

MONIQUE SICARD

# Le musée acteur

Le musée est une invitation à l'ironie, aux faux semblants de l'innocence. Quelques objets ramassés çà et là, rassemblés en un disque de lumière : il convient d'admirer avec recueillement. Quelques artefacts explicatifs : il convient d'écouter en silence. Petits riens matériels, en réalité exceptionnelles pièces à conviction. Le musée est une figure emblématique de la transmission. Son apparente simplicité cache un appareillage qui parle par objets interposés. Muets, ces derniers garantissent de fait une circulation des savoirs à sens unique, un amont et un aval, une hiérarchie entre sachants et non sachants.

## Un médium consensuel

Libéré du droit de réponse par le mystère de l'objet, le musée s'impose comme médium consensuel, n'incitant pas même paradoxalement aux moqueries compliquées. Il est rare que l'on sourie dans un musée ; plus rare encore que l'on y sourie du musée.

Les musées français sont, dans une large majorité, des institutions publiques. Les premiers « vrais » musées, fondés par la Convention, visaient à *restituer au peuple les sciences, les arts et les objets qui en résultent*. Si le mot « musée » désigne à l'origine un groupe de personnes sélectionnées qui cultivent les arts et les sciences, il devient, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, un morceau de bâtiment, cette partie du Palais Royal d'Alexandrie abritant une élite d'artistes et de savants placés sous la protection du roi et, comme le dit Diderot, « entretenus aux dépens du public ». Avant d'être un collectif d'objets, il est le toit qui concentre une élite sans lequel elle n'existerait pas. La solidité du bâtiment, anachronique à l'heure des bousculades multi-médiatiques, fonctionne comme une garantie d'immortalité. En retour, le musée est souvent perçu comme une figure de la

Pessin,  
dessin paru  
dans *Le Monde*  
du 4 mars  
2000, illustrant  
un article sur le  
musée de Saint-  
Étienne.  
© Pessin.

*sauvegarde* alors que, paradoxalement, le mot a pleinement intégré le vocabulaire d'un médium plus neuf : celui de l'informatique (on sauvegarde ses données, ses disquettes). Le musée garderait sauf, intact. Mais quoi ? Quelles données ? Il protégerait. Mais de quoi ? De quel bogue ? De quels hackers ? De quel virus ? Et de quelle catastrophe ? Comment pourrait-il sauvegarder sans se constituer lui-même en vecteur structurant ? Car l'objet de la transmission ne pré-existe pas pleinement à celle-ci et le musée qui prétend « sauvegarder » le passé pourrait bien, en réalité, être l'un des acteurs de sa construction.

## **Les espaces art et science de la transmission**

L'apparente unité du musée a pour corollaire une diversité des modes de transmission. Aux Beaux-Arts s'opposent schématiquement les Sciences.

Les musées de Science, comme La Villette, le Palais de la Découverte, sont des formes paradigmatiques, souvent (mais pas toujours) sans collections. Ils usent d'artefacts muséographiques (éléments d'exposition créés pour le musée et qui n'existeraient pas sans lui), développent une rhétorique explicative. Généralement indifférents à la singularité de leurs éléments d'exposition, à leur valeur d'unique ou d'original, ils ne considèrent pas toujours l'ancienneté comme une valeur, mais parfois comme un défaut : il leur faut sans cesse rénover, transformer, repenser !

Les musées des Beaux-Arts, eux, fuient souvent l'explication trop didactique, aiment la patine et maintiennent le secret : là, l'œuvre parle d'elle-même. Ils n'usent pas – ou si peu – d'artefacts muséographiques, cachent généralement les systèmes techniques, même si, s'inscrivant dans une modernité, ils exhibent volontiers leurs tuyaux.

La frontière entre Art et Science se moque des territoires institués, traversant même les bâtiments. Au sein du Grand Palais à Paris, elle isole un musée des Beaux-Arts hérité des anciennes Académies de peinture, d'un Palais de la Découverte, né du Front populaire, séparant (ou rapprochant ?) deux muséographies radicalement opposées.

La ligne Art-Science traverse un même musée. Les collections du Musée de l'Homme sont d'ores et déjà scindées par le projet du Musée du quai Branly. Du côté des sciences : la Préhistoire et l'Anthropologie physique. Du côté des arts : l'Ethnologie qui déjà a gagné le Louvre avant le grand départ pour le futur musée du quai Branly.

Mais dans le pavillon des Sessions, la ligne Art-Science coupe en deux les objets même. Le Cynocéphale baoulé de Côte d'Ivoire, autrefois donné par André

Lefèvre au Musée de l'Homme, est-il objet d'art ou de savoir ? Les vives polémiques autour du statut des objets africains et océaniens s'installent dans la droite ligne de celles qui animaient déjà les années 1930. Si le musée est de science – tels les classiques musées d'ethnologie – il documente, (re)contextualise, répond aux « comment ? » aux « pour quoi ? ». S'il est d'art, il préfère le « qui ? » et le « quand ? ».

La perte de l'ancrage est le prix de l'immortalité, celui du passage du document au monument. L'objet ne renvoie pas à une culture vivante, créatrice, il fait « se souvenir » ; au mieux, il a valeur d'un répertoire de formes pour les artistes occidentaux. « Y a-t-il besoin d'un contexte pour les œuvres exposées au Louvre ? » comme dit, par l'intermédiaire de la presse écrite, le collectionneur Jacques Kerchache.

En 1930, Georges Henri Rivière, ethnologue et muséographe, alors futur fondateur du musée d'ethnologie du Palais de Chaillot, répondait avec humeur aux désirs exprimés de constituer un Louvre rassemblant toutes les belles pièces d'art primitif : « [...] sur des socles de bois, en un isolement splendide, se prêtant coquettement aux éclairages les plus raffinés, soigneusement épilés, ébarbés, dénudés et astiqués, se dresseraient des chef-d'œuvre de l'art pahouin, polynésien et aztèque [...]. Des guides poètes se répandraient en dithyrambes et des équipes de copistes s'apprêteraient à porter aux quatre coins du monde l'esthétique du sauvage régénérateur. »

Bien au-delà des oppositions épistémologiques, culturelles ou sociologiques, le débat « art ou savoir ? » trahit des ruptures institutionnelles. Les appareillages de l'art ne sont pas ceux du savoir. Bien qu'étant des musées d'État, les musées de la transmission des savoirs scientifiques ne sont pas classés parmi les « musées nationaux »<sup>1</sup> ; ils relèvent du Ministère de la Recherche, de celui de l'Éducation, non de celui de la Culture. L'ordonnance de 1945 qui régit encore le fonctionnement des musées, les exclut de la définition du musée lorsqu'elle désigne par ce mot « toute collection permanente et ouverte au public d'œuvres présentant un intérêt artistique, historique ou archéologique ». Sont donc généralement relégués hors de ce cercle – sauf quelques rares exceptions dont celle du Musée des Arts et traditions populaires<sup>2</sup> – les musées offrant un intérêt scientifique ou technique.

## Les temporalités art et science

Ces deux modalités de la transmission – celle des arts et celle des sciences – s'enracinent dans des temporalités différentes. Les musées des Beaux-Arts consacrent

1. Le mot « national » renvoie ici à la terminologie officielle de classification des musées. De nombreux musées des sciences bénéficient d'un financement national et (ou) possèdent un rayonnement national sans être pour autant classés (par exemple par la Cour des comptes) au sein des musées nationaux.

2. Le musée des Arts et traditions populaires a été fondé par décret du 1er mai 1937 et d'emblée rattaché au Ministère de la Culture. Sa création est liée à celle du Musée de l'Homme, lui-même issu de l'ancien Musée d'Ethnographie du Palais de Chaillot.

crent les artistes. Leurs objets (les œuvres), théoriquement inviolables, inaltérables, semblent trouver là un abri pour l'éternité. Le musée, en réalité, ne conserve pas la mémoire de l'art, il en écrit l'histoire ; décide de l'échelle des valeurs au fondement de nos cultures occidentales. Les professionnels de l'art se forment dans les musées et les expositions. On vient y copier là – encore – des œuvres. Par exercice.

Rien n'oblige en contrepartie, un scientifique à une fréquentation régulière du Palais de la Découverte ou du Musée national des Arts et Métiers. Si le musée d'art écrit l'histoire de l'art, le musée de Science n'écrit pas l'histoire des sciences. Fondamentalement anhistorique (plus exactement libéré des obligations des rétrospectives historiques), il vise à faire comprendre – voire à faire accepter – les développements scientifiques et techniques. À réconcilier les gens avec un milieu (le leur) sur lequel ils ont peu de prise et qu'ils ne comprennent pas. Le musée de Science n'écrit pas l'histoire, il semble courir après. « Une distance anormale s'est créée entre l'homme de la rue et les aspects culturels du développement des sciences et des techniques. [...] De ces ruptures sont nées des inquiétudes collectives, une nostalgie du passé, des attitudes de rejet, un sentiment d'aliénation », affirme André Lebeau dans le rapport préliminaire du Musée national des Sciences et de l'Industrie dont l'objectif affiché est de réconcilier les citoyens avec le monde dans lequel ils vivent.

### **Au-delà du musée, l'opposition Science-Culture**

Cette coupure institutionnelle entre « Art et Science » est profonde. Dans l'au-delà du musée où elle s'étend, elle revêt volontiers la forme d'une opposition Culture-Science.

La « Culture »<sup>3</sup> – celle qui s'approprie les territoires de l'histoire de l'Art, de la littérature, des arts vivants, du cinéma... – fonctionnerait par couches superposées, prenant en charge la constitution d'une mémoire et le long terme, tant à l'échelle individuelle (une vie) qu'à l'échelle collective (des générations). Son ferment : les enseignements littéraires.

La « Science » – celle qui serait concernée par les faits et la réalité physique, par la question de la preuve – viserait à une compréhension et (ou) une efficacité. Intéressée par le court terme, elle serait oubliée de sa propre histoire. Avec elle : les enseignements scientifiques. L'âge, l'ancienneté, sont des valeurs de la « Culture ». La nouveauté, la jeunesse, la modernité technique, sont des valeurs de la « Science ».

Ces oppositions en matière d'appareillages de transmission (musées d'Art et

3. Avec un C majuscule.

musées de Science, mais aussi enseignement littéraire et scientifique, campus philosophiques, littéraires et campus scientifiques...) conduisent à oblitérer l'unité profonde de la culture <sup>4</sup>. L'opposition est tragique : elle ne fait que contribuer à l'oubli, par la science contemporaine, de sa dimension culturelle propre. Tout se passe comme s'il n'y avait pas de place pour une culture scientifique et technique *et* une « Culture » (*stricto sensu*). La première reste gérée par les spécialistes des choses ; la seconde, isolée de l'autre, par les spécialistes des Hommes.

Le problème est moins de favoriser la qualité de la transmission scientifique, la compréhension par les non spécialistes des travaux issus des équipes de recherche en sciences exactes ou en sciences de l'Ingénieur, que de faire surgir ce qui, dans les activités scientifiques, ressort de l'Homme et de ses héritages culturels. Il est moins urgent de développer une culture scientifique qu'une anthropologie des sciences.

### Art, Science, Société : une trilogie

La bipartition schématique entre musées des Arts et musées des Sciences pourrait s'enrichir utilement d'une troisième catégorie : celle des musées de Société. Les écomusées, créés dans les années 1970 au moment où émerge la notion de patrimoine <sup>5</sup>, en constituent les prototypes. « Un écomusée, dit Georges Henri Rivière <sup>6</sup>, ce n'est pas un musée comme les autres. [...] C'est une chose qu'un pouvoir et une population conçoivent, fabriquent et exploitent ensemble. [...] C'est un miroir où cette population se regarde [...], où elle cherche l'explication du territoire auquel elle est attachée, jointe à celle des populations qui l'ont précédée dans la continuité ou la discontinuité des générations. » Le musée de Société est doublement immédiat. Il renvoie à un passé très proche, voire au présent même : il n'échappe pas aux conflits agitant les collectivités concernées. Morceau de territoire (ferme, usine, quartier urbain, atelier...), il enveloppe, saisit sans médiation. Il est un fragment de vie ; la vie même.

Si le musée de Science explique, si le musée d'Art consacre, le musée de Société avertit (tient en alerte). Quand le premier use d'artefacts, le second, d'originaux, le troisième est empreinte.

Cette classification, volontairement schématique, rejoint la trilogie proposée par Régis Debray pour les monuments <sup>7</sup> : aux monuments-messages s'opposent les monuments-formes et les monuments-traces. Les musées messages ou inscriptions (musées de Science) côtoient ainsi des musées formes (musées d'Art) et des musées traces (musées de Société). Leurs modes d'action, les mo-

4. Avec un c minuscule.

5. Voir la communication de Michel Melot dans cette livraison.

6. G.H. Rivière, 13/1/1976, cité par Michel Conil-Lacoste dans « Le futur Musée des Arts et Traditions Populaires », in *Musée et collections publiques de France*, octobre-décembre 1962. Le premier écomusée, celui de Marquèze dans les Landes, a été créé en 1974. Le second, celui du Creusot, en 1977.

7. *L'abus monumental?* Actes des Entretiens du Patrimoine, Fayard, Paris, 1999.

dalités de leur réception sont différents.

Dans la ville de Saint Étienne cohabitent deux musées : l'un blanc, l'autre noir. L'un de lumière, l'autre souterrain. L'un *d'art moderne* (second de France par la richesse de ses collections), l'autre, *de la mine*. Tous deux, d'une certaine manière, héritiers d'un riche passé industriel qui prit fin dans les années 1970 et 1980 avec la fermeture des dernières galeries. Le premier (musée d'Art) fut ouvert en 1987, quatre ans après la clôture du dernier puits et comme en réponse. Le second, musée de la mine Couriot (musée de Société), ouvrit ses portes quatre ans plus tard, en 1991, en écho à la création du musée d'art moderne.

Le second n'est pas seulement un musée de la mine, il est un morceau de la mine. La mine même. Les conférenciers sont des mineurs et les visiteurs du dimanche, bien souvent, eux aussi, des mineurs.

Le musée d'art moderne n'a pas été créé seulement pour conserver des œuvres menacées par l'oubli, mais pour redonner confiance, *projeter* (inviter à former des projets). Prestigieux, il fait oublier qu'une culture industrielle a pris fin. En contrepoint, le musée de la mine gomme les déterritorialisations nées de l'Art et des bouleversements économiques. Mais s'il affirme vigoureusement l'enracinement des valeurs culturelles dans une histoire locale, il ne sauvegarde rien ou si peu. Tout juste s'il préserve une parcelle de dignité, maintient une vigilance.

De la même manière que le musée de Société ne sauvegarde pas un morceau de territoire, le musée de Science ne participe pas à la découverte du monde : ils fondent l'un et l'autre une logique originale. La science offerte par les musées est bien différente de celle qui a cours dans les laboratoires, sur les terrains scientifiques. Ne serait-ce que parce qu'elle use d'instruments de vision (les artefacts muséographiques) qui lui sont propres.

Le musée d'art, lui, n'accueille pas l'œuvre : il fait l'œuvre. Non seulement parce qu'il porte peintures ou installations à la lumière tout en effaçant ce (et ceux) qu'il ne retient pas, mais aussi parce qu'il fonctionne en attracteur étrange, commanditaire implicite. Il est le but ultime. On crée pour le musée, comme pour le critique, le journal, la galerie. Cette mise en abyme génère quelque chose qui ressemble à un art officiel, un politiquement correct de l'Art.

## **La perte du consensus**

Le musée est un emboîtement de temporalités différentes : celle du bâtiment, celle de la muséographie, celle des objets.

Le musée bâtiment, le musée lourd, traverse le temps riche d'une certaine inertie. Il conserve alors, couche après couche, des témoins matériels des évé-

nements ayant affecté ses muséographies. S'il porte trace d'une mémoire, c'est celle des politiques culturelles qui l'ont ainsi façonné, en ont transformé le sens allant jusqu'à contredire les desseins initiaux. Le premier musée d'Ethnographie du Trocadéro, créé en 1879, privilégiait la fonctionnalité d'objets venus d'ailleurs. Mais son capharnaüm et la fascination qu'il exerce ont pu aider à voir dans ses masques africains des objets d'art. À envisager la création paradoxale d'un Louvre de l'art africain et océanien, radicalement opposé aux projets du premier musée. Julien Gracq relate l'attrait des surréalistes pour ce « monde entièrement magique, c'est-à-dire où s'établit une résonance, un unisson, où sautent les barrières de la conscience individuelle. » Les réticences des ethnologues ont été vives : les objets d'art n'auraient de sens que par les fonctions qu'ils exercent au sein de populations précises. Les écrits récents de Claude Lévi-Strauss ont dû contribuer à l'apaisement : l'intégration inexorable de ces sociétés « autres » à une économie et une politique mondiale autorise à prendre en compte non seulement le sens de ces objets mais également leur forme. « Un musée d'ethnographie ne peut plus [...] offrir une image authentique de la vie des sociétés les plus différentes de la nôtre. [...] Quand je vois les objets que j'ai recueillis sur le terrain entre 1935 et 1938 – et c'est vrai aussi des autres – je sais bien que leur intérêt est devenu soit documentaire, soit aussi ou surtout esthétique. Sous le premier aspect, ils relèvent du laboratoire et de la galerie d'étude ; sous le second, du grand musée des arts et civilisations que les musées de France appellent de leurs vœux. »<sup>8</sup> L'intégration d'une salle d'interprétation dans l'exposition préliminaire du pavillon des Sessions au Musée du Louvre et l'usage (visuellement discret) d'outils multimédias et de banques d'informations a calmé temporairement les discussions. Le musée est « d'Art » dans l'espace d'exposition principal. Il est « de Science » dans la petite salle d'interprétation.

Une fois temporairement résolu le grand partage, le musée doit maintenant affronter d'autres enjeux de clarification. Ceux des limites entre musée d'art et musée de société. Les objets d'origine africaine peuvent-ils être accueillis avec tant d'honneur dans le plus prestigieux de nos musées nationaux quand le droit d'asile est refusé aux personnes ? L'Homme, moins que la chose ? Le musée d'Art, support matériel de débats d'actualité, devient lieu symbolique d'une expression sociale et d'une critique de l'Art. Il perd en partie ses qualités consensuelles. Le statut de l'objet ethnographique subit de nouveaux glissements. Sa valeur d'exposition n'est plus seulement définie par le rôle qu'il joue pour la population qui le fabrique et l'utilise mais également pour ce qu'il signifie lorsque, objet de musée, il fabrique en retour le regard des « autres » : notre propre pensée.

8. Voir M. Degli, M. Mauzé, *Arts premiers*. Découverte Gallimard, Réunion des musées nationaux, Paris, 2000.