

***Le musée aujourd'hui : questions et défis***

**ANNAMARIA Contini**

**Université de Modène et Reggio Emilia – Italie**

Le musée est une institution moderne : tandis que collectionner répond à une attitude très ancienne, l'idée de fonder des institutions publiques destinées à recueillir, conserver et exposer des œuvres d'art ne s'impose que dans le dix-huitième siècle, lorsque on charge le musée d'une tâche fondamentale : établir des critères de sélection qui ne soient plus liés à un goût personnel (par exemple, le goût d'un amateur), mais qui s'ancrent plutôt sur une qualité esthétique très générale, reconnue comme universelle ou tout au moins partagée par la société où le musée s'inscrit. Toutefois, depuis la deuxième moitié du vingtième siècle, on a adressé au musée – en tant qu'institution – plusieurs reproches, que nous allons resumer dans les grandes lignes.

1) Le musée coupe l'œuvre d'art de son contexte (culturel, historique, social), en la plaçant dans un espace artificiel où elle ne remplit plus sa fonction originelle : désormais, la valeur de l'œuvre ne réside plus en elle-même, mais dans le fait qu'elle se trouve exposée dans une section d'un certain musée. De ce point de vue, le philosophe Hans Georg Gadamer aperçoit dans la création d'un lieu « à part » où ranger les œuvres d'art le signe qui marque l'affirmation de la *conscience esthétique*, c'est-à-dire d'une attitude subjective par laquelle on oublie la valeur ontologique de l'œuvre même, son contenu de vérité. En effet, la conscience esthétique donne naissance à un procès de différenciation qui comporte la sacralisation de l'art (et, en conséquence, son clôture dans l'espace protégé d'un musée), aussi bien

que sa séparation de la vie et de la connaissance ; on détache l'art de la totalité de l'existence, et on remplace ces connexions par la jouissance d'une valeur esthétique « pure », dont l'institution muséale se porte garante<sup>1</sup>.

2) Par ailleurs, une objection plus radicale concerne justement la présomption, avancée par l'institution muséale, de détecter cette valeur esthétique, ou bien d'établir des critères de sélection qui ne soient pas arbitraires. On a fait l'hypothèse que nous assisterions aujourd'hui à un vide normatif, susceptible de réduire à néant la notion même d'art : dès lors que n'importe quoi peut être considéré comme objet artistique, sur la base de quels principes peut-on choisir une classe d'objets à recueillir et à conserver dans les musées ? De ce côté, la crise de légitimation de l'institution muséale dépendrait de plusieurs facteurs : la crise généralisée des systèmes, typique de la condition postmoderne ; la disqualification d'une philosophie de l'art issue de la tradition européenne (la « théorie spéculative de l'art », selon l'expression de Jean-Marie Schaeffer) ; l'échange continu entre produits artistiques et résultats esthétiques des *mass media* (échange qui a entraîné, par exemple, la disparition du cloisonnement entre art « noble » ou élitiste et culture de masse) ; les nouvelles technologies, qui entraînent une généralisation de ce qui est « esthétique », en rendant caduques à la fois la notion d'œuvre originale (dans le double sens d'œuvre géniale et d'exemplaire unique) et la différence entre les producteurs de l'art et ceux qui en jouissent, entre l'artiste et la masse. Dans la société de la culture de masse, il y a à la fois « mort de l'art » et, dans un même mouvement, esthétisation généralisée de la vie (comprise comme effacement des bornes entre l'art et la vie)<sup>2</sup>. La culture dominante, dans les démocraties libérales et pluralistes, est désormais celle du

---

<sup>1</sup> H.G. Gadamer, *Warheit und Methode*, Tübingen, 1960.

<sup>2</sup> Cf. J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, 1979 ; G. Vattimo, *La fine della modernità*, Milan, Garzanti, 1985 (tr. fr. *La fin de la modernité : nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, Paris, 1987) ; J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, Paris, 1992. Pour une critique de cette façon de lire la fonction de l'art dans la société postmoderne, voir M. Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, 2005.

*zapping*, note Yves Michaud, où chacun exprime ses préférences, libre d'affirmer ce qui lui plaît, faisant fi de toute déférence envers les goûts de l'élite<sup>3</sup>.

3) De l'autre côté, on a dit que le musée est un endroit clos, renfermé en soi-même, incapable de communiquer véritablement avec le monde extérieur, de s'ouvrir aux demandes qui proviennent de la société. L'institution muséale serait trop absorbée par ses fonctions traditionnelles – conserver, étudier et exposer des œuvres d'art –, et ne releverait pas le défi de devenir un vrai lieu de confrontation et de débat, où faire rencontrer la multiplicité des formes culturelles (par exemple, la culture de l'élite avec la culture populaire)<sup>4</sup>.

4) En outre, on a reproché au musée d'être une institution éminemment occidentale, répondant à des besoins de collection, de catalogation et d'exposition de soi propres à la construction identitaire occidentale. Nous entrons dans les musées d'art reconnus comme *nôtres* en quête d'une sorte de fusion avec le génie national ou européen ; mais, même dans les sections réservées aux arts non occidentaux, ou dans les écomusées, nous allons chercher notre histoire plutôt que l'histoire des autres. La collection d'objets exotiques est un procès entrepris par la société occidentale pour construire sa propre identité : le musée ne peut pas représenter une culture d'autrui sans s'en approprier<sup>5</sup>.

Ces critiques n'épuisent pas les thèmes et les problèmes qui ont été soulevés à l'égard du musée et de l'institution muséale ; de toute façon, elles nous permettent de comprendre les réponses, les solutions et les propositions formulées par la « nouvelle muséologie » aussi bien que par certains courant de l'esthétique contemporaine.

---

<sup>3</sup> Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain*, Paris, 1997.

<sup>4</sup> Voir par exemple D.F. Cameron, « Problems in the language of museum interpretation », in *Actes de la Neuvième Conférence Générale de l'ICOM*, Grenoble, 1971, pp. 89-99.

<sup>5</sup> Cf. J. Clifford, *Malaise dans la culture*, Paris, 1988 ; S. Price, *Arts primitifs, regards civilisés*, Paris, 2006.

Au cours des dernières décennies, l'esthétique a élargi son terrain d'enquête en s'ouvrant à des questions comme celles de l'impact esthétique des media technologiques, de la reconfiguration du lien entre nature et culture, de la signification des traditions locales, de l'esthétisation de la réalité et du quotidien ; le secteur de l'esthétique comparée a adopté une perspective transculturelle, en cessant de se limiter à des rapprochements entre les arts ou entre les différents modèles de pensée esthétique, pour en rechercher plutôt les convergences souterraines dans le cadre d'une civilisation esthétique globale<sup>6</sup>. Gianni Vattimo a observé que, dans la condition post-moderne, la valeur esthétique ne peut plus être proposée comme absolue, dès lors qu'elle tend à se briser dans la pluralité des styles, dans la mobilité des modes, dans la précarité de la culture de masse. Parmi les conséquences analysées par Vattimo, on note que les lieux traditionnellement réservés aux expériences esthétiques (musées, théâtres, galeries, librairies, bibliothèques, etc.) ne sont plus les seuls lieux de l'art : les exemples du *body art*, du *land art*, du théâtre de rue, etc., montrent que l'art devient un fait esthétique intégral<sup>7</sup>. D'un autre côté, l'expérience artistique ne recouvre plus le domaine tout entier de l'esthétique ; les phénomènes esthétiques habitent désormais le monde de la vie commune et de la politique, de l'économie et de l'écologie, de l'éthique et de la science. Dans l'état actuel, une « esthétique au-delà de l'esthétique » est donc nécessaire, qui rompt avec la conception essentialiste de l'art et qui associe la pluralisation interne à l'expérience esthétique à une ouverture vers l'extérieur, à savoir vers les questions transartistiques<sup>8</sup>. Bref, il semble évident que seul un concept élargi de l'esthétique peut rendre compte d'une expérience qui n'est plus réductible ni à l'ancien système des beaux-arts, ni à des réalités et à des situations « institutionnalisées » ou, d'une manière ou

---

<sup>6</sup> Cf. notamment E. Deutsch, *Comparative Aesthetics*, in *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford, 1998, et G. Marchianò, *La cognizione estetica tra oriente e occidente*, Milan, 1987.

<sup>7</sup> G. Vattimo, *La fin de la modernité*, op. cit.

<sup>8</sup> Cf. W. Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, 1990, et *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart, 1996 (tr. angl. *Undoing Aesthetics*, London, 1997).

d'une autre, déterminables *a priori*; seul un tel concept peut, en outre, fournir un cadre adéquat à la construction d'un réseau thématique, d'instruments théorico-méthodologiques capables de reconnaître comme parties d'un horizon commun les expériences esthétiques réalisées ou ressenties sur les différents continents. Ce n'est pas un hasard si ce concept est le principe *sine qua non* d'une recherche comparatiste, dans la mesure où la référence exclusive à l'art – propre à une grande partie de l'esthétique occidentale – est absente dans d'autres cultures. Toutefois, l'élargissement de la discipline (et du domaine qui lui est lié) ne supprime pas l'exigence de différencier l'expérience esthétique des autres expériences. Quelque nécessaire qu'il soit, cet élargissement du champ esthétique n'en apparaît donc pas moins insuffisant : lorsque j'affirme que l'expérience esthétique est une expérience pluriperceptive, ou bien que j'observe qu'elle correspond à une dimension originaire de l'expérience qui est accentuée par la condition post-moderne actuelle, je mets certes en lumière une structure anthropologique identifiable en tout moment de la vie et de la culture de l'homme, mais je ne dis rien encore sur sa spécificité, sur les réserves de sens qu'elle contient et sur les significations qu'elle produit. La référence à l'*aisthesis* présente un indéniable avantage : celui d'être plus inclusive que la référence à l'art, qui évoque un monde de valeurs, d'idées, de styles, historiquement et géographiquement déterminés. Elle souffre pourtant de l'inconvénient qui consiste à se révéler comme une référence générique, si elle ne décrit pas les formes, les plans, les différenciations internes de l'expérience sensible, en éclairant par exemple ce qui fait la particularité esthétique de l'*aistheton* médiatique.

Donc, il me paraît réducteur d'assimiler toute réflexion sur les objets artistiques (et sur la fonction accomplie par les musées dans la définition de ces objets) à l'élaboration de Modèles universels et absolus. Certes, la culture philosophique occidentale n'a pas manqué de tentatives pour définir dogmatiquement l'essence de l'art, ni pour dresser ainsi la liste, chemin faisant, des critères (souvent différents, voire discordants) auxquels l'expérience artistique aurait dû se conformer. Pourtant, sous la double influence de la

perspective phénoménologique – avec son « retour aux *choses mêmes* » et l'importance accordée à la méthode de l'*epoché* comme mise entre parenthèses de théories scientifiques et de préjugés du sens commun – et des sciences humaines – qui ont fait apparaître la vaste gamme des approches du problème de l'art –, s'est affirmée au cours du vingtième siècle une orientation qui ne pose plus la question « qu'est-ce que l'art ? », mais qui demande plutôt *comment* il opère. Quoique s'étant développées selon des directions et des modalités différentes, les esthétiques phénoménologiques partagent en effet la même exigence méthodologique : abandonner le plan normatif et évaluatif en faveur du plan descriptif, en évitant toute définition unilatérale du champ parcouru, ainsi que son emboîtement dans un système préétabli de normes ; et parallèlement, orienter la description vers une recherche spécifique de la particularité de l'expérience esthétique-artistique, en recherchant ses principes régulateurs qui seraient à même d'en coordonner la complexité intrinsèque<sup>9</sup>.

Une approche analogue marque aussi la nouvelle muséologie, qui de plus en plus s'applique à la compréhension d'une réalité multiforme et polysémique comme est, justement, l'expérience esthétique-artistique au temps de la mondialisation<sup>10</sup>. En premier lieu, la nouvelle muséologie ne cherche pas d'enfermer cette expérience dans un réseau prédéfini de catégories, ni de l'hypostasier dans une structure univoque, mais de la laisser vivre dans toute sa variété et sa richesse, en ouvrant des parcours théoriques constamment révisables, constamment « inquiétés » par les innovations amenées à se présenter. En second lieu, elle cherche de mettre en relation les différents concepts d'art et d'esthétique, en les intégrant dans un horizon de

---

<sup>9</sup> Orientation particulièrement sensible dans les esthétiques phénoménologiques françaises et italiennes, dont nous citons seulement certains des auteurs les plus influents et représentatifs : M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, 1945, *L'œil et l'esprit* (1961), Paris, 1964 ; M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, 1953 ; A. Banfi, *Vita dell'arte*, Milan, 1947 ; D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Milan, 1953 ; L. Anceschi, *Progetto di una sistematica dell'arte*, Milan, 1962.

<sup>10</sup> Cf. *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie. Textes choisis et présentés par M.O. De Bary, A. Desvallées, F. Wasserman*, Mâcon-Savigny-le-Temple, 1992, 2 vol. Voir aussi C. Rambaldi (éd.), *Il nuovo museo*, Milan, 2005.

compréhension ouvert à la pluralité des aspects qui concourent à en former le sens. Ayant en effet la fonction méthodologique d'identifier des foyers d'unité entre des phénomènes sujets à des variations et à des glissements de significations, les principes ainsi établis n'agissent pas comme des schémas abstraits, mais comme des directions de développement appelées à reconnaître le *quid proprium* de la dimension qu'il s'agit d'explorer.

Par ailleurs, la nouvelle muséologie a repensé profondément les fonctions et les finalités de l'institution muséale : si, d'un côté, elle a réfléchi sur les différentes phases de la pratique muséale (acquisition des objets, classification, conservation, organisation, exposition, recherche, etc.), de l'autre côté elle s'est efforcée d'élargir les cadres traditionnels auxquels on bornait les activités du musée, en lui assignant un rôle de communication, de divulgation auprès du grand public, ou bien le transformant en un « lieu vif », où on peut se promener parmi les œuvres d'art, mais aussi étudier, se rencontrer, faire du shopping, participer à des débats, se restaurer. A la suite de la construction, à Paris, en 1977, du Centre Georges Pompidou (qui se proposait justement de rendre la culture accessible au tout le monde), on a assisté à une désacralisation progressive du musée, qui de plus en plus a cessé de représenter seulement un temple de l'art et de la culture, pour devenir aussi (ou surtout) un « forum », voire une industrie du divertissement, de la culture de masse<sup>11</sup>. Si quelques spécialistes ont désapprouvé ce procès, en y voyant le signe d'une décadence, d'un assujettissement aux lois du marché et à l'esprit de consommation<sup>12</sup>, il est toutefois indéniable qu'il a contribué à démocratiser l'art et la jouissance esthétique, et à faire du musée une institution vouée plus à la médiation qu'à la simple conservation culturelle.

Un des aspects les plus intéressants de cette transformation est la naissance, auprès de plusieurs musées, de sections et de salles didactiques destinées soit à envisager des parcours éducatifs avec et par l'art, soit à accueillir groupes

---

<sup>11</sup> Cf. D.F. Cameron, « The museum, the temple or the forum », in *Curator*, 1971, XIV, 1, pp. 1-24.

<sup>12</sup> Par exemple, J. Baudrillard, *L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Paris, 1971.

d'enfants ou d'élèves de l'école maternelle, primaire, secondaire. Souvent, dans ces salles didactiques, les enfants ne se bornent pas à apprendre des contenus, mais peuvent se rapprocher aux pratiques artistiques en expérimentant des techniques différentes au fin de réaliser des produits originaux. Le musée change ainsi de fonction : il n'est plus un lieu où on regarde des objets et on assimile passivement des notions, mais un lieu où on fait des expériences et on développe la créativité. Cela se vérifie surtout dans les musées qui prévoient des ateliers, c'est-à-dire des espaces expressly réservés à activités telles que le dessin, la peinture, la sculpture, l'exploration de matériels nouveaux, etc. Ici, l'action devient un moyen de connaissance : en jouant avec l'art, avec les outils employés par les artistes, les enfants peuvent comprendre l'art, ou bien apprendre les « règles de la créativité », pour les utiliser ensuite pas seulement dans les activités « artistiques », mais aussi bien dans chaque domaine de la connaissance et de la vie<sup>13</sup>.

Une autre ligne de recherche, autour de laquelle s'est focalisé le débat sur le renouveau de l'institution muséale, concerne les moyens avec lesquels s'approcher aux cultures *des autres*. En effet, si on ne peut pas exposer de façon neutre un objet quelconque, même s'il appartient à notre culture, la situation va se compliquer lorsqu'on se rapporte à des objets provenant d'autres contextes : alors, nous n'évaluons pas seulement les objets sélectionnés, mais aussi la culture qui les a produits. Or, du moment que le musée est une institution éminemment occidentale, et que le simple geste de placer dans un musée des objets qui appartiennent à une autre culture transforme ces objets, en les assujettant à nos catégories et à nos modèles d'interprétation, comment éviter que le regard posé sur les œuvres d'autrui en aplatisse la spécificité et, d'autre part, que ce regard n'en envisage pas seulement le caractère exotique ?

Ces questions sont bien loin d'être résolues ; toutefois, je voudrais concentrer l'attention sur un cas particulier : le Musée du quai Branly ou

---

<sup>13</sup> Voir en particulier B. Munari, *Da cosa nasce cosa. Appunti per una metodologia progettuale*, Bari, 1981 ; Id. (éd.), *I laboratori per bambini a Brera*, Bologna, 1981.

Musée des Arts Premiers, ouvert à Paris le 20 juin 2006, et entièrement dédié aux arts et aux civilisations d’Afrique, d’Asie, d’Océanie et des Amériques. Selon les mots employés par le Président de la République Jacques Chirac en occasion de son inauguration, ce musée est né avant tout d’une volonté politique : « rendre justice aux cultures extra-européennes ».

Il s’agissait donc de reconnaître : 1) la place qu’occupent les expressions artistiques des cultures extra-européennes dans l’héritage culturel de l’Occident ; 2) la valeur d’arts et de civilisations trop longtemps ignorés ou méconnus. En refusant une hiérarchie des arts fondée sur une hiérarchie des peuples qui les ont produits, le Musée du quai Branly veut représenter une « foisonnante école du divers », pour « porter sur l’Autre un regard mieux instruit, plus respectueux, mais aussi plus ouvert »<sup>14</sup>. Toutefois, au-delà de sa raison d’être politique, ce musée a soulevé plusieurs critiques, qu’on peut ranger en deux grands groupes<sup>15</sup>. Un premier ensemble de critiques concerne sa forme : puisque le musée abrite ses collections dans un universel visuel totalement voué à la beauté formelle des objets exposés, on craint « une possible *parade exotique*, où l’esthétisation serait une soumission des objets à des systèmes étrangers à leur culture d’origine et une trahison de leur vérité au nom d’un simple divertissement culturel »<sup>16</sup>. A cela, on a cependant répliqué qu’une trahison tout aussi grave est celle qui réduit les objets à des simples témoins ethnographiques, et que justement l’émotion suscitée par la beauté de ces œuvres provoque un dépaysement très fertile, en mesure de renverser nos points de repère habituels. Un deuxième ensemble de critiques concerne par contre sa vocation : on l’accuse d’être un grand fourre-tout, voué à présenter une alterité unique, c’est-à-dire un univers (l’art et la culture des civilisations « autres ») dont le seul élément commun est sa différence avec le nôtre. Pourtant, l’autre n’est pas un, mais plusieurs : en ce sens, on pourrait dire que

---

<sup>14</sup> J. Chirac, « Avant-propos » à *Le guide du Musée du quai Branly*, Paris, 2006.

<sup>15</sup> Cf. R. Di Lorenzo, « Notre musée d’autrui. Réflexions sur la beauté du Musée du quai Branly », in B. Darras (éd.), *Études culturelles & Cultural Studies*, Paris, 2007, pp. 229-240.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 230.

l'évolution, la destinée du Musée du quai Branly dépendra aussi de sa capacité d'articuler et, en même temps, de sonder cette pluralité.

En conclusion, je crois que le musée aujourd'hui ne peut pas se soustraire à toute une suite de questions et de défis ; mais l'appréciation de la valeur éducative de l'art et l'ouverture aux arts *des autres* nous semblent deux directions fécondes, à partir de lesquelles on pourra repenser les fonctions de l'institution muséale dans une société toujours plus mondialisée et multiculturelle.