie à l'école, la vie sociale telle que vécue par l'élève, avec son groupe d'amis, son professeur, son école (en tant que lieu qui représente une vie de groupe autonome).

En faisant jouer à l'élève, dans une même démarche, les rôles de visiteur de musée et d'artiste exposant au musée, les institutions muséales sont peut-être en voie de solutionner le problème de l'opposition entre expérience esthétique et expérience d'apprentissage. En effet, nous pouvons reconnaître qu'il y a là une difficulté reconnue par les musées depuis longtemps. Récemment, à Boston, le colloque *Ideals & Ideology*,¹⁸⁷ examinait la question : « Est-ce que les fonctions esthétique et éducative du musée s'excluent mutuellement ? » Dans la mesure où le musée adopte une attitude critique et éclairée face aux théories démontrant qu'il exerce indéniablement un contrôle sur les définitions de l'art, il se doit de questionner son apport face aux définitions d'une culture visuelle créée par les jeunes. Les groupes scolaires sont en constante évolution, et se distinguent, en tant que *système*, du milieu environnant qu'ils visitent¹⁸⁸. Nous savons que dans le domaine de l'éducation par l'art, la définition du mot culture devient fondamentale. La culture des jeunes se définit par un mélange de deux contextes culturels : celui véhiculé et transmis par les adultes, et celui qu'ils créent avec les jeunes de leur âge. Le premier contexte est composite et complexe : on y retrouve l'héritage culturel des parents et les valeurs culturelles des enseignants. Ces deux composantes ne sont pas forcément compatibles et assimilables l'une à l'autre, surtout dans une région urbaine de grande diversité ethnique. Le second contexte correspond à leur propre communauté culturelle (un groupe qui se donne le pouvoir de se définir, implicitement ou explicitement, comme partageant une même vision des choses), c'est-à-dire leur groupe d'amis, les autres étudiants de leur classe et de leur école. Le fait d'exposer, hors de l'école, des travaux réalisés en classe, peut concilier ces deux contextes antinomiques.

¹⁸⁷ Museum of Fine Arts, Boston, *Ideals & Ideology*, Programme du colloque, 1998.

¹⁸⁸ Le musée étant, évidemment, un des autres systèmes de cet environnement.

Toutes les démarches de partenariat devraient prendre en considération le fait qu'une mission positive et réussie est d'abord fondée sur la rencontre d'intérêts différents et souvent divergents. Rappelons que selon Baxandall, « l'activité de chacun des trois [le fabricant, l'exposant, le spectateur], est dirigée différemment et structurée de façon discrète sinon incompatible. »¹⁸⁹ Cette situation paradoxale peut se résoudre, dans le cas qui nous intéresse, lorsque l'élève devient l'auteur de l'objet exposé, en condensant les rôles de *fabricant* et de *spectateur*. Ce bienfait est renforcé si l'enseignant travaille avec *l'exposant*.

Ce dernier point est d'une très grande importance. Si nous nous posons toutes ces questions à propos des groupes d'élèves, c'est aussi parce que la situation de l'enseignant ou de l'enseignante est préoccupante. Plusieurs s'intéressent à la culture, favorisent les visites au musée, mais restent très attachés aux valeurs esthétiques traditionnelles. Comme l'a démontré la sociologue de l'art Nathalie Heinich, l'art contemporain s'appréhende moyennant un rejet des valeurs esthétiques auxquelles tiennent certaines professions impliquées dans la culture, et en particulier les enseignants. Ils ne constituent pas un groupe qui s'intéresse peu (ou pas) à l'art, ce sont au contraire des professionnels qui vivent très mal l'abandon de critères esthétiques auxquels ils sont très attachés.¹⁹⁰ Les enseignants finissent par s'impliquer considérablement dans des projets comme celui que nous venons de décrire, bien qu'il s'agisse d'art contemporain.¹⁹¹

Mission éducative et mission esthétique

¹⁸⁹ Michael Baxandall, *op. cit.*, p. 37.

¹⁹⁰ Voir Nathalie Heinich, *Les Rejets de l'art : l'art, le public et les valeurs*, Paris : Éditions Jacqueline Chambon, collection « Rayon Art », 1998. Voir aussi, de la même auteure, *Le Triple Jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris : Éditions de Minuit, collection « Paradoxe », 1998.

¹⁹¹ Des expériences tentées précédemment (en 1998), par le Musée des beaux-arts de Montréal et le Musée d'art contemporain de Montréal, ont montré qu'une approche directe auprès des enseignants (un projet organisé uniquement pour eux) suscite des réponses favorables face à l'art du XIX^e siècle, mais peu ou pas face à l'art contemporain.

Lorsqu'il ne s'agit pas d'art contemporain, l'expérience du visiteur peut néanmoins être plus simple. Pour Svetlana Alpers, par exemple, le musée éduque en montrant, c'est-à-dire en rendant facilement accessible à la vision du spectateur tout objet jugé digne d'intérêt :

« Je pouvais ainsi prêter attention à un crabe parce qu'il était immobile, exposé au regard, mort. Son habitat et ses habitudes (repos, nourriture et déplacements) avaient disparu. Je n'avais aucune idée de la manière dont il avait été capturé. Je le décris en le regardant comme un objet ouvré, et en ce sens comme une œuvre d'art. Le Musée avait transformé le crabe — avait accentué ces aspects en les isolant et en nous encourageant à le regarder de cette manière. Le musée en avait fait un objet possédant un intérêt visuel. »¹⁹²

Selon Svetlana Alpers, c'est d'abord la pulsion scopique du visiteur qui doit être satisfaite. Il n'y a pas de problème, en soi, à penser que la fonction éducative du musée s'exerce lorsqu'il nous permet de bien voir. Cependant, nous ne pouvons nous arrêter là lorsqu'il s'agit d'art contemporain : une installation de Louise Bourgeois, par exemple, ne s'examine pas comme le crabe de Svetlana Alpers, parce qu'une multitude de détails sont inaccessibles au regard. Plusieurs pratiques artistiques actuelles ont comme objectif d'amener le spectateur à réfléchir sur sa pulsion scopique en laissant insatisfait le désir de voir. Ces œuvres ne montrent rien, ou si peu, ou toujours la même chose,¹⁹³ ou encore montrent tout en cachant, de sorte que le détail qui nous attire aussitôt se dérobe. On pourrait répliquer à cela que cette stratégie picturale n'est pas nouvelle, et il est vrai que les exemples abondent dans la peinture ancienne, comme en témoigne le livre de Daniel Arasse à ce sujet.¹⁹⁴ Mais il y a une différence fondamentale qui se situe dans le fait que les productions

¹⁹² Svetlana Alpers, *op. cit.*, p. 25. Ce texte a d'abord été publié en anglais : « A Way of Seeing », dans *Exhibiting Culture : the Poetics and Politics of Museum Display*, un collectif dirigé par Ivan Karp et Stephen D. Lavine, Washington : Smithsonian Institution Press, 1991, pp. 25-32.

¹⁹³ Nous pensons, entre autres, à Michael Snow. Mais les exemples sont trop nombreux pour qu'une énumération soit pertinente ici.

¹⁹⁴ Voir Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris : Flammarion, 1992.

contemporaines radicalisent cette stratégie, au point où le spectateur doit accepter de ne pas forcément bien voir. Le musée, évidemment, ne sera pas en cause : l'éclairage, l'espace entre les œuvres, les déambulations du visiteurs, tous ces aspects sont toujours calculés. Ils ne font pas partie de la fonction éducative du musée, mais plutôt des services techniques qu'il a pris l'habitude d'offrir au visiteur. Cependant, lorsqu'il présente de l'art contemporain, le musée installera ces dispositifs de manière à nous empêcher de bien voir, si tel est le type d'environnement requis pour la présentation de l'œuvre.

Carol Duncan rejette catégoriquement l'approche de Svetlana Alpers, mais pour d'autres raisons. Duncan affirme en effet que l'isolement de l'objet participe d'un rituel culturel et non d'une simple condition pratique favorisant un « bien voir » pur et détaché de toute manoeuvre idéologique, un « bien voir » de l'objet qui aurait eu des significations rituelles dans son environnement d'origine, et qui peut maintenant être contemplé par delà son contexte d'origine. Duncan s'objecte surtout en ce qui concerne ce dernier point :

« Of course, in Alpers' statement, only the original site has ritual meaning. In my terms, the attentive gazing she describes belongs to another, if different, ritual field, one which requires from the performer intense, undistracted visual contemplation. »¹⁹⁵

Ici, il nous paraît clair que c'est Carol Duncan qui accorde de l'importance au contexte d'origine. Svetlana Alpers ne se préoccupe tout simplement pas du lieu d'origine de l'objet dans ce texte (ce n'est pas son propos), et ce n'est pas par naïveté qu'elle valorise l'isolement de l'objet :

« Beaucoup de choses ont été dites à propos de l'idéologie du pouvoir (politique et intellectuel) à l'œuvre aussi bien dans le fait de collectionner des objets que dans la manière taxinomique de les ranger. Mais je voudrais souligner ici le fait qu'on pensait que ce qui était rassemblé possédait un intérêt visuel [...]. »¹⁹⁶

¹⁹⁵ Carol Duncan, *op. cit.*, p. 19.

¹⁹⁶ Svetlana Alpers, *op. cit.*, p. 25.

Alpers connaît cette position idéologique qui consiste à dénoncer le musée parce qu'il place les objets hors de leur contexte d'origine. Nous ne lui reprochons pas de la mettre de côté, puisque nous avons des réserves face à cette notion de « contexte d'origine », sur le plan philosophique (ce que nous commentons ailleurs), et sur le plan épistémologique : il ne nous paraît pas acceptable, en effet, que toute la réflexion théorique sur les musées soit fondée sur le seul modèle anthropologique, d'où découlent les théories postcolonialistes. En effet, cette question du contexte d'origine est pertinente lorsqu'il s'agit d'un musée d'ethnologie. Par contre, il n'y a pas lieu de défendre la valeur du contexte d'origine lorsqu'il s'agit d'art actuel, plus précisément lorsqu'il s'agit d'œuvres produites dans l'atelier de l'artiste et qui seront aussitôt exposées dans le musée. Dans plusieurs cas, et de plus en plus souvent, les musées génèrent un certain type de productions artistiques. Le musée, dès lors, *est* le contexte d'origine. Ce qui nous intéresse dans le commentaire de Svetlana Alpers, c'est la relation entre l'isolement de l'objet et son statut dans le musée (indépendamment du contexte d'origine) ; c'est le fait que le musée ait fait du crabe un objet d'art. Ici, nous rejoignons le point de vue de Carol Duncan qui décrit bien cette relation isolement/œuvre.

Duncan soutient que l'isolement de l'objet en tant qu'œuvre, dans le musée, correspond aux conséquences d'une pensée nouvelle, celle du siècle des Lumières. Peu à peu s'est installée l'idée que le musée devait être le lieu de l'isolement de l'objet, le lieu de l'expérience esthétique, jusqu'à ce que nous en arrivions au musée des Beaux-Arts tel qu'il était au début du XX^e siècle et tel que nous le connaissons encore aujourd'hui. Cependant, comme le précise Duncan, cette victoire du musée esthétique sur le musée éducatif a fait l'objet de critiques dès la fin du XIX^e siècle : des observateurs ont été préoccupés par le fait que l'ambiance des musées puisse modifier la signification de ses objets, en les retirant de leur contexte d'origine, en obscurcissant leur usage précédent et en les redéfinissant comme œuvres d'art. Duncan donne l'exemple de Goethe qui, trente ans après sa description enthousiaste du Musée des beaux-arts de Dresde, fut perturbé par les cueillettes systématiques

faites par Napoléon des trésors artistiques des autres pays et par leur exposition dans le Louvre.

Cette idée du musée esthétique qui l'emporte sur le musée éducatif est d'autant plus troublante qu'il s'agit d'un phénomène relativement récent. Charles Saumarez Smith décrit de manière similaire cette impressionnante transformation, en expliquant comment, à la fin du XIX^e siècle, les objets n'étaient pas vus en soi comme fragments d'un univers historique, mais plutôt comme des éléments indicatifs, dans une fonction métonymique, pour une étude comparée. Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, l'idéalisme et les intentions académiques qui ont fondé les musées disparaissent presque complètement. Selon Charles Saumarez Smith :

« Un des problèmes récurrents que les musées rencontrent est que les objets peuvent être, et doivent être séparés de leur contexte original et utilisés ainsi que redistribués dans un contexte de signification différent, qui est perçu comme provenant d'une autorité intellectuelle supérieure. »¹⁹⁷

Ce nouveau contexte de signification serait celui prescrit par la notion de valeur esthétique, d'où on tire celle d'évolution en art, qui dicte, à son tour, un accrochage historique dans le musée. Dans l'analyse de Charles Saumarez Smith, nous retrouvons implicitement l'idée que ce passage, du musée éducatif au musée esthétique, est un épisode regrettable de l'histoire des musées. Nous ne pouvons pas endosser cette idée qui suppose, premièrement, qu'il y aurait eu un « état idéal » du musée et, deuxièmement, que cet état serait à retrouver. En fait, il nous semble plus constructif de partir de l'hypothèse que le musée se transforme à l'intérieur d'une mouvance généralisée dans tout le système de l'art. Nous croyons que la « victoire » de la tendance esthétique s'explique par le fait que cette tendance devenait plus revalorisée que sa rivale, notamment aux yeux de l'État.

¹⁹⁷ Charles Saumarez Smith, *op. cit.*, p. 9. C'est nous qui traduisons.

Ainsi, pendant le XIX^e siècle, une culture muséale internationale est restée fermement ancrée dans l'idée que la première responsabilité d'un musée d'art est d'éclairer et d'améliorer ses visiteurs sur le plan moral, social et politique. Mais au XX^e siècle, la théorie rivale, celle du musée esthétique, a fini par l'emporter. Duncan donne l'exemple des musées américains, où ce nouvel idéal fut défendu avec force, notamment par les protecteurs du Boston Museum of Fine Arts, qui ont voulu faire de la doctrine du musée esthétique, le cheval de bataille de leur institution. L'énoncé principal de cette doctrine vient de Benjamin Ives Gilman :

« [...] Les œuvres d'art, dès lors qu'elles sont dans un musée, n'existent que dans un seul but : être regardées en tant qu'objets de beauté. La première obligation d'un musée est de présenter les objets en tant que tel seulement, comme objets de contemplation esthétique. »¹⁹⁸

Le fait que la mission éducative du musée ait été supplantée par la mission esthétique pourrait porter à croire que ce passage d'un lieu d'enseignement à un lieu de contemplation manifeste un éloignement de l'État dans le discours muséal en regard de ses expositions. L'expérience esthétique étant définie comme une expérience désintéressée, il serait logique d'en déduire que la possession d'objets « de beauté » suggère moins fortement des ambitions politiques que la possession d'objets « patrimoniaux ». Cependant, si cet idéal de la mission esthétique sur la mission éducative avait fini par l'emporter, c'est parce qu'elle demeurerait un bon véhicule pour l'image de pouvoir de l'État. Richard Collin, dans une conférence donnée en 1994¹⁹⁹, a expliqué comment, après le succès des expositions universelles initiées par l'Exposition de Londres en 1851, la France a utilisé les *World Fairs* pour installer sa suprématie dans le domaine des arts et de la culture.²⁰⁰ La tour Eiffel, lors de

¹⁹⁸ Benjamin Ives Gilman cité par Carol Duncan, *op. cit.*, p. 15. C'est nous qui traduisons.

¹⁹⁹ « French Art and the Universal Exposition Movement », un exposé de Richard H. Collin (University of New Orleans), dans le cadre des conférences du groupe d'intérêt « Literature and the Arts », lors du 6^e Congrès de l' American Association of Teachers of French, tenu à Québec du 17 au 20 juillet 1994.

²⁰⁰ Une telle affirmation peut paraître banale. Collin a toutefois expliqué qu'il semblait évident, à l'époque, que le France ne pouvait concurrencer avantageusement l'Angleterre dans le domaine de l'industrie et du commerce. Ainsi, autour de 1855, le Palais de l'industrie avait lui-même l'air d'une

l'Exposition Universelle de 1889 à Paris, sert aussi à rendre compte des travaux français d'ingénierie: car, en fin de compte, la mission initiale des *World Fairs* était d'ordre industriel. Néanmoins, un nouveau genre d'exposition a été créé par la France, genre qui lui a permis de recycler ses fameux Salons, pour faire de l'art français le standard culturel mondial au XIX^e siècle. L'innovation consistait à présenter, dans le Palais des Beaux-Arts, les artistes pour eux-mêmes (en tant qu'archétypes), plutôt que des artistes en tant que représentants de leur pays. Paradoxalement, cette stratégie permettait d'accroître le pouvoir politique du pays. Et ainsi, une année, on décida d'annuler le Salon afin d'investir tous les moyens (politiques et économiques) dans l'exposition universelle et de mieux concurrencer les performances industrielles britanniques. Dès 1853, on décréta en France que les expositions seraient consacrées exclusivement aux artistes vivants: on venait de créer la rétrospective du grand artiste contemporain. Delacroix, dès cette année, a présenté ses œuvres dans un salon d'art contemporain intégré à l'exposition universelle (mais aussi Ingres et plusieurs autres par la suite), ce qui eut pour effet d'étendre le prestige de la culture française au sein de ce mouvement naissant et très populaire qu'était celui des « World Fairs ». Ainsi, la France témoignerait de sa vitalité culturelle, et remporterait la palme du pays le plus prestigieux. La surenchère participa de cette victoire culturelle: une année, plus de 699 peintres français participèrent à l'exposition, et plusieurs prix et médailles furent créés, afin que les «grands» artistes français puissent être décorés sous l'égide d'une organisation mondiale. En 1855, les artistes étrangers sont admis pour la première fois dans l'exposition universelle de Paris; ceci, évidemment, renforce la compétition internationale, et diminue l'image de l'artiste comme représentant national, au profit de celle du « maître contemporain » à qui l'on doit une rétrospective.²⁰¹ Dans cet exposé, Richard Collin montrait donc

salle d'exposition d'arts plastiques, bien que le Palais des Beaux-Arts eut droit à ses locaux spacieux. À cette même époque, la France connaissait de grands changements industriels qui se manifestaient surtout au niveau de l'urbanisation (les travaux de Huysmann - et les grands boulevards dont celui qui porte son nom - témoignent encore aujourd'hui de ces importants changements).

²⁰¹ Le succès de cette entreprise fut tel que, comme le précise Collin, même le Salon des Refusés a servi, en 1863, de « coup médiatique » ; en fait, la presse internationale reconnaissait, en 1888, la supériorité des Français en matière d'art et de culture. Si la France était pauvre stratège sur le plan militaire, elle remportait cependant la *Cultural War*. En célébrant ses artistes (ce que d'ailleurs révèle nombre de monuments publics aujourd'hui détruits ou encore existants), la France confirmait sa

comment l'invention de la rétrospective ne fut pas une démarche philanthropique ou esthétique, mais bien le produit d'une stratégie politique et économique. Il est intéressant de constater que ce type de rétrospectives ambitieuses, qui est l'ancêtre du blockbuster à bien des égards, est né hors des murs du musée. L'institution muséale a donc progressivement intégré la stratégie d'exposition qui permettait d'être plus populaire auprès de l'État et du public. On retrouve dans ce scénario plusieurs des caractéristiques du musée actuel ; pourtant, elles sont généralement vues comme spécifiques à la société contemporaine du spectacle.

Fonction éducative et préoccupations anthropologiques

Nous avons brièvement mentionné, à propos du « musée comme cadre », que Carol Duncan a utilisé la notion de liminalité pour analyser le musée. Tirée de l'anthropologie, cette notion permet de décrire une expérience hors des limites de la vie quotidienne et l'expérience liminale peut définir tout type d'expérience relié à une initiation donnant accès à une sphère hors des contingences pratiques :

« “Liminality”, a term associated with ritual, can also be applied to the kind of attention we bring to art museums. Used by the Belgium folklorist Arnold van Gennep, the term was taken up and developed in the anthropological writings of Victor Turner [...] As Turner himself realized, his category of liminal experience had strong affinities to modern western notions of the aesthetic experience —that mode of receptivity thought to be most appropriate before works of art. »²⁰²

La fonction éducative du musée était fondée sur les valeurs religieuses, tandis que sa fonction esthétique reposait sur les valeurs séculières. Le musée de l'esthétique l'a donc emporté sur le musée de l'éducation morale lorsque les valeurs des Lumières ont remplacé celles de la religion. Ainsi, depuis Kant, c'est-à-dire depuis la

suprématie culturelle: elle ouvrit d'ailleurs, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, toutes grandes les portes de son École des Beaux-Arts aux artistes américains.

²⁰² Carol Duncan, *op. cit.*, p. 11.

philosophie de la fin du XVIII^e siècle, la valeur esthétique participe du monde séculier tandis que la valeur morale participe du monde religieux. Duncan résume ainsi l'histoire du musée, mais en même temps, elle voit dans le musée contemporain un lieu de rituel qui véhicule des résidus de l'expérience religieuse. On peut repérer une contradiction dans cette problématique. La contradiction ne serait qu'apparente si on se fie à la thèse de Duncan qui remet en question l'idée des sociétés occidentales modernes voulant que les sphères religieuses et séculières sont totalement séparées. La notion de liminalité l'amène en effet à penser que le religieux refoulé a fait un retour, à travers le rituel du musée. Mais il faudrait d'abord admettre que ce qui se passe dans le musée correspond effectivement à un rituel religieux. Selon Duncan, tous les rituels religieux possèdent trois caractéristiques précises : premièrement, ils ont lieu dans un endroit particulier, à l'architecture généralement différente ; deuxièmement, ils impliquent une performance de la part du pratiquant ; troisièmement, ils créent un contexte de contemplation d'un objet de culte. Le lieu particulier renvoie à un territoire sacré, à part du monde « ordinaire » ; les visiteurs s'y trouvent hors de leur vie pratique, quotidienne, et cette idée s'incarne dans l'architecture de l'édifice. Ainsi, l'architecture du musée traditionnel copie celle du temple grec, avec ses frontons et colonnades. Ce lieu « spécial » marque les limites du monde quotidien. Il crée le cadre de l'expérience hors du commun.²⁰³ La question de la performance, deuxième caractéristique du rituel, renvoie évidemment, dans le cas du musée, au visiteur. Selon Duncan, cette définition est très englobante, puisqu'elle définit les visiteurs comme étant en situation de performance, même lorsqu'ils assistent à la performance d'un artiste dans un musée. De ce point de vue, le visiteur serait toujours le sujet de l'action. Mais quoiqu'il en soit, cette performance, comme dans tous les rituels, engagerait toujours la personne dans une expérience structurée. Cette dimension structurée de l'expérience renvoie à l'idée qu'il s'agit de quelque chose que la personne connaît déjà (une prière, un récit) et qu'elle répète sans qu'il s'agisse d'une routine « vide », puisque certains peuvent

²⁰³ Le terme « cadre » est aussi à prendre au sens où l'entend Mieke Bal. Encore là, il s'agit à notre avis d'une référence au *parergon* de Jacques Derrida, car comme l'écrit Duncan, « le cadre donne la signification », et il peut même créer de nouvelles significations (*op. cit.*, p. 16).

accomplir le rituel en utilisant plus de connaissances que d'autres. Dès lors, nous pourrions dire, comme l'explique Duncan, que la structure narrative du musée fournit le cadre d'une signification, puisqu'une expérience structurée est une expérience à laquelle on accorde *a priori* une signification. La mise en scène du musée est une structure ; et comme pour toute expérience rituelle, cette expérience est structurante, elle transforme, elle est *transformative*, pour reprendre le terme anglais, en ce sens que dès lors que nous avons traversé l'expérience rituelle, nous avons appris quelque chose qui nous amène à une nouvelle étape. La dernière caractéristique de l'expérience rituelle se situe dans l'objet de contemplation. Duncan explique que l'histoire de la philosophie moderne (celle qui date du milieu du XVIII^e siècle) nous a appris à voir l'expérience esthétique comme indissociable du musée,²⁰⁴ en ce sens que le musée est l'endroit le plus approprié pour la contemplation des objets d'art. Nous les regardons en tant qu'objets de beauté, de sorte que la contemplation d'un chef-d'œuvre correspond à une communion avec l'esprit du génie humain auteur de l'objet.

Malgré l'exposé rigoureux de trois caractéristiques précises, nous pensons que Duncan englobe beaucoup de phénomènes dans sa définition du rituel. Toutes les activités et institutions de la sphère culturelle pourraient, à la limite, s'insérer sans trop de difficultés dans cette définition du rituel (aller à l'opéra, à un défilé de mode, à un concert rock, au cinéma ; aller danser, etc.). La notion de rituel, bien que très stimulante, nous semble fournir une interprétation incomplète, à moins de lui donner une signification vaste et vague. L'auteure reconnaît d'ailleurs le problème :

« Turner recognized aspects of liminality in such modern activities as attending the theatre, seeing a film, or visiting an art exhibition. Like folk rituals that temporarily suspend the constraining rules of normal social behavior (in that sense, they turn the world "upside-down"), so these cultural situations, Turner argued, could open a space in which individuals can step back from the practical concerns and social relations of everyday life and look

²⁰⁴ Ce que Jean-Louis Déotte explique bien dans son livre intitulé *Le musée, l'origine de l'esthétique*, Paris : Éditions l'Harmattan, coll. « Philosophie en commun », 1993.

at themselves and their world - or at some aspects of it - with different thoughts and feelings. Turner's idea of liminality, developed as it is out of *anthropological* categories and based on data gathered mostly in non-western cultures, probably cannot be neatly superimposed onto western concepts of art experience. »²⁰⁵

Ce qui est clair, cependant, c'est que Carol Duncan a fondé sur l'anthropologie une bonne partie de ses recherches sur le musée. Nous gardons certaines réserves face à une lecture si « anthropologique » de l'institution muséale. En effet, si le modèle anthropologique fournit un bon cadre théorique pour une étude critique du musée en général, surtout dans une perspective historique et postcolonialiste (de nombreux ouvrages ont bien exposé la question sous cet angle), il n'en demeure pas moins que la question du musée d'art ne peut pas être examinée à partir de références tirées uniquement de l'anthropologie ou de l'ethnographie. Prenons quelques exemples d'études sur le musée très intéressantes et très récentes (publiées dans les années 90 pour la plupart), où il est évident que la question de l'œuvre est expédiée, comme si le discours de la critique du musée tombait à plat lorsqu'il s'agit d'art contemporain ou même d'art historique ; et ce même dans le cas d'auteurs s'intéressent à la critique d'art et commentent les pratiques artistiques contemporaines lorsqu'ils ne parlent pas des musées.²⁰⁶ Dans l'introduction de *Museum Culture*, Irit Rogoff et Daniel J. Sherman, présentent ainsi une « nouvelle » histoire des musées:

« La nouvelle histoire des musées, qui s'intéresse beaucoup, quoique pas exclusivement, aux musées d'art, a recueilli l'information de plusieurs études historiques et interventions critiques concernant une grande variété d'institutions, incluant les musées d'histoire, les musées d'ethnographie et d'anthropologie et les musées d'histoire naturelle. Douglas Crimp, James Clifford, Hal Foster, Donna Haraway, Walter Grasskamp et plusieurs autres ont étudié les fondements idéologiques de la collection et de la présentation à travers des modèles de différence de classe et de différence sexuelle et culturelle. Clifford, Foster et Haraway ont examiné en particulier la question des objets de l'« autre », notamment les objets de cultures tribales. »²⁰⁷

²⁰⁵ Carol Duncan, *op. cit.*, p. 11. C'est nous qui soulignons.

²⁰⁶ C'est le cas, par exemple, de Carol Duncan et de Irit Rogoff.

²⁰⁷ Daniel J. Sherman and Irit Rogoff, *op. cit.*, p. xvi.

Voilà tout ce qui est annoncé dans une introduction de dix pages, à propos des musées d'art. La suite de ces phrases redevient aussitôt postcolonialiste/ethnographique quant à ses préoccupations :

« Au delà des résidus de leurs investissements historiques, les stratégies que déploient les musées ont été, et demeurent, contingentes et variables. Le développement des *Cultural Studies*, par exemple, a rendu de plus en plus clair le fait que la culture opère à travers le spectacle et à travers la reproduction continue des pratiques des mass média. Les expositions *blockbuster* et les présentations avec mise en scène sophistiquée des cultures (telles que celles d'Égypte ancienne, d'Afrique ou des Amérindiens), fonctionnent de pair avec la publicité [...] »²⁰⁸

Nous pouvons faire les mêmes commentaires à propos du livre de Ivan Karp et Steven Lavine²⁰⁹ : encore là, il s'agit d'un livre sur le musée en général, mais qui aborde l'institution d'abord sous l'angle d'une lecture postcolonialiste des objets ethnographiques. Outre les textes de Svetlana Alpers et de Michael Baxandall²¹⁰ qui ont une fonction liminaire dans le livre de Karp et Lavine, *Exhibiting Cultures* témoigne d'abord d'une préoccupation pour la question des différences culturelles et pour les musées d'ethnographie. Le sous-titre, *The Poetics and Politics of Museum Display*, suggère une recherche sur le musée en général, mais les textes des 27 auteurs portent tous sur les expositions ou festivals, en tant qu'événements présentant les autres cultures selon les intérêts politiques dominants de l'Occident. La seule autre exception, une étude du musée d'art occidental, est signée par Carol Duncan ; là encore, il s'agit du rituel abordé sous l'angle anthropologique. Des remarques similaires peuvent s'appliquer au livre *Museums and Communities : The politics of*

²⁰⁸ Daniel J. Sherman and Irit Rogoff, *op. cit.*, p. xvii.

²⁰⁹ Ivan Karp et Steven D. Lavine (directeurs de publication), *Exhibiting Culture. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington et Londres : Smithsonian Institution Press, 1991.

²¹⁰ Il s'agit de « A Way of Seeing », de Svetlana Alpers, publié dans *Exhibiting Culture*, et de « Exhibiting Intention : Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects », par Michael Baxandall (publié en version française sous le titre « Exposer l'intention. Les conditions préalables à l'exposition visuelle des objets à fonction culturelle », *op. cit.*).

Public Culture, où un seul chapitre (sur dix-sept) porte sur les musées d'art.²¹¹ D'autres ouvrages importants sur les musées, comme celui de Sally Price,²¹² ont pour but de re-définir le terme désuet d'art primitif, tout en réfléchissant aux présupposés (en regard de l'acquisition, de la conservation et de la diffusion d'un tel art) sur lesquels se fonde la définition traditionnelle du terme « art primitif ». Le livre de Tony Bennet,²¹³ aux ambitions plus encyclopédiques que celui de Price (comme en témoigne son titre : *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*), montre une préoccupation pour les musées dans la mesure où ils sont comparés aux foires, parcs d'amusement ou expositions universelles : un seul des nombreux chapitres s'attarde aux musées d'art.²¹⁴ Rien, dans cet ouvrage, n'est dit concernant la relation du musée avec l'art contemporain et l'esthétique. Encore une fois, c'est l'examen de l'objet muséal *at large* qui est privilégié. Il est tentant d'en conclure que les recherches sur les musées, telles que publiées dans des ouvrages américains, sont motivées par des préoccupations postcolonialistes, et ont surtout porté sur les musées d'anthropologie et d'histoire naturelle. Dans l'ouvrage de Bennet, la thèse n'est pas directement orientée vers une critique de l'image traditionnelle du « primitif » (comme dans *Exhibiting Culture* ou comme dans le livre de Sally Price) mais l'art y demeure un thème mineur. Est-il possible de travailler sur le cas du musée sans reconnaître la situation du musée d'art ? Dans *Exhibiting Contradiction*²¹⁵, Alan Wallach s'intéresse aux musées d'art américains, mais il leur attribue un mandat politico-anthropologique : les musées d'art devraient ajouter plus de documents de nature anthropologique et politique à leurs expositions d'oeuvres, et leur résistance face aux

²¹¹ Ce chapitre est signé par Vera L. Zolberg (dont nous avons précédemment commenté les passages d'un autre texte), et intitulé « Art Museums and Living Artists : Contentious Communities ». Il s'agirait de « sauver l'art » et d'intégrer la figure de l'artiste contemporain à la cause de la communauté, face à la censure des politiciens de la droite américaine. Voir *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, sous la direction de Ivan Karp, Christine Mullen Kreamer et Steven D. Lavine, Washington et Londres : Smithsonian Institution Press, 1992, pp. 105-136.

²¹² Sally Price, *Primitive Art in Civilized Places*, The University of Chicago Press, Chicago et London, 1989.

²¹³ Tony Bennett, *op. cit.*

²¹⁴ Il s'agit du 6^e (de neuf chapitres), intitulé « Art et théorie: les politiques de l'invisible ». On le voit bien, le tableau de ces problèmes est habilement mais très rapidement brossé.

²¹⁵ *Exhibiting Contradiction. Essays on the Art Museum in the United States*, Boston : The University of Massachusetts Press, 1998.

idées « révisionnistes » serait fondée sur la croyance que « l'esthétique est détruite par la présence de tout autre objet que l'œuvre »²¹⁶ ; mais surtout, elle révélerait leur crainte de la controverse et de la pensée critique.

Dans cet environnement dominé par l'idée que la pensée critique se situe dans le champ des approches anthropologiques, le livre de Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*,²¹⁷ représente une exception importante que nous commentons plus tard. Nous retenons pour l'instant que les critiques du musée écrites aux États-Unis sont dominées par une approche anthropologique qui n'a rien à voir avec le travail des auteurs français, par exemple, qui ont étudié le musée dans le champ de la sociologie (Bourdieu) ou de l'esthétique (Déotte).²¹⁸ Les excès de cette approche anthropologique, à laquelle nous ne pouvons pas souscrire totalement, pourraient se résumer ainsi : il s'agit d'une tendance qui consiste à établir des *généalogies* obtenues à partir de recherches *archéologiques* qui permettent de désenfourer les *fondations* prêtes pour une *déconstruction* et dont les résultats sont livrés comme des *remix* de l'œuvre de Foucault et de Derrida sur un rythme frénétiquement poststructuraliste. Notre boutade traduit la résistance qui peut s'exercer face à ce type d'approche théorique, résistance dont témoignent plusieurs textes de Hal Foster.

Un « ailleurs » quasi mythique est souvent assimilé, chez plusieurs auteurs, au « vrai » lieu de manifestation de l'objet d'art, au locus où se serait exprimée sa signification première et véritable, avant une relocalisation mortifère et définitive dans le musée. Cette vision mythique de « l'ailleurs » a été récemment critiquée par Hal Foster. Il a identifié une nouvelle figure paradigmatique qui serait celle de

²¹⁶ « "Revisionist ideas about patronage or class or gender aren't exhibition ideas" is another frequent objection. [...] This fear makes sense only if you believe the aesthetic is destroyed by the presence of anything else. » (Alan Wallach, *Exhibiting Contradictions*, *op. cit.*, p. 121).

²¹⁷ *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Massachusetts et Londres : The MIT Press, 1993.

²¹⁸ Voir Pierre Bourdieu et Alain Darbel. *L'amour de l'art. Les musées et leur public*, Paris, Éditions de Minuit, 1966. Voir aussi Jean-Louis Déotte *Le Musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, Éditions l'Harmattan, coll. « La philosophie en commun », 1993 et, du même auteur, « Le passage Hubert Robert », dans *L'idée de musée* (catalogue d'exposition), Musée de Valence, 1996, pp. 7-11.

l'artiste comme ethnographe.²¹⁹ Cet artiste, tout comme l'artiste d'avant-garde, conteste l'institution bourgeoise qui valorise l'autonomie de l'art (ainsi que ses définitions de l'art, du public et de l'identité), qui entraînent l'exclusion des autres formes d'art. Mais ses revendications ne se font plus au nom de la classe sociale en dénonçant l'exploitation capitaliste ; aujourd'hui, c'est plutôt au nom de « l'autre » (culturel ou ethnique) que s'implique l'artiste engagé, en dénonçant les problèmes du racisme et de l'oppression colonialiste. Foster considère que l'artiste « ethnographe » n'a cependant pas pu se dégager de l'ancien modèle productiviste. Ce modèle implique des présupposés que véhicule l'approche anthropologique dont se réclame l'artiste « ethnographe », comme l'idée que le lieu du changement politique serait celui de « l'autre », et donc qu'ailleurs seulement les transformations artistiques pourraient se produire. Cette notion renforce la marginalité parce qu'elle signifie que l'autre est toujours « en dehors », et qu'il n'y a donc pas possibilité de mener d'actions subversives à l'intérieur du système. Enfin, ce même présupposé suggère l'idée qu'un artiste doit être perçu comme « l'autre » pour faire partie du système subversif de l'art. Foster y voit, tout en convoquant Benjamin dans son étude de l'auteur comme producteur, le risque de ce qu'il nomme le *patronage idéologique* :

« Tout comme le productiviste voulait être dans la réalité du prolétariat, l'artiste quasi anthropologique d'aujourd'hui cherche à travailler avec des communautés situées selon les meilleurs motifs d'engagement politique et de transgression institutionnelle, seulement en partie pour avoir son travail recodé par les commanditaires en tant que développement économique, relations publiques, travail social...ou art. »²²⁰

La question du « patronage idéologique » est importante pour nous. En effet, alors que nous vivons cette ère qui suit la fin des « Grands récits », la notion de patronage politique peut paraître désuète. L'analyse de Foster est intéressante en ce qu'elle montre que le patronage politique pourrait persister à survivre dans ce qui a

²¹⁹ Hal Foster, « The artist as Ethnographer ? », *Définitions de la culture visuelle I : Revoir la New Art History*, (actes du colloque tenu en mars 1994), Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1995, pp. 19-20.

²²⁰ Hal Foster, *op. cit.*, p. 17. C'est nous qui traduisons.

l'apparence d'être le lieu d'une résistance au pouvoir. En effet, il considère que dans notre actuel contexte d'économie globale, on ne peut pas être totalement « en dehors » du système de l'art, car « un extérieur pur ne peut pas être automatiquement supposé. [...]Et encore, un sens stratégique des imbrications est plus pertinent par rapport à notre situation postcoloniale qu'une proposition romantique d'opposition. »²²¹

Selon Foster, plusieurs artistes contemporains envient l'ethnologue et cette convoitise est partagée par les critiques, spécialement dans les *Cultural Studies* et le *New Historicism*. L'anthropologie est une science de l'altérité, une discipline qui a la culture pour objet et un champ d'étude contextuel ; c'est une discipline qui peut être l'arbitre de l'interdisciplinarité, et qui s'avère autoréflexive par son discours constamment autocritique. Toutes ces caractéristiques coïncideraient avec des valeurs très actuelles dans la sphère intellectuelle, ce qui expliquerait le prestige de l'anthropologie. En faisant le bilan historique de cet engouement, Hal Foster constate que ce tournant ethnographique n'est pas venu que de l'extérieur ; il a aussi pris racine dans l'art contemporain même, de l'art minimaliste, au début des années 60, jusqu'à l'art conceptuel, la performance, le *body art* et l'art environnemental des années 70. Pendant tout ce temps, l'institution de l'art ne pouvait pas être décrite simplement en termes d'espace physique (atelier, galerie, musée etc.); c'était aussi un *réseau discursif*. Le spectateur d'une œuvre ne pouvait plus être examiné que du seul point de vue phénoménologique, on le regardait aussi comme un sujet social défini dans des langages variés et marqués par des différences multiples (sexuelles, ethniques etc.). Ces reconnaissances n'étaient pas strictement intrinsèques à l'art. Des mouvements sociaux avaient aussi une importance cruciale (le féminisme,) aussi bien que divers développements théoriques (la convergence du féminisme, de la psychanalyse et du cinéma; Althusser, Foucault etc.). En fait, l'art est alors passé dans le champ étendu de la culture que l'anthropologie est supposé couvrir.

²²¹ Hal Foster, *op. cit.*, p. 18. C'est nous qui traduisons.

Nous sommes d'accord pour dire qu'il y a une valorisation des travaux de type anthropologique et que plusieurs recherches trouvent dans l'anthropologie un cadre théorique ou une méthodologie qui conviennent aux valeurs culturelles actuelles. Nous pourrions même ajouter qu'il est possible d'établir des correspondances entre le retour de l'éthique sur la scène culturelle et l'intérêt manifesté pour l'altérité en anthropologie. Cependant, il est difficile de comprendre pourquoi Hal Foster se désole tant de ce que sont devenues, depuis le début des années 80, ces démarches entreprises par les artistes des années 60 et 70. En effet, selon Foster, les résultats qu'on peut observer maintenant sont très décevants : l'art *site-specific*, par exemple, se contente souvent de réaliser le *mapping* ethnographique d'une institution ou d'une communauté. S'il concède que ces productions artistiques peuvent être intéressantes, il remarque qu'elles sont, en dépit des revendications sociales et révolutionnaires qui caractérisent le discours à leur sujet, des productions subventionnées. Tout comme l'art d'appropriation est devenu un genre spécifique, la nouvelle œuvre *site-specific* serait menacée de devenir une catégorie de musée, une catégorie dans laquelle l'institution récupère et assimile la critique. L'institution, ainsi, fait un spectacle de la tolérance dont elle peut faire preuve, ou encore, elle pose un geste préventif qui lui permet de parer à une critique immanente. Voilà donc, selon Hal Foster, où nous mène l'actuel engouement pour l'anthropologie : des œuvres subventionnées et des musées qui récupèrent leur discours critique.

À notre avis, Hal Foster refuse de dépasser ce dilemme *subversion et subvention*, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Rainer Rochlitz. Cet ancien dilemme confine à la nostalgie des années 60-70 où de vraies pratiques révolutionnaires pouvaient s'exercer sans le contrôle de l'économie de marché, parce qu'alors les problèmes étaient politiques, et les positions critiques, marxistes. Parmi les objets fantasmés, dans cette nostalgie, il y a le musée-dinosaure qui résistait au changement ; et cette résistance précisément, donnait du sens au geste subversif. Si Hal Foster considère que le musée récupère, c'est parce que le musée a acquis un discours validant la valeur de l'œuvre. De la même manière, si Hal Foster pense que les artistes se veulent ethnographes, c'est parce que l'anthropologie a acquis un

discours validant la valeur de l'œuvre. Surgit alors la question, qu'indirectement, nous posons tout au long de cette recherche : qui a le droit de parler de l'art ? Qui peut déterminer les critères de valeur d'un objet ? À qui appartient le pouvoir de décider ce que retiendra l'Histoire ?

L'enseignement au musée et à l'université

L'opposition subversion/subvention doit être dialectisée si nous voulons faire évoluer la réflexion sur le musée en regard des productions artistiques actuelles. C'est par exemple dans le partenariat institutionnel que se situent nombre des plus intéressantes innovations dans les musées. Le partenariat institutionnel est souvent considéré comme un mal nécessaire dans toutes les institutions de la culture au XXI^e siècle, notamment parce que c'est un type de démarche que favorise l'État, du moins au Canada. Il est donc perçu comme une ingérence du gouvernement, doublé d'une nécessité de s'adapter à la culture organisationnelle d'une autre institution. Il n'y a donc pas de possibilité de se sentir, selon les définitions des années 60 et 70, comme étant subversif ou tout au moins membre d'une petite confrérie intellectuelle. Par contre, le partenariat institutionnel correspond aux approches théoriques pluridisciplinaires beaucoup plus qu'une action culturelle individuelle. Et de même, dans la mesure où la pluridisciplinarité (ou l'interdisciplinarité) s'affirme comme une approche incontournable dans la sphère théorique, le partenariat devient le moyen indispensable d'opérer dans la sphère pratique. Pour les questions qui nous préoccupent, un partenariat valable ne peut toutefois s'exercer sans l'exercice d'une analyse comparative de ces deux institutions « jumelles » que sont le musée et l'université. Ces deux institutions font d'ailleurs l'objet d'analyses amorcées par des questions telles que : « Quelle doit être la philosophie de l'enseignement à l'université ? », ou encore : « Comment doit s'exercer l'enseignement dans le musée ? »

Aujourd'hui, les musées posent en priorité les questions de l'évaluation de leur enseignement. Quels sont les impacts de tels bouleversements méthodologiques sur la discipline de l'histoire de l'art? Comment les musées pensent-ils concilier les rôles d'historien de l'art, de conservateur et de pédagogue ? L'enseignement peut être vu de deux façons : premièrement, comme un acte de transmission de connaissances à un élève, lequel acte s'inscrit dans le système théorique de la pédagogie, et du point de vue de l'enseignant. Deuxièmement, comme une leçon tirée de l'expérience, et donc inscrite dans un système trop complexe pour qu'on puisse parler de méthode, où la « leçon » est constamment réorganisée du point de vue de la personne qui acquiert les connaissances en question. Au musée, l'enseignement de l'histoire de l'art se livre, souvent, conformément à la première définition, au moyen d'outils didactiques particuliers et diversifiés. Mais nous aimerions attirer l'attention sur la deuxième définition de l'enseignement, car elle renvoie à un champ d'application (le musée, dans ce cas particulier) comme point de départ plutôt que comme aboutissement, et elle nous permet de mettre en évidence le rôle actif et critique de celui qui apprend dans le contexte du musée, de manière à prendre en considération les différents niveaux de langage qui se pratiquent dans un musée, ainsi que les différents points de vue qui se créent dans les échanges.

Certains auteurs ont comparé le musée et l'université, quant à la mise en place des dispositifs d'enseignement de l'histoire de l'art, et quant aux prémisses que partagent les deux institutions pour produire une compréhension représentationnelle du monde. Pour Hubert Damish, par exemple, ce qui est inquiétant à propos du musée, ce n'est pas le « désordre » mais bien cette organisation qui assigne à chaque artiste son école ou, tout au moins, sa spécialité dans l'économie d'une histoire de l'art dont les perspectives coïncident avec celles du musée même.²²² Le musée est souvent un terrain exemplaire quand il s'agit de problématiser la théorisation de l'histoire de l'art, il « illustrerait » parfaitement les moyens matériels de la discipline.

²²² Hubert Damish. «The Museum Device. Notes on Institutional Changes », *Lotus International*, no. 35, 1982/II. pp. 6-11. (Il ne nous a pas été possible de trouver la version originale publiée en français, à supposer qu'elle existe.)

Cette mise en relation des deux institutions n'est pas étonnante puisque l'histoire de l'art, en tant que discipline universitaire, est tout aussi institutionnelle. L'histoire de l'art est considérée comme une discipline depuis qu'elle est au programme de la formation universitaire, et les professionnels de musées d'art sont formés dans les départements d'histoire de l'art des universités. En corollaire, la même formation de base est nécessaire pour travailler dans ces deux territoires. Nous produisons donc un savoir qui circule dans les musées à peu près de la même manière que dans les universités, c'est-à-dire à partir des mêmes présupposés. Le musée et l'université ont donc beaucoup à partager, et à ce sujet, nous sommes d'accord avec Jean-Paul Bouillon²²³ pour dire que le cloisonnement entre les deux institutions est néfaste pour la discipline.²²⁴

Mais si les deux institutions ont beaucoup en commun, il n'en demeure pas moins que le public du musée est plus diversifié que celui de l'université. Il se compose des visiteurs de passage et aussi des étudiants, ceux, précisément, à qui s'adressent les professeurs d'université, et des lecteurs, ceux-là même à qui s'adressent les éditeurs de revues ou d'ouvrages spécialisés sur l'art. Conséquemment, le musée est critiqué à partir de points de vue qui sont très différents les uns des autres (mais qui appartiennent tous au système de l'art).

Si le professeur d'histoire de l'art parle devant des étudiants en histoire de l'art, le spécialiste d'un musée, quant à lui, doit enseigner à des personnes qui poursuivent des buts différents : les étudiants, mais aussi les « amateurs » d'art, les personnes « désintéressées » qui ne souhaitent pas obtenir de « crédits », et qui, initiées ou non, peuvent souvent critiquer l'art contemporain (qui, on le sait, ne jouit pas du même consensus que l'art ancien en regard de l'appréciation). Le musée, lorsqu'il expose

²²³ Jean-Paul Bouillon,, en réponse à la question « Où en est l'histoire de l'art en France ? », *Le Débat*, Gallimard, Paris, n° 65, mai-juin 1991, pp. 183-187.

²²⁴ Par exemple, nous constatons que de plus en plus, des étudiants en histoire de l'art sont accueillis comme stagiaires dans les musées ; le phénomène est récent, car cette pratique du stage s'inscrivait, jusqu'ici, uniquement dans les programmes de formation en muséologie. Cela nous semble symptomatique d'un changement qui s'opère dans les mentalités, phénomène qui annoncerait l'appropriation souhaitée du territoire du musée par l'étudiant.

l'art contemporain, demeure toujours un lieu de débat , et ce, malgré son statut d'institution, malgré sa participation à la logique d'une économie de marché. D'un côté, les spécialistes se penchent sur ce que certains nomment la crise, ou encore, la mort du musée, tandis que de l'autre, les prétendus « non initiés » dénoncent la « supercherie » d'un art incompréhensible.

L'éducation du public est donc sans cesse en mouvement, parce que toujours susceptible d'être remise en question. De plus, l'enseignement qu'on tire de la fréquentation des musées, s'il est spontanément relié à l'expérience esthétique vécue au contact des œuvres, est fréquemment constitué de la participation à des événements aussi diversifiés que les colloques sur l'histoire de l'art, les rencontres avec les artistes et les débats sur différents sujets qui ont trait à la culture contemporaine - visuelle ou non. D'ailleurs, les publics qui assistent aux conférences organisées par les musées d'art se composent souvent de professionnels actifs dans des disciplines autres que l'histoire de l'art : histoire, littérature, sociologie, psychologie, philosophie, musique, etc. Alors qu'on se questionne énormément sur la discipline et son destin, les événements organisés autour de l'histoire de l'art sont de plus en plus transdisciplinaires. Avec cette multiplication des points de vue, le musée en arrive à diversifier les types d'approches ainsi que la nature des interventions, et donc à livrer les savoirs de manière dispersée.

Ainsi, l'enseignement de l'histoire de l'art, tel qu'il est dispensé par le musée d'art, s'adresse à différents publics qui constituent un auditoire hétérogène. L'éducation se développe selon un processus semblable aux productions d'artistes contemporains, œuvres hybrides qui transgressent les limites entre peinture, sculpture, photographie, etc. et qui remettent en question les frontières des différentes techniques en arts plastiques. Ainsi, dans le musée d'art contemporain, la pratique des arts plastiques, tout comme celle d'autres disciplines, contribue à créer l'hétérogénéité du territoire théorique du musée, pour nous amener à prendre en considération ce que John Tagg qualifie d' « inéluctable hétérogénéité de la re-

théorisation du territoire de l'histoire de l'art. »²²⁵ Qu'il le souhaite ou non, le musée doit assumer la discontinuité du discours sur son territoire qui est partagé par les artistes, les spécialistes et le grand public.

Le musée y est contraint, et cela vaut peut-être mieux pour la discipline : il n'est plus possible de prétendre que la pratique discursive traditionnelle est naturelle, lorsque la lecture des objets est discontinue. Dans un musée d'art contemporain, il devient de plus en plus impensable de valoriser cette « logique de l'ordre », dont parle Donald Preziosi, et qui concerne aussi bien le musée que l'université. Selon Preziosi, en effet, les dispositifs de l'histoire de l'art maintiennent constamment une topologie de relations entre les éléments de signification : dans les installations de recherche et de pédagogie (la salle de conférence ou de séminaire), dans les archives des textes d'analyse (le *survey* ou le texte biographique) et dans l'architecture hétérotopique des institutions culturelles (le musée). Tous ces dispositifs technologiques travaillent pour maintenir une coordination de la vision et de la voix, une rectitude dans laquelle les choses sont stables et se présentent selon un ordre rigoureux.²²⁶ Dans la pratique, ce musée traditionnel que décrit Preziosi est presque impossible à maintenir : il y a constamment irruption d'une différence, peu d'homogénéité, peu de stabilité. Et dans cette situation, qui est souvent présentée comme une contrainte pour l'enseignement, le musée se voit obligé de remettre en question les définitions convenues de l'histoire de l'art, tant sur le plan disciplinaire que sur le plan méthodologique. L'histoire de l'art enseignée dans un musée d'art contemporain est fragmentée. Il y est difficile de rendre lisible la grande encyclopédie du monde, et de recréer, en y croyant vraiment, une grande vision panoramique parfaitement intelligible et cohérente.

Les professionnels de musées qui maintiennent cette vision traditionnelle et qui continuent de la livrer au public, ceux qui voient comme « naturelle » la visite

²²⁵ Tiré du résumé de communication rédigé par John Tagg, pour le Colloque *Définitions de la culture visuelle. Revoir la New Art History*, Musée d'art contemporain de Montréal, 24-25 mars 1994. (John Tagg n'a finalement pas pu participer.)

mécanique et répétitive, n'y parviennent qu'au prix de distorsions qui intègrent des présupposés historico-idéologiques imposés au visiteur. Une telle stratégie discursive a amené plusieurs éducateurs de musées à tourner le dos à l'histoire de l'art qui ne préparerait pas un professionnel à bien exercer ses fonctions dans un musée. De plus, la recherche historique est parfois perçue par des éducateurs comme étant moins dynamique, en tant que connaissance à transmettre au public, que la recherche plastique. Mais c'est certainement une erreur que de remplacer l'ancienne vision monolithique par une nouvelle, de discréditer l'histoire de l'art au profit de l'éducation en art qui deviendrait la nouvelle discipline dominante. Une telle position ne tient pas compte de la complexité de la situation.²²⁷

Donc, quand on se demande ce qu'il advient de la discipline dans le contexte de la pratique muséale, on doit tenir compte du fait que, méthodologiquement, l'enseignement de l'histoire de l'art se refuse à l'unité et à la fixité des significations (il ne faudrait pas craindre de dire que cela peut être bénéfique). Et les résultats obtenus nous permettent peut-être d'avoir quelques clés pour revoir l'enseignement de la discipline, puisqu'au bout du compte, nous réalisons que les musées (mais les universités aussi, à un moindre degré) produisent des histoires de l'art différentes, disséminées auprès de publics différents. Admettre cet état de choses, c'est bien sûr aller à l'encontre d'une tradition qui véhicule une « fiction », pour reprendre le terme de Douglas Crimp qui a bien expliqué comment l'histoire de la muséologie est une histoire de toutes les tentatives pour dénier l'hétérogénéité du musée, pour la réduire à un système ou à des séries homogènes.²²⁸

Une certaine tradition culturelle a permis de croire que les universités et les musées pouvaient, chacun de son côté, se consacrer respectivement à l'enseignement et à la conservation au sein d'un territoire homogène. Or, le constat proclamé de

²²⁶ Voir Donald Preziosi, *op. cit.*

²²⁷ Il nous semble important, par exemple, que des colloques en histoire de l'art destinés aux spécialistes, et des ateliers d'arts plastiques destinés aux enfants, puissent coexister sur le même territoire.

l'éclatement actuel des frontières entre les disciplines, ainsi que l'évolution des fonctions institutionnelles minent toute confiance en cette tradition, comme l'a expliqué Hubert Damish :

« L'une des forces de l'histoire de l'art en France, en même temps que l'une de ses limites, réside précisément dans la part faite à ce qu'il faut bien nommer l'histoire de l'art des musées. Je vois mal comment on pourrait nier l'intérêt des grandes expositions [...] Que ce genre de manifestations participât souvent d'une idéologie douteuse ne change rien à l'affaire : l'histoire de l'art ne vaudrait pas une heure de peine si elle ne nous conduisait à entretenir avec les œuvres une relation plus attentive et mieux informée. [...] L'importance que revêt dans notre pays l'histoire de l'art des musées n'en rend que plus problématiques et aléatoires les rapports qu'elle est susceptible d'entretenir avec l'université. »²²⁹

Le musée est au cœur de ces transformations : transdisciplinarité, déplacements des territoires, réactions de ses professionnels comme de ses publics, tout y passe. Le désarroi qu'expriment certains auteurs face à l'état actuel de la discipline est fondé entre autres sur la diversité des positions : certains veulent intégrer les cadres théoriques des études culturelles et donc le structuralisme, la sémiologie, la théorie psychanalytique, la théorie féministe, l'histoire sociale, le poststructuralisme, ou la déconstruction ; d'autres veulent revenir, après un détour par les sciences humaines, à l'histoire de l'art « historique » et aux documents d'archives dits « de première main » ; certains encore n'ont jamais eu d'autre position que celle-ci. La résistance au changement est forte et, selon Hubert Damish, « si grand est le poids des institutions que les études comparatives rencontrent en France des obstacles, semble-t-il, insurmontables. [...] Et que dire des relations difficiles, voire polémiques, que l'histoire de l'art peut entretenir avec les disciplines voisines, à commencer par l'histoire elle-même ? »²³⁰ Par contre, s'il n'y avait pas cette agitation, nous nous plaindrions certainement du statu quo, et de la menace d'anéantissement qui en

²²⁸ Douglas Crimp, « On the Museum's Ruins » *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, dirigé par Hal Foster, Port Thompson et Washington : Bay Press, 1983, pp. 43-56.

²²⁹ Hubert Damish, en réponse à la question « Où en est l'histoire de l'art en France ? », *Le Débat*, Paris : Gallimard, n° 65, mai-juin 1991, pp. 194-198.

²³⁰ *Ibid.*

découle. Mais cette crise — si toutefois c'en est bien une — ne ralentit pas l'enseignement au musée. Bien au contraire, elle l'amène, bon gré mal gré, à trouver de nouvelles ressources pour le champ de l'histoire de l'art, à côtoyer les autres savoirs et les autres cultures, incarnés quotidiennement dans les visiteurs et dans les représentants d'institutions ou d'organismes qui collaborent avec lui. Le musée, pas plus que l'université, ne peut désormais prétendre à cette utopique neutralité que déplorait Louis Marin.²³¹

Mais jusqu'à quel point peut-on remettre en question l'idée d'autonomie institutionnelle ? Le musée comme l'université ne peuvent plus se permettre de revendiquer l'autonomie par rapport à la société et aux autres institutions culturelles ; ces institutions ne sont déjà que trop forcées à fonctionner dans un système clos. Par contre, il importe de rester vigilants pour conserver une autonomie par rapport aux instances de pouvoir (gouvernements, partis politiques, industries, corporations, etc.). Si l'État semble moins « menaçant », à l'ère de la mondialisation, il faut admettre qu'il ne se retire que devant la commercialisation, une instance plus puissante encore. L'effacement du rôle de l'État dans la culture n'est pas un phénomène rassurant lorsqu'il coïncide avec la privatisation, la déréglementation et les coupures budgétaires. Les consortiums s'impliquent déjà beaucoup dans le financement de la recherche, et il représenteront probablement la principale source de financement des musées et des universités d'ici peu de temps. Un moyen de parer à cette prise de contrôle est de dialectiser cette opposition plutôt que de la nier : il faudra donc que les institutions culturelles, au lieu d'espérer survivre dans le repli, aient déjà mis en œuvre des habitudes de partenariat qui leur permette de s'aguerrir et de mieux négocier le respect de leur intégrité intellectuelle.

Face à la commercialisation de la culture, l'enseignement de l'histoire de l'art, et plus particulièrement lorsque l'art contemporain est en cause, doit affirmer ses positions en provoquant sa dissémination dans différents territoires théoriques.

²³¹ Louis Marin, *Utopiques : Jeux d'espace*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1973.

Trop d'historiens de l'art craignent ce qu'ils qualifient de « métissage » de la discipline. Le repli vers la tradition n'est probablement pas la solution, et c'est à se faire connaître, tant sur le territoire du musée que sur celui de l'université, que l'enseignement de l'art peut s'affirmer. Il est certain que la fonction « recherche », en théorie de l'art, devrait occuper plus de place dans les deux institutions. Mais s'interroger sur la pratique muséale en même temps que sur l'enseignement de l'histoire de l'art implique une reformulation critique de la question : Le musée, devrait-il prioritairement conserver ou enseigner ? Ce dilemme ne peut être dépassé que si l'étude de la question de l'enseignement, en regard des relations qu'entretient le musée avec l'université, implique la reconnaissance de l'hétérogénéité du territoire de l'histoire de l'art même si ce territoire ne s'inscrit qu'à l'intérieur d'un même système culturel, à savoir, dans le cas qui nous intéresse, le système de l'art contemporain.

Chapitre 2

L'histoire de l'art et le musée

Dans la foulée de cette remise en question de certains fondements de l'histoire de l'art telle qu'elle fut définie au siècle dernier par Warburg et par ses disciples les plus connus, Panofsky et Gombrich, nous assistons récemment à la publication d'analyses comme celle de Donald Preziosi, exposée dans son livre *Rethinking Art History*. Il soutient que l'espace discursif de l'histoire de l'art, en tant que discipline, encadre tout un système de protocoles²³² qui servent à élucider le savoir, ainsi qu'une grammaire permettant la composition de récits historiques. Toute cette structure serait fondée sur une idée d'ordre architectural, à savoir : l'organisation de données selon une masse d'information accessible en plusieurs dimensions. Cette référence architecturale chez Preziosi révèle son cadre théorique, qui est principalement constitué de l'œuvre de Michel Foucault.

L'archéologie de l'histoire de l'art

²³² Preziosi parle de *ars memorativa*.

Le travail de Donald Preziosi se situant dans la foulée des textes de Michel Foucault, nous entendons, par « archéologie » de l'histoire de l'art, une recherche fondée sur les thèses développées dans *L'archéologie du savoir*.²³³ L'hypothèse de Preziosi est que la forme moderne de la discipline opère comme une *anamorphose archivistique* orientée par le regard panoptique. Ceci comprend une synthèse de diverses références : le Panopticon de Bentham, le *Memory Theater* de Camillo,²³⁴ le perspectivisme de la peinture réaliste et la scénographie de la Renaissance, et l'instrumentalisme discursif de la référentialité analytique tel que symbolisée par le télescope de Galilée.²³⁵ À première vue, cette énumération reste obscure, mais Preziosi détaille chacune de ces références pour démontrer que la pratique moderne de l'histoire de l'art (entendons celle en œuvre depuis le début du XIX^e siècle) a tissé ensemble ces diverses pratiques historiques dans un espace discursif énoncé selon le mode épistémologique du cinéma moderne. Ainsi, le regard panoptique et l'anamorphose archivistique, qui auraient fondé l'histoire de l'art moderne à la fin du XIX^e siècle, répéteraient, avec des instruments technologiques nouveaux et puissants, cet ancien désir de rendre lisible « la grande encyclopédie du Monde ». Dans ses apparences plus récentes, l'histoire de l'art serait enracinée dans le même substrat métaphorique, dans ces métaphores dont le pouvoir rhétorique est maintenant oublié, à tel point que ces métaphores sont souvent considérées comme la forme naturelle, voire l'essence, de la discipline.

À propos de l'auditorium de Forest Lawn²³⁶ et en relation avec l'histoire de l'art, Preziosi explique comment ce n'est pas que la mise en scène de l'auditorium, mais l'espace discursif de toute la discipline elle-même qui y est répété. Une telle scénographie a ses racines dans la conception de la vision de la Renaissance: cette idée de la vision qui, en plus de rendre l'objet visible, analyse la morphologie (la

²³³ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, *op. cit.*

²³⁴ Le Théâtre de la mémoire de Giulio Camillo, créé au XVI^e siècle, était un théâtre semi-circulaire représentant des aspects sélectionnés de l'histoire.

²³⁵ Voir, dans le même ouvrage, le chapitre intitulé « The Panoptic Gaze and the Anamorphic Archive ».

syntaxe) de l'objet pour produire le jugement mental qui coïncide avec cette méthode d'analyse. La discipline opère donc une machine discursive - une pratique de manipulation des signes (donc de la pensée) - qui positionne l'auteur de l'analyse face à une série d'objets, en définissant simultanément la nature des objets appropriés et en construisant une distance appropriée entre le sujet et l'objet. L'espace discursif de la peinture albertienne est composée d'une unité de forme et de thème (*compositio*) où le corps du spectateur est réduit à un point de vue. Il est clair que c'est un lieu idéal : il dépend, en fait, d'un centre focal en relation avec une *veduta*²³⁷ qui, contrairement aux circonstances de la vision réelle, est rendue totalement claire et distincte même jusqu'à ses marges ; le champ entier de la vision est mesurable et visible. Preziosi, en décrivant l'espace discursif de la peinture albertienne, met en évidence une idée très importante pour notre étude : le mot, à partir du XVI^e siècle, devient une manière de visualiser l'objet. Ce changement serait d'une importance capitale, dès lors qu'on peut dire que le discours de Galilée contraste avec le discours médiéval dans lequel le signe a toujours été l'égal de la chose. Ainsi, depuis Alberti, se serait élaboré un discours d'histoire de l'art, notamment parce que le mot jouissait d'une plus grande valeur de représentation à l'intérieur de tout le système des sciences humaines (que nous ne pouvons que rétrospectivement qualifier comme tel).

Il faut maintenant ajouter que du point de vue de Preziosi, l'objectif de l'histoire de l'art (c'est-à-dire, comme nous pourrions le formuler aujourd'hui, de l'interprétation des arts visuels) est, traditionnellement, de « rendre le visible lisible ». Autrement dit, le dispositif de la discipline aurait évolué comme un moyen de lecture des objets. Ainsi, ce que Preziosi appelle « le théâtre de l'histoire de l'art » s'inscrirait dans un parcours parallèle à l'art perspectiviste et représentationnel de la Renaissance, où la peinture, la sculpture et l'architecture, sont devenus un moyen de

²³⁶ Preziosi parle du « théâtre de la géomancie », C'est-à-dire le théâtre de la divination par le lieu.

²³⁷ La *veduta* est une vue, dans le sens de « point de vue ». Une version moderne et populaire des *vedute* serait, par exemple, la carte postale sur laquelle est écrite « Vue de Montréal ».

rendre le monde lisible. Ce « théâtre » analytique de l'histoire de l'art opérerait comme une métaphore de la logique scénographique du réalisme perspectiviste.

C'est donc en reprenant l'activité discursive manipulatrice de signes telle que développée par l'art de la Renaissance qu'aurait fonctionné l'enseignement « traditionnel » de l'histoire de l'art. Nous mettons le mot « traditionnel » entre guillemets, puisqu'est considéré comme traditionnel, généralement, l'enseignement de la discipline telle qu'elle se définissait il y a 50 et même 100 ans. Cette question fait l'objet d'un débat à l'échelle de toutes les sciences humaines. Les partisans d'une approche traditionnelle peuvent se sentir plus confortables lorsque l'objet d'étude est « ancien ». Un objet d'étude contemporain ne peut pas, en effet, être analysé selon des modèles théoriques anciens. Cependant, une position traditionnelle, loin d'être déstabilisée par un objet d'étude actuel, répliquera généralement que cet objet ou champ d'étude n'a pas de valeur. L'étude de la culture populaire demeure un bon exemple. Le musée semble être un lieu qui réconcilie les deux approches (traditionnelles et novatrices) mais qui en même temps fragilise les convictions propres à chacune de ces deux approches. En effet, l'approche traditionnelle de la grande vision du monde est fragmentée par les tendances du musée à organiser la vision en spectacles organisés (les audio-guides sont les principaux agents de cette réglementation de la vision fragmentée). Quant à l'approche novatrice (souvent représentée par les *cultural studies*), parce qu'elle refuse l'ancienne hiérarchie distinguant *œuvre d'art* et *artefact*, elle rate l'occasion d'approfondir la distinction entre les musées d'art et les autres musées, de sorte que son approche reste trop anthropologique ; et la question de l'art, forcément, reste en suspens. Voilà pourquoi l'étude des musées nous semble utile : parce qu'elle dialectise l'opposition maintenant banale entre vision traditionnelle de l'art et vision novatrice de l'histoire des images, en apportant des réflexions subtiles et pragmatiques à des problèmes que la seule sphère intellectuelle n'arrive pas à solutionner de manière satisfaisante. Mieke Bal elle-même disait, à propos de son livre *Double Exposure*, qui porte sur les expositions dans les musées, que ces textes avaient été écrits avant qu'elle ait connu

l'expérience d'être commissaire invitée pour une exposition dans un musée.²³⁸ L'intérêt que porte un auteur au *Museum Studies* peut aussi révéler le souhait de travailler selon une position intellectuelle plus pragmatiste, et qu'une telle position n'exclut pas la valeur du discours ; bien au contraire, pour Mieke Bal, l'exposition *est* discours,²³⁹ et ce discours est la voix d'une autorité (entendons par là d'une autorité en la matière).

Preziosi abonde dans le même sens lorsqu'il parle de « l'œil du pouvoir » pour définir l'histoire de l'art selon sa structure traditionnelle. En effet, l'histoire de l'art présente des objets qui restent en place, selon un ordre précis et stable, et la position de l'historien de l'art se compare à celle du spectateur du Théâtre de la Mémoire de Camillo, ce théâtre de la Renaissance qui, comme le dispositif albertien, positionne le spectateur en face de *vedute* organisées selon l'espace perspectiviste construit par la nouvelle peinture de l'époque. Autrement dit, Preziosi considère qu'il y aurait coïncidence presque exacte entre le monde représenté par la peinture et le monde représenté par la discipline qui s'intéresse à la peinture. De plus, ce pouvoir s'exprime à travers la voix du narrateur historique : pendant que les étudiants en histoire de l'art regardent les diapositives, les reproductions des chefs-d'œuvre du passé, cette voix parle dans la noirceur. En se retirant de la vue, elle confirme son pouvoir d'autorité (tout comme dans le dispositif de Forest Lawn tel qu'analysé par Preziosi).

Cette présentation de Preziosi est convaincante, d'autant plus que nous acceptons facilement aujourd'hui l'idée qu'une simple suite historique de faits passé est en fait le résultat d'une interprétation et d'une sélection. Cette démarche est intéressante et elle a influencé d'autres auteurs, notamment parce qu'elle cherche à trouver, dans l'objet étudié par la discipline, les tendances fortes et durables du dispositif même d'enseignement de cette discipline. Dans le musée, nous retrouvons

²³⁸ Commentaire de Mieke Bal, lors d'une conférence tenue à l' Université du Québec à Montréal, en 1998.

²³⁹ Voir notamment son « Introduction », dans *Double Exposure, op. cit.*, pp. 1-12.

aussi cette voix qui parle discrètement, sur un mode historique, pour créer une impression de naturel, d'autorité et de légitimité. Cette voix, dans la salle de cours comme dans le musée, que nous soyons devant des diapositives projetées dans le noir ou devant un texte d'analyse d'œuvres, a recours au « je » de l'objectivité. Comme le souligne Preziosi, c'est aussi le « je » de l'histoire de l'art, qui remonte jusqu'à la Renaissance : ainsi, dans le tableau d'Alberti, l'individu est au centre des structures. La *veduta* est un miroir du monde mais aussi du « je » du sujet. La position du « je » détermine celle de l'objet dont il est distinct; c'est le « je » qui octroie la signification, de par sa position centrale.²⁴⁰ C'est le fait de ne pas reconnaître ce qu'il y a d'idéologiquement fixe dans cette position du sujet qui a amené à voir comme naturels le *cogito* de Descartes et la *veduta* d'Alberti, avec leur sujet complet et fini dans son identité et son essence, un sujet qui transcende toutes les transformations.

La nouvelle histoire de l'art et le féminisme

Cette vision critique d'une discipline universitaire s'inscrit dans le prolongement du travail de Michel Foucault, comme Preziosi le mentionne à plusieurs reprises dans son livre *Rethinking Art History*. Cependant, nous devons aussi considérer le fait qu'un intérêt initial pour la théorie et pour une analyse critique de la discipline de l'histoire de l'art s'est manifestée plus d'une décade avant la publication du texte de Preziosi, avec le travail des universitaires britanniques rattachés à ce qu'il est convenu d'appeler la *New Art History*. Ce terme est apparu en Grande-Bretagne au début des années 80, pour identifier de nouvelles préoccupations théoriques et méthodologiques qui ont émergé dans les années 70 au sein de la discipline de l'histoire de l'art. Nous devons reconnaître aujourd'hui la grande influence des auteurs qui ont tenté de constituer une « nouvelle histoire de l'art ». Ils ont accordé beaucoup d'importance, dans leurs analyses, au contexte social dans lequel l'art est produit, et pour élaborer leurs recherches, ils ont utilisé les ressources

²⁴⁰ À ce sujet, Preziosi précise qu'il s'inspire de Julia Kristeva.

de plusieurs autres disciplines : la sociologie, l'histoire, la philosophie, l'anthropologie, la littérature, les sciences politiques.

Les discours actuels sur ce qu'il est convenu d'appeler le postmodernisme, ainsi que les théories qui posent un regard critique sur le cadre social de production de l'art — incluant l'histoire sociale de l'art et la *New Art History* — ne forment pas des cadres théoriques aux limites fixes car ils s'inspirent de différents axes de pensée. Ainsi, la *New Art History* n'a pas craint d'avoir recours à diverses théories qui permettaient de remettre en question l'histoire de l'art traditionnelle qui se préoccupait de périodisation, d'identification et d'authenticité, en revalorisait une idéologie du chef-d'œuvre à valeur transcendante.²⁴¹ Les *New Art Historians* ont en plus fait une lecture critique de l'histoire de l'art à la lumière du féminisme, du marxisme, du structuralisme, de la déconstruction et de la psychanalyse.²⁴²

La nouvelle histoire de l'art, par la définition même de son projet, ne peut se concevoir sans un intérêt marqué pour la question disciplinaire au sein du contexte universitaire. Stephen Bann, dans un texte intitulé « New Art history »²⁴³, exprimait à la fin des années 80 sa satisfaction face au fait que de plus en plus de professeurs

²⁴¹ Les *New Art Historians* ont été les premiers historiens de l'art à systématiquement remettre en question le pouvoir de notions telles que la périodisation, l'identification et l'authenticité, notions qui constituent les fondements de l'histoire de l'art traditionnelle. La contestation de telles notions ne signifiait pas pour ces auteurs un rejet total de la périodisation, ainsi que de l'identification et de l'authenticité, mais plutôt une remise en question de ces notions comme méthodologie suprême en histoire de l'art. Cette méthodologie, comme ils l'ont démontré, n'est pas qu'un outil neutre : elle s'appuie sur une idéologie du chef-d'œuvre et de sa valeur absolue. L'idéologie du « pur chef d'œuvre » s'est effritée avec la fin des grands récits, pour reprendre le terme de Jean-François Lyotard, à partir du moment où s'est installé le doute face à l'idée moderniste d'un être humain au centre d'un monde qu'il contrôle, idée qui avait aussi donné naissance, dès le Quattrocento, à la notion de génie en art.

²⁴² Pour une définition plus détaillée de la nouvelle histoire de l'art, voir *The New Art History*, sous la direction de A.L. Rees et F. Borzello, Atlantic Highlands, Humanities Press International, 1988. Selon les directeurs de la publication, « les deux tendances les plus importantes dans le *New Art History* sont: l'intérêt pour les aspects sociaux de l'art et l'insistance sur la théorie. [...] Ses principaux intérêts résident dans une investigation qui cherche à trouver comment l'ordre social est représenté et endossé par l'art et dans l'analyse des institutions de l'art, à commencer par l'histoire de l'art elle-même. La tendance théorique travaille sur la théorie marxiste et la théorie littéraire continentale, la psychanalyse et le patriarcat dans le cas du mouvement des femmes. » (p. 8. C'est nous qui traduisons)

²⁴³ Stephen Bann, « New Art history », dans A.L. Rees et F. Borzello, *op. cit.*

d'université et de chercheurs en arrivent à s'intéresser aux relations entre textes et images, à la sémiologie, à l'étude du langage.²⁴⁴ Globalement, ce qui caractérise plusieurs approches théoriques actuelles, c'est le doute face aux « Grands Récits » du modernisme. On n'accepte plus volontiers, comme l'écrivait Foucault, de « faire de l'analyse historique le discours du continu et faire de la conscience humaine le sujet originaire de tout devenir et de toute pratique ».²⁴⁵ Mais en ce qui concerne les questions qui devraient se poser dans cette situation de doute, les attitudes sont très diversifiées. Car bien que la *New Art History* n'ait jamais défini un groupe précis ou une tendance homogène, nous pouvons constater que les *New Art Historians* sont plus dispersés aujourd'hui — théoriquement et géographiquement — qu'ils ne l'étaient au cours des années 70. Par exemple, les études féministes, qui ont été déterminantes pour la constitution d'une nouvelle histoire de l'art, ont tendance aujourd'hui à se définir comme une discipline à part entière.

Assimilé à la *New Art History*, le travail de Griselda Pollock s'inscrivait aussi, au début des années 80, dans « l'histoire sociale de l'art ». Cette histoire sociale de l'art, souvent confondue avec la nouvelle histoire de l'art, en constitue plutôt un des différents aspects.²⁴⁶ Ainsi, les auteurs privilégiant une histoire sociale de l'art, se retrouvaient souvent, tout comme ceux s'intéressant à la psychanalyse ou à la déconstruction, regroupés sous l'étiquette *New Art History*. Le rejet d'une approche traditionnelle favorisait la tolérance des auteurs devant un regroupement de positions parfois très divergentes. Aujourd'hui, Griselda Pollock s'intéresse moins à l'histoire (même sociale, c'est-à-dire relue de manière marxiste, engagée et parfois militante), et davantage à la théorie (mais il s'agit d'une théorie « politique »).²⁴⁷ Ce

²⁴⁴ Il mentionne le travail exemplaire de John Dixon Hunt, qui dirige la revue *Words & Image*, mais aussi le *Journal of Garden History*, ce qui témoigne d'un intérêt pour l'art mais aussi pour une culture visuelle plus élargie. Dans le contexte de la recherche universitaire, en effet, l'étude des jardins commence à se manifester comme un intérêt à la fois un pour une culture plus populaire et pour un objet d'étude transdisciplinaire.

²⁴⁵ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 22.

²⁴⁶ On remarquera aussi, sans qu'il s'agisse pour autant de définitions « officielles » que le terme *New Art History* s'applique généralement aux travaux des chercheurs britanniques, alors que les Américains parlent plutôt d'histoire sociale de l'art.

²⁴⁷ Elle insiste donc toujours sur la nécessité d'une posture radicalement féministe.

passage de l'histoire à la théorie est perceptible lorsque nous comparons deux textes qui ont été publiés à seulement un an d'intervalle, à savoir : « Beholding Art History : Vision, Place and Power » paru en 1995²⁴⁸ et « The Politics of Theory : Generations and Geographies in Feminist Theory and the Histories of Art Histories »,²⁴⁹ paru en 1996. Dans le premier, elle considère que les interventions en histoire de l'art (mais aussi contre l'histoire de l'art) impliquent précisément une position critique et radicale lorsqu'il s'agit de regarder une œuvre d'art. Dans le second, elle examine les aspects disciplinaires des études féministes, où la disciplinarité de l'histoire de l'art, en regard de ses frontières épistémologiques, est sérieusement remise en question : « It refuses to observe the frontiers between art history and contemporary art practice, between academic theory and the visual arts. »²⁵⁰ Le féminisme, désormais, ne peut plus être qu'un point de vue social ; c'est en plus une discipline, un objet d'étude et une théorie. C'est précisément ce qu'elle dit lorsqu'elle considère qu'il est plus difficile de répondre à la question : « Êtes-vous une féministe ? », qu'à la question : « Qu'est-ce que le féminisme ? ».²⁵¹ Ceci marque bien sûr le passage du questionnement individuel au questionnement collectif, mais surtout l'abandon de l'idée courante selon laquelle le féminisme serait une méthodologie. Selon Griselda Pollock, le féminisme ne peut plus être considéré comme un outil, comme une approche permettant d'aborder différemment les différents objets d'étude de l'histoire de l'art. Le féminisme doit être une théorie, c'est-à-dire qu'il doit réorganiser les catégories de l'histoire de l'art.²⁵² Elle demeure très stricte à ce sujet, au point où nous devons nous demander, dans cette perspective, si une discipline comme l'histoire est encore possible, ou si un genre comme la

²⁴⁸ Griselda Pollock, « Beholding Art History : Vision, Place and Power », dans *Vision and Textuality*, (dirigé par Stephen Melville et Bill Readings), London : Macmillan, 1995, pp. 38-66.

²⁴⁹ Griselda Pollock, « The Politics of Theory : Generations and Geographies in Feminist Theory and the Histories of Art Histories », dans *Generations and Geographies in the Visual Arts : Feminist Readings*, (sous la direction de Griselda Pollock), New York and London : Routledge, 1996, pp. 3-21.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 3.

²⁵¹ Voir Griselda Pollock, « The Politics of Theory », p. 5.

²⁵² Cette nouvelle approche féministe correspond d'ailleurs au point de vue d'Irit Rogoff qui écrivait que les théories féministes se sont déplacées, depuis peu, de la notion d'absence de la femme vers les conventions de présentation de la production culturelle, pour examiner comment le genre détermine les catégories mêmes de periodisation, de style, et le statut d'autorité de l'objet

monographie est encore pensable.²⁵³ Cette « rectitude » l'amène à penser que le féminisme est un bricolage constitué de conflits (mais créatifs), et de conjonctions (mais provisoires). Autrement dit, il est nécessaire de s'opposer, de critiquer, mais de déplacer l'objet de la critique selon l'évolution des contextes sociaux : en fait, le féminisme devrait être la réunion du théorique et du politique. Dans le contexte anglophone de cette auteure britannique (et cela vaut aussi pour les auteures américaines), le « théorique » renvoie à la « théorie continentale » c'est-à-dire à la *French Theory* qui est (étrangement) perçue comme non politique.²⁵⁴ Ce bricolage signifie aussi que nous ne devrions plus voir de contradiction entre la théorie et la pratique : « There is no practice without an informing theory, [...] and theories are only realized in practices . »²⁵⁵ Le pratique et le théorique : nous croyons qu'il est urgent de réunir ces deux termes considérés comme antinomiques, si nous voulons comprendre les institutions culturelles comme le musée. En ce sens, la définition que fait maintenant Griselda Pollock du féminisme, loin déjà de ce que fut la Nouvelle histoire de l'art, peut devenir un modèle efficace pour penser les sciences humaines en général.²⁵⁶

En mesurant notre distance face à la *New Art History*, nous entrevoyons comment penser les relations entre une histoire de l'art interdisciplinaire qui explorerait de nouveaux champs de recherche, en même temps que les discours théoriques actuels qui se préoccupent d'institutions culturelles comme le musée et

que les musées établissent. Voir l'introduction de Daniel J. Sherman et Irit Rogoff, dans *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

²⁵³ C'est précisément cette question qui a retenu l'attention des participants et fait l'objet d'une discussion pendant un séminaire tenu à l'Université de Rochester en juillet 1999 (Getty Institute in Art History and Visual Studies).

²⁵⁴ Griselda Pollock s'est éloignée du militantisme marxiste, mais nous ne voulons pas signifier par là que son intérêt pour un féminisme très théorique serait totalement nouveau. Dans ses textes plus anciens, elle s'intéressait déjà à la psychanalyse et à sémiologie, et elle cite depuis longtemps Luce Irigaray et Julia Kristeva.

²⁵⁵ Griselda Pollock, « The Politics of Theory », *op. cit.*, p. 13.

²⁵⁶ En fait, lorsque nous pensons le féminisme et le politique, on a généralement en tête l'action du féminisme qu'on appelle de la « Première génération ». Ces féministes étaient principalement impliquées dans le combat pour l'égalité et les droits sociaux des femmes. Lorsque nous parlons de féminisme et de théorie, nous pensons maintenant à ce qu'il est convenu d'appeler la « Deuxième génération » de féministes. Elles travaillent davantage avec le langage : par exemple, elles sont

l'université. Et dès lors, nous comprenons qu'il importe plus que jamais de faire une lecture comparée de ces deux « histoires », celle du discours sur l'objet d'art et celle de l'institution muséale, afin d'amorcer une définition de la culture visuelle contemporaine.

Le poststructuralisme et l'histoire sociale de l'art

Le poststructuralisme est, pour la culture visuelle, ce que la *New Art History* fut pour l'histoire de l'art. C'est-à-dire une tendance qui assure le renouvellement de l'étude des images, tout en créant un bouleversement épistémologique plus ou moins bien accueilli au sein des disciplines dont l'approche est plus traditionnelle. Précisons tout de suite que les démarches intellectuelles regroupées sous le nom de poststructuralisme s'inscrivent d'abord dans le cadre d'un débat anglo-saxon, tout comme ce fut le cas pour la *New Art History*, de sorte que cette effervescence ne se rattache pas vraiment au débat esthétique qui concerne la France et l'appréciation de l'art (contemporain, en particulier). Nous considérons néanmoins, en dépit de ces particularités géographiques (et peut-être surtout à cause de ces particularités géographiques), que toutes ces questions relèvent d'un même malaise, d'une même tentative d'ajustement, où l'on cherche à préciser la pertinence des notions actuelles en regard de celles qui ont présidé à la définition de la culture occidentale. L'enjeu de ces débats germe dans les départements universitaires, autour, bien souvent de questions disciplinaires, comme nous le verrons plus loin. Il éclate ensuite au grand jour, lors de manifestations artistiques comme des expositions d'art contemporain ; et dès lors, de manière apparemment soudaine, la question prend une plus large portée sociale, pour finalement se retrouver réexaminée dans les universités.

Keith Moxey positionne clairement le projet du poststructuralisme en affirmant qu'il faut reconnaître l'abandon d'une fondation épistémologique pour

principalement intéressées par les remises en question de la notion de genre (il s'agit du *gender* anglais, qui n'a pas une signification strictement grammaticale comme le mot « genre » en français).

l'histoire de l'art, et admettre le fait que les arguments historiques seront évalués selon leur aptitude à coïncider avec nos convictions politiques et nos attitudes culturelles. Ce projet, selon Moxey, entrerait en conflit avec la distinction traditionnelle entre histoire et théorie.²⁵⁷ Moxey souhaite que l'histoire de l'art ne soit pas qu'une pratique historique, mais aussi théorique. Ce souhait est d'une lourde portée, car il s'inscrit au cœur d'un débat qui oppose les historiens de l'art. Contre la position de Moxey, plusieurs historiens de l'art, y compris certains qui, comme Thomas Crow, ont été connus comme des figures de proue de la très théorique *New Art History*, par le biais de l'histoire sociale de l'art. Ainsi, dès le début des années 90, Thomas Crow manifestait son rejet de la théorie, c'est-à-dire de toutes les influences de la sémiologie, de la littérature et de la philosophie, pour confirmer sa stricte adhésion à l'histoire et à ses modes d'expressions les plus traditionnels comme la chronologie et la biographie :

« For all of the semiotic sophistication advertised in recent theory, such moves seem to be based on the obvious fallacy that a new idea must be reflected directly in an equally novel semantic equivalent. No genre that has been in use in the past can be ruled off limits now - not even my current favorite, the live-and-work narrative. »²⁵⁸

Il déplore le développement de *skills* en écriture, au détriment de l'acquisition de connaissances. En fait, il préconise un retour au « je » de l'objectivité, à la voix du narrateur « invisible », au langage « neutre ». Il rejette toute rhétorique dans le commentaire sur l'œuvre (une spécificité de la critique en France au XIX^e siècle,

²⁵⁷ Voir Keith Moxey, *The practice of Theory. Poststructuralism, Cultural politics and Art History*, Ithaca et Londres : Cornell University Press, 1996 (1^{re} édition : 1993). Mentionnons, en ce qui concerne le titre de ce livre, que les termes « pratique » et « théorie » ne se veulent pas des éléments d'une opposition. Il s'agit plutôt de dire que la théorie doit être mise en pratique, cette pratique culturelle étant l'écriture de l'histoire. Moxey considère d'ailleurs que toute pratique culturelle est déterminée par des considérations d'ordre politique. Ces politiques culturelles sont évidemment, selon l'auteur, indissociables de la théorie, elle-même partie active de l'histoire de l'art.

²⁵⁸ Thomas Crow, « New Art History », *Définitions de la culture visuelle I. Revoir la New Art History*, (actes du colloque tenu en 1994), Musée d'art contemporain de Montréal, 1995, p. 35.

comme l'a montré Francis Haskell), et toute théorie « continentale » (Saussure, Derrida, Foucault...).²⁵⁹

Le travail de Thomas Crow, tout comme celui de Griselda Pollock, a été associé à l'histoire sociale de l'art qui, comme nous l'avons vu, a souvent été assimilée à la *New art History*. Pourtant, d'un point de vue historique, l'histoire sociale de l'art n'est pas une nouvelle tendance : Pierre Francastel,²⁶⁰ l'un des pionniers, était déjà, pendant les années 50, titulaire d'une chaire de sociologie de l'art à l'École des hautes études. La sociologie de l'art selon Francastel présentait la peinture comme un système de significations, mais faisait de l'œuvre un objet dans lequel la société projetait ses pratiques religieuses, économiques, politiques, etc.. Cette lecture de l'œuvre présentée comme transparente a fait l'objet de critiques de la part des historiens de l'art s'intéressant à l'histoire sociale de l'art qui ont remis en question cette transparence de l'œuvre. Pour présenter la question de manière très brève, nous pouvons dire que au lieu de lire la société à travers l'œuvre, ils ont choisi de lire l'œuvre à travers la société.

La sociologie de l'art fut remise en question parce qu'elle était trop sociologique (c'est-à-dire qu'elle ne voyait l'œuvre que comme un symptôme) et l'histoire sociale de l'art est maintenant remise en question parce qu'elle est trop esthétique (c'est-à-dire qu'elle reste trop attachée à la valeur de l'œuvre, voire au statut de chef-d'œuvre). Ainsi, Norman Bryson, Michael Ann Holly et Keith Moxey, considèrent, dans *Visual Culture*,²⁶¹ que l'histoire sociale de l'art a activement contribué à la conception de l'histoire des images pour renouveler la discipline, mais qu'en dépit des efforts de ceux qui ont amorcé le projet d'étudier l'art en termes d'histoire sociale de l'art, il y a toujours eu le risque de sa dissolution dans une

²⁵⁹ Au moment où nous écrivons ces lignes, Thomas Crow vient d'être nommé directeur de la recherche au Getty Institute. Il serait intéressant de voir, dans une perspective d'étude des relations entre le théorique et le pratique, si la prestigieuse (et très riche) institution californienne réorientera ses axes de recherches.

²⁶⁰ Le dernier ouvrage de Pierre Francastel, publié l'année de son décès, s'intitule *Études de sociologie de l'art*, Paris : Denoël, 1970.

méthode qui ajoute aux chefs-d'œuvre artistiques un supplément de « contexte ». Cette méthode situerait les œuvres d'art devant un arrière-plan constitué d'une histoire sociale et économique, avec trop peu de recherche sur l'interrelation entre les deux, comme s'il était assumé que l'œuvre résume ou reflète en quelque sorte les circonstances sociales et culturelles dans lesquelles elle a été produite. Une telle approche définirait donc l'œuvre comme produit final de l'activité culturelle, signifiant ainsi que l'art est le lieu où culminent les développements historiques, pour atteindre leur plus haute forme culturelle. Le principal reproche que Bryson, Holly et Moxey font à l'histoire sociale, concerne le maintien d'une relation étroite avec l'esthétique kantienne, où l'œuvre crée l'approbation universelle, dans l'esprit d'un observateur « désintéressé » et passif. Ainsi, l'histoire sociale de l'art, selon les auteurs de *Visual Culture*, ne se serait pas suffisamment détachée des principes de la philosophie du XVIII^e siècle, puisque selon cette approche, la valeur esthétique réside toujours dans l'œuvre, et tous les spectateurs réagissent de la même manière, de sorte que la théorie dépend du principe de l'existence d'une distance entre l'œuvre et le spectateur : « It is, in fact, art history's continuing adherence to a theory of immanent aesthetic value that has prevented historians from fully examining the ways in which the work is related to all the other institutions and practices that constitute social life. »²⁶² Les directeurs de cette publication présentent donc certains auteurs des textes²⁶³ comme des chercheurs tentant de revoir cette notion d'histoire sociale de l'art, en abandonnant la préoccupation traditionnelle pour le statut esthétique de l'œuvre, leur but étant de montrer comment le statut esthétique de l'œuvre joue un rôle culturel actif qui est aussi important que toutes les autres actions sociales dans la constitution d'un contexte historique.

Le poststructuralisme en histoire de l'art regroupe les positions de ceux qui tiennent à la dimension théorique *et* sociale de ce qu'était la nouvelle histoire de l'art,

²⁶¹ Norman Bryson, Michael Ann Holly et Keith Moxey (directeurs de publication), *Visual Culture : Images and Interpretation*, Hanover et Londres : Wesleyan University Press, 1994.

²⁶² *Ibid.*, p. xviii.

en y ajoutant de nouvelles préoccupations pour le postcolonialisme et pour la culture visuelle populaire. Nous pouvons aussi avancer que le poststructuralisme constitue généralement le cadre théorique des *Visual Studies* et des *Cultural Studies*. Cette approche apparaît, il faut le préciser, dans un contexte où, en sciences humaines, des innovations telles que le féminisme sont devenues des disciplines à part entière dans plusieurs universités anglophones. Une histoire de l'art poststructuraliste se définit donc forcément comme une discipline d'abord pluridisciplinaire. Une théorie poststructuraliste ne segmente pas la transmission des connaissances en art selon un principe de périodisation (art médiéval, art de la Renaissance, art baroque, art moderne, etc.), mais selon une lecture spécifique et transversale (*Feminist Theories, Gay and Queer Studies, Visual Culture, Museum Studies, Holocaust Studies, Waste Theory, etc.*)²⁶⁴ En général, la théorie poststructuraliste est synonyme de *Cultural Studies* ; cela signifie que certains objets particuliers (les images de la culture populaire), seront étudiées selon un angle théorique bien spécifique, et nous verrons que cette coïncidence devient, par le fait même, très idéologique.

Du point de vue d'une histoire de l'art poststructuraliste, c'est la manière même d'écrire l'histoire qui est remise en question, puisque l'histoire se construit à partir de l'écriture ; selon cette perspective, il n'y a pas d'histoire « pure » pour laquelle le langage ne serait qu'un véhicule neutre et transparent. Keith Moxey situe son travail d'historiographe et de théoricien de l'art dans la lignée des textes d'historiens comme Hayden White et Dominick LaCapra.²⁶⁵ Moxey s'intéresse surtout au fait qu'ils ont montré que les récits historiques doivent davantage au langage dans lesquels ils s'inscrivent qu'aux circonstances qu'ils sont censés relater.

²⁶³ Les auteurs en questions sont Griselda Pollock, Lisa Tickner, John Tagg, Wolfgang Kemp, Thomas Crow et Keith Moxey. Nous reconnaissons, du coup, les « virages » déjà expliqués en ce qui concerne Pollock et Crow.

²⁶⁴ Ici, nous ne traduisons pas en français ces termes, pour marquer leur appartenance à une conception plus anglophone de l'organisation de la transmission des savoirs. Il n'en sera peut-être plus de même dans quelques années.

²⁶⁵ Les ouvrages d'Hayden White souvent cités par les historiographes de l'art sont surtout : *Tropics of Discourse : Essays in Cultural Criticism*, Baltimore : John Hopkins University Press, 1986 ; *The Content of the Form : Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore : John Hopkins University Press, 1990. Pour Dominick LaCapra, voir principalement *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca and London : Cornell University Press, 1998.

Moxey reprend l'idée de White selon laquelle une conscience du pouvoir autonome du langage comme agent constitutif dans la production de récits historiques aurait ébranlé la fondation épistémologique traditionnelle sur laquelle reposait l'histoire :

« Il semble maintenant possible de soutenir qu'une explication (historique) ne doit pas être assignée unilatéralement à la catégorie du véridique d'une part ou du purement imaginatif d'autre part, mais doit être jugée seulement en termes de la richesse des métaphores qui gouvernent sa séquence d'articulation... Alors nous ne pouvons plus naïvement croire que des énoncés à propos d'une époque donnée ou d'une série d'événements du passé « correspondent » à un ensemble préexistant de « faits bruts ». Nous devons reconnaître que ce qui constitue les faits eux-mêmes est le problème que l'historien, comme l'artiste, a essayé de solutionner dans le choix de la métaphore selon laquelle il ordonne son monde, son passé, son présent et son futur. »²⁶⁶

Cette théorie revendiquée par les auteurs poststructuralistes n'est pas, comme le précise Moxey, la théorie « traditionnelle », qui cherche à établir une base épistémologique pour la connaissance, mais bien une théorie « critique », qui cherche à rendre la connaissance pertinente pour le contexte culturel et politique dans lequel elle est formulée. Moxey considère que la théorie traditionnelle positionne la connaissance sur une fondation éternelle et cela, en naturalisant les valeurs auxquelles cette connaissance est associée ainsi qu'en confirmant et supportant le statu quo social. Par contre, la théorie critique assume l'idée que la connaissance intègre les valeurs du contexte dans laquelle elle est créée et que son statut est conséquemment contingent et non permanent.²⁶⁷

Cette notion de contingence est fondamentale en art contemporain, surtout lorsque nous pensons à l'art de l'installation et à la signification qui peut être modifiée par le lieu de présentation ou par les effets de sens reliés au mode de

²⁶⁶ C'est nous qui traduisons. Ce passage est tiré du chapitre intitulé « The Burden of History » dans *Tropics of Discourse : Essays in Cultural Criticism*, Baltimore : John Hopkins University Press, 1986, pp. 46-47 ; Hayden White y parle justement de l'histoire de l'art et du célèbre *Art and Illusion* de Gombrich.

²⁶⁷ Voir Keith Moxey, *op. cit.*

présentation. Si Keith Moxey considère que les historiens de l'art ont eu tendance à traiter les innovations du poststructuralisme avec malaise et soupçons, considérant la plupart d'entre elles comme non historiques et étrangères au statut de l'histoire en tant que forme légitime de connaissance, il nous semble clair qu'il ne peut s'agir que des historiens de l'art ancien. L'interprétation de l'art contemporain ne peut se faire qu'en utilisant les innovations théoriques de différentes disciplines. Ce débat concernant les théories « traditionnelles » et « critiques » ne vaut donc que lorsque l'étude porte sur les canons de beauté et de valeur en art, c'est-à-dire sur l'art ancien. Serait-ce donc la réflexion sur l'art contemporain et ses contextes d'exposition qui permettrait de fournir un cas de figure efficace pour innover en matière d'interprétation?

La question de l'interprétation

Précisons tout d'abord qu'il ne s'agit pas ici de chercher des outils pour l'interprétation d'œuvres en particulier, mais bien de réfléchir au problème que pose l'interprétation en soi. Comme le souligne Andrew Benjamin : « Within the process of interpretation it is, at times, essential to distinguish between the specificity of a given interpretation and the object of interpretation itself. »²⁶⁸ Par ailleurs, la question de l'interprétation ne peut plus appartenir uniquement au champ de l'herméneutique. Des positions comme celle de Danielle Lories, par exemple, n'arrivent pas à nous convaincre que le seul intérêt pour l'herméneutique nous permettrait de mieux comprendre l'art contemporain.

Selon Danielle Lories, la solution, pour mieux comprendre l'art contemporain, se trouve dans un rapprochement avec l'herméneutique : « L'orientation vers des problématiques plus franchement herméneutiques ouvre des perspectives encourageantes dans le domaine de la pensée de l'art, entre autres,

²⁶⁸ Andrew Benjamin, *Art, Mimesis and the Avant-Garde*, London : Routledge, 1991, p.7.

même si, dès lors qu'il s'agit d'interpréter, la tâche est à jamais inachevée. »²⁶⁹ En fait, l'interprétation pose problème. Si Lories est si peu affirmative quant aux solutions, ce n'est pas parce qu'elle n'identifie pas les failles dans les propositions de différents auteurs, qu'ils soient près de la philosophie analytique ou encore de l'herméneutique. En effet, en tant que spécialiste du travail d'Arthur Danto, elle arrive à décortiquer tous les aspects de sa théorie ; Danto est identifié à l'esthétique analytique mais Lories voit l'aspect le plus valable de ses textes dans un rapprochement avec l'herméneutique. Mais au bout du compte, elle démontre en quoi le travail entier de Danto est inapplicable pour une réflexion contemporaine sur l'art :

« S'exprimer comme le fait Danto, c'est au même moment refuser de réduire l'entité culturelle qu'est l'œuvre à un objet physique ou réel et s'avérer ensuite incapable de rendre compte de la véritable complexité de l'œuvre en réduisant cette complexité à une composition ou une juxtaposition d'éléments. Comme si une œuvre, c'était un objet physique plus un vernis culturel, spirituel, intentionnel... »²⁷⁰

Finalement, Danielle Lories ne propose pas elle-même de définition de l'œuvre d'art, mais surtout, elle ne justifie pas l'idée d'un rapprochement avec l'herméneutique ; bien qu'elle démontre efficacement les failles de l'esthétique analytique à travers sa critique de Danto, il n'en demeure pas moins que l'herméneutique n'est pas la seule alternative. De plus, la position de Lories s'inscrit dans un débat français.

Aux États-Unis, la question de l'interprétation, bien qu'elle soit souvent discutée à partir de l'influence d'auteurs européens, reste traitée de manière fort différente. À preuve, le point de vue de Keith Moxey, où l'interprétation n'est pas basée sur la théorie herméneutique, mais plutôt sur un mélange de diverses théories. Il semble que ces questions d'interprétation se déplacent, sur le plan épistémologique, d'une discipline particulière (l'herméneutique) vers une « science » pluridisciplinaire. Ainsi, Moxey considère que la théorie n'existe pas à un niveau

²⁶⁹ Danielle Lories, « La philosophie devant l'œuvre contemporaine », dans *L'art contemporain en question*, Paris : Galerie nationale du Jeu de Paume, 1994, p. 191.

plus profond et fondamental que l'interprétation, dans la mesure où l'interprétation serait inévitablement théorique, et vice versa : « si le langage est compromis et déterminé par les circonstances historiques dans lesquelles il est articulé, alors toutes les formes de discours, qu'elles soient historiques ou théoriques, portent l'empreinte d'une localisation spécifique dans le temps et dans l'espace. »²⁷¹ Autrement dit, le contexte, le lieu d'où parle l'auteur serait d'une importance telle qu'elle aplanit toute différence entre la théorie et l'interprétation (et ce n'est qu'en vue d'un effet rhétorique qu'un auteur pourrait choisir l'un ou l'autre). Voilà donc deux manières pratiquement irréconciliables d'aborder une même question : l'approche de Lories, fondée sur une critique de l'esthétique, et celle de Moxey, qui se développe dans une sphère plus « politique ».

***Visual Culture* ou histoire de l'art ?**

La popularité récente des cours en *Museum Studies* dans les universités canadiennes et américaines est symptomatique d'un intérêt marqué pour l'étude des œuvres en contexte d'exposition et pour le mode de présentation de l'œuvre (*visual display*). Le développement des *Museum Studies* s'est effectué dans la foulée de l'implantation des recherches universitaires en culture visuelle. Un ouvrage comme *Visual Culture : Images and Interpretation*,²⁷² rassemble des textes qui se veulent des contributions à « l'histoire des images », plutôt qu'à l'histoire de l'art. Ils représentent une tendance générale à s'éloigner de l'histoire de l'art comme registre de la création des chefs-d'œuvre esthétiques, qui constitue le canon de l'excellence en occident. Ils souhaitent mettre l'accent sur leur « signification culturelle », c'est-à-dire les circonstances historiques dans lesquelles les images furent produites, ainsi

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 190.

²⁷¹ Keith Moxey, *op. cit.*, p. 23. C'est nous qui traduisons.

²⁷² *op. cit.*

que leur signification potentielle dans le contexte de notre propre situation historique.²⁷³

Nous pouvons dès maintenant avancer l'idée que les *Visual Studies*, les études en *Visual Culture* et en *Museum Studies*, sont des produits des théories poststructuralistes, en même temps qu'elles contribuent à générer de nouvelles recherches alimentant et consolidant les théories poststructuralistes. En effet, ce genre d'approche crée elle-même un contexte spécifique ; et c'est dans ce contexte particulier que l'intérêt pour l'étude des musées comme institution culturelle a pu émerger. Cela signifie que l'étude du musée se fera, pour plusieurs chercheurs nord américains, selon une approche théorique qui véhicule presque toujours la même idéologie.

Cette idéologie est bien représentée par les objectifs d'historiens de l'art comme Norman Bryson. Il s'agit de transformer l'histoire de l'art en une histoire des images. Cela peut être vu comme une des conséquences des développements théoriques et méthodologiques qui ont affecté les autres disciplines des sciences

²⁷³ Précisons que si les auteurs de cette introduction peuvent affirmer qu'il s'agit d'une « tendance générale », c'est notamment parce que ce texte a été écrit suite à deux colloques. Comme ils l'expliquent eux-mêmes : « cette anthologie rassemble les textes de 15 conférenciers qui ont participé à un symposium tenu à l'Université de Rochester en juillet et août 1989 et intitulé « *Theory and Interpretation in the Visual Arts* ». Les conférenciers, les organisateurs, les participants et les visiteurs se sont rencontrés à tous les jours pendant 6 semaines pour discuter de l'impact de la théorie contemporaine sur la discipline de l'histoire de l'art. Ils se sont réunis à partir de divers départements universitaires (histoire de l'art, arts plastiques, philosophie, histoire, cinéma, études classiques, théâtre, anthropologie, psychologie et littérature) et de différentes institutions, de l'école technique aux études graduées. Les organisateurs de cet « institut » souhaitaient aussi un mélange géographique et des perspectives internationales, préoccupés qu'ils étaient du risque d'isolement de l'histoire de l'art américaine en regard des *European Cultural Studies*. C'était le deuxième institut du genre et la deuxième publication des « actes ». La première, intitulée *Visual Theory : Painting and Interpretation* fut publiée en 1991. Tous ces essais étaient « théoriques », se concentrant sur les questions de philosophie analytique et de phénoménologie. Dans cette seconde anthologie, les directeurs de publication examinent l'impact de la récente pensée poststructuraliste sur la traditionnelle analyse historique de l'art. Les deux instituts ont été pensés pour encourager les discussions sur les perspectives théoriques en histoire de l'art. Les organisateurs des deux symposiums ont senti qu'il n'y avait pas eu, jusqu'à ce moment, beaucoup de forums qui avaient permis le débat sur des questions relevant de différents champs des sciences humaines et sociales, comme l'histoire, la philosophie, l'anthropologie et la littérature. Le but était donc simplement de voir ce qu'il adviendrait de la conception de la discipline en tant que tel si des questions théoriques étaient mises de l'avant. » C'est nous qui traduisons de la préface de l'ouvrage.

humaines. Ces transformations signifient que le travail culturel de l'histoire de l'art ressemblera plus à celui des autres disciplines que ce fut le cas dans le passé. Il y aurait ici un deuxième objectif, moins explicite, qui est de sortir de l'isolement disciplinaire, de se rapprocher des autres disciplines, à l'intérieur de l'université, et des autres institutions culturelles, à l'extérieur de l'université. Encore là, l'intérêt porté au musée peut correspondre aux aspirations nouvelles des chercheurs qui s'intéressent au « contexte culturel » de production des œuvres. Les études culturelles, en même temps, exacerbent certaines contradictions au lieu de les résoudre : à supposer que l'histoire de l'art puisse se transformer en histoire des images, il est clair que le musée d'art ne peut pas se transformer en musée des images. Néanmoins, il est vrai, comme l'écrivent Bryson, Holly et Moxey dans *Visual Culture*, que les historiens de l'art ne peuvent plus s'appuyer sur une conception naturalisante de la valeur esthétique pour établir les paramètres de leur discipline ; dès qu'on a reconnu qu'il n'y a rien d'intrinsèque dans une telle valeur, et qu'elle dépend de ce que la culture met en œuvre plutôt que de ce que la culture y trouve, alors il devient nécessaire de trouver d'autres moyens pour définir ce qui appartient à l'histoire de l'art. Cependant, nous tenons à ajouter qu'il faut définir à qui « appartient » l'histoire de l'art. Les théories poststructuralistes ouvrent une boîte de Pandore : si l'objet d'étude n'est plus identifié et défini de la même manière, l'avis du spécialiste ne pourra plus être considéré de la même façon. Il n'est pas étonnant que dans les musées, la figure du spécialiste soit aujourd'hui complètement morcelée. Selon la nature de ses préoccupations, le musée d'art donnera la parole aux historiens de l'art, ou au public. Sur le plan théorique, les cultural studies viennent de l'idée que le savoir est essentiellement déterminé par les attitudes et les valeurs de ceux impliqués dans sa production. Sur le plan pratique, le public des musées est de plus en plus considéré comme le spécialiste de certaines questions ; les théories de l'appropriation du territoire du musée par le visiteur relèvent de ce type d'approche. Cette « confusion » ne nous semble pas négative, bien au contraire, puisqu'elle est générée par le désir d'un dialogue interdisciplinaire qui tente d'être plus près des valeurs contemporaines. Pour les études universitaires, cela signifie un éloignement du mythe de l'acquisition du savoir en soi. Le passage de l'histoire de l'art à

l'histoire de l'image est intimement relié à la prise de conscience d'un fait : la connaissance totale et finale du monde est une utopie née de l'idéalisme du XIX^e siècle et du positivisme du XX^e siècle.

Même en ce qui concerne l'art ancien (et peut-être surtout pour l'art ancien), ces nouvelles approches souhaitent mettre l'emphase sur les images les plus efficaces pour explorer la signification potentielle des créations culturelles du passé, de manière à ce qu'elles coïncident avec les circonstances dans lesquelles nous nous trouvons aujourd'hui. Cette importance accordée, dans les *Cultural Studies*, à l'interprétation de l'image ou de l'objet visuel, se fait au détriment de la notion de valeur esthétique, qui reste associée à celle des canons établis par la tradition.

Poststructuralisme américain et déconstruction derridienne

Le poststructuralisme peut se définir comme une approche théorique qui accorde une grande attention au langage dans l'interprétation de l'objet visuel ; il représente généralement le cadre théorique des études culturelles. Or la déconstruction constitue l'une des références théoriques fondamentales pour les approches poststructuralistes et les *cultural studies*. La déconstruction décrite par Keith Moxey (qui est représentative de la déconstruction américaine) et la déconstruction selon Jacques Derrida demeurent, faut-il le préciser, deux approches théoriques très différentes.

Dans *The Practice of Theory*,²⁷⁴ Moxey présente l'état du débat, au sujet de la déconstruction, sur la scène intellectuelle américaine. Ici nous souhaitons, avant d'aborder directement la question de la déconstruction, mettre deux choses en évidence. Premièrement, Moxey brosse de bons tableaux de la scène intellectuelle américaine, principalement en ce qui concerne les théories actuelles ; nous voulons

²⁷⁴ Keith Moxey, *op. cit.*

toutefois revenir au fait qu'il ne s'intéresse pas à l'art contemporain, mais plutôt à l'art ancien (l'art « historique », pour reprendre la terminologie anglaise). Ceci est un des raisons pour lesquelles le questionnement sur l'histoire comme discipline reste une de ses principales préoccupations, et pourquoi des auteurs comme Hayden White et Dominick La Capra (des historiens), demeurent pour lui des références fondamentales. Deuxièmement, Moxey s'intéresse à la déconstruction, entre autres raisons, parce qu'il souhaite défendre la place de la théorie au sein de l'histoire de l'art, et que la déconstruction est considérée, dans les universités américaines, comme étant éminemment théorique. Il est important de remarquer avec quelle insistance il réunit le mot théorie et d'autres termes : nous avons relevé « théorie et histoire » ainsi que « théorie et pratique » (dans nos remarques sur l'histoire sociale de l'art) ; « théorie et interprétation » (dans nos commentaires sur l'interprétation) ; et nous verrons à l'instant qu'il est question de « théorie et politique » à propos de la déconstruction. Cette assimilation de la « théorie » à toutes les autres activités de la critique ou de l'histoire de l'art dénote une attitude tactique. Nous voyons, dans l'usage systématique du terme « théorie », un exemple de stratégie d'appropriation du territoire disciplinaire de l'histoire de l'art. Tout comme l'histoire des images qui est substituée à celle de l'art, la théorie peut être substituée à l'histoire lorsqu'il s'agit d'art. Précisons cependant que dans le premier cas, il s'agit d'une approche qui concerne le corpus étudié. Dans le deuxième, c'est le commentaire, le texte de l'auteur qui est en cause, et plus précisément les conventions de l'écriture de l'histoire de l'art : il s'agit d'une approche qui réclame, pour la discipline, un travail plus autoréflexif. La déconstruction est abusivement perçue comme étant théorique et la théorie, de même, devient la garantie d'une approche autoréflexive. Il faut maintenant se demander si ce questionnement autoréflexif, à force d'envahir l'histoire (ou la critique, ou la théorie) de l'art, n'est pas un problème disciplinaire plutôt qu'un problème épistémologique, comme on nous le laisse entendre souvent. Autrement dit, n'est-ce pas l'université qui réfléchit à elle-même comme institution, plutôt que l'université qui réfléchit à la science qu'elle étudie ? À force de travailler à

des objets archiconnus, n'en vient-on pas à se quereller pour des questions de « méthode »²⁷⁵ ?

Selon Moxey, toute interprétation d'une œuvre est politique, et ce, parce qu'il est impossible d'être à l'écart de notre propre localisation culturelle. Une position intellectuelle n'est jamais purement objective, et nous devons admettre le fait que nous sommes soumis à une subjectivité, celle précisément qui vient de notre propre horizon culturel (la race, la classe, le genre, la préférence sexuelle, la formation culturelle, etc.). Moxey dénonce les intellectuels traditionnels qui considèrent cette attitude, du haut de leur tour d'ivoire, comme une « rectitude politique » (*political correctness*) avec toute la connotation péjorative qui peut être accordée au terme. Si la déconstruction lui paraît être la théorie qui permet de mieux comprendre pourquoi la politique et la théorie doivent être réconciliées, c'est aussi parce que les théories positivistes, l'herméneutique, le pluralisme et l'histoire sociale de l'art n'ont pas réussi à fournir des approches satisfaisantes. En effet, les théories positivistes posent un problème dans la mesure où les valeurs d'un historien positiviste sont basées d'abord sur les faits (et donc sur les notions de réalité, d'objectivité, de progrès et de continuité) ; mais il est faux de croire que les faits parlent par eux-mêmes, puisque nous les faisons toujours parler à travers notre propre interprétation.²⁷⁶ L'herméneutique est aussi problématique : si ses tenants sont d'accord avec la nécessité de l'interprétation (c'est après tout la discipline qui s'intéresse à l'interprétation des textes), ils persistent toutefois à croire dans l'objectivité, en tentant de trouver la « bonne » interprétation, la vérité. Et Moxey considère qu'il n'y a pas d'accès direct à la vérité. Les théories pluralistes ont l'avantage de ne pas être en quête d'une vérité, de « la » vérité ; toutefois, elles ne prennent pas suffisamment en considération les questions sociales ou politiques. L'histoire sociale de l'art a reconnu l'importance des questions socio-politiques dans l'analyse d'une œuvre, mais ne considère pas l'aspect politique de façon générale : cette approche reste liée

²⁷⁵ Ce terme doit ici être mis en lien avec une anecdote : Hubert Damish nous avait lancé, lors d'une conversation téléphonique : « Je ne m'intéresse pas aux questions de méthode. » Ce que nous avons alors pris pour une boutade légère rejoint maintenant des questions plus sérieuses.

à un but politique marxiste très stricte qui limite toute possibilité de nuancer l'étude critique. En bout de piste, la déconstruction serait donc, selon Moxey, l'approche la plus ouverte, celle qui montre que le langage n'est pas transparent et qu'il est, en soi, porteur de signification.

Ici, avec cette question du langage, nous pouvons identifier une importante différence entre la déconstruction « américaine » et la déconstruction « derridienne » ; autrement dit, entre la déconstruction telle que définie par Derrida qui fut le premier à avoir recours à ce terme et l'interprétation de la déconstruction par les auteurs américains, principalement dans le champ de l'histoire de l'art.²⁷⁷ En effet, Derrida ne s'intéresse pas au langage, mais à l'écriture. Le livre *De la grammatologie*²⁷⁸ sert d'abord à positionner la valeur de l'écriture contre le langage, contre le phonétique, et le texte intitulé « SEC »²⁷⁹ est un plaidoyer pour l'écriture, contre la linguistique. Les approches américaines, poststructuralistes et « déconstructionnistes », tournent autour de la notion de langage, sans la distinguer de celle d'écriture.

Selon Derrida, la déconstruction n'est ni une théorie, ni une méthodologie, ni un concept.²⁸⁰ Paradoxalement, nous assistons depuis quelque temps à une « disciplinarisation » américaine des théories derridienne et foucauldienne. Aux États-Unis, en effet, la déconstruction a fait recette et est devenue la base d'ouvrages qui, pour ne pas être orthodoxes (et c'est là tout le problème de la réception de Derrida, comme de Foucault, dans les universités américaines), sont stimulants dans leur manière d'assimiler une théorie pour recréer une approche totalement différente. Par exemple, l'importance accordée par les théoriciens américains à la question du

²⁷⁶ Keith Moxey, *op. cit.*, p. 2.

²⁷⁷ Voir, entre autres, *Deconstruction and the Visual Arts*, un collectif dirigé par Peter Brunette et David Wills, Cambridge : Cambridge University Press, 1994.

²⁷⁸ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

²⁷⁹ Jacques Derrida, *Marges — De la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972. Voir le chapitre intitulé « signature événement contexte » (pp. 367-392), tiré d'une communication prononcée lors d'un colloque sur le thème de la communication, tenu à Montréal en 1971.

²⁸⁰ C'est ce qu'il affirme, notamment dans son livre présenté sous forme d'entretiens et intitulé *Positions* (Paris, Les Éditions de Minuit, 1972).

logocentrisme. Globalement, ils retiennent l'idée de Derrida selon laquelle l'époque des lumières aurait installé une croyance dans le fait qu'il y ait une signification rationnelle dans toute chose, et que nous n'avons qu'à la découvrir, la saisir. Pour Derrida, en effet, la recherche implique un travail sur des objets dont l'information est perdue, « toujours déjà » perdue ; sur des objets dont la nature même reste à définir.²⁸¹

Les universités américaines s'intéressent aussi à la déconstruction parce qu'elle permettrait de prendre conscience du fait que les récits historiques sont investis des valeurs du présent. À lui seul, l'ouvrage collectif réalisé sous la direction de Peter Brunette et David Wills montre bien comment la déconstruction derridienne peut devenir « politique » à l'américaine. Ceci n'empêche pas les auteurs de faire travailler l'écriture *à la française* dans un texte en anglais ; ce « tour de force » laisse le lecteur sceptique lorsqu'ils concluent ainsi l'introduction du livre : « Whatever lines (*traits*) it draws are also both redrawn and withdrawn (*retraits*) in a movement that, as the examples to follow show, is as writerly as it is graphic ». ²⁸² La déconstruction selon Derrida n'est pas une boîte à outils. N'empêche, la déconstruction américaine est un bien grand chantier.

²⁸¹ «Artists, Philosophers and Institutions. A Talk with Jacques Derrida », dans *Rampike*, Toronto, 1984, pp. 34-36.

²⁸² Voir Peter Brunette et David Wills, *op. cit.*

Chapitre 3

L'esthétique et l'institutionnalisation de l'art

Pour le philosophe Jean-Louis Déotte, le musée et l'esthétique sont indissociables ; sa pensée est complexe et arrive à créer une fragile réconciliation de ces deux termes aujourd'hui souvent considérés comme antinomiques. Le musée est le lieu où l'esthétique devient visible, où elle s'incarne. S'il souhaite réhabiliter le musée (répondant en cela aux diatribes de Valéry ou de Quatremère de Quincy contre le musée) c'est pour démontrer sa valeur pour l'esthétique, précisément parce qu'il sépare l'œuvre de l'environnement sociologique. Parce que le musée éloigne l'art de toute fonction sociale, les œuvres peuvent être disponibles pour une expérience esthétique. Cependant, Déotte reconnaît que le musée est aussi une institution sociale, et que cela crée une difficulté pour théoriser l'esthétique.

L'expérience esthétique

Dans presque toutes les études sur le musée que nous examinons, l'idée que le musée doit être « amélioré » revient comme une obsession. Les auteurs combinent une discipline et une problématique particulière : la sociologie et les attentes du visiteur, les études culturelles et la redéfinition de l'histoire de l'art, l'histoire et le pouvoir de l'État, l'esthétique et l'identification de critères d'appréciation. Lorsque des auteurs comme Charles Saumarez Smith se demandent si les musées peuvent restructurer leurs activités pour être plus étroitement en relation avec un environnement qui a changé d'un point de vue épistémologique, ils s'appuient sur l'idée que tous les sondages sur les habitudes des visiteurs dans les musées démontrent que les gens passent très peu de temps à examiner le contenu, sauf dans les boutiques des musées.²⁸³ Il faut être prudent avec ces rapides identifications du dysfonctionnement d'une institution : c'est un principe d'administration fondé sur le « rendement »²⁸⁴, qui ne considère certainement pas le « point de vue épistémologique », mais qui s'insère de plus en plus, et peut-être à notre insu, dans la manière de penser les institutions culturelles. Doit-on se sentir obligé de « remédier » au fait que le visiteur de musée ne s'attarde pas forcément devant les œuvres ? Jean-Louis Déotte propose une manière plus positive de voir le visiteur :

« Le visiteur du Musée est donc essentiellement un passant [...] qui, dans le meilleur des cas, n'a aucun intérêt à l'existence des pièces devant lesquelles il glisse. Il faudrait dire combien ce chaland est nonchalant, combien il n'attend rien de la visite, aucune reconnaissance sociale, comme aucune connaissance.»²⁸⁵

Pourquoi l'expérience esthétique devrait-elle être mise sous contrôle ? Comme le soutient Déotte, l'expérience esthétique est « l'espace-temps de la singularité et l'être-ensemble moderne », et ces entités ne peuvent se constituer que dans la retenue

²⁸³ Voir dans « Museums, artefacts and Meanings », *op. cit.*

²⁸⁴ Le repérage du dysfonctionnement dans les entreprises et les institutions culturelles fait l'objet de nombreuses recherches à l'École des Hautes Études Commerciales de l'Université de Montréal.

²⁸⁵ Jean-Louis Déotte, « Le passage Hubert Robert », dans *L'idée de musée* (catalogue d'exposition), Musée de Valence, 1996, p. 10.

et la latence, dans le ralentissement et l'arrêt. C'est parce que l'expérience esthétique est dessaisie par l'irruption de la nécessité du gain de temps, que le musée devient important :

« Seuls la muséification et l'archivage permettent de ressaisir ce qui n'a donc pas été vécu parce qu'il n'y avait plus de surface d'inscription. Le temps du musée contre le capital comme processus s'émancipant du temps. »²⁸⁶

Cependant les musées changent, le musée actuel n'est plus le musée classique, et nous devons reconnaître, à l'instar de Déotte, qu'un musée d'art contemporain n'est plus le lieu du jugement esthétique, mais d'une nouvelle forme de jugement de connaissance. « Institution du XIX^e siècle, le musée perd peu à peu sa consistance, sa définition ; ses discours de légitimation n'échappent pas à la crise des Grands Récits, le jugement esthétique devient lui-même suspect ou impossible sans l'intervention de médiateurs culturels. »²⁸⁷ L'art contemporain est à mettre en cause autant que la réception du musée. Le musée informatisé d'aujourd'hui ne peut pas être le lieu du jugement esthétique s'il devient celui d'une réception esthétique savante : les éléments de savoir deviennent plus importants que le jugement réflexif (la contemplation esthétique), la saisie (de la maîtrise informatique, donc du principe de raison) devient plus importante que cette « déprise » qu'est l'œuvre pour le spectateur (cette dessaisie de lui-même qu'elle entraîne).

Toutefois, nous croyons qu'il reste fondamental de garder à l'esprit la notion de valeur esthétique, ne serait-ce que pour garder une tension dans la définition du système de l'art actuel, afin de mieux cerner ce qui caractérise ce système et le distingue des systèmes de l'art qui l'ont précédé. Il est probable que la crise épistémologique de l'esthétique exprime en soi toutes les contradictions du système muséal et même du système de l'art.

²⁸⁶ *Le Musée, l'origine de l'esthétique, op. cit.*, p. 75.

²⁸⁷ *Ibid.* p. 394.

Utiliser l'esthétique comme outil pour comprendre les productions contemporaines et leur contexte de diffusion, mène souvent à des apories ou à l'idée de la fin de l'art. Prenons le cas de spécialistes de l'esthétique qui s'intéressent aussi à l'art contemporain : Thierry de Duve, Rainer Rochlitz, Stephen Melville et Christoph Menke. Chacun d'entre eux a produit un discours sur la philosophie en relation avec l'art, de manière générale et sur des questions souvent, d'ordre épistémologique. Chacun d'entre eux a aussi produit des essais sur des productions artistiques contemporaines, sur le travail d'artistes en particulier. Dans leur rôle de critiques d'art, ils délaissent l'esthétique « générale ». Menke se rapproche de l'éthique et du politique pour commenter le travail de Thomas Locher²⁸⁸ tandis que Melville se rapproche de la tradition phénoménologique pour étudier des artistes français²⁸⁹. Thierry de Duve est acclamé par ses pairs lorsqu'il utilise l'esthétique kantienne pour analyser l'art moderne²⁹⁰, mais n'échappe pas à la critique lorsqu'il s'intéresse au travail de Jeff Wall²⁹¹. Quant à Rochlitz, sa théorie de rationalité esthétique est basée sur la communication habermasienne, sur l'idée qu'il y a argumentation : son système de pensée fonctionne parfaitement comme discours théorique mais en vase clos, c'est-à-dire à propos du discours esthétique. La production d'un discours sur lui-même est à distinguer d'un discours sur les œuvres d'art. Dans le cas de Rochlitz, nous pouvons constater que son discours théorique n'a, en aucune façon, influencé ses brillantes analyses du travail de Jeff Wall qui sont

²⁸⁸ Christoph Menke, « Rewriting the Law : Thomas Locher's *Discourse2* », dans *Définitions de la culture visuelle III. Art et philosophie*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1998, pp. 121-131.

²⁸⁹ Stephen Melville, « Marks (What's Left of Hegel) », conférence non publiée prononcée à l'Université de Rochester le 1^{er} juillet 1999.

²⁹⁰ Une table ronde intitulée « Thierry de Duve's *Kant After Duchamp* » a été consacrée à son livre lors du colloque annuel de l'American Society for Aesthetics se tenant conjointement avec celui de la Société canadienne d'esthétique, en octobre 1996. La question des rapports qu'entretiennent l'art et la philosophie a été développée dans cette table ronde basée sur l'analyse du livre, avec droit de réplique de l'auteur. En bref, mentionnons que Stephen Bann et Salim Kemal ont fait des commentaires sur l'ouvrage et que leurs interventions ont été radicalement démolies par Thierry de Duve. Le sujet ne fait certes pas l'unanimité, une bonne partie de la discussion ayant d'ailleurs porté sur la définition qu'a fait Kant du sens commun. (Selon de Duve, Kant n'y croyait pas, mais encore là, l'opinion n'est pas partagée).

²⁹¹ Nous faisons référence à sa conférence sur Jeff Wall, lors du colloque *Définitions de la culture visuelle II. Utopies modernistes - Postformalisme et pureté de la vision*, Musée d'art contemporain de Montréal, décembre 1996. Plusieurs se souviennent des violentes critiques de Rosalind Krauss et Benjamin Buchloh, adressées à Thierry de Duve à propos de sa définition de la photographie contemporaine et de son analyse du travail de Jeff Wall.

basées en fait sur une connaissance totale du corpus ²⁹². Ses critères de rationalité sont finalement plus utiles pour déterminer sur quelles bases peut se dérouler un discours, un échange, une discussion sur l'art. Il est en effet difficile de voir comment Rochlitz les met en application dans son analyse du travail de Jeff Wall.

Signalons au passage que dans les deux exemples que nous venons de donner, les conférenciers ont livré un commentaire sur le travail de Jeff Wall. Ce n'est peut-être pas une coïncidence, dans la mesure où de Duve choisit ce sujet à la dernière minute (il avait prévu une étude de l'image cinématographique à partir de Wenders et Angelopoulos²⁹³) et dans la mesure où Rochlitz ajoute ce sujet à une communication qui s'est retrouvée scindée en deux parties nettement distinctes. Pourquoi « ajouter » in extremis l'analyse du travail de cet artiste dont le choix, pour la défense de leur théorie esthétique, n'était pas a priori justifiable ? N'est-ce pas en fait parce que Jeff Wall jouissait d'une énorme popularité en 1996 et 1998, alors que se tenaient les deux colloques ? Il est tentant de croire que le travail de cet artiste ne sera pas exposé dans un musée parce que quelqu'un y a appliqué les critères de l'esthétique (développés par Rochlitz ou par un autre) et que Jeff Wall sera exposé parce qu'un important musée l'a déjà exposé ou parce qu'un auteur important l'a « exposé » dans un ouvrage spécialisé. Et si le « critère » d'exposition était le seul qui soit actuellement mis en œuvre par tous ? Quoiqu'il en soit, il est certain qu'un critère d'institutionnalisation de l'œuvre s'imisce implicitement dans les stratégies discursives de l'histoire de l'art, de la critique et même de l'esthétique.

En contrepartie, les travaux récents en phénoménologie, se préoccupent généralement de l'expérience esthétique sans tenir compte des questions institutionnelles ou de l'environnement social. Le livre récent de la philosophe Éliane

²⁹² Voir son texte « Arguments esthétiques », dans *Définitions de la culture visuelle III. Art et philosophie*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1998, pp. 141-152. Ce texte est très strictement divisé en deux parties : une première porte sur la question des critères en esthétique, et une deuxième se résume à une analyse de deux œuvres de Jeff Wall.

²⁹³ La lecture du programme du colloque livre plus de détails à ce sujet.

Escoubas, intitulé *L'espace pictural*²⁹⁴, n'est pas son premier ouvrage sur l'art²⁹⁵, bien qu'elle s'intéresse surtout à la phénoménologie, aux philosophes allemands, aux théories du langage et à la philosophie contemporaine. La parution de cet ouvrage s'inscrit dans le courant d'un nouvel intérêt porté à la phénoménologie dans le contexte des études sur l'art. L'Université de Paris XII offrait d'ailleurs en 1996 un nouveau séminaire, donné par Éliane Escoubas et intitulé : « Interprétations phénoménologiques de l'œuvre d'art picturale ». Dans *L'espace pictural*, un ouvrage très dense, Escoubas développe les questions du passage « de l'apparence à l'apparaître » et de l'ontologie de l'espace de l'œuvre, tel que le regard le constitue.

La même maison d'édition publiait, un an avant l'ouvrage d'Escoubas, un livre de Françoise Dastur intitulé *Dire le temps*,²⁹⁶ dans lequel on reconnaît bien cette spécialiste de Heidegger à l'intérêt qu'elle porte aux questions de temporalité. La philosophe Françoise Dastur a déjà à son crédit plusieurs publications sur la phénoménologie et sur l'idéalisme allemand, et à l'instar de Jacques Derrida, elle cherche à sortir la philosophie des voies de la métaphysique. Cet ouvrage, qui fait constamment référence à la poésie, fournit de bonnes pistes pour aborder la création artistique en général et nous livre une réflexion très riche et très utile pour une saisie plus profonde de notre contemporanéité face aux œuvres actuelles, qu'elles soient littéraires ou visuelles. Au sein de notre vie quotidienne, dont la vitesse et le bruit constituent peut-être les principales caractéristiques, le travail de Dastur apporte l'exigence du silence et de la rigueur. Les qualités de ce genre de travail en constituent aussi les points faibles : peut-on toujours mettre de côté l'impact des exigences quotidiennes dans notre appréciation de l'art ? Cette question n'est pourtant pas négligée par Catherine Grout, qui concilie art public et approche phénoménologique dans son livre *Pour une réalité publique de l'art*²⁹⁷. Cependant, cette démarche théorique reste une exception en regard d'une phénoménologie plus

²⁹⁴ Éliane Escoubas, *L'espace pictural*, Paris, Encre marine, 1995.

²⁹⁵ On se souviendra de *Imago Mundi - Topologie de l'art*, paru chez Galilée en 1986.

²⁹⁶ Françoise Dastur, *Dire le temps. Esquisse d'une chrono-logie phénoménologique*, Paris, Encre marine, 1994.

²⁹⁷ *Pour une réalité publique de l'art*, Paris : L'Harmattan, collection Esthétiques, 2000.

traditionnelle : elle s'insère dans les nouvelles approches d'historiens de l'art qui s'intéressent aux espaces urbains (jardins, environnements, paysages)²⁹⁸ ; de plus, les références orientales sont nombreuses dans le travail de Catherine Grout, ce qui lui permet une critique originale de la pensée occidentale.

La valeur esthétique et la question des critères

Depuis quelque temps, la question des critères esthétiques a été ravivée, donnant lieu à un débat directement relié à la remise en question de l'art contemporain. Rainer Rochlitz tente de mettre en relation l'esthétique et l'institution artistique, en élaborant une argumentation esthétique qui permettrait de définir des critères d'évaluation de l'œuvre. Puisque l'art subversif est maintenant subventionné par l'État, Rochlitz cherche comment justifier la valeur intrinsèque de l'objet.²⁹⁹ Il soutient que l'argumentation est l'activité essentielle à mener autour d'une œuvre d'art : une œuvre existe dans la mesure où nous argumentons à propos de son degré de *réussite*, c'est-à-dire si nous croyons qu'elle a réalisé ou non ses ambitions. Le concept de rationalité, selon Rochlitz, ne se définit donc que seulement dans un contexte de communication : il faut évaluer, et à partir de certaines *raisons* fondées sur un savoir partagé par ceux qui argumentent. Ceci implique la circulation et le partage de mêmes connaissances, dans la mesure où l'appréciation subjective de la beauté d'un objet ou d'une action ne permet pas l'argumentation. Une discussion ne peut être valable que si les échanges se font à partir de raisons communes. On comprend donc que le débat est nécessaire pour que soient soutenues les argumentations sur des œuvres d'art. Ainsi, on ne pourrait se contenter de définir l'œuvre d'art (l'identifier comme telle), mais il est indispensable de commenter sa valeur.

²⁹⁸ Voir son texte « The Garden, Nostalgia and Power », *Nature/culture. Art et jardins* (actes de colloque), Musée d'art contemporain de Montréal, 2000, pp. 103-188.

²⁹⁹ Rainer Rochlitz. *Subversion et subvention*, Paris : Gallimard, 1994.

La définition que livre Rochlitz est donc : n'est une œuvre qu'une « bonne » œuvre, qu'une démarche réussie par rapport aux objectifs qu'elle s'est fixée (qui sont fixés par son auteur). L'œuvre n'est donc telle que lorsque son auteur est prêt à l'exposer - au sens propre comme au sens figuré : l'exposer au regard, la montrer, mais aussi l'exposer à la critique, aux commentaires du public. Ainsi, l'exposition publique de l'objet coïncide avec le moment où on le qualifie d'œuvre. Par là, Rochlitz n'entend pas que « parce que c'est exposé, c'est de l'art, ça devient de l'art » ; il inverse une partie de la proposition : parce que la démarche est considérée comme étant réussie, elle doit être exposée pour être confirmée comme réussie, c'est-à-dire, appelée « art ». Le problème est que cela revient au même, puisque pour Rochlitz tout résiderait finalement dans le discours validant, y compris l'existence même de l'œuvre. Or, l'exposition est en soi un discours validant, nous l'avons abondamment démontré dans la première partie de cet ouvrage. Lorsqu'on prend en considération le rôle énorme que joue la mise en exposition dans la perception des œuvres contemporaines, on peut s'étonner que Rochlitz n'accorde que peu d'importance à ce facteur. En fait, il considère que le fait même qu'un objet puisse être qualifié d'œuvre ne dépend que d'une évaluation positive des qualités esthétiques de cet objet. L'objet, d'ailleurs n'a pas même besoin d'être préalablement identifié comme œuvre d'art.³⁰⁰ C'est dire toute l'autorité que sa thèse confère à ceux qui seraient chargés de faire une « évaluation positive des qualités esthétiques » de l'objet ; c'est dire aussi que sa position, implicitement, accorde une place de choix à l'esthétique dans le débat disciplinaire actuel. C'est dire aussi que ces questions se posent essentiellement en regard de l'art contemporain. En effet, pour positionner l'esthétique de la sorte dans le paysage des disciplines s'intéressant à l'art, Rochlitz est obligé de s'intéresser à l'art contemporain, puisque ce sont les productions actuelles qui posent le problème de l'évaluation (c'est face à l'art actuel que les gens se demandent le fameux « est-ce bien de l'art ? »).

³⁰⁰ Cette idée d'identification de l'objet d'art constitue d'ailleurs l'essentiel du travail de Jean-Marie Schaeffer. Sa position, en mettant l'accent sur les critères d'identification, se distingue nettement de celle de Rochlitz qui insiste sur les critères d'évaluation.

En effet, que nous soyons d'accord ou non avec la position de Rochlitz, nous pouvons constater qu'elle naît d'une nécessité, pour l'esthétique, de considérer l'art actuel comme production distincte des œuvres du passé, notamment dans son rapport avec le système de l'art. Il n'est pas étonnant, d'ailleurs, que ce type d'approche convienne aux contextes de débats et de remise en question : ainsi son texte publié dans *L'art contemporain en question*, un ouvrage du Musée du Jeu de Paume qui livre les conférences tenues dans ce musée, suite aux textes parus dans la revue *Esprit*, et qui s'inscrivait dans une série de diatribes contre l'art contemporain, diatribes signées par des historiens de l'art (Marc Le Bot), conservateurs de musées (Jean Clair) et philosophes (Luc Ferry).³⁰¹ En France, l'esthétique est souvent prise à partie dans les débats autour de l'art contemporain, parce que la figure du philosophe y est plus médiatique.

Au Québec, la question des critères semble moins importante que celle de l'expérience esthétique. Suzanne Foisy ne voit pas la nécessité, comme le fait Rainer Rochlitz, de tenter d'établir des critères de qualité pour évaluer une œuvre d'art, puisque « c'est l'objet lui-même qui corrige les critères devenus obsolètes. »³⁰² La question des critères d'identification constitue une autre fausse piste : « devant un art qui se déclare être l'histoire de l'art se comprenant elle-même, ce n'est certes pas à la philosophie de décréter ce qu'il sera »³⁰³ Pour Foisy, si l'esthétique fait fausse route en se préoccupant de critères, c'est parce qu'elle souffre d'un manque d'attention porté à la création artistique.

Se préoccuper de l'expérience esthétique plutôt que des critères esthétiques, c'est refuser de prendre part à un certain jeu de pouvoir : qui décide de la valeur de

³⁰¹ « L'art, l'institution et les critères esthétiques », dans *L'art contemporain en question* (actes de colloque), Paris : galerie nationale du Jeu de Paume, 1994, pp. 129-152.

³⁰² Suzanne Foisy, « Présentation. Critères esthétiques et métamorphoses du beau », dans *Philosophiques*, revue de la société de philosophie du Québec, vol. XXIII, no 1, Montréal, 1996, p. 6.

³⁰³ *Ibid.*

l'objet ?³⁰⁴ Ce n'est pas l'œuvre elle-même. Et si l'œuvre peut rendre obsolètes les anciens critères, qui en témoigne ? Ces questions peuvent être considérées comme étrangères à l'esthétique. On pourrait aussi se demander si cela signifie que la question du jugement n'entre plus en ligne de compte. En effet, cette question reste souvent hors des débats de la scène intellectuelle, surtout lorsqu'il s'agit de l'utiliser pour l'art contemporain. Au risque de fournir une interprétation réductrice de Kant, nous pouvons avancer une explication : le jugement esthétique, celui de la *Critique de la faculté de juger*, parce qu'il correspond aux conditions a priori de la perception et de la connaissance d'un objet, s'insère dans un système de pensée où on doit reconnaître l'universalité de certains principes ; or, une des notions les plus exclues dans les commentaires de nos contemporains à propos des productions actuelles, est celle d'universalité. De plus, le jugement kantien, qui se définit comme subjectif et désintéressé, s'insère mal dans les débats actuels où les intervenants ont tendance à objectiver des motivations pratiques.³⁰⁵

Aux États-Unis, la question des critères esthétiques semble simplement mise de côté. Pour Stephen Melville tel qu'il l'explique dans *Philosophy beside itself*,³⁰⁶ il n'y a pas vraiment de parcours possible, dans une approche derridienne de la culture (c'est-à-dire une approche basée sur la déconstruction), qui mène à la définition de critères. Le manque de balises pour définir et analyser la question du critère dans une perspective derridienne fait partie intégrante de cette entreprise philosophique. Norman Bryson, Michael Ann Holly et Keith Moxey, dans l'introduction du livre *Visual Culture : Images and Interpretation*, adoptent une position plus radicale encore dans le rejet de l'esthétique. Ils soutiennent que la valeur esthétique de l'œuvre est un sujet de recherche moins déterminant que sa signification culturelle.

³⁰⁴ Le travail de Rochlitz, par exemple, suscite le débat avec une théorie de « rationalité esthétique » qui constitue son projet fondamental et qui fournit, sur le plan épistémologique, une tentative de sauvetage de l'esthétique (c'est d'ailleurs une pratique discursive à propos du discours).

³⁰⁵ En contrepartie, nous avons constaté que la notion de jugement esthétique est utilisée par certains collectionneurs et conservateurs de musée ; ils n'y ont recours que pour éviter toute argumentation. Le jugement esthétique n'est que trop souvent utilisé comme arme ultime du « connaisseur » qui souhaite ne plus discuter de ses choix avec ses détracteurs.

³⁰⁶ Stephen Melville, *Philosophy beside itself. On Deconstruction and Modernism*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1986.

Ces auteurs considèrent que la valeur esthétique d'une œuvre dépend des conditions culturelles. S'ils investissent l'œuvre d'une valeur, c'est par leur appréciation de ses significations, en tenant compte de l'horizon culturel de sa production et de sa réception. »³⁰⁷ L'autonomie de l'œuvre et la notion de sa valeur esthétique se retrouvent, du coup, remises en question.

L'autonomie de l'œuvre

Même pour ceux qui travaillent dans le champ de l'esthétique, discipline qui a créé cette notion d'œuvre autonome, et malgré le travail d'Adorno, l'idée de l'autonomie de l'œuvre est actuellement fragilisée. Supplantée par la sémiologie, la sociologie, la psychanalyse et les *Visual Studies* lorsqu'il s'agit de commenter une œuvre d'art, l'esthétique peut se positionner à l'avant-scène du débat avec la rationalité esthétique. Cette approche, tout autant que celles qui s'opposent à l'esthétique, limite l'autonomie de l'œuvre en faisant de l'argumentation sa condition d'existence. Ce sauvetage passe par l'abandon d'une idée fondamentale pour l'esthétique.

Pour Douglas Crimp, c'est la montée du musée qui a scellé le sort de l'esthétique universaliste. Comme l'explique Keith Moxey, c'est en associant la notion hégélienne de « la fin de l'art » avec la montée historique du musée, que Crimp a pensé que l'institutionnalisation de l'art et son confinement dans le musée sous l'égide d'une théorie esthétique idéaliste, ont servi à le retirer du contexte de la vie quotidienne. L'idée de l'autonomie de l'art, sa valeur universelle alléguée, serait effectivement responsable de son retrait ; et pendant que de l'art continue à être produit, son statut d'autonomie garantirait qu'il ne peut pas être un agent dans les interactions quotidiennes de la sphère culturelle et sociale. Ainsi la naissance du musée aurait privé l'art de sa signification sociale, garantissant qu'il pourrait

³⁰⁷ *Visual Culture, op. cit.*, p. xvi. C'est nous qui traduisons.

seulement occuper une position marginale dans la vie culturelle. Conséquemment, toujours selon Crimp, une fois qu'elle est matérialisée dans le musée, on peut s'attendre à ce que l'esthétique idéaliste neutralise la possibilité que l'art soit une pratique révolutionnaire ou une pratique de résistance. Le retrait de l'art loin de son engagement dans la vie sociale, la création d'un univers « autonome » pour l'art, devinrent la mission du musée.³⁰⁸

Les musées d'art se trouvent dans une position paradoxale : ils défendent l'idée de l'œuvre autonome (les accrochages d'exposition en témoignent) mais ont de plus en plus recours au discours sur l'œuvre. Tout le système de l'art contemporain va dans le même sens puisqu'il est lui-même fondé sur le discours. Ainsi, l'œuvre n'est pas autonome dans le système autonome de l'art. Les musées peuvent donc générer beaucoup de textes autour de l'œuvre : catalogues, feuillets, textes au mur, audio-guides, revues de presse (c'est-à-dire critiques et commentaires d'expositions). C'est le prétexte didactique, une incontournable nécessité, qu'il s'agisse de démocratisation de l'art (on explique alors que l'art contemporain est difficile à comprendre « en soi »), ou de diffusion des savoirs (on fait valoir les avancées des sciences humaines dès que l'intérêt des chercheurs se tourne vers les productions artistiques).

Les pratiques discursives sur l'autonomie de l'œuvre créent donc un paradoxe supplémentaire : si l'œuvre « parle pour elle-même », pourquoi écrire à son sujet ? On peut dialectiser ce problème en reconnaissant qu'une œuvre appartient à un contexte (social, historique), et qu'elle est dépendante d'un certain nombre de déterminations, mais qu'elle ne peut pas être définie par ces déterminations. Au contraire, l'œuvre « fait de ces dépendances la matière et l'objet de son travail de distanciation », comme l'a expliqué René Payant, qui résume ainsi la question : « [...]

³⁰⁸ Ces commentaires sont tirés d'une conférence de Keith Moxey, intitulée *Nostalgia for the Real : the Troubled Relation of Art History to Visual Culture* et donnée à l'Université de Rochester le 28 juin 1999, dans le cadre du Getty Summer Institute in Art History and Visual Studies.

l'œuvre d'art est autonome et dépendante mais [nous devons] insister sur le fait qu'elle fait de cette dépendance l'objet de sa réflexion. »³⁰⁹

Un texte de Friedrich Kittler³¹⁰ soulève aussi cette question fondamentale de l'autonomie de l'art. Il s'agit pour l'auteur de voir pourquoi l'art persiste à rester indépendant et détaché du « monde », dans ce sanctuaire qu'est le musée. Le texte de Kittler exprime le point de vue d'un scientifique, non pas de manière sensationnaliste et intempestive comme Sokal et Bricmont dans leur brûlot³¹¹, mais à partir de connaissances sur l'histoire des musées et plus particulièrement de la scission qui sépare le musée moderne du cabinet de curiosités. Il est intéressant de mettre cette analyse en relation avec le travail de Stephen Bann qui s'y oppose à bien des égards. Si les deux auteurs sont d'accord pour dire que le musée moderne n'est pas dans une relation de filiation continue avec le cabinet de curiosités, Bann retrouve ce dernier dans le musée d'art contemporain, alors que Kittler ne voit pas pour bientôt le retour d'un musée d'art qui définirait ses fonctions hors de l'idée de l'autonomie de l'art. Mais nous reviendrons sur cette question dans les chapitres consacrés à l'institution muséale. Insistons seulement ici sur ce passage du texte :

« Mais alors une césure à conduit au musée moderne - une institution rejetant tout objet qui n'était pas totalement absorbé par sa présence esthétique (et donc désintéressé) et qui était aussi fonctionnel et utilitaire. L'autonomie de l'art, célébrée encore aujourd'hui par la théorie des systèmes, a signifié plus simplement que les œuvres d'art étaient supposées se rendre au musée ou même être directement produite par lui. »³¹²

Pour Kittler, la théorie des systèmes appuie l'idée de l'autonomie de l'art. Dans son désir de voir l'art et la science fusionner sous le toit du musée, Kittler néglige de nuancer et de distinguer autonomie de l'œuvre d'autonomie de l'art. L'application de la théorie des systèmes au fonctionnement actuel des musées peut confirmer

³⁰⁹ René Payant. *Vedute. Pièces détachées sur l'art. 1976-1987*. Laval : Trois, 1987, p. 21.

³¹⁰ Friedrich Kittler, « Museums on the Digital Frontier », dans *The End(s) of the Museum* (actes de colloque), Barcelone : Fundació Antoni Tàpies, 1996, pp. 67-80.

³¹¹ Alan Sokal et Jean Bricmont. *Impostures intellectuelles*, Paris : Éditions Odile Jacob, 1997.

l'autonomie du système de l'art ; et cette autonomie n'est pas celle de l'œuvre. L'autonomie de l'œuvre est une notion esthétique, tandis que l'autonomie de l'art (comme système) est une notion sociologique. La différence n'est pas que disciplinaire, surtout lorsqu'on l'étudie dans le contexte du fonctionnement muséal. La notion d'autonomie de l'œuvre fait partie du discours officiel et explicite des musées d'art. Les musées fonctionnent vraiment comme si l'œuvre était autonome (et en cela Kittler a raison) et cette position esthétique est un *a priori* jamais remis en question dans la présentation des expositions. Mais l'autonomie du système de l'art demeure une réalité non exprimée, jamais explicite, comme si l'autonomie de ce système recelait une dimension honteuse. Tout se passe comme si la déclaration de cette autonomie pouvait donner prise aux attaques de mercantilisme capitaliste dont le musée a fait l'objet au cours des dernières années, ou aux diatribes des détracteurs de l'art contemporain qui n'y voient que fumisterie. L'idée d'un système autonome de l'art serait la brèche dans un mur solide cimenté par la notion d'autonomie de l'œuvre. Les inquiétantes perspectives épistémologiques qui se pointent à l'horizon d'une déconstruction du système de l'art fournissent donc une motivation efficace, soit pour élaborer de plus vigoureuses esthétiques affirmant l'autonomie de l'œuvre (Payant), soit pour abandonner cette autonomie au nom de la science (Kittler).

L'esthétique, l'histoire de l'art et l'institution universitaire

La réorganisation institutionnelle de l'esthétique et de l'histoire de l'art constitue depuis quelques années un sujet de prédilection pour les colloques et congrès des diverses associations concernées. Le contenu des exposés de ces colloques nous porte aussi à croire que nous assistons présentement à un désir de rapprochement du musée et ce, de la part de plusieurs esthéticiens et historiens de l'art. Certains ont assumé (et prévoient d'assumer encore) le rôle de commissaires invités par des musées pour concevoir une exposition. Mais nous n'observons pas,

³¹² Friedrich Kittler, *op. cit.*, p. 67.

actuellement, que des initiatives personnelles. Le colloque annuel de l'American Society for Aesthetics qui se tenait conjointement avec celui de la Société canadienne d'esthétique à Montréal en 1997,³¹³ témoignait, entre autres, d'une certaine détresse de l'esthétique face à l'art contemporain. Nous avons aussi remarqué que plusieurs échanges se terminaient par des commentaires sur les musées, sans que ce sujet fasse partie du programme. Les participants de plusieurs tables rondes se sont penchés sur deux questions de l'heure : l'avenir de la théorie³¹⁴ de l'art au sein des institutions, ainsi que les relations qu'entretiennent l'art et la philosophie. Pourtant, deux des premières tables rondes proposaient plutôt une discussion autour de livres publiés peu avant : « *Aesthetics in the University / Aesthetics Among the Ruins* », ³¹⁵ et « *Thierry de Duve's Kant After Duchamp* » (autour du livre intitulé de même, et en présence de l'auteur). Ainsi, lors du colloque, le livre de Readings est résumé par les conférenciers et présenté comme texte « utile pour l'étude de la pratique de la philosophie de l'art » (R. Eldridge) puisqu'il nous propose une nouvelle lecture de l'université en tant que lieu qui doit maintenant fonctionner « sans l'idée de culture nationale ». ³¹⁶ Un tel commentaire porte en lui-même ses contradictions : la philosophie de l'art correspond exactement au type de discipline menacée de disparition dans le processus de changement de l'université. Dans ce contexte, qualifier d'utile le livre en question devient un euphémisme qui masque la panique. À preuve, H. Singerman, au cours de la même discussion, considère que « la culture nomme une identité » et que « lorsque l'université devient l'université de la culture, il n'y a plus de philosophie mais plutôt de la littérature ». ³¹⁷ Selon Singerman, le livre de Bill Readings est un autre ouvrage qui nous renvoie au problème du développement d'habiletés (*skills*), au lieu du savoir (*knowledge*).

³¹³ Colloque annuel de l'American Society for Aesthetics, qui se tenait conjointement avec celui de la Société canadienne d'esthétique à Hôtel du Parc, Montréal, du 17 au 19 octobre 1997.

³¹⁴ Nous parlons de théorie et non d'esthétique, puisque l'association semble évoluer vers une plus grande pluridisciplinarité. En effet, selon un des participants au colloque (Stephen Melville), le nombre de philosophes esthéticiens au sein de l'ASA tend à diminuer au profit des historiens.

³¹⁵ Autour du livre de Bill Readings intitulé *The University in Ruins*, *op. cit.*

³¹⁶ Précisons que dans cet ouvrage de Readings, la thèse part du discours actuel de l'université qui se définit selon l'idée d'excellence plutôt que selon l'idée de culture, comme ce fut le cas au cours des dernières décennies.

³¹⁷ C'est nous qui traduisons.

Singerman, qui s'intéresse principalement à l'éducation et à l'art contemporain, considère que l'art actuel réincarne l'histoire latente de l'esthétique. L'hypothèse est séduisante, mais sa communication s'est limitée à affirmer que les œuvres sont matière d'esthétique puisqu'elles s'adresseraient d'abord à notre sensibilité et non à notre intellect.³¹⁸ Encore une fois, l'esthétique semblait se replier dans le domaine de l'expérience, de la phénoménologie et du sensible. Un autre participant à ce colloque, Donald Crawford, pose une question qui d'emblée remet en cause l'esthétique comme discipline: « Est-ce que l'esthétique peut aujourd'hui être compatible avec notre éducation ? » Selon Crawford, nous devons accepter le fait que les changements dont nous sommes témoins n'ont pas été suscités par l'université elle-même, mais bien par des instances et des facteurs extérieurs tels que l'armée, le gouvernement, le secteur privé. Il s'agit donc d'une distance face à l'ancien modèle, dès lors que la recherche est devenue une priorité (sous la pression des instances extérieures) par rapport à l'enseignement des professions libérales. Le modèle des professions libérales aurait depuis longtemps amorcé un changement qui l'aurait fait disparaître au profit d'un modèle formé par la recherche et d'abord défini par le modèle corporatif. Lors de la discussion, il fut évidemment question du musée, une autre institution connue pour se préoccuper des questions d'esthétique. Aux yeux de certains, la théorie aurait remplacé le musée, en ce sens que nous placerions aujourd'hui un objet au sein d'une théorie tout comme nous placions auparavant l'objet dans un musée. Selon Singerman, « l'institution (la théorie, le musée, l'université) serait en ruines mais toujours présente »; Melville pour sa part mentionne le phénomène relativement nouveau des programmes de formation offerts par les musées (comme celui du Whitney); l'émergence d'une esthétique telle qu'elle se définit actuellement dans les musées pourrait nous inciter, comme le propose Melville, « à penser ensemble le musée et l'université ». Selon certains participants, « Les programmes de l'ICA et du Whitney confirment le fait que l'esthétique doit se situer hors de l'université ».

³¹⁸ De plus, Singerman ne fournissait aucune argumentation pour permettre à l'auditoire de comprendre pourquoi le travail de Sherry Lavine en particulier montrerait que l'art s'adresse d'abord à notre sensibilité, et en quoi cela rejoignait plus l'esthétique qu'une autre discipline.

Une crise de l'esthétique ? Une chose est certaine : les conférenciers du colloque, historiens de l'art pour la plupart, n'ont manifesté que peu d'intérêt pour les recherches en esthétique. Si nous relatons des fragments de toutes ces discussions, c'est pour montrer qu'il n'y a pas eu, précisément, beaucoup de débats esthétiques dans le cadre d'un colloque réunissant deux importantes associations d'esthétique. La préoccupation institutionnelle revient constamment hanter les débats, de sorte que le véritable enjeu devient l'esthétique elle-même et sa survie au sein de l'université. L'approche autoréflexive, telle que nous l'avons décrite à propos des *Cultural Studies*, finit par faire monter à la surface la question du pouvoir. À force d'examiner le pouvoir des autres lieux de culture comme le musée, à force de s'intéresser à la théorie pour faire de la discipline son propre objet d'étude, l'esthétique (ou l'histoire de l'art) se retrouve considérablement préoccupée par son statut institutionnel. Ceci n'est-il pas symptomatique de ce que le musée soit devenu objet d'art ? L'institution devient objet, et dans le cas de l'université, son propre objet d'étude.

Pour l'examen de ce phénomène, il faut aussi prendre en considération certains déterminismes culturels. En Amérique du nord, l'esthétique n'est pas une discipline à part entière dans les universités, puisqu'elle est depuis longtemps déjà assimilée aux départements d'histoire de l'art et de philosophie. Aux Etats-Unis et au Canada, le conservateur, le professeur (et aussi l'artiste) ont reçu la même formation universitaire. Contrairement à la France, par exemple, qui forme ses conservateurs à l'École du Patrimoine, les universités américaines et canadiennes proposent des recherches en histoire de l'art, esthétique, muséologie, études culturelles, arts visuels, etc. à l'intérieur du même programme. Les bienfaits d'un tel système sont très estimables ; mais nous croyons qu'il augmente l'instabilité dans la culture organisationnelle du musée ou de l'université, et qu'il encourage les comparaisons à motivation compétitive. Une étude épistémologique-critique du musée doit donc prendre en considération le fait que ces facteurs entrent en jeu, dès lors que le musée est analysé

par l'université. Cela signifie aussi que dans cette relation musée/université, « l'insécurité » discursive d'une institution aura des répercussions sur l'autre.

Encore une fois, nous voyons que l'université s'intéresse de plus en plus au musée d'art qui s'est tourné davantage vers les publics tandis que l'histoire de l'art se préoccupe de son statut institutionnel.

Esthétique et études culturelles

Il semblerait que les différentes approches en esthétique ne soient pas satisfaisantes, actuellement, pour aborder l'art contemporain en tant qu'art exposé au public.³¹⁹ Cette remise en question de l'esthétique se fait par des philosophes dans la sphère universitaire, parce que la question de l'art est devenue inséparable de la réflexion universitaire sur la disciplinarité. Comme on peut l'affirmer depuis la fin des années 80, avec Norman Bryson et les autres auteurs de *Visual Culture*, l'université change, et les disciplines universitaires n'ont pas toutes souffert autant que l'histoire de l'art de l'inertie institutionnelle. Les études littéraires, par exemple, ont accueilli la désorganisation générée par le développement théorique de la rhétorique.³²⁰ Ainsi, la conscience grandissante que des horizons théoriques sont formés par divers facteurs comme la classe, l'ethnie, la nationalité, l'orientation sexuelle et le genre, ont amené les historiens de l'art à reconnaître le fait que la discipline est inséparable d'une plus grande sphère culturelle et idéologique. Les auteurs de cet ouvrage, en tant qu'historiens de l'art, affirment qu'ils ne peuvent plus voir (pas plus qu'enseigner) les vérités transhistoriques, les chefs-d'œuvre qui transcendent le temps, et les immuables critères critiques, sans un sens aigu de l'ironie à propos des « grands récits » du passé.

³¹⁹ Voir Suzanne Foisy, *op. cit.* L'auteure identifie la persistance néfaste de certaines traditions de l'esthétique, chez les philosophes actuels qui s'intéressent à la question, comme la tenace volonté de chercher le Beau dans l'œuvre.

Nous constatons que ces commentaires sont livrés dans l'introduction du volume, et que la préoccupation institutionnelle peut effectivement faire partie des précautions prises par les auteurs en prémisses à l'ouvrage. Néanmoins, nous pouvons considérer que les préoccupations de ce genre étaient traditionnellement réservées aux avant-propos ; aujourd'hui, la question universitaire représente plutôt une problématique reliée au corps même du propos traité par les auteurs qui s'intéressent aux pratiques culturelles contemporaines. Avec un autre exemple, tiré de l'introduction de Melville et Readings dans *Vision and Textuality*, nous pouvons soulever le même problème :

« Si nous choisissons d'amorcer cette introduction avec autant de détails, c'est parce qu'il ne semble plus possible de simplement passer sous silence le lien intime qu'entretient le travail intellectuel avec « l'activité professionnelle » qui caractérise l'université américaine contemporaine; ce recueil peut ou non finir par créer certains effets intellectuels, mais il créera certainement des effets institutionnels, tels qu'un gain institutionnel pour certains participants, tester la force d'un certain marché, alimenter certains désirs en vue d'une transformation institutionnelle, et ainsi de suite. »³²¹

Préoccupation américaine ? Sans aucun doute. Mais il y a plus, car nous croyons que l'étude de l'art se définit de plus en plus en relation avec une analyse du contexte institutionnel. Notre recherche montre que depuis quelques années, l'histoire de l'art s'intéresse beaucoup aux musées. Il faudrait aussi mentionner que les commentaires sur les expositions, dans les revues spécialisées, mais aussi dans les journaux quotidiens, ont aussi subi une transformation. Ils font état des politiques muséales, ils s'arrêtent aux significations latentes des concepts d'expositions, mais passent sous silence, plus souvent qu'autrement, les œuvres exposées. Le commentaire sur

³²⁰ Voir Norman Bryson, Michael Ann Holly and Keith Moxey, *op. cit.*

³²¹ Stephen Melville et Bill Readings, *Vision and Textuality*, Londres : Macmillan, 1995, p. 4. C'est nous qui traduisons. À preuve, ils donnent l'exemple de Jonathan Culler qui (dans son texte intitulé *Framing the Sign*, sur l'impact de l'interprétation et de la critique sur les départements de littérature), présenterait l'espoir que les essais issus du nouveau « genre » de théorie pourront être un défi et une source de réorientation de la pensée dans d'autres champs que ceux auxquels ils appartiennent

l'œuvre, sur l'expérience esthétique, justement, suscite de moins en moins d'intérêt de la part des auteurs. Cette tendance nous semble liée à un besoin de s'inscrire dans la sphère sociale : l'examen autoréflexif de l'histoire de l'art engendre paradoxalement un discours qui s'éloigne de l'objet d'art, et qui se rapproche des conditions de présentation de l'art, c'est-à-dire du musée. Le musée, de son côté, oriente son travail de recherche vers les besoins du public au lieu de continuer à se concentrer d'abord sur le travail de conservation. Le problème du financement institutionnel est en grande partie responsable de ce mouvement à force centrifuge, où les institutions muséale et universitaire en arrivent à s'étudier et s'exposer elles-mêmes pour manifester leur présence dans la société. Ce problème est plus aigu aux États-Unis, où le financement des projets d'expositions et des projets de recherche universitaires est assumé par l'entreprise privée et diverses formes de mécénat, plutôt que par l'État.

Par son titre, *Museums and Universities*,³²² un ouvrage collectif américain publié en 1990, peut donner l'impression de traiter des questions que nous venons d'exposer. Or, ce n'est pas du tout le cas : ce livre est consacré à la question de l'éducation continue (ce qui est ironique puisque c'est un secteur de fonctionnement qui n'est jamais considéré lors de discussions portant sur les préoccupations institutionnelles). Nous ne retenons pas le contenu de cet ouvrage pour notre propos. Cependant, l'information donnée en marge, dans les remerciements et les annexes du livre, font état du mode de financement de certains projets gigantesques, ce qui peut aider à comprendre pourquoi les « effets institutionnels » sont devenus si importants. Les auteurs décrivent des projets de partenariat entre différents musées et les facultés d'éducation aux adultes de différentes universités. Les objectifs des institutions universitaires sont rattachés à la formation pour une carrière dans les musées ; les objectifs des institutions muséales sont liés au développement de projets impliquant

ostensiblement, parce que leurs analyses du langage, de l'esprit, de l'histoire ou de la culture offre des significations nouvelles et convaincantes.

³²² *Museums and Universities. New Paths for Continuing Education*, sous la direction de Janet W. Solinger, New York et Londres : Macmillan, et American Council on Education, 1990.

« leur communauté » (américaine, autochtone, afro-américaine et latino-américaine).

Voyons comment s'explique ce projet ethno-philanthropique :

« During the last 10 or 15 years, the profession has witnessed the rapid growth of programs designed to prepare people for museum careers. [...] At the same time private agencies such as the Ford and the Rockefeller foundations began to channel money into the museum training field. This course of action was soon followed by governmental agencies. »³²³

En ce qui concerne les projets décrits dans cette publication, la fondation de la compagnie Kellogg a financé la Smithsonian Institution de Washington, le plus prestigieux complexe muséologique américain. Il s'agit de beaucoup d'argent, et donc d'un partenariat assez puissant pour exercer un monopole. C'est à travers leurs programmes de stage et formation professionnelle que les universités participent au projet, et non à travers leurs programmes disciplinaires qui sont de moins en moins valorisés. La directrice de la publication, une directrice de programme au Smithsonian, est très claire à ce sujet : « Alternately, some enter the profession directly from master's or doctoral degree programs in related academic disciplines. But training programs have become important sources of new members of the profession. »³²⁴

En dépit des euphémismes typiques de la rhétorique muséale, ces énoncés décrivent clairement un état de fait. En ce qui concerne l'art, les musées américains reçoivent beaucoup d'argent des fondations privées parce qu'ils évoluent dans la sphère publique et peuvent rapprocher leurs « communautés » locales de l'éducation artistique. La culture organisationnelle du musée convient tout à fait aux objectifs du gouvernement, en matière de développement culturel, parce qu'elle est près des

³²³ Janet W. Solinger, « Appendix D, Part B. Statement on Preparation for Professional Museum Careers », *Museums and Universities*, *op. cit.*, p. 325. Notons au passage que les nombreuses annexes de ce livre sont encore plus structurées que le corps de l'ouvrage. Elles sont reléguées à la fin, comme d'inoffensives annexes, parce que leur propos est moins noble (il y est question de financement) ; mais elles se divisent en plusieurs parties, parce qu'elles livrent une argumentation plutôt que des données factuelles (il faut justifier la dépense de « quelques » millions de dollars américains).

³²⁴ Janet W. Solinger, *op. cit.*, p. 326.

publics ; elle convient tout autant aux corporations privées, parce qu'elle leur donne une visibilité ; littéralement, elle leur permet de s'exposer. Dans ce contexte, l'histoire de l'art est de moins en moins reconnue comme discipline offrant la possibilité de s'exposer soi-même. Les universités subissent d'importantes pressions, surtout aux États-Unis, pour offrir une formation qui augmente les possibilités de succès sur le marché du travail. Nous pouvons avancer l'hypothèse que le programme en *cultural studies* est perçu comme une formation qui ouvre à l'étudiant plus de perspectives professionnelles, que la formation en histoire de l'art traditionnelle, incapable de livrer des connaissances sur les musées ou la culture populaire. Évidemment, tout ce qui est vrai des étudiants l'est aussi des professeurs, et donc des auteurs de plusieurs ouvrages que nous commentons dans le cadre de cette recherche.

Cette « crise » que vivent l'histoire de l'art et l'esthétique, au sein de l'institution universitaire, résulte aussi d'un état d'incertitude face aux productions artistiques contemporaines. Il est nécessaire d'utiliser une approche pluridisciplinaire pour aborder des productions qui s'analysent en faisant appel à nos connaissances en sociologie, ou en photographie, littérature, psychanalyse, cinéma, etc., etc. Du moins c'est là ce que la fréquentation de l'art contemporain nous rappelle constamment. À l'intérieur de certains jeux de pouvoir universitaires, les programmes de *Cultural Studies*, ou de *Visual Studies*, rencontrent une opposition précisément parce qu'ils sont pluridisciplinaires : « Il s'ensuit un véritable enjeu en matière d'interdisciplinarité ou de post-disciplinarité, enjeu que l'on pourrait désigner par le terme de « *deskilling* » (« déqualification » ou « désenseignement de compétences »). »³²⁵ Rosalind Krauss, qui défend la notion de « département » d'histoire de l'art dans les universités américaines, associe ces programmes à une tendance récente qui revalorise l'incompétence dans la formation universitaire. Elle affirme que dans cette ère de post-disciplinarité, « afin d'éliminer davantage les

³²⁵ Rosalind Krauss, « La mort des compétences », *Où va l'histoire de l'art contemporain ?* (actes de colloque), Paris : L'Image et l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997, p. 244.

langues étrangères, on crée un seul département de littérature comparée. »³²⁶ Qu'on ne se méprenne pas, il ne s'agit pas d'une position de droite ou d'un désir de retour à la tradition. Rosalind Krauss compte parmi les rares personnes à être claire quant à l'objet de sa réclamation : le pouvoir.

« À mon avis, la réponse est que cette prolifération de « programmes d'études » [Études culturelles, Études gay et lesbiennes, Études germaniques...] a provoqué un transfert radical du pouvoir [...] par conséquent, le perdant sera toujours la demande d'autonomie formulée par le département. »³²⁷

Déjà, le contexte institutionnel que décrivait Louis Marin nous semble éloigné de ce nouvel environnement social que nous venons de décrire. Signalons au passage le fait que, parmi tous les auteurs que nous analysons dans cet ouvrage, Louis Marin est un des rares qui se soit si tôt préoccupé des questions institutionnelles. Le spécialiste du XVII^e siècle, auteur d'ouvrages importants sur l'art (Philippe de Champaigne, Poussin, Klee, l'autoportrait, les vanités), la sémiotique, la littérature et la philosophie (l'École de Port-Royal, Montaigne, Stendhal, Pascal), l'historiographie et les utopies, nous a aussi livré une vision très politique de la culture. Dans *Utopiques : Jeux d'espace*,³²⁸ il s'intéresse notamment à l'espace d'exposition (au sens large, c'est-à-dire en incluant, par exemple, Disneyland). Marin insiste pour situer sa démarche dans le contexte institutionnel : « L'Université n'était-elle que le véhicule et l'espace de déploiement de l'idéologie dominante, c'est-à-dire de l'idéologie de la classe dominante? Était-elle liée institutionnellement à toutes les formes les plus insidieuses de l'exploitation culturelle ? »³²⁹

Son idée de « l'échec d'une tactique de déconstruction de l'institution » mérite notre attention. Il s'agit d'un texte écrit dans les années 70, c'est-à-dire alors qu'une critique de l'institution se faisait généralement selon une lecture marxiste.

³²⁶ *Ibid.*, p. 243.

³²⁷ *Ibid.*, p. 242.

³²⁸ Louis Marin, *Utopiques : Jeux d'espace*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1973.

³²⁹ *Ibid.*, p. 17.

Trente ans plus tard, une telle perspective nous semble idéaliste ; néanmoins, la critique que fait Louis Marin de la « neutralité universitaire » demeure très actuelle puisqu'il considérait, comme nous allons le voir, qu'il était déjà trop tard pour continuer à penser l'université dans la sphère idéologique :

« Il apparaissait désormais que l'Université n'était qu'un élément social parmi d'autres : ayant perdu sa position privilégiée, elle se trouvait étroitement subordonnée à l'expansion de la société industrielle et à la reproduction du capital. Elle devait répondre à une demande diversifiée du marché de l'emploi dont la structure, les postes, les articulations étaient définis par le système industriel capitaliste : la fonction culturelle était subordonnée à la fonction sociale [...]. »³³⁰

Marin remarque que l'université fait désormais partie intégrante de l'infrastructure des pouvoirs politique et économique ; dans ces conditions, l'affirmation de l'indépendance de l'université ne peut même pas relever de l'idéologie.³³¹ L'université se retrouve tiraillée entre deux affirmations contraires : celle de son utilité à l'intérieur du système social, et celle de son indépendance par rapport à ce même système. Ainsi, l'idée de la neutralité universitaire, qui suppose celle de son indépendance, devient une véritable utopie académique :

« La séparation d'avec « la société », la constitution d'un « autre monde » n'est-elle pas la marque primitive de l'utopie ? Entrer en état d'indépendance par rapport à la culture ambiante, se mettre dans une position désimpliquée des institutions et des lois existantes, circonscrire un lieu séparé bénéficiant d'une sorte d'exterritorialité, se déterminer par ses exigences propres dans une autonomie radicale, se reproduire soi-même dans une autosuffisance totale, autant de traits qui conviennent à la fois à l'Université et à l'utopie et que le terme de neutralité pouvait parfaitement recouvrir. »³³²

³³⁰ *Ibid.*, p. 18.

³³¹ Il entend l'idéologie dans le sens donné par Althusser, c'est-à-dire une représentation du rapport imaginaire que les individus ont de leur condition réelle d'existence. À partir de cette définition, Marin considère que reconnaître la subordination de l'université aux instances politiques et économiques, c'est-à-dire reconnaître un état de fait, ne relève pas de l'idéologie.

³³² Louis Marin, *op. cit.*, p. 18.

La question de la neutralité institutionnelle est devenue, à bien des égards, le cheval de bataille du poststructuralisme et des études en culture visuelle. Par exemple, un thème fondamental du livre *Visual Culture : Images and Interpretation*, est celui de la distance universitaire (*Academic Distance*),³³³ en relation avec la notion de culture populaire. Cette neutralité institutionnelle, universitaire, est en même temps celle de la distance historique. Mieke Bal se méfie de cette distance, de son pouvoir et de sa prétendue efficacité.³³⁴ Dans une conférence prononcée à l'Université de Montréal, elle expliquait comment l'art baroque nous semble difficile à expliquer, parce qu'à bien des égards, nous identifions notre culture actuelle à la culture baroque, et que, tout attachés que nous sommes à la valeur de la distance pour établir un jugement, nous nous sentons conséquemment dépourvus de cette indispensable distance.

« Il n'est d'histoire que dans le présent. Le baroque ancré dans le temps présent. Le baroque difficile à définir parce que nous n'avons pas de distance - limites d'une épistémologie et étymologie basées sur le visuel, ne peut être déconstruit efficacement que dans le visuel. Miraculeuse difficulté de la perception. C'est cela la pensée visuelle, incluant temporalité du corps. Après ces œuvres[les œuvres de quatre artistes contemporaines], celles du Caravage ne sont plus comme avant. Il est utile parfois d'abolir la distance. »³³⁵

Keith Moxey reprenait l'idée de distance institutionnelle et du rapport entre la production d'un savoir et le lieu de sa création, dans une conférence donnée récemment à l'Université de Rochester. Selon Moxey, en rendant l'objet d'art susceptible d'être comparé à d'autres sortes d'images visuelles (incluant la manière selon laquelle elles ont été comprises), l'étude de la culture visuelle doit reconnaître

³³³ Norman Bryson, Michael Ann Holly et Keith Moxey, *op. cit.* Voir les essais de Constance Penley, Michael Holly, Mieke Bal et Andrew Ross.

³³⁴ Cette distance se fait aussi garante de la qualité des collections muséales. Des auteurs comme Pomian considèrent d'ailleurs que c'est là une des qualités d'une collection, privée ou publique ; c'est-à-dire la possession d'objets que l'on préserve de manière à les protéger des avaries du temps, de sorte que l'histoire nous donne raison et reconnaisse la philanthropie de notre geste. Le temps, pour Pomian, serait l'ultime et véritable épreuve pour garantir la valeur d'un objet.

³³⁵ Notes tirées de la conférence de Mieke Bal, « Quoting Caravaggio », donnée à l'Université de Montréal dans le cadre du séminaire de littérature comparée « Résurgences baroques dans la culture contemporaine » dirigé par Walter Moser, le 10 mars 1999.

son propre projet. Il considère que ce projet est inextricablement lié à l'histoire du poststructuralisme. C'est-à-dire, à notre avis, au travail de Michel Foucault tel qu'interprété aux États-Unis. Le travail de Foucault est utilisé par les chercheurs américains, en vue, notamment, de promouvoir la reconnaissance du rôle de la subjectivité dans la poursuite de l'objectivité. Cette avancée est nourrie de contradictions, évidemment, mais les buts de la démarche sont d'abord pragmatiques. Selon Moxey, il s'agit de fournir aux étudiants un contexte qui leur procure des intuitions face à la nature changeante de leur propre activité culturelle : une conscience de la diversité épistémologique implicite dans les différents champs qui concernent les études visuelles, ainsi qu'une sensibilisation à la production de savoir, en tant qu'elle témoigne des circonstances dans lesquelles elle a lieu. Ce programme est pédagogiquement très valable, et nous avons pu vérifier auprès d'un certain nombre de ces étudiants dont il est question qu'il est aussi très motivant. Cela n'empêche pas qu'il s'avère aussi très efficace pour assurer la survie institutionnelle d'un département ou d'une discipline. Tenir compte de « l'activité culturelle changeante des étudiants », c'est se rapprocher, à l'instar du musée, des « communautés » telles que les définissent actuellement les instances de pouvoir en Amérique du nord. Louis Marin écrivait que « la neutralité, comme indépendance et autonomisation, est en manifestation un processus de détournement des fins [...]. »³³⁶ Il faut maintenant se demander si nous ne pouvons pas dire la même chose de « l'engagement » social. Aujourd'hui, alors que l'art contemporain a expérimenté tous les processus de déconstruction des critères qui définissaient traditionnellement l'œuvre d'art, le musée et l'histoire de l'art délaissent les questions esthétiques et tentent de percer davantage dans la sphère sociale. Mais ce faisant, ils souhaitent renforcer leur indépendance et leur autonomisation et cherchent les moyens pour continuer à se distinguer de l'environnement social. Nous ne souhaitons absolument pas suggérer l'idée que le musée et l'université devraient être en fusion avec la culture populaire ; nous croyons cependant que cette situation paradoxale est trop souvent occultée.

³³⁶ Louis Marin, *op. cit.*, p. 18.

Chapitre 4

La médiatisation du musée et son impact sur les pratiques discursives

Il est difficile de ne pas être d'accord avec Sherman et Rogoff pour dire que les musées sont devenus l'objet d'une grande attention auprès des médias tout autant que dans le discours théorique et savant.³³⁷ Andreas Huyssen va plus loin en affirmant que l'importance de la nouvelle fonction médiatique du musée a considérablement modifié la fonction de collectionnement du musée, en diminuant considérablement son importance. Conséquemment, dans le musée même, la signification des objets se reconstruirait à partir de la fonction exposition. Dans *Twilight Memories*,³³⁸ il examine comment nous pouvons, aujourd'hui, marquer le temps, dans cette culture de l'amnésie qui caractérise notre société. Le musée, selon lui, pourrait être un des moyens de parvenir à s'évader de l'amnésie. Huyssen, dans le chapitre consacré au *musée comme massmédia*, considère que le rôle du musée en tant que site d'une conservation élitiste, d'un bastion de la tradition et de la grande culture, a cédé le passage au musée comme massmédia, comme site d'une mise en scène spectaculaire et d'une exubérance de drame lyrique. Cet étonnant changement de rôle, selon Huyssen, nécessite une réflexion, puisqu'il semble avoir un impact

³³⁷ Voir leur introduction intitulée « Frameworks for Critical Analysis », *op. cit.* Selon Sherman et Rogoff, le fait que les musées se sont récemment multipliés serait une cause de cette médiatisation du musée.

profond sur les politiques de la mise en exposition et du regard. La vieille dichotomie entre la collection permanente de musée et les expositions temporaires n'est plus pertinente à une époque où la collection permanente est de plus en plus sujette à des réorganisations temporaires et à des mises en circulation sur de grandes distances, tandis que les expositions temporaires sont consacrées par des documents vidéo et des catalogues, constituant ainsi des collections permanentes qui peuvent à leur tour devenir des expositions itinérantes. Nous croyons qu'il y a effectivement une tendance, comme le mentionne Andreas Huyssen (du moins dans les musées d'art contemporain), à faire disparaître ces distinctions entre les expositions temporaires et les expositions de la collection permanente. Traditionnellement, les expositions de la collection sont de longue durée (où même permanentes, d'où le pléonasmе de « collection permanente » qui perdure encore) et ne présentent aucune œuvre venue de l'extérieur du musée. Les expositions temporaires sont de plus courte durée (temporaires, comme l'indique le terme consacré), et présentent des œuvres empruntées à des collections privées, à d'autres collections publiques, ou encore, aux artistes. Cette manière de faire est aujourd'hui délaissée au profit de nouvelles tendances qui donnent à l'exposition de la collection l'apparence d'une exposition temporaire. Cette démarche est perçue comme un gain de prestige pour l'exposition de la collection, parce qu'elle obtiendrait un caractère plus événementiel et donc plus *glamour*. Les conservateurs de collections n'hésitent plus à faire des expositions « à concept »³³⁹ et même à créer des expositions monographiques constituées d'œuvres

³³⁸ Andreas Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, op. cit. Voir en particulier le chapitre intitulé « Escape from Amnesia : The Museum as Mass Medium », pp. 13-36.

³³⁹ Voir les expositions de type « Oeuvres phares » un terme lancé par Catherine Millet et régulièrement repris, entre autres, au Musée d'art contemporain de Montréal. Le concept en question est généralement vaste et vague, mais suggère une lecture particulière de la collection en donnant de manière plus ou moins explicite le résultats d'une sélection. Ce type de concept (dans le sens d'un concept marketing, et non dans le sens d'un concept philosophique) a son équivalent anglophone avec les expositions de la collection intitulées « *Highlights* ». Nous ne suggérons pas l'idée, toutefois, que cette pratique des expositions « à concept » de la collection, ait surgi subitement. Tony Bennet, explique bien que les collections furent réorganisées, dans le passage du cabinet de curiosités au musée moderne, selon le principe de la *représentativité* plutôt que selon celui de la *rareté* et que, conséquemment, les collections ne sont plus destinées à la curiosité des privilégiés, mais à l'instruction du plus grand nombre. (Tony Bennet *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londres et New York, Routledge, 1995, p. 39). Dès lors que se généralise le principe de la représentativité, nous pouvons concevoir aisément qu'il n'y a plus qu'un pas à franchir

de la collection mais aussi d'œuvres empruntées.³⁴⁰ En outre, comme le pense Andreas Huyssen, des stratégies comme l'accumulation, la citation et l'appropriation ont proliféré dans les pratiques artistiques contemporaines, souvent accompagnées, bien sûr, par des intentions déclarées d'articuler une critique des concepts clés propres au musée tels que la valeur d'objet unique et original. Non pas que de telles méthodes soient nouvelles, mais leur approfondissement récent indique un phénomène culturel remarquablement large qui a été adéquatement décrit par le terme de « muséalisation ». Les commentaires de Huyssen nous semblent fondés, comme nous le verrons en analysant la question des musées en relation avec le phénomène de récupération.

Les musées et le phénomène de récupération

La récupération est un phénomène généralisé, surtout si nous l'étudions en respectant la polysémie du terme et les différentes connotations qui s'y rattachent. Douglas Crimp conclut son texte intitulé « This is Not a Museum of Art »³⁴¹ avec une très pessimiste vision du musée :

« [...] a new phase in the museum's history, the one that we are now experiencing : the conjuncture of exhibitions as a form of public relations, of the ultimate reduction of art to private property, and of the evolution of artistic strategies into those of a pure alignment with power. »³⁴²

C'est là un commentaire sur la récupération institutionnelle (à connotation péjorative, il va sans dire) qui mérite d'être examiné plus à fond, du point de vue de l'auteur et

pour que le musée utilise l'exposition « à concept », afin de présenter les œuvres les plus représentatives.

³⁴⁰ Voir, pour un exemple récent, l'exposition monographique des œuvres de Roland Poulin, présentée de janvier à mars 2000 au Musée d'art contemporain de Montréal.

³⁴¹ C'est le titre d'un des chapitres du livre *On the Museum's Ruins* (Cambridge, Mass. et Londres : The MIT Press, 1993) ; comme tous les autres, il a d'abord paru sous forme d'article publié ailleurs ; celui-ci est toutefois le plus récent (rédigé en 1988).

³⁴² Douglas Crimp, « This is Not a Museum of Art », *On the Museum's Ruins, op. cit.*, p. 228.

du point de vue de d'autres analyses sur les musées et sur l'art. Crimp a déjà décrit le rôle du musée, comme agent de récupération de l'art, au début des années 80. Mais une dizaine d'années plus tard, au moment de la rédaction de ce texte dont nous venons de citer un extrait, la situation se serait aggravée, de sorte que même les productions artistiques qui contestent l'institution de l'art seraient devenues inutiles. Nous aurions, en quelque sorte, atteint la limite des possibilités d'existence d'un art subversif qui peut agir à l'intérieur du système. Ce serait la fin de productions comme celles, par exemple, de Marcel Broodthaers.³⁴³ Le geste politique, dans une production artistique contemporaine, n'aurait plus de sens, l'économie de marché ayant tout anéanti (y compris la collection privée, qui serait réduite à un simple élément de la propriété privée). Crimp, en effet, ajoute :

« Broodthaers did not live to see the fulfillment of his darkest predictions in the present takeover of the culture industry by corporate interests and, at the same time, the final eclipse of the commemorative role of the collector as historical materialist. »

L'objet d'une démarche, ainsi, serait devenu un objet de possession, assurable et comptabilisé. Cette vision « apocalyptique » exige que nous examinions la position théorique de l'auteur. Dans plusieurs textes, notamment dans l'article intitulé « The Postmodern Museum »,³⁴⁴ Douglas Crimp convoque Hegel. Rappelons ici ce fragment de l'introduction à *l'Esthétique* :

« L'oeuvre d'art est donc incapable de satisfaire notre ultime besoin d'Absolu. De nos jours, on vénère plus une oeuvre d'art [...] Nous respectons l'art, nous l'admirons [...] nous le soumettons à l'analyse de notre pensée, et cela, non dans l'intention de provoquer la création d'oeuvres d'art nouvelles, mais bien plutôt dans le but de

³⁴³ Ou comme celles de Hans Haacke, de Vera Frenkel, de Daniel Buren... en fait, de productions qui ont été connues et vues dans les musées, pour la plupart des gens (à l'exception, suprême paradoxe, des conservateurs de musées en quête d'oeuvres provoquantes exposées dans les galeries) ; mais il s'agit d'un paradoxe qui était, justement, assumé par ces artistes, puisqu'il devenait pensable, alors, de montrer que le système peut être contesté de l'intérieur.

³⁴⁴ *Parachute*, no. 46, 1987, pp. 61-69.

reconnaître la fonction de l'art et sa place dans l'ensemble de notre vie. »³⁴⁵

Ce passage a beaucoup d'importance pour Crimp parce qu'il représente un moment fondateur : celui du retrait forcé de l'art hors de toute nécessité dans la réalité. C'est sur ce retrait qu'aurait été construit le musée idéal et que se seraient développées les esthétiques idéalistes. Selon Crimp, c'est contre le pouvoir de cet héritage qu'il faut lutter pour une esthétique et un art matérialistes.

Le texte de Douglas Crimp intitulé « On the Museum's Ruins », a d'abord, avant d'être repris dans le livre éponyme, été publié en 1980, puis réédité en 1983 dans un collectif dirigé par Hal Foster.³⁴⁶ Ce texte peut compter parmi les premiers à s'être préoccupé d'études muséales selon une approche critique qui ne considère pas l'histoire des musées ou la disposition visuelle des objets comme seuls objets de la recherche. Selon Crimp, la cohérence des musées demeure toujours fragile. Si cette thèse paraît évidente aujourd'hui, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit là d'une des premières approches à considérer de manière systématique les transformations du musée en relation avec l'art contemporain. Dans ce texte, pour marquer sa volonté d'ancrer sa réflexion dans le débat actuel, Crimp fait d'abord référence à un fait journalistique d'actualité, un commentaire d'Hilton Cramer (un critique qui a écrit plusieurs articles sur des expositions en tant que collaborateur au *New York Times*). Kramer, avec une position qui nous paraît maintenant conservatrice, déplore l'accrochage « postmoderne »³⁴⁷ d'une exposition d'art du XIX^e siècle présentée au

³⁴⁵ G. W. F. Hegel, *Introduction à l'esthétique. Le beau*, Paris : Flammarion, coll. Champs, 1979, pp. 33-34.

³⁴⁶ *The Anti-Aesthetic. Op. cit.*, pp. 43-56. Aujourd'hui, il serait difficile d'imaginer que ces deux auteurs arrivent à publier ensemble, puisqu'ils sont en désaccord sur nombre de sujets ; nous développons ailleurs certains aspects de ce débat.

³⁴⁷ L'usage du terme « postmoderne » est très récent au début des années 80, même s'il est apparu plus tôt ; Douglas Crimp, justement, explique dans ce même texte que le mot postmoderne fut d'abord utilisé par Leo Steinberg en 1968 à propos de l'artiste Robert Rauschenberg. Selon Crimp, nous devons à Leo Steinberg une des premières utilisations du mot « postmodernisme », qu'il appliquait au travail de Rauschenberg : un changement important aurait eu lieu dans la production de Rauschenberg, dans son traitement de la surface picturale (*le flatbed*), qui opère une rupture, une discontinuité épistémologique en regard du modernisme. De Manet à Rauschenberg, un passage se serait effectué, de la nature à la culture, dans la logique picturale, c'est-à-dire dans la cohérence structurelle qui rend lisible un support-surface en tant qu'image.

Metropolitan à New York. Son grief : on avait mis l'art des Salons (avec des artistes comme Bougereau), parmi les chefs-d'oeuvres impressionnistes.³⁴⁸ Encore ici, il s'agit d'une nouvelle tendance, apparue il n'y a pourtant que peu d'années ; aujourd'hui, ce type d'accrochage est devenu banal.

Le travail de Crimp sur les musées est en bonne partie inspiré de celui de Michel Foucault sur les institutions médicales et pénitentiaires³⁴⁹ mais le passage qui suit peut à juste titre être considéré comme le coup d'envoi de nombreuses réflexions épistémocritiques sur le musée et sur l'histoire de l'art :

«[...] perhaps we are indeed experiencing one of those transformations in the epistemological field that Foucault describes. But it is not, of course, only the organization of knowledge that is [...] transformed at certain moments in history. New institutions of power as well as new discourses arise ; indeed the two are interdependant. Foucault has analyzed the modern institutions of confinement - the asylum, the clinic and the prison - and their respective discursive formations - madness, illness and criminality. There is another institution of confinement ripe for analysis in Foucault's terms - the museum - and another discipline - art history. »³⁵⁰

³⁴⁸ Kramer est offensé de voir les oeuvres de petits maîtres côtoyer les chefs-d'oeuvre du XIX^e siècle, mettant la faute sur le laxisme du postmodernisme qui désenfouit des oeuvres mortes. Il déplore que les magnifiques salles d'expositions d'un musée important abritent une rétrospective conçue selon le point de vue postmoderniste (exhaustif pour la compréhension plutôt que sélectif pour la contemplation). Nous pouvons quand même considérer qu'il a fallu quelques années avant que l'on utilise le terme d'une manière plus générale, jusqu'à la parution de *La condition postmoderne* de Jean-François Lyotard, et donc jusqu'en 1979.

³⁴⁹ C'est le postmodernisme, en fait, que Crimp applique à Foucault et à sa démarche « archéologique » : le postmodernisme impliquerait l'abandon de ce que Foucault appelle l'épistémè du modernisme, un ensemble de connaissances réglées autour d'une conception historique, humaniste du monde (la tradition, l'influence, le développement, l'évolution et l'origine) pour la discontinuité, la rupture, la limite et la transformation. Mais Crimp en retire aussi qu'il n'y a pas que l'épistémè - les archives - qui change, et qu'en même temps les transformations s'opèrent au niveau des discours et des institutions de pouvoir qui sont interdépendants.

³⁵⁰ Douglas Crimp, « On the Museum's Ruins », *The Anti-Aesthetic, op. cit.*, p. 45. En plus de s'inspirer de son travail sur les institutions, Crimp s'intéresse à Foucault pour ses notes sur Flaubert. Notamment, à propos de Manet (dans un essai sur *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert), où Foucault considère que le *Déjeuner sur l'herbe* et *Olympia* étaient peut-être les premières peintures de musée, les premières oeuvres dans l'art européen qui étaient moins une réponse aux maîtres du passé, qu'une reconnaissance de la nouvelle relation de la peinture avec elle-même, en tant que manifestation de l'existence des musées, ainsi que de la réalité particulière et de l'interdépendance que les oeuvres acquièrent dans les musées. Manet aurait construit son art à l'intérieur des archives, et chaque peinture appartient désormais à la surface carrée et massive de la peinture.

Il faut reconnaître la valeur inaugurale du travail de Douglas Crimp sur les musées, lorsqu'on s'intéresse aux productions contemporaines en arts visuels. Certains textes de Donald Preziosi, par exemple, reprennent dix ans plus tard l'idée de Crimp selon laquelle l'histoire de l'art s'organise comme un spectacle de diapositives. Crimp développe cette idée en analysant le livre d'André Malraux, *Le musée imaginaire*, où les reproductions des œuvres structurent le discours pour créer une histoire de l'art qui réorganise les pratiques artistiques à travers les photographies. On doit aussi à Douglas Crimp des réflexions sur la notion d'hétérogénéité, notion qui nous semble importante pour définir les actuelles transformations du musée. Crimp en effet propose l'idée que le musée, fondé sur ces disciplines héritées de l'art classique que sont l'archéologie et l'histoire naturelle, était dès ses débuts une institution discréditée; et que l'histoire de la muséologie est une histoire de toutes les diverses tentatives pour dénier l'hétérogénéité du musée, pour la réduire à un système ou à des séries homogènes. La croyance dans la possibilité d'ordonner le bric-à-brac du musée aurait persisté jusqu'à aujourd'hui; à preuve les réserves de Kramer face à l'exposition au Metropolitan : les critères modernistes de sélection des objets (la qualité « évidente » des chefs-d'œuvre) ont été abandonnés au profit du « laxisme » postmoderniste. Ceci témoignerait de la fragilité du musée dans sa revendication à représenter quelque chose de cohérent. La critique de Douglas Crimp, cependant, reste fondée sur l'image de l'avant-garde révolutionnaire et sur l'idée de la contre-culture déstabilisant l'institution muséale qui est le lieu de la mort de l'art.³⁵¹

³⁵¹ Crimp relève cette métaphore de la mort dans le musée en la reliant à un texte d'Adorno, à cette différence près qu'Adorno insistait sur cette « mortalité muséale comme un effet nécessaire d'une institution prise dans les contradictions de sa culture qui conséquemment se répandent dans tous les objets qui s'y trouvent. » Pour Crimp, l'erreur de Kramer est de ne retenir que la vie éternelle des chefs-d'œuvre, en attribuant les conditions de vie et de mort des œuvres non pas au musée ou à l'histoire particulière dont il est un instrument, mais plutôt aux œuvres elles-mêmes. Mais surtout, ce commentaire lui permet de questionner la pratique discursive du musée à l'époque moderniste et au moment de ses actuelles transformations. Cette pratique discursive serait basée sur la volonté du musée de présenter l'art avec cohérence; et cette mission aurait déjà été remise en question par les pratiques artistiques contemporaines, c'est-à-dire postmodernistes.

À la fin des années 80, Douglas Crimp a développé l'idée que le postmodernisme est fondé sur l'effondrement du système discursif du musée.³⁵² L'ère du postmodernisme coïncide avec la plus importante croissance dans la construction de musées, depuis le XIX^e siècle. Une exposition, à Francfort, de plans de nouveaux musées, a montré la résurgence des musées mais aussi la résurgence de la relation en symbiose d'une forme d'art qui s'intègre parfaitement à ces nombreux musées. Un exemple de cette situation serait le travail de Lüpertz; Crimp dénonce son attitude d'artiste qui rejette l'art des années 70 pour prôner un retour à la « vraie peinture ». Le fait que cet artiste, qualifié de néo-expressionniste, parle d'intégration de l'art à l'architecture, révèle pour Crimp certaines postures idéologiques. Ainsi, deux expositions présentées à la Neue Staatsgalerie, le nouveau musée conçu par James Sterling : une première présentait les œuvres de sa collection, œuvres d'artistes majeurs, où le parcours glissait subtilement, « naturellement », vers des productions d'artistes néo-expressionnistes allemands; et une deuxième, sur l'art allemand du XX^e siècle, qui omettait toutes les œuvres significatives plus sociales, politiques ou conceptuelles, au profit d'œuvres représentatives du néo-expressionnisme allemand. Dans la culture dominante, observe Crimp, c'est ce développement qui a été associé avec le terme *postmodernisme*, le développement qui répudie les pratiques matérialistes et l'art politique des années 60 et 70, qui « redécouvre » les filiations nationales ou historiques, et qui nous ramène à un continuum ininterrompu d'art muséal. La résurgence de l'art qui s'insère confortablement dans l'espace physique et discursif du musée, le retour de la peinture de chevalet et de la sculpture en bronze coulé, la reprise de l'architecture des grands constructeurs, c'est tout cela du point de vue populaire, qui est connu comme le postmodernisme.

Ce que Crimp dénonce dans les attitudes comme celles de Stirling ou de Lüpertz, c'est une définition du postmodernisme qui implique une disparition du politique dans l'art, alors que la sienne, notamment dans son texte « On the

³⁵² Douglas Crimp, « The Postmodern Museum », *Parachute*, no. 46, 1987, pp. 61-69.

Museum's Ruins », implique au contraire une attention toute particulière portée aux pratiques politisées. Pour Crimp, l'art postmoderne, *c'était* Buren, Broodthaers, Haacke, Louise Lawler etc., c'est-à-dire des artistes qui ont cherché à révéler, dans leur pratique, les conditions sociales et matérielles de production et de réception de l'art, toutes ces conditions que le musée avait pour fonction de désassembler. Bref, sa définition du postmodernisme délaissait l'idéalisme souverain du modernisme au profit d'une critique matérialiste, pour montrer que le musée, fondé sur les présuppositions de l'idéalisme, est une institution périmée, qui ne jouit plus d'une relation viable avec l'art contemporain vraiment innovateur. Crimp souhaite fournir une profondeur historique à une théorisation du postmodernisme, développée à partir d'une analyse du rôle du musée ; il en conclut que le musée est un lieu d'exclusions et de réclusions.

Douglas Crimp analyse l'ancien musée d'art considéré comme paradigmatique, le Altes Museum de Berlin, conçu par l'architecte Schinkel. Crimp établit une relation intéressante : James Stirling aurait délibérément basé son annexe à la Staatsgalerie, sur les plans de Schinkel. Ainsi, l'édifice considéré comme une percée pour le postmodernisme aurait eu à retourner à l'édifice considéré comme celui qui incarne le mieux l'idée du musée au moment de sa création. Alois Hurt aurait écrit le texte qui apparaît sur le fronton de l'édifice dès 1830: « Friedrich Wilhem III a fondé ce musée pour l'étude des objets antiques et des beaux-arts ». Le choix du terme « musée » a soulevé des objections chez les contemporains de Hurt qui auraient préféré « monument » ou « trésor » (dans le sens d'anthologie). Le mot « étude » (*studio*) était alors directement relié à « musée » pour déterminer sa fonction, puisque le terme faisait référence au musée de l'Antiquité, à ce lieu d'étude d'Alexandrie, pourvu d'une bibliothèque pour les savants. Tous voulaient donc rejeter cette identification du musée à l'académie. L'idée de proposer un « monument de la paix » plutôt qu'un « musée », était reliée à celle de l'héritage national, du patrimoine, qui de tout temps aurait appartenu au peuple, lui revenant de plein droit. Mais, souligne Crimp, cette vision du public universel est une construction historique, et relève de la conception idéaliste de Hegel face à la société d'état. Et

quand l'art est vu comme étant tout naturellement logé dans le musée, dans une institution de l'état, c'est une esthétique idéaliste qui est accomplie, et non l'esthétique matérialiste de Marx. Douglas Crimp rapporte que les premiers plans du musée de Berlin se résumaient à une nouvelle aile de l'académie des sciences, qui aurait logé une collection mise à la disposition des artistes et savants. Un tel musée aurait donné aux œuvres une fonction pratique, en mettant les collections hétérogènes d'objets (sculpture antique, fragments, pièces de monnaie, bijoux, moulages, peinture moderne) à la disposition des classes de dessin et des chercheurs; Hirt aurait préféré que le musée demeure intégré à l'académie : un tel musée, en effet, aurait été un studio. Mais la conception du musée de Schinkel était radicalement différente, et les plans définitifs révélaient, au centre d'un grand quadrilatère réaménagé, l'imposant musée néo-classique avec une colonnade, une vaste rotonde pour accueillir les visiteurs. L'architecture était aussi simple qu'imposante: deux étages furent respectivement attribués à la peinture et à la sculpture, rejetant le cabinet des antiques, les pièces de monnaie, les moulages etc. Donc, un monument qui par son architecture, s'adresse plus au public qu'aux chercheurs.³⁵³ La conclusion de Crimp est très claire : le musée de Schinkel ne pouvait pas régénérer l'art (ce qui aurait été le cas avec un studio), il représentait au contraire sa fin irrévocable.

Un résumé de cette problématique histoire du Musée de Schinkel à Berlin a aussi été écrit par Francis Haskell qui aborde le sujet sous un angle différent. Il est intéressant de comparer les deux interprétations, celle d'un théoricien en *cultural studies*, et celle d'un historien de l'art ancien. Le contexte de l'analyse est donc très différent, puisque Crimp se préoccupe d'art contemporain, et que Haskell écrit sur l'espace muséal dans le contexte d'une étude sur l'évolution du goût, de la Révolution française jusqu'à la Première Guerre Mondiale.

³⁵³ Voir aussi les commentaires de Donald Preziosi, *op. cit.*, sur le Fogg Museum.

Au XIX^e siècle, en ce qui concerne la présentation des œuvres dans une exposition, l'accrochage chronologique et le regroupement par écoles, était en fait la préférence des historiens de l'art. Le public et les directeurs de musée lui préféraient l'accrochage centré autour d'œuvres qu'ils trouvaient les plus intéressantes. Francis Haskell rapporte que l'idée de l'accrochage chronologique, bien qu'elle fut discutée au XVIII^e siècle, n'a pas eu de répercussions, « du fait qu'à cette époque encore la plupart des musées étaient essentiellement des collections privées dont le contenu, quelle qu'en fut la présentation, était généralement conforme au goût du visiteur moyen. »³⁵⁴ Par contre, lorsque l'État a commencé, au début du XIX^e siècle, à faire systématiquement l'acquisition de collections souvent constituées d'objets totalement étrangers aux goûts du public, il a fallu penser à un ordre de présentation qui puisse justifier la présence, dans l'exposition, d'œuvres qui ne suscitaient pas d'intérêt. C'est précisément ce qui s'est produit avec le Musée de Berlin. L'État prussien a acquis des collections privées, puis a mandaté l'architecte Schinkel pour construire un « temple de l'art » qui rassemblerait les collections disparates et peu conformes aux goûts du public. Haskell raconte que dans un premier temps, le musée a exposé les œuvres en les regroupant selon les différentes écoles et selon un ordre chronologique très strict. Ensuite, on jugea que cet accrochage adhérait « trop étroitement au point de vue des connaisseurs en histoire de l'art »³⁵⁵ et le premier directeur du musée finit par réaménager la présentation de la collection, en respectant l'ordre chronologique, mais en regroupant toutes les écoles d'Italie. Ce type de démarche avait l'appui de personnes comme Lavice, un « éminent spécialiste français des musées italiens » selon Haskell, qui s'exprimaient de manière radicale : « Je dois encore protester contre les exigences des historiens de l'art. A les entendre, il faut observer l'ordre chronologique et garnir les musées de toiles n'ayant d'autre mérite que leur extrême antiquité. »³⁵⁶ Mais 50 ans plus tard, nous pouvions déjà assister à un revirement de situation : l'accrochage des musées était perçu comme cultivant l'ignorance et en régression par rapport à la qualité de ses présentations

³⁵⁴ Francis Haskell, *La norme et le caprice. Redécouvertes en art. Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris : Flammarion, 1986, p. 179.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 180.

antérieures. Au début du XX^e siècle, dans la foulée de cette contestation du musée, un historien de l'art, Louis Dimier, a publié un article dont le titre dégage un parfum très postmoderne : *Le Louvre invisible*. Dimier se plaignait qu'il n'était plus possible, de par la sélection des œuvres et l'ordre selon lequel elles étaient présentées, d'en dégager des connaissances qui permettent des associations comme, par exemple : Bologne et l'école des Carrache, Rome et la renommée de ses peintres au XVII^e siècle, Naples et ses ateliers florissants au temps des vice-rois espagnols. Avec son article, Dimier a publié une liste de tous les tableaux décrochés par le Louvre, vingt ans plus tôt. En fin de compte le musée a adopté le point de vue de Dimier et de ses collègues. La sélection et l'ordre de présentation des œuvres exposées au musée s'est donc retrouvée en parfaite coïncidence avec les manuels d'histoire de l'art.

Dans le cas du « musée de Schinkel », nous avons vu que Crimp en conclut que l'espace a été aménagé en fonction des visiteurs plutôt que des chercheurs. Haskell, au contraire, pense que « les musées du XIX^e siècle ont failli à leur devoir d'offrir aux visiteurs la possibilité de définir leur propre conception du goût ». Il serait difficile de trouver deux conclusions plus opposées. Par contre, les deux points de vue se rejoignent pour contester le fait qu'il y ait, dans les musées, trop d'ordre et pas assez d'hétérogénéité. Haskell poursuit d'ailleurs en ajoutant qu'on ne trouvera pas davantage, dans les musées d'aujourd'hui, de « tableaux non conformes à l'interprétation de l'art du XIX^e siècle divulguée par les manuels. »³⁵⁷

Il était probablement devenu impossible de faire marche arrière avec le Musée de Berlin; il était trop tard pour concevoir un musée hétérogène. L'ordre était de rigueur : le *survey* devenait, dans les universités et dans les musées, le modèle d'organisation. Ainsi, le *survey museum* a fourni les originaux des œuvres reproduites dans les livres d'« histoire générale de l'art ». Carol Doyon a étudié la présentation des manuels d'histoire générale de l'art, et en a tiré cette description liminaire :

³⁵⁶ Lavice, cité par Francis Haskell, *op. cit.*, p. 182.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 182.

« De prime abord, le manuel semble neutre [...] son objectivité n'est pourtant qu'apparente car son principe d'organisation est déterminant. Il ne ferait pas que véhiculer de l'information. Au contraire, son contenu codé et construit impose une structure de la discipline et un ordre dans l'acquisition du contenu. [...] Malgré le renouvellement idéologique et méthodologique initié par les historiens sociaux, les historiennes féministes et les théoriciens d'art contemporain, [...] l'intégration de ces résultats dans les manuels n'est pas pour demain. »³⁵⁸

Ici, nous proposons l'exercice suivant : il s'agit de reprendre intégralement cet extrait du texte de Carol Doyon, en ne changeant qu'un seul mot (deux fois). Le résultat nous paraît remarquablement étonnant : « De prime abord, le *musée* semble neutre [...] son objectivité n'est pourtant qu'apparente car son principe d'organisation est déterminant. Il ne ferait pas que véhiculer de l'information. Au contraire, son contenu codé et construit impose une structure de la discipline et un ordre dans l'acquisition du contenu. [...] Malgré le renouvellement idéologique et méthodologique initié par les historiens sociaux, les historiennes féministes et les théoriciens d'art contemporain, [...] l'intégration de ces résultats dans les *musées* n'est pas pour demain. » Nous y reconnaissons un parfait résumé de l'analyse critique du musée d'art, telle que faite par plusieurs auteurs que nous commentons dans le cadre de cette recherche. Il n'y manque que la mention de l'intervention de certains artistes engagés, pour retrouver la synthèse du travail de Donald Preziosi, Daniel Sherman et Irit Rogoff, Carol Duncan, Douglas Crimp, Reesa Greenberg et Tony Bennet, sur l'activité muséale.

Plusieurs auteurs s'intéressant à la question du musée, en reviennent souvent au problème de la mission éducative des musées en rapport avec leur aménagement spatial. Selon Tony Bennet, la mission éducative du musée est fondée sur le besoin, né au XVIII^e siècle, d'instaurer un nouvel espace de représentation : le projet du musée moderne public était aussi, en même temps, un projet de construction et de

³⁵⁸ Carol Doyon, *Les histoires générales de l'art. Quelle histoire !*, Laval : Éditions Trois, collection Vedute, 1989, p.17.

défense de cet espace de représentation comme étant rationnel et scientifique, capable de remplir son mandat didactique en le distinguant du désordre attribué aux institutions d'exposition compétitrices (les foires populaires). C'était en partie un moyen de distinguer le musée de ses prédécesseurs. (les cabinets de curiosités, par exemple).³⁵⁹ Dans cette perspective, l'idée d'un cadre fermé au monde extérieur s'explique : un lieu présentant des objets à valeur pédagogique et esthétique se devait de se distinguer physiquement des autres activités qui n'avaient que le divertissement comme ambition. Il semble que le musée ait si bien réussi dans la mise en œuvre de cette stratégie, qu'il en soit rendu au point de retour vers le divertissement, précisément.

David Thomas soutient que des changements récents dans les pratiques institutionnelles mènent à une transformation fondamentale de la logique politique du musée, spécialement en relation avec son rôle traditionnel d'agent de liaison de la culture et de la politique. Il a raison de mentionner que, même lorsque les musées sont financés par l'État, l'apport financier des commanditaires est toléré et même bienvenu. En effet, les expositions de type *blockbuster* apparues dans les années 80 impliquent des budgets qui atteignent des sommes exorbitantes. Les sources de revenus doivent être diversifiées et importantes. De plus, ces expositions cherchent à attirer de nombreux visiteurs ; elles peuvent donc s'avérer alléchantes pour un commanditaire. Dans cette nouvelle alliance culture/commerce, l'espace muséal étant considéré comme un lieu de culture, on prend pour acquis le fait que le musée remplira de toutes façons sa fonction éducative. Les nouveaux objectifs sont donc totalement économiques : il s'agit de la survie (financière) de cette mission éducative ; cette cible est cautionnée par l'État qui progressivement laisse tomber le masque d'une culture nationale ou identitaire.

David Thomas pense en effet que dans le cas des musées d'art, les demandes de retour de l'investissement d'un partenaire sont invariablement dirigées vers une

³⁵⁹ Voir Tony Bennett, *op. cit.*, p. 26.

forme de légitimation culturelle qui implique l'adoption du « chapeau » de la culture. Et c'est précisément ce type d'échange qui ouvre la voie à la pénétration des entreprises dans les musées. Le paradoxe du musée d'art est précisément ceci : la représentation publique ne peut être atteinte qu'à travers un conflit qui détruirait finalement le concept de représentation politique dans l'intérêt de l'unité publique. Son paradoxe devient terminal quand ce conflit est usurpé et utilisé au profit du capitalisme d'entreprise global et de sa vision d'une unité économique hautement rationalisée.

Pour Douglas Crimp, maintenant que nous nous situons à la fin de l'histoire du musée, la position idéaliste apparaît clairement comme étant devenue réactionnaire, car c'est la résurgence de l'idéalisme sur le mode de « la farce » qui est apparent partout et qu'on qualifie de postmodernisme. Dans cette entreprise de déconstruction d'une surdétermination idéaliste, Crimp soulève un autre écart, celui qui mène aux positions nationalistes allemandes. De telles considérations renforceraient la nécessité d'une attitude politique face au postmodernisme réactionnaire, d'une révolusio n morale face à certaines de ses manifestations : « Si nous ne tenons pas au matérialisme, nous risquons de contribuer à la conception idéaliste de l'histoire et de marginaliser la résistance, comme semble le faire « l'autre » postmodernisme, celui du musée postmoderne »³⁶⁰ Douglas Crimp, enfin, n'hésite pas à écrire que Fredric Jameson serait totalement dans l'erreur lorsqu'il tente de définir le postmodernisme dans son texte « The Cultural Logic of Late Capitalism »³⁶¹, notamment parce qu'il n'est pas assez attentif aux pratiques historiques et contemporaines, de sorte que l'opposition de certaines d'entre elles lui échapperait totalement; ce serait pourquoi il considère comme suspecte l'opposition idéalisme-matérialisme et aussi pourquoi il reproduirait dans sa position même la disparition de l'histoire qu'il dénonce dans le postmodernisme. Crimp voit dans le modernisme qu'a décrit Fredric Jameson une exaltation de l'individualisme qui en fait un

³⁶⁰ Douglas Crimp, « The Postmodern Museum », p. 69. C'est nous qui traduisons.

³⁶¹ Voir Fredric Jameson, « Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism », dans *New Left Review*, no 146, 1985, pp. 53-92.

expressionnisme déguisé ; c'est un modernisme qui ressemble au musée postmoderne. Comme nous pouvons le voir, Crimp ne craint pas la polémique, et afin d'être imparable, il intègre à son texte la critique qu'en a fait Jameson lors d'un colloque tenu précédemment. Redoutable stratégie rhétorique, où le texte intègre en lui-même sa propre défense devant de semblables critiques qui peuvent être anticipées. Et justement, nous nous intéressons aux questions de Fredric Jameson qui demeurerait inconfortable avec cette opposition entre idéalisme et matérialisme: l'idéalisme a-t-il toujours été réactionnaire? Et le matérialisme n'est-il pas devenu la *doxa* de gauche depuis les années 60, incontestée et elle-même un peu idéaliste ? Les réserves de Jameson nous paraissent très pertinentes, surtout lorsqu'il oppose une analyse politique à « de vieilles habitudes de gauche qui consistent à formuler des jugements politico-moraux, où la principale activité du critique de gauche consiste à décider si les œuvres sont soit progressistes, soit réactionnaires, et soit en contestation et opposition, soit reproduction et renforcement du système et de ses idéologies formelles. »³⁶²

En effet, l'analyse que fait Douglas Crimp du musée reste toujours soumise à ses objectifs politiques, de sorte que ce discours qui inspire le respect dû à sa position de grande intégrité intellectuelle, finit par paraître organisé selon une hiérarchie qui implique à priori un jugement à poser sur l'objet de l'étude. Bien sûr, Crimp démontre très bien qu'une certaine conception du musée n'est une construction historique, s'avère une démarche nécessaire et importante. Lorsqu'il s'agit d'art contemporain, par contre, les choses se compliquent. Douglas Crimp soulève une question (lorsqu'il insiste sur le fait qu'en s'appuyant sur la théorie de Hegel, le musée neutralise la possibilité d'un art en tant que pratique révolutionnaire de résistance) : il a lui-même identifié plusieurs productions d'artistes qu'il considérait

³⁶² « [...] I have always been uncomfortable with this kind of opposition between materialism and idealism, considered as it were as suprahistorical positions or eternal forces and tendencies and temptations...I'm inclined to wonder, for instance, if « idealism » is always a reactionary position, or whether under certain circumstances [...] I guess that I am tempted to wonder...about this opposition between materialism and idealism that has become a piece of unexamined Left doxa since the sixties and since Maoism is whether it is not itself just a little bit « idealistic » ». Fredric Jameson cité par Douglas Crimp dans « The Postmodern Museum », p. 66.

comme des pratiques révolutionnaires efficaces, et ce, depuis le musée idéal « jusqu'à aujourd'hui » (mais nous serions tentés de proposer « jusqu'à 1970 »). Est-ce à dire que la pratique « révolutionnaire » aurait survécu malgré tout, alors que rien ne permet de dire que c'eût été « mieux » avec la persistance du musée-académie comme paradigme? Et, bien que les formes radicales de l'art et de la théorie formalistes se soient positionnées discursivement contre le musée, dont la mission était de fournir un royaume « autonome » pour prolonger l'image d'un art déconnecté de la vie sociale, comment expliquer le fait qu'elles se soient manifestées dans ce même musée avec le consentement de ces mêmes artistes? Comment se joue la force révolutionnaire réelle d'oeuvres dont les dimensions n'en permettent l'acquisition que par le musée? Comment se joue la force révolutionnaire réelle d'oeuvres dont le concept ne s'appréhende qu'à travers des textes théoriques, dont les lecteurs représentent la fraction de la population qui fréquente régulièrement les musées? Le musée assimile tout aussi aisément le travail de Haacke que celui de Lüpertz, bien que les discours des deux artistes soient diamétralement opposés: la position de Crimp n'est-elle pas idéaliste, justement, dans la mesure où elle ignore - ou feint d'ignorer - ce phénomène?

Nous avons une autre réserve face à ce genre d'approche: pour Crimp, le musée est responsable des conditions de réclusion des œuvres, mais certaines œuvres ont combattu ce système mortifère, en tant que pratiques révolutionnaires. Or, ces œuvres révolutionnaires sont précisément les œuvres « muséalisables » (et donc muséifiées) des années 70. Du point de vue matérialiste, celui dont il se réclame précisément, il semble y avoir contradiction. Plus précisément, nous considérons que le travail des Haacke, Buren, n'est physiquement possible que dans le musée (ou dans les immenses installations des *Biennale* et *Documenta*). Et si le travail révolutionnaire, celui qui se définit selon les critères intelligents et bien informés de Crimp, était précisément celui qui assure la survie du musée? Nous parlons évidemment du musée actuel, celui qu'il qualifie de postmoderne, qui serait né il y a environ 20 ans, en même temps que l'art qu'il identifie comme son art postmoderniste. L'idée que certains artistes soient en train de produire des œuvres

incompatibles avec l'espace (discursif tout autant que physique) du musée n'est-elle pas utopique, si on la confronte aux thèses qui soutiennent que l'institution finit par pouvoir tout absorber ? Cette question de la récupération, par le musée, de toutes les pratiques, y compris (et peut-être surtout) celles qui se présentent initialement comme « irrécupérables » ou irréductibles, n'est-elle pas plus actuelle et moins idéaliste ?

La récupération institutionnelle des œuvres condense plusieurs formes de récupération culturelle, dont celle rattachée à la matérialité de l'objet (accumulation, collection) et celle qui se présente comme une stratégie discursive (citation, appropriation). Mais cette opposition, précisément, participe d'une vision moderniste qui place comme catégories antithétiques, non seulement l'original et sa reproduction, mais aussi l'originalité et la reprise, l'avant-garde et la tradition. C'est davantage ce dernier aspect qui nous intéresse ici, à savoir la récupération comme reprise, afin de tenter de sortir de l'impasse moderniste qui a créé d'autres antinomies comme « originalité et reprise », « subversion et récupération ». Ces groupes antinomiques, justement, nous paraissent utiles pour revoir l'idée de musée comme lieu de reprise (reprise de l'objet présenté, « à l'origine », ailleurs) et comme lieu de récupération (l'objet ayant déjà été subversif, ailleurs).

Plusieurs problèmes liés à la compréhension de la culture actuelle ou à l'appréciation de l'art contemporain peuvent être vus comme un attachement nostalgique aux valeurs du passé. Ce qui est plus difficile à interpréter réside dans l'identification des fondements d'une querelle entre plusieurs auteurs tous partisans de l'art dit d'avant-garde. Mais depuis le début des années 80, l'avant-garde ne signifie plus l'actuel ; elle renvoie plutôt à un modernisme récent mais révolu. Évidemment, un tel énoncé ne respecte pas toute la complexité de la question.

Modernité et avant-garde

Le travail du philosophe Andrew Benjamin nuance la notion d'avant-garde : il s'agirait de voir l'avant-garde comme une catégorie philosophique plutôt que comme une période historique. Pour les questions qui vont suivre, cette idée est importante, et elle peut expliquer en partie l'attachement manifesté par plusieurs auteurs à la notion d'avant-garde :

« Quelque soit la complexité à l'œuvre ici, elle est la conséquence d'une inauguration — la tentative de « repenser » — dans le travail de la philosophie. La familiarité du langage — ontologie, différence, identité — est le début de la répétition. Il est important de souligner, bien sûr, que la possibilité de toute inauguration tentée — de l'inauguration en soi — n'échappe pas à l'attention. Ici, cela est joué dans les termes de l'avant-garde. »³⁶³

Cette association de l'avant-garde et de la répétition constitue l'essentiel de la thèse de Hal Foster telle qu'exprimée lors d'une conférence en 1994 et intitulée *What's Neo about the Neo-Avant-Garde?*³⁶⁴ Hal Foster cherchait à voir, dans notre actuelle culture qu'il considère comme inondée de *néo* et de *post*, comment nous pourrions distinguer un retour concerté et critique à une forme d'art passée afin de déplacer de manière constructive les pratiques actuelles, d'un retour compulsif d'une forme d'art archaïque qui revient comme le refoulé. Autrement dit, il cherche à voir la différence entre une pratique révisionniste, écrite pour supporter le statu quo de l'art officiel, et une pratique généalogique, qui cherche à déranger ce statu quo, et même à le renverser.³⁶⁵ Il s'agit de l'art d'après-guerre, qualifié de néo-avant-garde, un regroupement informel d'artistes nord-américains et européens des années 50 et 60 qui ont souvent repris des dispositifs d'avant-garde des années 10 et 20 (comme le collage et l'assemblage, le ready-made et la peinture monochrome). Foster considère

³⁶³ Andrew Benjamin, *op. cit.*, p. 3.

³⁶⁴ *What's Neo about the Neo-Avant-Garde?* Conférence de Hal Foster au Musée d'art contemporain de Montréal, le 24 mars 1994. C'est nous qui traduisons.

³⁶⁵ Cet objectif, déjà, indique une tangente différente dans la trajectoire de cet historien de l'art. Il est important en effet de rappeler ici qu'Hal Foster s'est fait connaître en tant que champion d'une culture universitaire postmoderniste, au début des années 80, en dirigeant une publication intitulée *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. L'étude de la fortune critique de cet ouvrage, de même que l'évolution théorique de ses auteurs (dont Jürgen Habermas, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Craig Owens, Fredric Jameson, Jean Baudrillard), mériterait à elle seule une importante recherche.

les motifs de récapitulations conscientes, et se demande pourquoi, en certains points particuliers, nous faisons un retour aux textes d'origine du marxisme et de la psychanalyse, un retour dans la forme d'une lecture rigoureuse. Pour Althusser c'est le Marx «scientifique» de la «rupture épistémologique» qui a changé la politique et la philosophie pour toujours, pas le Marx «idéologique» accroché aux vieux problèmes humanistes comme l'aliénation. Pour Lacan c'est le Freud radical qui révèle nos relations décentrées au langage de notre inconscient, pas le Freud humaniste des psychologies de l'ego dominantes à ce moment. Selon Hal Foster, les *motifs* des retours, pour Althusser et pour Lacan, sont les mêmes: non seulement de restaurer l'intégrité conceptuelle, la structure radicale, de chaque discours, mais aussi de défier son statut dans le présent, les idées reçues qui déforment sa structure et restreignent son efficacité.

Hal Foster cherche à clarifier la *stratégie contingente* de tels textes, qui sert à reconnecter avec une pratique perdue, de manière à déconnecter d'une manière actuelle sentie comme incorrecte ou oppressive. En regard de toutes les répétitions dans l'art d'après-guerre, il cherche des retours qui se seraient effectués dans ce sens *radical*. En fait un éventail extraordinaire d'usages variés de références diverses est caractéristique de l'art de cette période d'après-guerre, car un tel art invoque des modèles de pratique différents et même incompatibles, pour en tirer une nouvelle sorte de pratique qui s'inscrit dans une conscience critique de l'histoire. En mettant l'accent sur deux formes de retour dans l'art, à la fin des années 50 et au début des années 60 (les ready-made du dada duchampien et les structures contingentes du constructivisme russe), il se pose deux questions: Premièrement, « Pourquoi ces retours en particulier, à ce moment? » Et deuxièmement, « Quelle relation entre les moments d'apparition et les moments de réapparition ces retours impliquent-ils? Sont-ils des répétitions passives de l'avant-garde d'avant la guerre, ou est-ce que les moments d'après-guerre agissent sur les moments d'avant-guerre selon des manières que nous commençons, seulement aujourd'hui, à apprécier? » À la première question qui est d'ordre historique, il répond qu'esthétiquement et politiquement, le ready-made dada et la structure constructiviste se ressemblent en un point: ils mettent

au défi les institutions bourgeoises de l'art autonome et de l'artiste souverain. Spécialement pour les nord américains des années 50 et 60, dada et le constructivisme offraient une alternative au modèle du modernisme dominant à ce moment, soit le formalisme de la spécificité du médium. La deuxième réponse, qui est d'ordre théorique, Hal Foster la formule à travers un retour sur le texte *The Theory of the Avant-Garde*, écrit il y a vingt ans par le critique allemand Peter Bürger. Pour Hal Foster, ce texte, bien qu'il soit une référence fondamentale, a l'inconvénient de faire une projection de l'art d'avant-guerre (l'avant-garde *historique*) comme une origine absolue dont les transformations esthétiques étaient pleinement significatives et historiquement efficace du premier coup. Une œuvre d'art arrive tout d'un coup, pleinement signifiante dans son premier moment d'apparition, et elle apparaît une fois pour toutes. Foster y voit la marque d'un point aveugle, concernant la temporalité différée de la signification artistique, dans le texte de Bürger. Car selon cette approche qui voudrait que la compréhension d'un objet ne peut être aussi développée que cet objet, ce ne peut être qu'en termes d'historicisme (avant et après sont associés à cause et effet) que l'histoire de l'art peut être posée; ce qui pose un problème car cette théorie condamne encore l'art contemporain au statut (péjoratif) de redondance. Cette conception présente l'avant-garde comme pure origine et la néo-avant-garde comme simple répétition.

La thèse de Hal Foster, considérant qu'on ne peut pas davantage rejeter l'avant-garde historique, est donc la suivante: « Plutôt que d'annuler le projet de l'avant-garde historique, ne pourrait-on pas dire que la néo-avant-garde le comprend pour la première fois? » Car ce que nous appelons le *nexus musée-galerie* a été laissé intact par le ready-made et par le monochrome - ce qui fut réglé 50 ans plus tard par des artistes comme Flavin, Andre, Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Michael Asher et Hans Haacke, qui ont développé ces paradigmes dans l'investigation de ce réseau de liens, de ces paramètres perceptuels, cognitifs et discursifs. Ainsi, premièrement, l'institution fut remise en question non pas par l'avant-garde historique, mais par la néo-avant-garde; deuxièmement, la néo-avant-garde a soumis l'institution à une analyse créative et déconstructive (et non pas à une

attaque abstraite et anarchique comme l'avant-garde historique); et troisièmement, plutôt que de répéter et d'annuler l'avant-garde historique, cette néo-avant-garde a compris et réalisé pour la première fois le projet de l'avant-garde historique. Par ailleurs, Hal Foster identifie deux moments dans la néo-avant-garde: le premier avec Rauschenberg et Kaprow dans les années 50, le second avec Buren et Broodthaers dans les années 60. La première néo-avant-garde aurait travaillé sur l'avant-garde historique, en particulier dada, et l'aurait fait de façon si consciente, si littérale, que ses effets furent moins de transformer l'institution de l'art que de transformer l'avant-garde en institution. Par contre, la deuxième néo-avant-garde a réussi une critique pratique du projet d'acculturation ; ainsi, l'échec de l'avant-garde historique et de la première néo-avant-garde, dans leur tentative de détruire l'institution de l'art, est ce qui a permis le travail déconstructif accompli par la deuxième néo-avant-garde. Hal Foster propose finalement d'utiliser un modèle structurel important de l'histoire moderniste, celui du sujet individuel en tant que sujet, en particulier tel que nous le trouvons dans la psychanalyse et chez Freud pour qui « il faut toujours deux traumatismes pour faire un traumatisme ». Selon Foster, cette analogie peut être utile pour les études modernistes à la fin du XX^e siècle, dans la mesure où les avant-gardes historiques et néo-avant-gardes peuvent être comprises de manière similaire, en action différée, comme un processus continu de propension et de rétention, un relais complexe au passé et au futur qui rejette les visions simples d'avant et après, de cause et effet, d'origine et de répétition.

Foster propose en fait de « revenir » à une vision de l'art qui ne serait pas déstabilisée par le postmodernisme, le poststructuralisme, le postcolonialisme, et le postféminisme en actualisant le discours critique de l'art d'avant-garde et en sauvegardant le projet artistique de la modernité. Une de ses stratégies rhétoriques est de rejeter la notion de rupture ; il ne peut y avoir de fin de l'avant-garde si nous ne pouvons parler de son origine.

Cette thèse que nous venons de résumer est un bon exemple de l'attachement porté, par plusieurs auteurs, à l'idée d'avant-garde. Une pratique d'avant-garde, par

définition, est une avancée. Pourquoi persister à aligner des avant-gardes les unes derrière les autres ? L'idée d'une avant-garde devant une autre avant-garde manifeste que les tendances avant-gardistes ont commencé à se succéder, dans les années 70, à un rythme devenu trop rapide pour que la notion préserve son sens. S'il n'y a qu'une succession d'avant-garde, c'est que le gros des troupes est déjà là ; c'est que l'avant-garde est rattrapée par l'institution. L'avant-garde serait-elle la plus jeune des utopies modernistes ?

Nous ne ferons pas ici une analyse de ce que nous pourrions appeler les utopies modernistes en art. Il importe toutefois d'examiner brièvement des positions plus radicales dans la défense de la modernité, comme celle de Fredric Jameson, afin de saisir les enjeux philosophiques qui sous-tendent une bonne partie du débat autour du postmodernisme et du poststructuralisme. Jameson s'est impliqué directement dans un contexte relié à l'art actuel lorsqu'il a rédigé un texte pour le catalogue de l'exposition *Utopia Post Utopia*.³⁶⁶ Encore là, la question tournait autour de la notion d'avant-garde et de sa pertinence dans un contexte culturel postmoderne, qualifié de crise par David A. Ross, le directeur de l'Institute of Contemporary Art de Boston. Les question qu'il pose dans son texte du catalogue rejoignent d'ailleurs le cœur du problème : si la pratique avant-gardiste existe encore, peut-elle fonctionner de manière autonome, ou doit-elle être engagée ou reliée à une position idéologique identifiable ? Est-ce que l'état précaire de la condition sociale et économique internationale est reflétée dans la perception de ce qui peut être considéré aujourd'hui comme une avant-garde véritable ?³⁶⁷ Nous pouvons au premier abord identifier plusieurs mots clés, dont « autonome », et « position idéologique ». Ceci fournit des éléments de définition de l'avant-garde, et nous venons de voir que ces deux termes, souvent considérés comme antinomiques en matière d'art se retrouvent au cœur du projet avant-gardiste alors qu'ils sont pensés ensemble et que se résout cette apparente contradiction dans l'idée de « sujet »,

³⁶⁶ Fredric Jameson, « Postmodernism and Utopia », dans *Utopia Post Utopia : Configurations of Nature and Culture in Recent Sculpture and Photography* (catalogue d'exposition), Boston : Institute of Contemporary Art, et Cambridge (Mass.) : MIT Press, 1988.

comme nous avons pu le constater avec Hal Foster dans son texte *What's Neo about the Neo-Avant-Garde ?*.³⁶⁸ L'idée d'une « avant-garde véritable », pour reprendre les termes de David Ross, reste plus problématique. L'avant-garde artistique pouvait nous permettre de répondre positivement à des questions comme « l'art peut-il être politique, et le commentaire sur l'œuvre, « engagé » ? ». Comment l'avant-garde peut-elle être actuelle aujourd'hui, après la fin des « Grands Récits », alors que les préoccupations politiques et sociales demeurent maintenues sur la scène artistique, à travers les préoccupations véhiculées par les théories postcolonialistes, les *Queer Studies*, les *Feminist Studies* et autres *Cultural Studies* ? Des théoriciens comme Hal Foster ont déjà préparé une réponse à cette question, ce que nous examinons ailleurs en relation avec les querelles disciplinaires qui s'y rattachent. Pour l'heure, revenons à ce projet de « sauvetage » de l'avant-garde moderniste. Nous parlons de sauvetage, puisque l'utilisation même du terme d'utopie, dans le titre de l'exposition, est déjà significatif. David Ross propose une connotation moins péjorative pour le terme d'utopie, en rappelant qu'elle est cet état idéal de paix et d'harmonie décrit par Thomas More dans son célèbre traité du XVI^e siècle. Le mot utopie a été absorbé par la rhétorique populaire et après des années d'abus dans l'usage, le terme a été redéfini et réapproprié. Il n'est plus relié à la description d'un état politique idéal, mais il fonctionne maintenant de manière métaphorique : l'utopie devient un terme applicable à la préoccupation postmoderne pour la perte problématique des aspirations idéalistes qui caractérisaient l'entreprise moderniste.

Fredric Jameson propose un détour dans le moderne, afin de saisir ce qui est historiquement original dans le postmoderne et sa vision organisationnelle de l'espace. Le point de vue de Jameson implique le passage d'un système de valeurs à un autre, la transition d'un plus vieux capitalisme du monopole, c'est-à-dire de l'impérialisme, vers une mutation nouvelle, c'est-à-dire le système du multinational

³⁶⁷ Voir l'introduction de David A. Ross dans *Utopia Post Utopia*, *op. cit.*

³⁶⁸ Hal Foster souhaite ressusciter le sujet déclaré mort dans la culture postmoderne, en se basant, entre autres sur le travail de Fredric Jameson et sur ses descriptions du postmodernisme. Il fait surtout référence au texte de Jameson intitulé « Postmodernism and Consumer Society », dans *The Anti-Aesthetic*, pp. 111-125.)

et de la technologie. Pour Jameson, de plus en plus de figures spatiales d'un nouveau type peuvent être dérivées de ces nouveaux états économiques, mais chaque état concret de la nouvelle esthétique spatiale et de son monde existentiel demande des étapes intermédiaires, ou ce que la dialectique appelait des « médiations ». Il évoque alors deux déterminismes clés du moderne : le premier étant le sens, à travers la période « moderniste », de la possibilité réelle d'une révolution sociale toujours imminente, d'un changement de système total, ou la fin elle-même de l'ère bourgeoise (avec ses propres résidus internes d'aristocratie). Jameson considère que cette omniprésence concrète d'un changement imminent pouvait être vécue dans la peur comme dans l'espoir, ce qui n'implique pas ce qui aurait pu être erroné, non plus que le fait que les grands modernismes étaient politiquement révolutionnaires en soi dans l'esprit et dans la lettre.

Ce que cela suggère, c'est que tous les auteurs importants de la modernité (Rimbaud, Rilke, Lawrence) auraient été, en un certains sens, « proto-politiques ». Les interprétations postérieures et esthétisantes auraient diminué l'importance de leur désir de transformation radicale du sujet (du « moi ») et leur conviction d'une transformation naissante, en cours mais pas complétée, du monde lui-même en tant qu'objet. Notre mauvaise lecture des pratiques artistiques modernistes, c'est-à-dire le peu d'attention accordé à leur prise de conscience d'un monde en transformation serait une cause de notre désarroi postmoderne et des nostalgies qu'il entraîne. Mais dans la modernité elle-même deux tendances artistiques (ou plutôt deux tendances dans les attitudes des artistes) se seraient manifestées. Si elles sont différentes et irréductibles, elles ne sont pas pour autant incompatibles. Ces deux impulsions distinctes s'incarnent dans le solitaire « grand moderne » et dans les avant-gardes. Alors que le premier tendait largement à enregistrer le changement objectif du système comme l'émergence de nouvelles relations sociales et urbaines (comme dans Proust et même Joyce, avec un certain pathos nostalgique), le second a plus vivement enregistré le nouveau dans la forme de la machinerie et de la technologie émergente. Jameson reprend les exemples, à l'instar de John Berger, des espoirs utopiques et perdus du cubisme et du futurisme (indépendamment de leur prolongation dans

l'expérience soviétique) qu'on peut mettre en relation avec le cauchemar technologique de la Première Guerre Mondiale, où les flâneurs de Baudelaire et de Benjamin furent brutalement arrachés aux fantasmagories de l'électricité et de la Belle Époque pour être précipités dans les charniers des guerres de tranchée. Selon Jameson, cette extinction de l'utopie technologique était largement contemporaine de l'échec de la révolution mondiale. L'effondrement du bloc soviétique a, depuis, partiellement donné raison à Jameson qui prévoyait la fin de l'utopie du changement radical, et la fin de la pulsion révolutionnaire telle que les modernes l'ont vécue. La culture actuelle serait donc marquée par la nécessité d'accepter le système dit dominant selon la terminologie révolutionnaire, ou du moins de composer avec ce système, et de là viendrait ce que Jameson qualifie d'« ironies agréables » et de « cynisme esthétisant » de la part des postmodernes.

Le deuxième déterminisme identifié par Jameson comme étant constitutif du moment moderne, se définit à partir de la relation entre les pratiques modernistes et le processus technologique appelé modernisation, dont la forme sociale est la bureaucratisation au sens large. C'est d'abord le développement (par opposition à son contenu) de cette modernisation qui intéresse Jameson : le sentiment de vivre à l'époque moderne ne serait possible que dans la mesure où la modernisation est encore incomplète; c'est-à-dire là où on peut la sentir dans de multiples émergences, à l'intérieur d'une société traditionnelle. Les modernes auraient vécu dans un espace où la campagne coexistait avec la ville, de sorte que les habitants de la ville entretenaient encore des relations avec leur village et la vie paysanne. Il s'agit là d'une société dans laquelle les mœurs sociales et culturelles d'une ancienne aristocratie prévalaient encore largement sur les coutumes sociales de la bourgeoisie, qui ne s'est installée que graduellement, jusqu'en 1930, sur les plans économique et politique. Pendant cette période, l'historicité, c'est-à-dire le sentiment du passé, pouvait être au premier plan. Et dès lors, il devenait possible de retrouver, dans une même vie et chez un même individu, la coexistence entre plusieurs modes de production comme expérience existentielle. L'expérience de multiples mondes historiques en alternance est alors devenue une idée propre aux modernes.

Pour Jameson, une telle expérience nous serait aujourd'hui étrangère et inaccessible, nous qui habitons le même paysage « unidimensionnel » d'une modernisation complétée qui a aboli l'idée de nature et le passé, tels que déterminés par les anciens modes de production (que ce soit agricole ou artisanal ou même la boutique bourgeoise de la ville classique). Il considère que le centre d'achat, le parc industriel, les paysages chimiques de l'agriculture contemporaine, le condominium et l'autoroute, sont évidemment beaucoup plus « modernes » que les premières lumières électriques de l'ère moderne, mais le mot moderne perd son sens là où la modernisation est devenue la loi plutôt que l'exception, et là où tout est « toujours déjà » technologique. Notre moment postmoderne serait donc celui d'une modernité complétée, c'est-à-dire d'une modernité qui ne côtoie plus une seule manifestation de pratiques pré-modernes. Cette thèse de Jameson se fonde sur un a priori : nous aurions la certitude, ou du moins le sentiment, d'être les témoins d'un accomplissement final du projet moderne et technologique.³⁶⁹ Or, lorsque Jameson a écrit ces commentaires, la technologie informatique, par exemple, n'en était qu'à ses débuts, si on la compare aux actuelles possibilités de la télématique. Du point de vue d'un usager de l'internet (et donc de ses actuels et futurs lecteurs), il n'est pas incongru de dire que la perception « du monde comme objet » a considérablement changé depuis les années 80. Et de ce même point de vue, il est tentant de voir sa perception des choses comme le résultat d'une vision encore moderne, si nous respectons sa définition, c'est-à-dire une vision du monde où la technologie, comme projet social, serait encore en cours de développement. D'un point de vue actuel, nos

³⁶⁹ Jameson regrette que des lectures « esthétisantes », pour reprendre ses propres termes, aient oblitéré ces aspects importants de la culture moderne. Néanmoins, cela ne signifie pas qu'il rejette toute approche esthétique, ou que l'esthétique n'ait pas eu à ses yeux son moment moderne. Car pour lui, la même logique s'applique à l'esthétique moderne, c'est-à-dire la définition d'un travail basé sur le sentiment d'une transformation qui serait en cours sans toutefois être totalement accomplie. Il considère ainsi que le modernisme esthétique, tel que l'ont défini Paul de Man et Adorno (quoique de manière différente), inclut le temps et le présent, et inclut son propre vieillissement et sa propre mort en tant que contradiction vécue. Il devient dès lors évident, selon cette logique, que lorsque le modernisme est réalisé une fois pour toutes, définitivement, il perd ses raisons d'être ; et parce qu'il est, aujourd'hui, toujours le même, il devient quelque chose d'autre. Pour Jameson, donc, le concept même de modernité porte en lui un programme d'autodestruction, dès lors que le projet socio-technologique est accompli.

promenades dans un centre d'achats sont plus près du flâneur baudelairien qui regarde les vitrines du Bon Marché à Paris, que ne l'est notre navigation sur Internet avec *Altavista* ou *Yahoo*. Le goût de bouquiner en librairie pendant les années 80 ne nous a pas fait oublier les libraires qui ont vendu les éditions de Poulet-Malassis ; cependant, les acquisitions de livres faites à travers les services de librairies virtuelles comme *Amazon.com* nous éloignent encore plus définitivement de toute nostalgie face à la romantique modernité baudelairienne. Autrement dit, il est facile, deux décennies plus tard, de voir la technologie dont parle Jameson comme un produit lui-même moderne, un produit typique d'une culture où le nouveau côtoie l'ancien, où les références anciennes sont encore comparables aux références nouvelles. La culture internet, en tant que nouveau paradigme d'une société véritablement postmoderne, renvoie la théorie de Jameson vers une sphère plus près de la fin de la modernité que du début de la postmodernité.

Selon Jameson, c'est donc le changement au niveau spatial qui offre une des voies d'investigation les plus productives pour distinguer le modernisme du postmodernisme. La « forme spatiale » des grands modernismes aurait plus en commun avec les *memory palaces* de Frances Yates qui sont des emblèmes mnémoniques,³⁷⁰ qu'avec l'expérience spatiale discontinue et confuse du monde postmoderne, où la temporalité a toujours sa place, bien qu'il parle plus de son *écriture* que de son expérience vécue. L'efficace du système culturel tiendrait à la valeur accordée à l'écriture, valeur qui viendrait de son pouvoir de validation. Ne serait vrai que ce qui est écrit (ou inscrit, ou enregistré), et cette condition d'écriture serait un préalable à l'expérience. Il est difficile de donner raison à Jameson lorsqu'on considère les musées et leur généalogie spatiale. L'écriture de la temporalité nous semble déjà bien installé pendant la modernité : le modèle du survey (pour le musée comme pour l'histoire de l'art), adopté au XIX^e siècle, montre l'importance de l'écriture de la temporalité et son impact sur l'organisation spatiale

³⁷⁰ Voir Frances Yates, *L'art de la mémoire*, Paris : Gallimard, 1975 et 1987 (traduction en français de Daniel Arasse). Cet ouvrage aborde le thème de la mémoire sous l'angle de la mémorisation (et de la mnémotechnique), telle qu'elle fut développée pendant l'Antiquité, le Moyen Âge et la Renaissance.

du musée. À notre avis, le postmodernisme serait surtout plus réflexif et plus critique à ce sujet. En outre, il n'est pas plus facile de comprendre en quoi le modernisme serait près des *memory palaces* de Yates qui renvoient à une organisation symbolique que nous pourrions qualifier de radicalement pré-moderne.³⁷¹

Quoiqu'il en soit, l'avant-garde s'actualise difficilement. Catherine Millet, notamment, a écrit que « les avant-gardistes ont déclaré qu'ils brûleraient le musée mais ils ne l'ont pas fait. »³⁷² Selon Brian O'Doherty, l'ère de l'avant-garde sera assimilée à la tradition moderniste,³⁷³ et finira probablement ainsi. Il considère que la tradition elle-même peut rejoindre les idées modernistes, qui déjà nous semblent loin. Pour O'Doherty, tout cela semble fonctionner autour d'une chose: l'espace d'exposition. Nous avons vu cette question de l'espace d'exposition dans la première partie de cet ouvrage où nous analysons plus directement la question des musées. Ici, cependant, retenons l'idée que l'avant-garde peut être associée à un certain type d'espace, pour la présentation des œuvres, et qu'il s'agit là d'une pratique qui, pour ne pas être encore révolue dans les faits, commence à être suffisamment contestée pour être perçue comme dépassée.

Pourtant, plusieurs théories actuelles sur l'art témoignent d'une revitalisation de l'art et du discours « engagés ». Lorsqu'il ne s'agit pas d'une relecture de l'avant-garde à la manière de Hal Foster, il est question, de manière moins historique mais tout aussi fervente, d'une prise de conscience des enjeux politiques de la circulation de l'art et de la diffusion des savoirs. En témoignent les *Postcolonial Studies*, *Queer Studies*, *Feminist Theories* et *Poststructuralist Theories* qui développent toujours leur analyse de l'objet en termes de *Politics* tout autant qu'en termes d'*Aesthetics*.³⁷⁴

³⁷¹ Frances Yates elle-même considérait, dans l'introduction de son ouvrage, que la signification de certains symboles était devenue impossible à décrypter.

³⁷² Catherine Millet. « L'art moderne est un musée », *Art Press*, no 82, 1984, p. 152. (Reprise du texte publié dans *Art Press*, hors série no 15, 1994, pp. 151-158.)

³⁷³ Brian O'Doherty, *op. cit.*

³⁷⁴ Voir, par exemple, des ouvrages dont le titre est en soi très révélateur des objectifs théoriques, comme le livre dirigé par Ivan Karp et Steven Lavine, *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, *op. cit.*

Si les deux termes sont étudiés, nous comprenons généralement que celui-ci est relu à la lumière de celui-là, et qu'une certaine conscience politique exigerait que nous fassions une nouvelle analyse des critères esthétiques, des rôles et des valeurs d'objets considérés jusqu'à présent comme paradigmatiques pour la culture occidentale. Nous avons précédemment montré combien la question de l'analyse des critères esthétiques se trouvait dans une impasse. En attendant qu'une issue vienne de l'esthétique, cette conscience politique de l'art, se définit de plus en plus comme une conscience culturelle des conditions de production et de diffusion des oeuvres. Ceci explique en partie pourquoi le musée est si souvent mis en cause.

Art contemporain et récupération

La récupération de la culture par le musée est une idée qui a été développée par Douglas Crimp, mais dans le sens négatif du terme. Nous voulons ici présenter la récupération sous un angle différent ; pour Crimp, l'art, approprié par le musée devient victime d'un système de réclusion : l'art en tant que démarche institutionnalisée, se retrouverait retiré des autres projets de la société, et cet état ne pourrait que témoigner de l'échec du projet moderniste ; l'institution de l'art (le musée), dans le contexte postmoderniste, ne serait que le symptôme aggravé de cette défaillance. La récupération comme phénomène culturel se manifeste selon différents aspects : dans la production des artistes (citation, appropriation, recyclage), dans l'interprétation des œuvres (au niveau du discours sur l'objet d'art et de sa signification) et dans la circulation institutionnelle des œuvres (collections et expositions).

Certains artistes travaillent en récupérant divers objets pour construire leurs installations. Il y a, en pareil cas, retour d'un objet sans qu'il y ait citation, reproduction ou copie, puisque l'oeuvre se constitue de déchets puisés dans le quotidien actuel plutôt que d'oeuvres puisées dans l'Histoire. Ce recyclage matériel

(au sens propre du terme, donc) caractérise le travail d'artistes comme Jean-Jules Soucy, ou encore David Mach.³⁷⁵

Nous nous intéressons plutôt à d'autres pratiques en arts visuels, qui impliquent la récupération, mais dans un sens plus abstrait, c'est-à-dire en intégrant des références au fonctionnement muséal à l'intérieur même des œuvres (collections, archives). Il est certainement possible d'établir des liens entre la récupération comme stratégie utilisée dans les pratiques artistiques actuelles et l'engouement pour les musées. Il est intéressant de noter que ces œuvres qui «récupèrent le musée» constituent à leur tour le corpus d'expositions présentées dans les musées : ces divers niveaux de récupération sont en interrelation de manière *circulaire*. Sans vouloir analyser en détail des événements, nous proposons quelques exemples qui sont très significatifs pour notre propos. Ainsi, l'exposition *Museums by Artists*,³⁷⁶ présentée à Toronto, Montréal et Calgary en 1983 et 1984, est un bon exemple de la réflexivité de cette relation musée/art actuel. La publication qui l'accompagne est particulièrement intéressante, puisqu'elle incarne le travail de réflexivité qui se dégage du projet : elle se présente comme un ouvrage collectif livrant dans le désordre les textes, les reproductions et les commentaires des artistes. On retrouve donc dans *Museums by Artists* (l'exposition et le catalogue) les interventions (œuvres et textes), aux formes variées mais se recoupant, de AA Bronson, Peggy Gale, Jean-

³⁷⁵ Le travail de l'artiste québécois Jean-Jules Soucy pousse à sa limite la logique du recyclage. Dans une exposition présentée en décembre dernier à Montréal (Musée d'art contemporain de Montréal, Jean-Jules Soucy, *L'oeuvre pinte*, du 10 décembre 1993 au 23 janvier 1994), nous pouvons voir une de ses installations, intitulée *L'oeuvre pinte (Le tapis stressé)*. Une gigantesque forme au sol, occupant toute une salle d'exposition, qui s'étendait en spirales colorées, était composée uniquement de contenants de lait de un litre (d'où son calembour qui utilise le mot pinte, en référence à la «pinte de lait»). Le résultat final nous livre une vision de cartons pliés qui ne nous permet pas de reconnaître - du moins, du premier coup d'oeil - l'objet utilisé. *Le Tapis stressé* de Soucy nous rappelle l'installation David Mach (présentée au MACM du 21 septembre 1988 au 8 janvier 1989). L'œuvre de Mach (*The Art That Came Apart*, 1986) était constituée de 20 tonnes de revues et journaux, soigneusement empilés pour former des vagues déferlantes au travers desquelles «flottaient» quelques objets familiers, dont une automobile. L'artiste avait précédemment accompli le même genre d'exploit technique, dans cette série d'installations gigantesques intitulée *Adding Fuel to the Fire*, avec un piano à queue émergeant d'une mer de périodiques divers.

³⁷⁶ Voir *Museums by Artists*, dirigé par AA Bronson et Peggy Gale, Toronto : Art Metropole, 1983. L'exposition a été présentée dans les musées suivants : Art Gallery of Ontario (2 avril - 15 mai 1983), Musée d'art contemporain de Montréal (15 septembre - 30 octobre 1983), Glenbow Museum, Calgary (18 novembre 1983 - 7 janvier 1984).

Christophe Ammann, Michael Asher, Marcel Broodthaers, Benjamin Buchloh, Daniel Buren, Marcel Duchamp, Robert Filliou, Vera Frenkel, General Idea, Walter Grasskamp, Hans Haacke, Les Levine... dans ce mélange transhistorique, ont retrouvé presque tous ceux qui travaillaient sur cette question avant les années 80. Plusieurs autres productions d'artistes ont, depuis, fait référence à l'activité muséale, et ont été rassemblées pour faire l'objet d'expositions et d'ouvrages collectifs, comme en témoigne *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art*.³⁷⁷ Un bref examen de l'ambitieuse publication montre l'importance accordée à ce thème par les artistes et les théoriciens. De telles publications montrent surtout que les musées en arrivent à s'exposer eux-mêmes en exposant les artistes qui travaillent avec la notion de musée : ainsi la Fondation Tapies à Barcelone a présenté une exposition intitulée *The End(s) of the Museum* en 1995, le musée de Valence a présenté l'exposition *L'idée de musée* en 1996, et le Museum of Modern Art de New York réalisait, plus récemment encore, l'exposition au titre immodeste : *Museum as Muse*. Le MoMA avait aussi prévu que les œuvres des quelque 60 artistes rassemblées à New York dans *The Museum as Muse : Artists Reflect*, devaient circuler dans le cadre de cette gigantesque exposition présentée à San Diego et à Madrid en 1999 et 2000. Ces exemples suffisent à montrer l'ampleur du phénomène : ces projets (d'artistes et de musées) ont été, au cours des récentes années, de plus en plus nombreux et de plus en plus ambitieux. Ce qui est frappant, à partir de cette énumération, c'est en plus la globalisation du phénomène (Canada, Espagne, États-Unis, France...). L'équation « musée + art contemporain = international » nous montre que la récupération ne peut plus être vue comme un mouvement unidirectionnel qui va de l'œuvre « révolutionnaire » au musée « traditionnel ». Il s'agit plutôt d'un mouvement circulaire où musées et œuvres s'assimilent les uns aux autres, dans cette interdépendance, et sur une scène internationale, c'est-à-dire hors des cultures locales distinctes. Ce phénomène, à notre avis, incarne bien ce qu'on entend par muséalisation ou muséification de la culture.

³⁷⁷ Voir *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art*, dirigé par Ingrid Schaffner et Mathias Winzen, Munich et New York : Prestel, 1998.

Nous devons à Niklas Luhmann une application dans les sciences humaines de la notion scientifique de circularité. Selon Luhmann, les systèmes (tous les systèmes, y compris les systèmes culturels) peuvent être pensés « par clôture ou circularité des opérations internes ». ³⁷⁸ C'est d'ailleurs dans ce contexte qu'il explique son application du concept de systèmes autopoïétiques :

« Une autre nouveauté est désignée par le concept d'*autopoïesis*. [...] Le concept désigne la circularité de l'autoreproduction en tout premier lieu à l'intérieur des cellules vivantes, ensuite tout bonnement à l'intérieur des organismes et finalement dans les autres systèmes dont il est possible de montrer qu'ils présentent des traits analogues. Vers 1960, le concept était déjà discuté. Mais il référerait alors avant tout à la formation structurelle dans les systèmes et signifiait que des systèmes déterminés (y compris des machines, par exemple des ordinateurs) sont en état de construire des structures propres, ou même, dans le cas des organismes vivants, qu'ils ne peuvent opérer que sous les formes qu'ils ont eux-mêmes engendrées. » ³⁷⁹

Le fait que l'avant-garde contestataire soit aujourd'hui dans les musées (comme le déplore Douglas Crimp, entre autres) ou que les musées ouvrent leurs portes aux objets médiocres de la culture de masse (comme le déplore David Thomas, entre autres), ne porte pas à conséquence autant que l'apparente étendue des possibilités du musée. En effet, l'avant-garde s'est toujours inscrite dans le circuit du *High Art*, qu'on retrouve depuis longtemps dans les musées, et une automobile, dans un musée, n'enlève rien aux œuvres que le visiteur est venu voir. Le problème se situe davantage dans l'étendue des possibilités, qui sont perçues comme illimitées, et qui sont en fait le résultat de la nature transhistorique, transculturelle et autoréflexive du système actuel de la « culture de l'art ». Le cas du musée en regard de l'art contemporain nous semble paradigmatique parce que son système, celui de l'art actuel, est plus fermé : l'uniformisation de la muséalisation n'y est que plus flagrante. Dans le cas de l'art actuel (mais dans ce cas seulement), nous ne pouvons

³⁷⁸ Niklas Luhmann, « Développements récents dans la théorie des systèmes », dans *Connaissance du politique*, Paris : PUF, 1990.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 285.

pas être d'accord avec Andreas Huyssen, qui considère que la globalisation reste un phénomène déterminé par les différentes sociétés et ce, de manière distincte :

« La muséalisation des enregistrements vidéo, les débats autour des musées et monuments de l'holocauste, la mémoire comme anxiété devant le futur, l'Amérique latine et la question des *Human rights*... tout ceci, entre autres, montre que la globalisation de la culture mémorielle se fait selon des formes structurées différemment selon leur localisation sur la planète. Cette globalisation est tout sauf uniforme. »³⁸⁰

La muséalisation de la culture en regard de l'art actuel nous semble intéressante précisément parce qu'avec l'art contemporain, nous avons le sentiment de disposer d'une vision exacerbée du problème de la globalisation culturelle. En effet, les manifestations de cet état de choses y sont plus aiguës, de sorte que la production de l'artiste, ou l'action du musée, ne peuvent jamais paraître adéquats aux yeux des protagonistes ou de leurs observateurs ; chacun assimile le discours de l'autre et, comme l'a démontré Niklas Luhmann, ce discours est aussitôt déconstruit.

Le spectacle de la mémoire

L'intérêt porté aux musées a partie liée avec deux obsessions contemporaines : la mémoire et le spectacle. Ces deux obsessions se condensent dans l'esthétisation du passé. Et le musée, comme institution, s'est avéré tout désigné pour livrer un tel programme. Nous avons en effet été témoins, pendant les dernières années du XX^e siècle, d'un besoin de commémoration qui s'est manifesté dans

³⁸⁰ Dans un exposé intitulé *Present Pasts*, Andreas Huyssen présentait une vision de la société actuelle et des différents horizons culturels marqués par la problématique de la mémoire, lors du colloque *Narrative and Cultural Memory*, de la série *Hannah Arendt Memorial Symposia in Political Philosophy*, organisée par le département de philosophie de la Faculté des études supérieures de la New School for Social Research à New York, du 21 au 22 janvier 1999. (C'est nous qui traduisons.) Les cinq chercheurs invités présentaient le résultat de leurs recherches récentes en philosophie politique sur le thème de la mémoire narrative et culturelle. Le professeur Richard Bernstein, directeur du département de philosophie, avait réuni Geoffrey Hartman, Andreas Huyssen (Université Columbia),

l'érection de monuments architecturaux à valeur symbolique, ainsi que dans la fabrication de spectacles culturels et éducatifs, présentés généralement sous la forme d'expositions.

La question de la mémoire aura hanté le passage dans le nouveau millénaire, mais la réflexion actuelle sur la mémoire s'inscrit souvent dans une continuité, celle de la critique de la culture moderniste, qui part d'Adorno et qui aboutit, tant dans les pratiques artistiques que théoriques, à une relecture du passé. La mémoire est une question souvent abordée en relation avec les institutions culturelles, dans une perspective pluridisciplinaire. Récemment, il a été facile de répertorier et d'observer un grand nombre d'événements et de pratiques, intellectuelles ou artistiques, reliés à la mémoire : expositions, productions artistiques, colloques, publications, cérémonies officielles, débats publics, films, vidéo et cédéroms³⁸¹. Le musée est toujours identifié comme un lieu de mémoire et, en dépit des apparences, il le demeure tout autant lorsqu'il s'agit d'art contemporain. En effet, en regard des productions actuelles, les avenues d'exploration sont très nombreuses. Mentionnons le système de la culture et la construction de la mémoire ; les relations entre la mémoire collective et l'identité culturelle ; la construction de la mémoire nationale ; la valeur du passé dans la culture actuelle ; la place des déchets dans l'art actuel. D'autres thèmes encore semblent s'imposer, tels que : mémoire culturelle et culture de la mémoire ; les institutions du mémoriel et la mémoire moderne archivée dans les lieux de mémoire ; les monuments et l'esthétisation de la mémoire ; l'architecture de la mémoire (comment l'art actuel, même lorsqu'il tient des propos critiques sur le passé, est-il utilisé pour créer une « nouvelle » mémoire collective ?). En ce qui concerne les musées, plusieurs se demandent comment définir la relation entre l'institution lieu de mémoire qu'est le musée d'art, et la construction problématique d'une identité nationale ou sociale. Les musées, de plus, s'inscrivent dans le

Aleida Assmann (Université de Constance), Carol L. Bernstein (Bryn Mawr College) et Jan Assmann (Université de Heidelberg).

³⁸¹ Voir, pour cette dernière catégorie, Raymond Bellour et Laurent Roth, *Qu'est-ce qu'une madeleine ? « À propos du CD-ROM Immemory de Chris Marker »*, Paris : Yves Gevaert Éditeur et Centre Georges Pompidou, 1998.

phénomène de la commémoration : le passé célébré officiellement n'est-il que le produit de l'amnésie ? La notion d'amnésie collective est-elle une phobie contemporaine ? On pense par exemple à la production de l'artiste Dennis Adams, qui travaille avec la notion d'amnésie collective, et qui affirme : « I prefer "social" to "political". I don't have a specific political agenda. My work addresses collective amnesia as a highly evolved program of late capitalism. »³⁸² Mais l'oubli n'est-il pas nécessaire pour maintenir la valeur du passé ? En vue d'une organisation de ces notions, le travail de Jan Assmann et d'Aleida Assmann sur la mémoire culturelle propose des pistes intéressantes.³⁸³

Il est vrai que, depuis un vingtaine d'années, la question de la mémoire se fait de plus en plus présente au sein des débats culturels et politiques.³⁸⁴ La mondialisation de l'économie, la globalisation des moyens de communication et l'accélération des développements technologiques n'ont pas servi à créer la société universelle telle qu'imaginée selon les utopies modernistes. Bien au contraire, sur la scène politique internationale, la réunification de l'Allemagne, l'éclatement de l'Union soviétique, la disparition de l'Apartheid en Afrique du Sud, coïncident avec des manifestations de crises d'identité nationale. Et au Québec, depuis 20 ans, la question constitutionnelle tourne inévitablement autour de celle de "nos racines". Très souvent aussi, la question de la mémoire collective renvoie à celle de l'Holocauste.³⁸⁵

Or, ce besoin de revenir au passé pour définir le futur, passe généralement par la « découverte » et la diffusion des documents d'archives. Cette obsessionnelle

³⁸² Extrait d'une entrevue dans *Art in America*, vol. 77, no 4, avril 1989. Voir aussi *Dennis Adams : The Architecture of Amnesia* (NY : Kent Fine Art, 1990).

³⁸³ Voir, par exemple, Jan Assmann, « Collective Memory and Cultural Identity », *New German Critique*, no 65, printemps/été 1995, pp. 125-134.

³⁸⁴ Nous croyons en outre, comme l'a démontré Andreas Huyssen, que le phénomène est international et qu'il trouve ses orientations spécifiques dans divers contextes géographiques, nationaux ou ethniques. Voir Andreas Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, op. cit.

³⁸⁵ Voir, entre autres ouvrages récents sur la mémoire et les monuments : James Young, *The Texture of Memory : Holocaust Memorials and Meaning in Europe, Israel, and America*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1993.

diffusion des collections gardiennes de la mémoire caractérise notre culture. Comment interpréter ce phénomène ? Certains y voient la manifestation abusive du goût postmoderniste pour les références au passé ; certains encore considèrent qu'il s'agit là d'une tendance à multiplier les commémorations encourageant la nostalgie, et qui ne profite qu'aux massmédias. Pour d'autres auteurs,³⁸⁶ ces rattrapages désespérés compensent la disparition d'une « mémoire profonde » dans notre société postmoderniste marquée par l'amnésie et condamnée à l'accumulation perpétuelle de moments du présent. Ces critiques esthétiques et sociales sont justifiées, mais elles manquent de finesse lorsque leur but est de proclamer « la fin de l'art » ou « la fin de l'histoire ». Car, à travers la question de la mémoire, c'est tout l'héritage éthique et esthétique de la modernité qui peut être examiné.

La modernité s'est articulée autour de la recherche de nouveauté ; elle a valorisé l'invention et défini son projet esthétique et social à partir de la notion d'avant-garde. Ainsi, pour montrer comment notre goût pour la mémoire est en fait un signe de la crise de la temporalité qui a caractérisé la modernité, Miriam Hansen et Andreas Huyssen prennent l'exemple de Nietzsche qui, en bon « utopiste moderniste », rejetait « le passé comme fardeau, ainsi que l'histoire de l'archive et du monument. »³⁸⁷ Ceci bien sûr ne signifie pas que la mémoire fut ignorée par la modernité. Ainsi Baudelaire, pour qui la mémoire constituait le meilleur outil de stimulation de l'imagination chez un *peintre de la vie moderne*.³⁸⁸ Mais lorsque la modernité s'est intéressée à la mémoire, c'est souvent pour réfléchir à la mémoire comme faculté personnelle, et non pour étudier ce que globalement nous appelons la mémoire culturelle. L'exception serait le travail inaugural de Benjamin. C'est en effet à partir de Walter Benjamin, et ensuite de Theodor W. Adorno, que sont posées les bases d'une réflexion sur la temporalité et la mémoire, au sein d'une culture

³⁸⁶ Nous pensons notamment à Fredric Jameson, et à son texte « Postmodernism and Consumer Society », *op. cit.*

³⁸⁷ Voir Miriam Hansen et Andreas Huyssen, « Introduction », *Memories of Germany*, *New German Critique*, no 71, printemps/été 1997, pp. 3-4.

³⁸⁸ Voir Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne. IV La modernité », *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Paris, Garnier, 1962.

technologique et médiatique.³⁸⁹ Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si aujourd'hui l'institutionnalisation de la mémoire et de l'archive coïncide avec un hyper-développement des médias et de la technologie. Toutefois, la mémoire de l'ordinateur n'est pas celle de la faculté humaine, qui n'est pas celle d'une culture de société ; enfin, la mémoire culturelle n'est pas l'histoire. Comme le précise Michel Foucault : « Le document n'est pas l'heureux instrument d'une histoire qui serait de plein droit *mémoire* ; l'histoire, c'est une certaine manière pour une société de donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas. »

390

Le monumental, qui présente à la fois les caractéristiques du spectaculaire et du mémoriel, caractérise l'architecture de plusieurs nouveaux musées, mais aussi de plusieurs productions artistiques actuelles. L'emballage du Reichstag par Christo a attiré l'attention de plusieurs auteurs qui s'intéressent aux problématiques liées à la mémoire ou au spectaculaire. Andreas Huyssen a étudié la question du monumental à la lumière de l'emballage du Reichstag par Christo ;³⁹¹ Emma Barker, considère que le *Wrapped Reichstag* de Christo correspond tout à fait à la définition de « l'œuvre-comme-spectacle », c'est-à-dire qu'il se présentait comme une exposition visuelle éblouissante.³⁹²

³⁸⁹ Pour une analyse récente du sujet, voir : Peter Osborne, « Small-scale Victories, Large-scale Defeats : Walter Benjamin's Politics of Time », dans *Walter Benjamin's Philosophy : Destruction and Experience*, dir. par Andrew Benjamin and Peter Osborne, Londres et New York : Routledge, 1994.

Du même auteur, voir aussi : *The Politics of Time : Modernity and Avant-Garde* (Londres et New York : Verso, 1995).

³⁹⁰ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969, p. 14.

³⁹¹ En plus de l'emballage de Christo, l'auteur s'intéresse à deux événements qui ont eu lieu en Allemagne au cours de l'été 1995 : Wagner à Bayreuth (on sait que Bayreuth est ce grand théâtre, ce monumental édifice qui se consacre à la présentation des œuvres de Richard Wagner, et qui organise d'ailleurs chaque été un spectaculaire « Festival Wagner ») et la diffusion des plans du *Memorial* de l'holocauste à Berlin. L'objectif d'Andreas Huyssen était de réhabiliter le monumentalisme. Sa thèse défendait l'idée que nous pouvions, historiquement, identifier un consensus esthétique, qui va du modernisme du début du siècle jusqu'au postmodernisme et qui se résume par l'anti-monumental. Une connotation péjorative se rattacherait au monumental parce qu'il est suspect sur les plans esthétique, politique, social, éthique et psychanalytique. De plus, la sensibilité temporelle des modernistes les placerait contre la tradition et le muséal, ce qui entraîne un rejet du monumental. Les postmodernistes auraient aussi une attitude anti-monumentale, même s'ils rejettent l'architecture moderniste.

³⁹² Voir son introduction dans *Contemporary Cultures of Display* (sous la direction de Emma Barker), New Haven et Londres : Yale University Press et The Open University, 1999, pp. 8-21.

Le musée est peut-être ce spectacle qui, paradoxalement, nous sauverait de ce que Debord qualifie de « mouvement autonome du non-vivant »³⁹³ pour définir le spectacle. C'est du moins ce que défend Emma Barker, invoquant le fait que le musée nous offre, en contre-effet du spectacle, des images « lentes ».³⁹⁴ C'est aussi ce que suggère Yves Michaud lorsqu'il écrit que « le musée est précisément ce qui nous permet d'échapper à Disneyland ».³⁹⁵ Mais le problème ne peut pas être si simple. En effet, comment le musée peut-il être à la fois le paradigme de la culture de l'exposition et ce qui nous permet d'éviter l'écueil de l'exhibition spectaculaire ? Certains auteurs avancent des explications. Ainsi, celle de Peter Wollen, pour qui la disposition visuelle des musées est l'autre face du spectacle, parce qu'elle présente le côté de la production plutôt que celui de la consommation ou de la réception, elle présente aussi le concepteur plutôt que le spectateur ; en relation avec le pulsion scopique lacanienne, c'est l'agent qu'elle met en scène, plutôt que le patient.³⁹⁶ Il y voit la mise en exposition selon les termes du symptôme : c'est à travers les modes d'exposition que les régimes de toutes sortes révèlent les vérités qu'ils souhaitent cacher. En convoquant le travail de Debord, Wollen considère que le principal effet du spectacle moderne est d'effacer l'histoire et la compréhension historique.³⁹⁷

Il y aurait peut-être là une piste, qui est à mettre en relation avec la relation qu'entretient le musée avec le passé. Si le musée nous permet d'échapper à Disneyland, c'est parce qu'il nous situe constamment dans une perspective historique, dans un rapport au passé qui se manifeste autant lorsqu'il s'agit d'art contemporain que d'art ancien. En dépit de toutes les critiques que nous avons examinées, portant sur les écueils de l'historicisme en histoire de l'art, ce pont que fait le musée entre le passé et le présent serait ce qui « sauve » l'art contemporain. Ce

³⁹³ Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris : Gallimard, Folio, 1992, p. 16.

³⁹⁴ Voir *Contemporary Cultures of Display*, *op. cit.*

³⁹⁵ Yves Michaud, « L'art contemporain et le musée : un bilan », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, numéro hors-série intitulé *L'art contemporain et le musée*, 1989, Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, p. 82.

³⁹⁶ Peter Wollen, *Visual Display. Culture beyond Appearances* (sous la direction de Lynne Cooke et Peter Wollen), Seattle : Bay Press, 1995 ; voir, en particulier, son introduction, pp. 9-13.

pont correspond au collectionnement muséal, et en cela le musée se distingue des expositions internationales, biennales, galeries, salons, foires, ventes au enchères, bref, de toutes ces instances du système de l'art qui ne possèdent pas de collection. Mais alors, il faut aussi distinguer la collection muséale de la collection corporative. Cette dernière, contrairement au musée, n'acquiert pas en fonction de la constitution d'un patrimoine national, et cette différence est fondamentale. Bien sûr, cet état de fait pourrait se modifier dans un futur proche ou lointain ; mais quoiqu'il en soit, le collectionnement dans les musée et dans les grandes corporation s'effectue selon un fonctionnement toujours différent. Tandis que les corporations collectionnent à un rythme de plus en plus rapide, les musées conservent une attitude plus « traditionnelle » : les oeuvres n'entrent dans leurs collections que lentement, et au prix de délibérations secrètes chargées de procédures. La collection muséale reste lourdement chargée d'une signification rattachée à sa valeur patrimoniale.

³⁹⁷ Voir Peter Wollen, *Visual Display. Culture beyond Appearances*, op. cit., pp. 9-10.

CONCLUSION

Perspectives d'avenir : la médiation/médiatisation, la technologie et la muséification globalisée

Nous assistons présentement à une globalisation de la muséification et du discours autoréflexif, et ce phénomène s'observe à travers tous les médias servant à la diffusion de l'art. La globalisation de la muséification et du discours autoréflexif ne laisse que très peu de place à l'œuvre ; c'est davantage l'art contemporain institutionnalisé, utilisé comme notion opératoire dans le système de l'art, qui devient l'objet du discours. Le musée et les expositions internationales s'imposent comme le nouveau paradigme discursif des théories de l'art actuel. Car en se voulant critique, en s'arrêtant de plus en plus aux conditions de production, de diffusion et de réception de l'œuvre, le discours sur l'art a finalement été entraîné dans la logique autoréflexive de l'institution. Il est à prévoir qu'avec le développement des expositions virtuelles et des cours offerts à travers les logiciels *Power Point*, la force de cette logique se propagera plus rapidement encore. La technologie multimédia offre une grande visibilité à son usager : elle permet, littéralement, une meilleure exposition ; or, le désir d'exhibition qui motive actuellement les institutions, favorise essentiellement l'autoréflexivité. Dans la mesure où nous donnons à l'autoréflexivité de l'œuvre d'art la même définition que René Payant, c'est-à-dire « le fait qu'elle se

pense et que son objet est le fait même de se penser »³⁹⁸, nous pouvons dire que le musée ainsi que les institutions préoccupées de culture visuelle, se sont, dans un processus similaire, substituées à l'œuvre.

La globalisation par l'autoreproduction

Le Museum of Modern Art de New York a récemment fait l'acquisition de P.S.1 Contemporary Art Center. En se portant acquéreur d'un centre d'exposition d'art actuel reconnu pour son fonctionnement anti-institutionnel et pour sa programmation axée vers les pratiques récentes et innovatrices, la puissante institution se dote d'un « satellite » qui la met à l'abri de plusieurs critiques qui ont été formulées à l'égard des musées au cours des dernières années. L'acquisition de P.S.1 par le MOMA s'est faite à la suite des difficultés financières rencontrées par le centre d'art contemporain ; néanmoins, cette démarche n'est pas philanthropique mais légitimante. À Londres, entre la première Tate Gallery et la nouvelle Tate Gallery of Modern Art, nous avons assisté à la construction de « succursales », à Liverpool et à St Ives, deux villes pour lesquelles le musée a été présenté comme un élément de régénération urbaine. Les grands musées sont d'ailleurs de plus en plus nombreux à s'autoreproduire³⁹⁹ de la sorte. Le Guggenheim Museum s'est récemment « cloné » en créant le Guggenheim Soho : ainsi, en décembre 2000, alors que le Guggenheim Soho présentait dans ses modestes locaux déserts les dernières œuvres d'Andy Warhol, le Guggenheim pouvait se permettre d'exposer les robes de Giorgio Armani pour accueillir des milliers de visiteurs. Quant au Guggenheim créé à Bilbao en 1997, il faut rappeler que le mandat officiel de ce musée à l'architecture flamboyante relève d'une stratégie discursive tout aussi légitimante : il s'agit de revitaliser la ville de Bilbao et le pays basque « sclérosés » par la récession économique.

³⁹⁸ René Payant, *Vedute, op. cit.* p. 25.

³⁹⁹ Nous utilisons le terme dans le sens d'*autopoïesis*, c'est-à-dire d'une autoreproduction circulaire, telle que définie par Niklas Luhmann.

Le pouvoir des grandes institutions a fait l'objet de nombreuses critiques ; paradoxalement, c'est par l'intermédiaire de leur musée satellite, c'est-à-dire en s'autoreproduisant et en globalisant le rayonnement de ce pouvoir, qu'elles tentent aujourd'hui de se rendre imparables à la critique. L'autoreproduction des musées n'offre pas que des cas isolés au sein du système de l'art. Il s'agit au contraire d'une tendance généralisée qui s'observe déjà dans l'organisation des expositions internationales et des biennales. En effet, les biennales sont devenues de véritables « musées sans collection », et elles ont commencé, à l'instar des institutions, à se multiplier elles-mêmes. Ce type de développement, justifié par des arguments invoquant la nécessité d'offrir des expositions dans d'autres pays ou d'autres régions, participe en réalité d'une stratégie de légitimation des ambitions économiques de l'instance organisatrice, qui utilise l'art contemporain comme outil de cautionnement. Un des objectifs des biennales était jusqu'à présent d'intégrer l'art dans l'environnement urbain, se distinguant en cela du « cube blanc » muséal. Mais voilà que les organisateurs de la Documenta ont déjà prévu la mise sur pied de « plates-formes » qui seront, à partir de Kassel, implantées dans différents endroits partout dans le monde⁴⁰⁰. Bien qu'ils s'en défendent, les organisateurs sont en train de créer une nouvelle forme d'impérialisme culturel. Les plates-formes relèvent d'une stratégie discursive particulière : en réponse aux théories postcolonialistes qui ont dénoncé le circuit très officiel des biennales, les plates-formes sont présentées comme des moyens de se placer en périphérie et de refuser le pouvoir du « Centre ». En effet, les enjeux politico-économiques qui ont présidé à la création de biennales tenues dans les pays pauvres (La Havane, Sao Paulo) sont généralement perçues comme un contexte qui appelle d'urgence des interventions favorisant la création artistique⁴⁰¹. Ce contexte, qui rend légitimes les expositions et toute forme de mise en

⁴⁰⁰ Ce projet a été explicitement annoncé, l'automne dernier, par Ute Meta Bauer, qui utilisait le terme *platforms*, lors de sa conférence sur la Documenta XI, tenue dans le cadre d'un colloque intitulé *Bienales, Multiculturalismo, Instituciones y Relaciones Norte-Sur*.

⁴⁰¹ Par exemple, la 7^e Biennale de la Havane développait sa thématique autour de l'idée de rapprochement physique des personnes, en réaction au développement de la technologie. Comme l'énonce dans le catalogue Rafael Acosta de Arriba (président du Conseil national des arts plastiques et de la direction de la Biennale de la Havane) et, comme on pouvait s'y attendre, les objectifs de

valeur des productions culturelles, manque évidemment aux manifestations artistiques plus anciennes (Kassel, Venise), qui sont de puissantes machines économiques dans le système de l'art⁴⁰². Paradoxalement, c'est en créant les plateformes, c'est-à-dire en s'institutionnalisant radicalement, que Kassel se dote d'un discours légitimant pour la Documenta devenue trop institutionnelle.

Les revues spécialisées n'échappent pas à cette autoreproduction circulaire dont le pivot est l'exposition. En effet, elles créent systématiquement des « numéros spéciaux » qui portent sur les expositions et la réception de l'art ; dans le courant de l'année 2000, certaines se sont même « clonées » pour éditer des suppléments autonomes consacrés uniquement à la question du rôle de l'exposition.⁴⁰³ Les objectifs de ces suppléments marquent explicitement le passage du commentaire sur l'œuvre au commentaire sur sa médiation. Ainsi, la revue spécialisée en est arrivée à prendre en charge la médiatisation de son propre travail de médiation. Elle s'inspire en cela de son nouvel objet d'étude : l'exposition, et plus particulièrement celle des grands musées et des biennales.

l'événement sont orientés autour d'un intérêt marqué pour les sujets marginaux et périphériques. En effet, ce que nous pouvons comprendre de la situation géographique de Cuba, c'est d'abord que la marginalité dont il est question demeure essentiellement économique. Ainsi, le « Centre », qui constamment renvoie « l'Autre » en périphérie, ne peut se définir comme tel que parce qu'il est riche. Lors des événements d'ouverture, Nelson Herrera Yola (directeur du Centre Wifredo Lam, l'instance organisatrice de la biennale), a répété à plusieurs reprises la relation dichotomique de ces deux termes : la technologie et les rencontres qui suscitent le dialogue.

⁴⁰² En effet, les biennales ne sont-elles pas devenues, comme l'écrit Serge Guilbault, l'espace privilégié de diffusion de la production d'une communauté, un espace qui, comme les Jeux Olympiques, permettrait de pénétrer l'espace culturel dominant ? Pour Guilbault, le prix à payer, afin d'obtenir une visibilité valable à partir de la périphérie, est de vivre selon l'illusion qu'il n'y aurait plus de centres, c'est-à-dire de lieux culturellement perçus comme « supérieurs », et à partir desquels le monde culturel devrait s'organiser. (Serge Guilbault, « Globalization and the Age of Boutique Art », *Encuentro de Teoria y Critica, Biennale de La Havane, 2000*, pp. 62-63.) L'intégration de « l'Autre » dans un système culturel global serait donc, paradoxalement, le signe d'une réussite et en même temps d'un échec. Réussite, à ce qu'il me semble, d'une exposition – dans le sens large du terme – d'un « tiers monde », aux yeux d'un monde qui détient le pouvoir culturel. Échec aussi, par ailleurs, en ce sens que c'est d'abord la logique de l'économie touristique qui est revitalisée par l'événement.

⁴⁰³ C'est le cas, notamment, des revues *Art Press* et *Parachute*. Cette dernière a lancé, pendant l'automne 2000, son supplément, *para-para*, qui propose une certaine approche de l'art actuel : il ne s'agirait pas de faire des commentaires sur les différentes œuvres exposées, mais davantage de générer des réflexions plus globales sur le rôle de l'exposition, sur ses lieux et modes de présentation et, par exemple, sur la place des biennales comme véhicule de l'art international. Dans le cas de la

La culture de l'exposition et le retrait de la critique

Nous avons vu que la situation dans laquelle se trouve aujourd'hui le commentaire sur l'oeuvre d'art (entendre la critique d'art, la théorie de l'art et l'histoire de l'art), est particulièrement complexe. D'une part, l'oeuvre appelle plus que jamais le commentaire et, d'autre part, le commentaire est devenu complètement autoréflexif, de sorte qu'il n'apporte aucune lumière au lecteur ou au visiteur cherchant à établir une distinction entre l'art et le « non-art »⁴⁰⁴. Pour l'heure, le public doit se contenter de distinctions telles que : « l'art est ce qui entre dans le musée d'art et « le non-art » est ce qui n'en franchit pas le seuil. » Le discours critique est perçu comme ne pouvant plus assumer la formation du public aux yeux du principal intéressé, mais aussi aux yeux des auteurs eux-mêmes. Thomas McEvelley pense que « nombre de critiques ont embrassé les fonctions de directeurs d'exposition, certains pour le compte de musées », qui d'ailleurs font de plus en plus souvent appel à leurs services, sans compter qu'un « certain nombre de critiques d'art sont passés directeurs de galerie ». Pour McEvelley, il s'agit là d'un danger, « aggravé par l'essor considérable qu'a connu dans son ensemble le système de l'art au cours des dernières années ».⁴⁰⁵ De manière similaire, le bilan que dresse Yves Michaud des commentaires de plusieurs auteurs sur le thème « l'art contemporain et le musée », révèle un problème fondamental et généralement occulté : « la disparition de la critique ». Ce problème, comme on peut s'y attendre, y est mis en

revue *Art Press*, les numéros « hors série » sur la thématique de l'exposition sont constitués de textes déjà publiés par la revue qui, de la sorte, se réédite elle-même.

⁴⁰⁴ Nous proposons cet anglicisme (qui s'écrit aussi *nonart*) à défaut d'un terme ou d'une expression concise en français qui pourrait signifier « ce qui n'est pas reconnu comme de l'art par le système de l'art, quelle que soit la forme de l'objet ». Notre définition fait évidemment référence à la fonction désignée de l'objet (représenter l'art) plutôt qu'à sa forme ; on comprendra que depuis Duchamp, l'installation sanitaire peut s'inscrire dans le système de l'art, ce qui n'est pas permis au tableau du « peintre du dimanche ». Par ailleurs, dans la théorie des systèmes, justement, le principe de distinction est fondamental. Ainsi, au terme « art », Niklas Luhmann ne peut opposer que le mot « *nonart* » (Voir *Art as a Social System*, *op. cit.*).

⁴⁰⁵ Thomas McEvelley, *Art, contenu et mécontentement. La théorie de l'art et la fin de l'histoire*, Paris : Éditions Jacqueline Chambon, 1994, p. 12.

relation avec la disparition des critères esthétiques, mais surtout avec le musée comme producteur de connaissance.⁴⁰⁶

Distinguer le musée des expositions internationales

En fait, la critique n'a pas disparu ; elle s'est plutôt insérée dans la dynamique circulaire du système autoréflexif de l'art, de sorte qu'elle a perdu son statut d'observation « objective » (celle qui livre de l'information obtenue de « première main »). Yves Michaud a raison de dire que le musée est ce qui reste lorsqu'il n'y a plus de certitude sur ce que devraient être les chefs-d'œuvre, étant donné que le musée, force est de le constater, garde sa valeur d'autorité et de reconnaissance.

Le musée d'art accueille rapidement toute démarche artistique lorsqu'il s'agit de programmer des expositions et même des commandes artistiques : tout porte à croire que la signification de l'objet, aujourd'hui, se loge dans l'exposition, dans la manière de présenter les objets, dans la contextualisation, dans la « réalité contingente du lieu »⁴⁰⁷. Mais voilà que s'installe un autre paradoxe : s'il est vrai que le musée assimile tout (toute critique, toute forme d'art), il serait imprudent de croire qu'il ne rejette rien. Nous avons en effet montré que l'acquisition des œuvres, dans une collection muséale, constitue une opération très délicate et qu'un faible pourcentage des œuvres proposées (pour don comme pour achat), sont finalement intégrées à la collection. Bien sûr, nous pouvons dire, à l'instar d'Yves Michaud, qu'on aurait tort de sous-estimer les problèmes d'accumulation des objets ; cependant, les musées n'introduisent qu'avec lenteur et réserve de nouvelles œuvres dans leur collection.

Cette opération plus « traditionnelle », dans le fonctionnement muséal, joue un rôle décisif dans le système de l'art contemporain. Elle permet en effet établir une

⁴⁰⁶ Voir Yves Michaud, « L'art contemporain et le musée : un bilan », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, numéro hors-série intitulé *L'art contemporain et le musée*, Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 1989, pp. 76-82.

distinction fondamentale entre le musée et les expositions internationales, mais aussi entre les collections muséales et les grandes collections corporatives.⁴⁰⁸ En effet, la collection muséale est considérée comme un monument patrimonial. À ce titre, elle constitue une mémoire indispensable pour le système de l'art, une référence qui permet à ce système de s'assurer que l'art est reconnu comme tel, malgré la tolérance grandissante envers les idiosyncrasies des oeuvres. La notion de patrimoine subit aujourd'hui « un élargissement démesuré »,⁴⁰⁹ et c'est pourquoi les collections des musées, qui représentent un lien fondamental avec la tradition et avec le passé (même - et peut-être surtout - lorsqu'il s'agit d'art contemporain), sont au cœur du problème de l'autodescription et de l'autoréférentialité du système de l'art. Si nous acceptons l'idée de l'autonomie du système de l'art telle que décrite par Niklas Luhmann, et si nous admettons que le XX^e siècle a vu surgir le problème du contrôle de la distinction entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas, alors il faudra accorder plus d'importance au processus, toujours gardé secret, de l'acquisition des oeuvres dans une collection muséale. Une meilleure connaissance des principes qui servent à la régulation de ce processus permettra d'établir des ponts, pour sortir de l'impasse dans laquelle se trouvent les pratiques discursives qui s'intéressent aux critères en art ou aux questions formelles dans les productions artistiques contemporaines.

⁴⁰⁷ Voir Thomas McEvelley, *op. cit.*, p. 165.

⁴⁰⁸ Comme, par exemple, la collection Saatchi, dont on parle beaucoup ces derniers temps.

⁴⁰⁹ Voir Philippe Nys, « Métamorphose des monuments historiques et problématiques de leur réutilisation. Théories et représentations à l'œuvre en Europe », *La réutilisation culturelle et artistique des monuments historiques en Europe* (Étude réalisée par le réseau européen des Centres culturels - Monuments historiques et l'Association des Centres de Rencontre), Paris : Éditions de l'ACCR, 1999, p. 20.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

BAL, Mieke, *Double Exposure. The Subject of Cultural Analysis*. New York et Londres : Routledge, 1996.

BARKER, Emma (sous la direction de), *Contemporary Cultures of Display*, New Haven et Londres : Yale University Press et The Open University, 1999.

BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*, Paris : Gallimard, 1968.

BAUDRILLARD, Jean, *L'effet Beaubourg: implosion et dissuasion*, Paris, Éditions Galilée, 1977.

BENJAMIN, Andrew, *Art, Mimesis and the Avant-Garde*, Londres et New York : Routledge, 1991.

BENNETT, Tony, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londres et New York : Routledge, 1995.

BOURDIEU, Pierre et Hans Haacke, *Libre-échange*, Paris : Seuil / Les presses du réel, 1994.

BOURDIEU, Pierre, et Alain Darbel, *L'amour de l'art. Les musées et leur public*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1966.

BRUNETTE, Peter, et David Wills (sous la direction de), *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media and Architecture*, Cambridge (Mass.) : Cambridge University Press, 1994.

BRYSON, Norman, Michael Ann Holly et Keith Moxey (sous la direction de), *Visual Culture : Images and Interpretation*, Hanover and London : Wesleyan University Press, 1994.

BÜRGER, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984. (version originale : 1974)

BURGIN, Victor, *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Atlantic Highlands : Humanities Press International, 1986.

CHEETHAM, Mark A., Michael Ann Holly et Keith Moxey (sous la direction de), *The Subjects of Art History : Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge : Cambridge University Press, 1998.

CONNOR, Steven, *Theory and Cultural Value*, Oxford (R-U) et Cambridge (Mass.) : Blackwell, 1992.

CRIMP, Douglas, *On the Museum's Ruins*, Cambridge (Mass.) et Londres : The MIT Press, 1993.

DASTUR, Françoise. *Dire le temps. Esquisse d'une chronologie phénoménologique*, Paris : Encre marine, 1994.

DÉOTTE, Jean-Louis, *L'Homme de verre. Esthétiques benjaminsiennes*, Paris : L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 1998.

DÉOTTE, Jean-Louis, *Oubliez ! Les ruines, l'Europe, le Musée*, Paris : Éditions l'Harmattan, coll. « Philosophie en commun », 1994.

DÉOTTE, Jean-Louis, *Le Musée, l'origine de l'esthétique*, Paris : Éditions l'Harmattan, coll. « Philosophie en commun », 1993.

DERRIDA, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris : Flammarion, coll. Champs, 1978.

DERRIDA, Jacques, *Positions*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1972.

DERRIDA, Jacques, *Marges — De la philosophie*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1972.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1967.

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris : Le Seuil, 1967.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Les Éditions de Minuit, coll. Critique, 1992.

DOYON, Carol, *Les histoires générales de l'art*, Laval : Éditions Trois, coll. Vedute, 1989.

DUNCAN, Carol, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, New York et Londres : Routledge, 1995.

ECO, Umberto, *La guerre du faux*, Paris : Grasset, 1985.

ESCOUBAS, Éliane, *L'espace pictural*, Paris : Encre marine, 1995.

FOUCAULT, Michel, *Résumé des cours, 1970-1982, Conférences, essais et leçons du Collège de France*, Paris : Julliard, 1989.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Gallimard, Coll. TEL, 1972.

FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris : Gallimard, NRF, 1966.

FREITAG, Michel, *Le naufrage de l'université*, Québec : Nuit blanche éditeur, et Paris : Éditions La Découverte, 1995.

GROSS, David, *The Past in Ruins: Tradition and the Critique of Modernity*, The University of Massachusetts Press, 1992.

GROUT, Catherine, *Pour une réalité publique de l'art*, Paris : L'Harmattan, collection Esthétiques, 2000.

HAACKE, Hans et Pierre Bourdieu, *Libre-échange*, Paris : Seuil / Les presses du réel, 1994.

HASKELL, Francis, *La Norme et le caprice. Redécouvertes en art. Aspects du goût, de la mode et de la collection en Angleterre et en France, 1789-1914*, Paris : Flammarion, 1986, (traduit de l'anglais par Robert Fohr ; ouvrage paru en 1976).

HEINICH, Nathalie, *Le Triple Jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris : Éditions de Minuit, collection « Paradoxe », 1998.

HEINICH, Nathalie, *Les Rejets de l'art : l'art, le public et les valeurs*, Paris : Éditions Jacqueline Chambon, collection « Rayon Art », 1998.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. *Museums and the Shaping of Knowledge*, Londres et New York : Routledge, 1992.

HUYSSSEN, Andreas, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York et Londres : Routledge, 1995.

JAY, Martin. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley : University of California Press, 1993.

KARP, Ivan et Steven D. Lavine (sous la direction de), *Exhibiting Cultures . The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington et Londres : Smithsonian Institution Press, 1991.

KARP, Ivan, Christine Mullen Kreamer et Steven D. Lavine (sous la direction de), *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, sous la direction de, Washington et Londres : Smithsonian Institution Press, 1992.

KAVANAGH, Gaynor, (sous la direction de), *Museum provision and Professionalism*, Londres et New York : Routledge, 1994.

LUHMANN, Niklas, *Art as a Social System*, Stanford : Stanford University Press, 2000 (version originale en allemand : 1995).

LUHMANN, Niklas, *Observations on Modernity*, Stanford : Stanford University Press, 1998 (version originale en allemand : 1992).

LUHMANN, Niklas, *Social Systems*, Stanford : Stanford University Press, 1995 (version originale en allemand : 1984).

LYOTARD, Jean-François, *Le différend* , Paris : Les Éditions de Minuit, 1983.

MARIN, Louis, *Utopiques : Jeux d'espace* , Paris : Les Éditions de Minuit, 1973.

McEVILLEY, Thomas, *Art, contenu et mécontentement. La théorie de l'art et la fin de l'histoire*, Paris : Éditions Jacqueline Chambon, 1994.

MELVILLE, Stephen, et Bill Readings (sous la direction de), *Vision and Textuality*, Londres : Macmillan, 1995.

MONNIER, Gérard, *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, Folio, 1995.

MOXEY, Keith, *The practice of Theory. Poststructuralism, Cultural politics and Art History*. Ithaca et Londres : Cornell University Press, 1996 (1^{ère} édition : 1993).

OSBORNE, Peter, *The Politics of Time : Modernity and Avant-Garde*, Londres et New York : Verso, 1995.

PAYANT, René, *Vedute. Pièces détachées sur l'art, 1976-1987*, Laval : Trois, 1987.

POLLOCK, Griselda (sous la direction de), *Generations and Geographies in the Visual Arts : Feminist Readings*, New York and London : Routledge, 1996.

POLLOCK, Griselda, *Vision & Difference: Feminity, Feminism & the Histories of Art*, Londres : Routledge Chapman & Hall, 1988.

POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe - XVIIIe siècle*, Paris : Gallimard, nrf, 1987.

PREZIOSI, Donald, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven ; Yale University Press, 1989.

PRICE, Sally, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 1989.

READINGS, Bill, *The University in Ruins*, Cambridge (Mass.) et Londres : Harvard University Press, 1996.

ROBIN, Régine, *Le naufrage du siècle*, Montréal : XYZ Éditeur, Paris : Berg International Éditeurs, 1995.

ROCHLITZ, Rainer, *Subversion et subvention*, Paris : Gallimard, 1994.

SHERMAN, Daniel J. et Irit Rogoff (sous la direction de), *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

SOLINGER, Janet W. (sous la direction de), *Museums and Universities. New Paths for Continuing Education*, New York et Londres : Macmillan, et American Council on Education, 1990.

TOBELEM, Jean-Michel, *Musées et culture. Le financement à l'américaine*, Mâcon : Éditions W, 1990.

VATTIMO, Gianni, *La fin de la modernité*, Paris : Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1987.

VERGO, Peter, *The New Museology* (sous la direction de), Londres : Reaktion Books, 1989.

VILLENEUVE, Johanne, Brian Neville et Claude Dionne (sous la direction de), *La mémoire des déchets. Essais sur la valeur du passé*, Québec : Éditions Nota bene, 1999.

VIRILIO, Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris : Galilée, 1989.

WALLACH, Alan, *Exhibiting Contradiction. Essays on the Art Museum in the United States*, Boston : The University of Massachusetts Press, 1998.

YOUNG, James, *The Texture of Memory : Holocaust Memorials and Meaning in Europe, Israel, and America*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1993.

**ARTICLES DANS PÉRIODIQUES, TEXTES DANS OUVRAGES
COLLECTIFS ET DANS CATALOGUES**

ADORNO, Theodor W., « Culture Industry Reconsidered », *New German Critique*, no 6, automne 1975, pp.15-

ADORNO, Theodor W., «Valéry Proust Museum », *Prisms*, London : Neville Spearman, 1967, pp. 173-186.

ALPERS, Svetlana, « Le Musée: une manière de regarder », dans *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Paris, no 43, 1993.

ASSMANN, Jan, « Collective Memory and Cultural Identity », *New German Critique*, no 65, printemps/été 1995, pp. 125-134.

BANN, Stephen, « The Cabinet of Curiosity as a Model of Visual Display : a Note of the Genealogy of the Contemporary Art Museum », dans *Définitions de la culture visuelle I : Revoir la New Art History*, (actes du colloque tenu en mars 1994), Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1995, pp. 61-70.

BAUDRILLARD, Jean, « The Ecstasy of Communication », *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, (collectif) Hal Foster [ed], Washington, Bay Press, 1983, pp. 126-134.

BAXANDALL, Michael, « Exposer l'intention. Les conditions préalables à l'exposition visuelle des objets à fonction culturelle », Paris, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no 43, printemps 1993, pp. 35-43.

BENJAMIN, Walter, « L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (trad. Pierre Klossovski), dans *Gesammelte Schriften*, vol.1 tome 2, r. tiedemann et H. Schweppenhäuser éd., Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1978, pp. 709-739.

BENJAMIN, Walter, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien, *Macula* , no 3-4, Paris, 1978, pp. 38-59.

BENJAMIN, Walter, « Unpacking my Library. A Talk about Book Collecting », *Illuminations. Essays and Reflections*, New York : Schocken Books, 1969, pp. 59-67.

BOUILLON, Jean-Paul, « Où en est l'histoire de l'art en France? », *Le Débat*, Paris : Gallimard, Paris, n° 65, mai-juin 1991, pp. 183-187.

CARLE, P., J. Eidelman, J.-C. Guédon, « Quelques réflexions sur la muséologie des sciences », *Musées*, vol. 13, no 1, mars 1991, pp. 35-39.

CRIMP, Douglas, « The Postmodern Museum », *Parachute*, no 46, mars/avril/mai 1987, pp. 61-69.

CRIMP, Douglas, « On the Museum's Ruins », dans *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, (sous la dir. de Hal Foster), Port Townsend et Washington : Bay Press, 1983, pp. 43-56.

CROW, Thomas, « New Art History », *Définitions de la culture visuelle I. Revoir la New Art History*, (actes de colloque), Musée d'art contemporain de Montréal, 1995, pp. 29-36.

CROW, Thomas, « Profane Illuminations. Social History and the Art of Jeff Wall », *Artforum*, fév. 1993, pp. 62-69.

CROW, Thomas, « I'll take the High Road, You Take the Low Road », *Artforum*, jan. 1991, pp. 104-107.

CROW, Thomas, « Modernisme et culture de masse dans les arts visuels », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, nos 19-20, juin 1987, pp. 20-51.

DAMISCH, Hubert, « Où en est l'histoire de l'art en France? », *Le Débat*, Paris : Gallimard, n° 65, mai-juin 1991, pp. 194-198.

DAMISCH, Hubert, « The Museum Device. Notes on Institutional changes », *Lotus International*, no. 35, 1982/II, pp. 6-11.

DÉOTTE, Jean-Louis, « Le passage Hubert Robert », *L'idée de musée* (catalogue d'exposition), Musée de Valence, 1996, pp. 7-11.

DERRIDA, Jacques, « Les pupilles de l'Université : Le Principe de Raison et l'Idée de l'Université », dans *Du droit à la philosophie*, Paris : Éditions Galilée, 1990, pp. 461-498.

DERRIDA, Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, (catalogue d'exposition) Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990.

DERRIDA, Jacques, « Artists, Philosophers and Institutions. A Talk with Jacques Derrida », *Rampike*, (Toronto), 1984.

DIDI-HUBERMAN, Georges, « D'un ressentiment en mal d'esthétique », dans *L'art contemporain en question*, Paris : Galerie nationale du Jeu de Paume, 1994, pp. 65-88.

DORAIS, Léo, « Vingt ans de politique nationale des musées au Canada », *Muse*, vol. X, nos 2-3, été/automne 1992, pp. 41-47.

DUBREUIL, Nicole, « La scène de la peinture après l'éblouissement formaliste - le cas Michael Fried », dans *Définitions de la culture visuelle II. Utopies modernistes - Postformalisme et pureté de la vision* (actes de colloque) Musée d'art contemporain de Montréal, 1996, pp. 19-28.

DUNCAN, Carol and Alan Wallach, « The Universal Survey Museum », *Art History*, vol. 3, no. 4, déc. 1980, pp. 448-469.

FLEISCHER, Alain, « Le zoo, le musée », *Parachute*, no 72, oct.-nov.-déc.1993, pp. 15-17.

FOISY, Suzanne, « Présentation », dans *Philosophiques*, revue de la société de philosophie du Québec, « Critères esthétiques et métamorphoses du beau », vol. XXIII, no 1, Montréal, 1996.

FOSTER, Hal, « The artist as Ethnographer ? », *Définitions de la culture visuelle I : Revoir la New Art History*, (actes du colloque tenu en mars 1994), Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1995, pp. 15-22.

FOSTER, Hal, « Postmodernism. A Preface » *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, dir. par Hal Foster, Port Townsend (WA) : Bay Press, 1983, pp. ix-xvii.

FOSTER, Hal, « Preface », *Discussions in Contemporary Culture (Uncorrected proofs)*, dir. par Hal Foster, Seattle (WA) : Bay Press / Dia Art Foundation, no 1, 1987.

FOUCAULT, Michel, « Des Espaces Autres » *Architecture-Mouvement-Continuité*, no 73, octobre 1984, pp. 6-9.

FRANCBLIN, Catherine, « Le nouveau désordre des musées », *Art Press*, no 201, avril 1995, pp. 31-40.

GHAFOURI, Mehdi, « The Museum Building and its Architectural Expression », *Parachute*, no 46, mars-avril-mai 1987, pp. 94-101.

GREENBERG, Reesa. « Rhetoric by Arrangement : Seeing is Believing », dans *Définitions de la culture visuelle II. Utopies modernistes - Postformalisme et pureté de la vision*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1996, pp. 55-68.

GREENBERG, Reesa, « Making Up Museums. Revisionism and Fred Wilson », *Parachute*, no 76, automne 1994, pp. 38-42.

GREENBERG, Reesa, « The Acoustic Eye », *Parachute*, no 46, mars-avril-mai 1987, pp. 106-108.

GREENBERG, Reesa, « MoMA and Modernism: The Frame Game », *Parachute*, no 42, mars-mai 1986, pp. 21-31.

GRIVEL, Charles, « Hors-ville, Nonville (Une enquête sur le terrain) », *Protée. Théories et pratiques sémiotiques* (dossier « L'espace du dehors », sous la direction de Charles Grivel), vol. 24, no 3, 1997, pp.21-36.

GRIVEL, Charles, « La mort n'est pas subite », *L'image de la mort. Aux limites de la fiction : l'exposition du cadavre* (actes de colloque), Musée d'art contemporain de Montréal, 1995, pp. 59-74.

GRIVEL, Charles, « L'inventeur Trouvé (Gustave) », *Antigone. Revue littéraire de photographie*, no 14, hiver 1990, pp. 45-54.

GROUT, Catherine, « The Garden, Nostalgia and Power », *Nature/culture. Art et jardins* (actes de colloque), Musée d'art contemporain de Montréal, 2000, pp. 103-188.

GUILBAULT, Serge, « Globalization and the Age of Boutique Art », *Encuentro de Teoria y Critica*, Biennale de La Havane, 2000, pp. 62-63.

HAACKE, Hans, « Les musées, gestionnaires de la conscience », *Parachute*, no 46, mars/avril/mai 1987, pp. 138-141.

HABERMAS, Jürgen, « Modernity — An Incomplete Project », *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (dirigé par Hal Foster), Port Townsend (WA) : Bay Press, 1983, pp. 3-15.

HASKELL, Francis, « Les musées et leurs ennemis », *Actes de la recherche en sciences sociales*, no 49, sept. 1983, pp. 103-106.

JAMESON, Fredric, « Postmodernism and Utopia », *Utopia Post Utopia : Configurations of Nature and Culture in Recent Sculpture and Photography* (catalogue d'exposition), Boston : Institute of Contemporary Art, et Cambridge (Mass.) : MIT Press, 1988.

JAMESON, Fredric, « Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism », *New Left Review*, no 146, 1985, pp. 53-92.

JAMESON, Fredric, « Postmodernism and Consumer Society », *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (dirigé par Hal Foster), Port Townsend (WA) : Bay Press, 1983, pp. 111-125. (Version la plus récente, incluant quelques modifications, d'un texte réédité à quelques reprises.)

JAY, Martin. « Returning the Gaze : the American Response to the French Critique of Ocularcentricism », dans *Définitions de la culture visuelle II : Utopies modernistes. Postformalisme et pureté de la vision*, (actes de colloque), Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1996, pp. 29-46.

JORDANOVA, Ludmilla, « Objects of Knowledge », *The New Museology* (dirigé par Peter Vergo), Londres : Reaktion Books, 1989, pp. 22-40.

KITTLER, Friedrich, « Museums on the Digital Frontier », *The End(s) of the Museum* (actes de colloque), Barcelone : Fundació Antoni Tàpies, 1996.

KRAUSS, Rosalind, « La mort des compétences », *Où va l'histoire de l'art contemporain ?* (actes de colloque), Paris : L'image et l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997.

KRAUSS, Rosalind, « The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum », *October*, no.54, 1991, pp. 3-17.

KRAUSS, Rosalind, « Grilles », *Communications*, no 34, Paris : Seuil, 1981, pp. 167-176.

LACROIX, Laurier, « Les musées au Québec : vingt ans d'essor—vingt ans de misère? », *Muse*, vol X, nos 2-3, été/automne 1992, pp. 111-115.

LAFRAMBOISE, Alain, « Après l'érotisme », *Tombeau de René Payant* (catalogue d'exposition), Montréal : Centre d'exposition et de théorie de l'art contemporain, et Laval : Éditions Trois, 1991, pp. 39-48.

LORIES, Danielle, « Art contemporain: questions nouvelles pour l'esthétique philosophique? », *Philosophiques*, revue de la société de philosophie du Québec, « Critères esthétiques et métamorphoses du beau », vol. XXIII, no 1, Montréal, 1996, pp.

LUHMANN, Niklas, « Développements récents dans la théorie des systèmes », *Connaissance du politique*, Paris : PUF, 1990.

MARIN, Louis, « L'art d'exposer », *Parachute*, no 43, juin-juillet-août 1986, pp. 16-20.

MICHAUD, Yves, « L'art contemporain et le musée : un bilan », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, numéro hors-série intitulé *L'art contemporain et le musée*, Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 1989, pp. 76-82.

MICHAUD, Yves, « Voir et ne pas savoir », *Les cahiers du Musée national d'art moderne* (numéro thématique intitulé *En revenant de l'expo*), Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, no 29, automne 1989, pp. 17-34.

MILLET, Catherine, « L'art moderne est un musée », *Art Press*, no 82, 1984. (repris dans *Art Press*, Hors-série no 15, 1994, pp. 151-158.)

MILLET, Catherine, « Cabinets de curiosités : qu'est-ce qui s'y cache ? », *Art Press*, no 190, 1994. (repris dans *Art Press*, Hors série no 15, 1994, p. 159.)

NYS, Philippe, « Métamorphose des monuments historiques et problématiques de leur réutilisation. Théories et représentations à l'œuvre en Europe », *La réutilisation culturelle et artistique des monuments historiques en Europe* (Étude réalisée par le réseau européen des Centres culturels - Monuments historiques et l'Association des Centres de Rencontre), Paris : Éditions de l'ACCR, 1999, pp. 6-41.

O'DOHERTY, Brian, « Inside the White Cube. Part 1 : Notes on the Gallery Space », *Artforum*, mars 1976, pp. 24-30.

O'DOHERTY, Brian, « Inside the White Cube. Part 2 : The Eye and the Spectator », *Artforum*, avril 1976, pp. 26-34.

O'DOHERTY, Brian, « Inside the White Cube. Part 3 : Context as Content », *Artforum*, novembre 1976, pp. 38-44.

OSBORNE, Peter, « Small-scale Victories, Large-scale Defeats : Walter Benjamin's Politics of Time », *Walter Benjamin's Philosophy : Destruction and Experience* (sous la direction de Andrew Benjamin and Peter Osborne), Londres et New York : Routledge, 1994.

OWENS, Craig, « The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism », *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (dirigé par Hal Foster), Port Townsend (WA) : Bay Press, 1983, pp. 57-82.

POINSOT, Jean-Marc, « Quand l'oeuvre a lieu », *Parachute*, no 46, mars-mai 1987, pp. 70-77.

POLLOCK, Griselda, « Beholding Art History : Vision, Place and Power », dans *Vision and Textuality*, (dirigé par Stephen Melville et Bill Readings), London : Macmillan, 1995, pp. 38-66.

POMIAN, Krzysztof, « Le musée face à l'art de son temps ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* (hors série), 1989, pp. 5-10.

POULOT, Dominique, « La Visite au musée: un loisir édifiant au XIX^e siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1983.

POULOT, Dominique, « L'Avenir du passé. Les musées en mouvement », *Le Débat*, no 12, 1981.

POULOT, Dominique, « Le reste dans les musées. "Signes d'une écriture perdue" ou "caractères employés à écrire l'histoire" ? », *Traverses*, no 11, sept. 1978, pp. 100-115.

PREZIOSI, Donald, « Modernity Again : the Museum as Trompe L'Oeil », *Deconstruction and the Visual Arts* (dirigé par Peter Brunette et David Wills), Cambridge, New York et Victoria : Cambridge University Press, 1994.

ROCHLITZ, Rainer, « L'art, l'institution et les critères esthétiques », dans *L'art contemporain en question* (actes de colloque), Paris : galerie nationale du Jeu de Paume, 1994, pp. 129-152.

ROCHLITZ, Rainer, « Dans le flou artistique. Éléments d'une théorie de la "rationalité esthétique" », dans *L'art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, Paris : Les Éditions du Cerf, 1992, pp. 203-238.

SAUMAREZ SMITH, Charles, « Museums, artefacts and Meanings », *The New Museology* (sous la direction de Peter Vergo), Londres : Reaktion Books, London, 1989, pp. 6-21.

STAFFORD, Barbara Maria, « The New Imagist: Visual Expertise in a Transdisciplinary Multimedia Society », dans *Définitions de la culture visuelle II : Utopies modernistes. Postformalisme et pureté de la vision*, (actes de colloque), Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1996, pp. 69-78.

THOMAS, David, « The Chrysler Effet and the Museum's Terminal Paradox », *Parachute*, no 75, juillet, août, septembre 1994, pp. 51-54.

UNFRIED, Berthold, « La muséification du "socialisme réel" », *Communications*, no 55, 1992.

VILLENEUVE, Johanne, « Archives et mutation. Un avenir pour l'art et la pensée contemporaines », dans *Définitions de la culture visuelle IV. Mémoire et archive* (actes de colloque), Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2000, pp. 161-164.

WOLLEN, Peter, « Introduction », *Visual Display. Culture beyond Appearances* (sous la direction de Lynne Cooke et Peter Wollen), Seattle : Bay Press, 1995, pp. 9-13.

ZOLBERG, Vera L., « An Elite Experience for Everyone », *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles* (sous la direction de D. J. Sherman et Irit Rogoff), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994., pp. 49-65.

ZOLBERG, Vera L., « Art Museums and Living Artists : Contentious Communities », *Museums and Communities. The Politics of Public Culture* (sous la direction de Ivan Karp, Christine Mullen Kreamer et Steven D. Lavine), Washington et Londres : Smithsonian Institution Press, 1992, pp. 105-136.

CATALOGUES D'EXPOSITION

(à l'exclusion de certain textes que nous donnons comme notice dans la bibliographie)

Séptima Bienal de La Habana, La Havane : Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, 2000.

Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art, dirigé par Ingrid Schaffner et Mathias Winzen, Munich et New York : Prestel, 1998.

The Label Show. Contemporary Art and the Museum, Boston : Museum of Fine Arts (brochure de l'exposition, publication non paginée), 1994.

Museums by Artists, dirigé par AA Bronson et Peggy Gale, Toronto : Art Metropole, 1983.

SITES WEB

(organismes dont nous citons des textes à partir de l'édition électronique)

Musée d'art contemporain de Montréal :
<http://www.macm.org>

Guggenheim Museum :
<http://www.guggenheim.org>

Musée des arts premiers :
<http://www.fluctuat.net/expos/chroniques/artspremiers.htm>

Musée du point de vue :
<http://www.museedupointdevue.com.fr>

Fédération des arts de la rue :
http://www.lefourneau.com/lafederation/textes/hlm_0200.htm

COLLOQUES

(autres que ceux dont nous citons les actes publiés)

Colloque *Bienales, Multiculturalismo, Intituciones y Relaciones Norte-Sur*, La Havane, 19 novembre 2000.

Colloque *Narrative and Cultural Memory*, de la série *Hannah Arendt Memorial Symposia in Political Philosophy*, organisée par le département de philosophie de la Faculté des études supérieures de la New School for Social Research, New York, N.Y., 21-22 janvier 1999.

Colloque *La nouvelle sphère intermédiaire*, organisé par le Centre de recherche sur l'intermédialité de l'Université de Montréal (CRI), en coproduction avec le Musée d'art contemporain de Montréal, du 2 au 6 mars 1999.

Colloque annuel de l'American Society for Aesthetics, qui se tenait conjointement avec celui de la Société canadienne d'esthétique à Hôtel du Parc, Montréal, du 17 au 19 octobre 1997.

Colloque de l'Association d'Art des Universités Canadiennes, Université McGill, les 7, 8 et 9 novembre 1996.

CONFÉRENCES

(autres que celles dont nous citons les actes publiés)

MOXEY, Keith, *Nostalgia for the Real: the troubled Relation of Art History to Visual Culture* (conférence), Université de Rochester, Getty Summer Institute in Art History and Visual Studies, 28 juin 1999.

BAL, Mieke, « Quoting Caravaggio » (conférence), Université de Montréal, département de littérature comparée, 10 mars 1999.

VATTIMO, Gianni, *Actualité de l'événement* (conférence), Centre culturel italien, Montréal, 7 mai 1998.

MAFFESOLI, Michel. Conférence du colloque *Œuvre, réseaux et communauté*, 2 octobre 1998, Université du Québec à Montréal, 1998.

DERRIDA, Jacques, « Dire l'événement, est-ce possible ? » (conférence), Centre canadien d'architecture, 1^{er} avril 1997.

HUYSEN, Andreas, « Monumental Seduction » (conférence), colloque *Définitions de la culture visuelle II : Utopies modernistes. Postformalisme et pureté de la vision*, Musée d'art contemporain de Montréal, 9-10 décembre 1995.

COLLINS, Richard, « French Art and the Universal Exhibition Movement » (conférence), groupe d'intérêt *Literature and the Arts*, 6^e Congrès de l'American Association of Teachers of French, Québec, 1994.

DE DUVE, Thierry, « Peut-on sauver malgré lui le touriste de sa propre barbarie ? » (conférence), table ronde *Définir le territoire de l'art et celui du musée d'art moderne et contemporain*, organisé par le CIMAM (Comité international des musées d'art moderne et contemporain) dans le cadre de la XVI^e Conférence générale de l'ICOM, Québec, 1992.