

# Le musée comme institution ou la règle d'un hors-jeu

Autor(en): **Ritschard, Claude**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(1981)**

Heft 4

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-625728>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

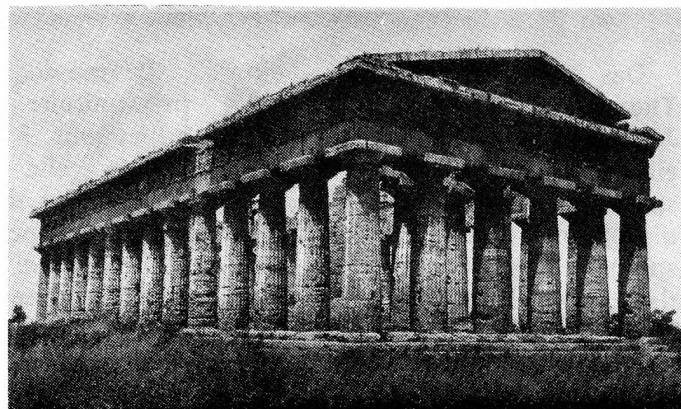
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Le musée comme institution

## ou la règle d'un hors-jeu.



Claude Ritschard

Paestum, temple de Neptune

Qu'est-ce qu'un musée, comment fonctionne-t-il, quelle est son histoire, quelles sont ses missions ? Quelle est sa raison, quel est son rôle aujourd'hui ? Ainsi l'on en vient à questionner l'institution. Serait-ce qu'à trop célébrer les Muses on occulte le sens des rites ?

Du musée dans la rue au musée à l'usine, voilà bien quelque vingt ans que l'on tente d'assouplir un concept que le XXe siècle a pourtant adopté comme la conséquence légitime de la révolution sociale et technologique entreprise au XIXe siècle. Lente critique qui trouve son apothéose (et son terme réducteur) dans le Centre Pompidou : le musée dans l'anti-musée ! Car au-delà de l'information-informatique qui constitue comme le système nerveux de ce **bateau de la culture**, l'événement artistique s'impose et règne. **Paris-New York, Paris Berlin, Paris-Moscou**, nul n'est dupe que sous le couvert de la mobilité, du trajet, du pont presque hâtivement jeté entre les métropoles, c'est de savoir encyclopédique, stabilisé, institutionnalisé qu'il s'agit. Et la déambulation ludique du spectateur-consommateur de Beaubourg, attiré et distrait par le feuilletage scintillant d'une information qu'il croit d'autant plus vraie qu'elle est multiple, se termine presque nécessairement dans l'embuscade du musée d'art moderne. Une circulation, sinon à sens unique, du moins à sens obligé.

C'est qu'il ne suffit pas de changer la forme pour modifier le sens. Sans fronton, sans péristyle, sans volées majestueuses d'escaliers, le Centre Pompidou demeure, sous son grément de grand vaisseau, le tabernacle où sont conservées les tables de la loi. L'incroyable afflux de spectateurs (de fidèles pourrait-on dire) a pu sembler une démocratisation : plus de verrières exhausées, plus de stucs et de moulures, plus de volumes à la dimension abusive au sein desquels le spectateur était appelé à pénétrer dans le silence craintif de la révérence. Toutefois l'apparente facilité d'accès, l'invitation à la participation, à l'échange ne sont jamais que les rythmes d'une autre danse. Entre l'objet et son utilisateur, un jeu subtil s'établit dont les règles sont fixées par l'institution.

Il n'est sans doute pas nécessaire de rappeler que le musée est un concept occidental. Du **Museion** d'Alexandrie, rien ne subsiste. Sauf l'idée, dont nous avons hérité, de vouloir rassembler en un lieu les témoignages de la connaissance et les éléments de la culture. Rassembler, conserver ; au fil de l'histoire des **cabinets de curiosités** et des **galeries** qui ont traversé l'époque contemporaine, le principe n'a guère varié. Il était naturel que la révolution ait voulu s'approprier les signes de la culture jusqu'alors (!) élitaires et que des manies de collections de quelques amateurs privilégiés naissent l'institution. La mise en demeure de la culture à devenir publique n'a pas pour autant modifié le principe de la collection ; celle-ci s'est bornée à prendre des proportions monumentales. Certes le

principe d'origine s'est étendu à de nouvelles missions : étudier, exposer, animer... mais ces élargissements sont impuissants à amender la démarche initiale : prélever et réunir en un lieu des objets de culture, en un mot les mettre à distance de leur pratique.

L'exil a l'apparence de la consécration. Entrer dans un musée est pour l'objet l'accession au statut de "culturel" ; il appartient aussitôt à la mémoire sociale, au patrimoine national, et ceci pour toujours (car notre société instable, dépouillée de toute promesse d'éternité, se plaît à inscrire sa culture dans la durée d'une perspective historique). Peu de musées — du moins en Europe — relâchent leurs hôtes. Une fois enregistré, nanti d'une identité signalétique dûment élaborée, l'objet est absorbé, assimilé, incarcéré à perpétuité. Et s'il ne fait que traverser l'institution au gré d'une exposition, son identité sera quand même fichée, mémorisée, sa trace subsistera dans les annales.

La fiche d'inventaire semble une pratique innocente. Elle n'est pourtant pas anodine. Sous le prétexte de l'information opèrent deux démarches. L'information est l'établissement d'un ensemble de données qui permettent une reconnaissance. On sait dès lors de quoi on parle. Mais cette reconnaissance est pour l'oeuvre la réduction à une existence contrôlée, circonscrite dans les limites fixées par l'institution. L'identification permet avant tout au spectateur-manipulateur, sous le couvert de situer l'oeuvre, de se situer lui-même par rapport à l'oeuvre. C'est presque d'un rapport de pouvoir qu'il s'agit. Par ailleurs, une telle identification n'est possible qu'au prix d'une normalisation. En établissant des catégories, en réduisant le signalement à un certain nombre de rubriques, on enlève à l'objet son identité propre. N'étant plus unique, mais un au nombre d'autres, l'objet perd nécessairement une partie de sa force agissante.

Peut-on parler de la force d'un objet ? Sans se référer à la magie, à l'occultisme ou au surnaturel, on observe que dans certaines civilisations anciennes ou dans certaines cultures para-occidentales, l'objet que nous appellerions artistique aujourd'hui, est attaché à une pratique sacrée. Ainsi dans l'Egypte ancienne, une statue n'avait d'autre réalité que la matière qui la constituait — bloc de pierre ou billot de bois — aussi longtemps que n'était opéré sur elle un rituel de consécration. "L'ouverture de la bouche" était à proprement parler un processus d'animation, de résurrection de la matière, un don de vie qui conférait à l'objet sa force sacrée. Si l'on admet que le sacré n'est pas immanent à la statue mais à l'homme, on ne s'étonne plus du très curieux rapport qui s'établit dans le culte égyptien entre la sculpture et le prêtre : tous les matins, l'officiant réveille la statue dans son naos et,

par l'accolade, lui redonne vie. L'objet a besoin des hommes pour exister et, paradoxalement, il ne concerne plus les hommes et exerce son pouvoir sacré à l'écart des fidèles. A aucun moment la statue n'est objet de spectacle; elle est l'un des acteurs du mystère de l'univers réactualisé par les rites. Il s'agit là d'un jeu auquel participent non seulement le verbe du mythe, mais l'être tout entier et le rapport qui s'exerce entre l'oeuvre et son utilisateur est un rapport de stricte nécessité.

Le musée occidental rompt ce rapport de nécessité (ou plutôt consomme la rupture de ce rapport). Les objets y sont à la montre; la seule relation autorisée est celle du spectacle, la seule perception celle du regard : "prière de ne pas toucher". Le discours n'est plus celui, intégrant, du mythe, mais celui sur, à propos, qui distancie par la critique. Il n'y a plus de jeu entre l'oeuvre et son utilisateur, mais un simulacre qui récuse l'essentiel et devient un hors-jeu.

Si l'on en croit René Girard<sup>1</sup>, le sacré serait moins une forme de transcendance, que la violence native des hommes, posée comme extérieure à l'homme. Cette projection de la violence sur un plan autre que l'humain permet de distinguer sa légitimité de son illégitimité. C'est de cette différence que dépend la culture : tout ordre culturel est "un système organisé de différences"<sup>2</sup>. Il n'est dès lors pas suffisant de relever la désacralisation de l'objet d'art et sa déperdition symbolique aujourd'hui; il faut aussi relever que la désacralisation de la société met en péril la culture puisqu'elle ébranle l'ordre des différences.

Au fur et à mesure que ce processus de désacralisation s'est instauré, l'institution a tenté de le compenser par l'énoncé de nouvelles différences que le musée garantit et préserve : voyez l'oeuvre, voyez ce qu'elle est, voyez sa légitimité. La différence entre légitimité et illégitimité des produits a été pendant des siècles le fondement même de la connaissance. Jusqu'à la confusion que nous vivons aujourd'hui.

Le musée éclaté est une impossibilité, le Centre Pompidou un leurre. Quel que soit son travestissement, l'institution, aussi longtemps qu'elle existera, ne pourra qu'être instaurateur de différences. Reconnaître à côté de la culture cultivée la culture de masse semble être une ouverture à un nouvel ordre; en fait, la reconnaissance de la différence confirme l'ordre. Cependant, la mise en question du musée comme institution, les tentatives pour le démocratiser, pour en faire un instrument souple et maniable sont autant de preuves que le système de valeurs para-religieuses que la société contemporaine a substitué apparaît incohérent, ou tout le moins insuffisant. "Quand le religieux se décompose, ce n'est pas seulement, ou tout de suite, la sécurité physique qui est menacée, c'est l'ordre culturel lui-même. Les institutions perdent leur vitalité; l'armature de la société s'affaisse et se dissout; d'abord lente, l'érosion de toutes les valeurs va se précipiter; la culture entière risque de s'effondrer et elle s'effondre un jour ou l'autre comme un château de cartes."<sup>3</sup>

Faut-il espérer une société sans musées pour que s'instaure à nouveau la relation nécessaire et essentielle entre l'homme et ses symboles ? ♦

#### NOTES

- 1 René GIRARD, *La violence et le sacré*, Bernard Grasset, Paris 1972.
- 2 René GIRARD, *op. cit.*, p. 77.
- 3 René GIRARD, *op. cit.*, p. 78.

Zur **Sozialgeschichte des Kunstmuseums** ist in diesem Jahr eine bemerkenswerte Publikation erschienen : **Museumsgründer und Museumsstürmer**". Der Autor Walter Grasskamp ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Gesamthochschule Wuppertal. Von der Oeffnung der Fürstlichen Kunstsammlungen für das Publikum während der Französischen Revolution über die "Bilderstürmer" zu Beginn dieses Jahrhunderts bis zur gegenwärtigen Neubau-Euphorie werden die Geschichte des Kunstmuseums und seiner politischen Funktionen nachgezeichnet. (Beck'sche Schwarze Reihe, Band 234, 186 S., 22 Abbildungen, Fr. 19.80) CS ♦

Das ZENTRALEKRETARIAT GSMBA und die Redaktion SCHWEIZER KUNST

melden :

die **ADRESSIERMASCHINE**, die für den Versand der Schweizer Kunst verwendet wurde, genügt seit langem nicht mehr für eine Anzahl von 4500 Exemplaren. Für einen jeweiligen Versand bis zu 500 Adressen kann sie jedoch noch gute Dienste leisten.

Welche Sektion hat Interesse, diese Maschine zu einem günstigen Preis zu erwerben ?

**RENA** Adressiermaschine : Mod. Super 201

Ankauf : Fr. 1380.—

Verkaufspreis : Fr. 600.—

Nehmen Sie Kontakt auf mit dem Zentralsekretariat : Kirchplatz 9, 4132 Muttenz, Tel. (061) 61 74 80 (DI / MI / DO : 9 - 12 Uhr und 14-17 Uhr).



# ARTDONAY SA

Fonderie d'art et de métaux

## 1963 VETROZ

### (027) 363676