

Ceci n'est pas un musée

En 1991, la Communauté française de Belgique confie à Laurent Busine le projet de création d'un musée d'art contemporain au Grand-Hornu. Pierre Hebbelinck, architecte liégeois, prendra en charge l'aménagement du site. Le Mac's est inauguré en septembre 2002. Dans sa configuration et son usage actuels, le musée cristallise les tensions culturelles du temps présent. On peut le prendre comme une plaque sensible qui enregistre, avec la précision d'un sismographe, les déplacements de notions aussi fondamentales que celles de musée, d'œuvre et d'artiste.

PAR JEAN DE MUNCK

LA CRITIQUE DU MUSÉE

Et d'abord, qu'est-ce qu'un musée ? À la fin du xx^e siècle, le musée est encore, le musée est toujours, et par excellence, le lieu de célébration de la culture moderne. Dans le monde occidental, des sommes colossales lui sont consacrées. Les talents architecturaux les plus prestigieux sont convoqués pour ces « cathédrales » d'une culture qui, ne croyant plus aux dieux, ne peut plus célébrer que l'« immanente transcendance » humaine dont l'art est le symbole. Le *Guggenheim* de Bilbao (1997), la *Tate Modern* de Londres (2002) fleurissent dans le sillage de *Beaubourg* à Paris (1977). Ces musées sont là pour conserver les œuvres et offrir aux masses le culte de l'art. Ils n'ont pour concurrents que les galeries, qui leur ressemblent tant, en plus petit, en plus privé, en plus expérimental, en plus élitiste. Les galeries sont au marché ce que le musée est à l'État : des sanctuaires de l'art dans un monde sans art. Le site naturel de ces sanctuaires est la ville, lieu de passage et de concentration, accessible à tous par tous les moyens.

Pourtant, le guichet du musée, la vitrine de la galerie ne constituent pas la frontière indépassable de la création contemporaine. Ils ont fait l'objet d'une critique systématique depuis les années soixante. C'est que, malgré ses murs blancs, le musée est loin d'être un espace neutre. Il transforme les

œuvres en objets sacrés, fétichisés, qui appellent à une attitude de déférence et de contemplation. Comme une malédiction, ses doigts de Midas projettent tout ce qu'ils touchent dans le registre du passé et de l'académisme, même quand il s'agit d'avant-garde. En outre, le musée se surcharge souvent de didactisme pesant. Rien d'étonnant, donc, à ce que les artistes se révoltent contre lui. Dès les années cinquante, l'art de la performance a cherché à échapper au formol de la conservation académique. Il s'agissait pour ces artistes de rendre présent le présent, de célébrer la contingence et le transitoire, d'ouvrir la voie à un art profane et résolument désacralisé. Pour cela, ils préféreront la rue ou la campagne, les halls publics, les gares ou les hangars.

Il s'agissait aussi de reconquérir les grands espaces. En 1976, sur quarante kilomètres et à six mètres du sol, Christo tire entre le Pacifique et Petaluma un câble et le transforme en une muraille de nylon. En septembre 1985, il emballe le pont Neuf à Paris. Le *Land Art* pose la question de l'esthétisation de l'environnement au-delà de l'architecture. Il redécouvre la puissance poétique de la grandeur. Il faut se rappeler que l'art d'avant-garde avait, dès ses débuts impressionnistes, perdu le contact avec le grand format. La semi-clandestinité l'avait obligé de renoncer au mariage avec la recherche architecturale, faute de lieux à investir (sauf quelques rares exceptions: le *Guernica* de Picasso à l'exposition universelle de 1937, par exemple). Alors que les peintres du XIX^e siècle pouvaient peindre des fresques et brosser des tableaux de géant (comme le *Radeau de la Méduse* de Géricault), les artistes du siècle suivant devaient se contenter de quelques mètres carrés. À l'exquis et très transitoire salon des Refusés du XX^e siècle, seules sont accrochées des œuvres de taille petite et moyenne. Tirant profit de l'ouverture des lieux officiels et publics à l'avant-garde à partir des années soixante, les artistes se précipitent sur le grand format comme la faim sur le monde. On envahit donc les friches industrielles, on agrandit démesurément les photos, on accroche où on peut des tentures aussi interminables que des trains de mariée. En outre, l'émancipation des grandeurs se teinte de déconstructionnisme. On s'en aperçoit en visitant les espaces d'un Eisenman (l'Institut des arts de Staten Island) ou d'un Tshumi (le parc de La Villette à Paris): l'espace n'est plus qu'une distance et un écart, non le principe de rassemblement et de concentration qu'il a été au cours de la période moderne. En conséquence, rien n'arrête la passion du décentrement, de l'étirement et de la dispersion.

UN MUSÉE COMPOSÉ

On en arrive donc à cet étrange paradoxe: dans une culture artistique qui ne se célèbre que dans les musées, les musées perdent peu à peu les raisons qui fondent leur privilège. On ne peut comprendre le site actuel du Grand-Hornu que comme une réponse à cette tension fondamentale de notre temps. Entre le musée destiné au grand public et les espaces décentrés de la nouvelle avant-garde, le Grand-Hornu tente le compromis. Il fait, des oppositions d'une époque, l'occasion d'une création, toute de guingois. Qu'on le prenne sous n'importe quel angle, on n'y peut voir qu'un espace hybride, un montage composite, un enchâssement sans synthèse.

Le Mac's, c'est bien sûr cette galerie, blanche comme un cube minimaliste et snob comme un amateur d'art désœuvré, qui a envahi l'aile droite du bâtiment. Espace dédié, il suffit d'y placer un râteau de jardin pour instantanément le transformer en ready-made. Mais à côté de cette galerie, il y a aussi des hangars et des maisons, une cour immense, des ateliers et des arcades qui attendent d'être colonisés par de jeunes esthètes en mal de grandeur. Comme si l'espace clos de la galerie était sans cesse contesté par une ouverture sans limite, comme si le musée ne pouvait plus exister sans une périphérie de briques et de poutres.

Le Mac's concentre et rassemble certes le grand public dans le culte de l'art. En ce sens, il est un musée, rien qu'un musée. Mais il le fait en dehors des villes, dans une improbable région désertée des rythmes de la vie moderne et oubliée par le progrès. Intrusion de la postmodernité dans une contrée d'antiquités industrielles, il ne partage en rien le futurisme du Guggenheim ou l'insolence de Beaubourg. Discret, rusé, il se confond presque avec le paysage qui l'abrite. Comme si la pointe du contemporain n'était que l'indolence d'un passé somnambule.

La seule présence du musée esthétise un lieu fonctionnel à finalité économique. Encore un peu, on admirerait des poutres, on s'extasierait devant des wagons et on jouirait des hangars. Pourtant, qu'on le veuille ou non, la mémoire ouvrière est présente, sourde, austère, envahissante, qui conteste le règne de l'art pour l'art et l'insouciance des raffinés. Il ne peut être question d'esthétiser en paix. Ici, les machines ronflaient, la puanteur était partout, les corps s'effondraient, fourbus, malades, épuisés, des hommes ont souffert. Au Grand-Hornu, l'art n'est pas chez lui, le musée est un remords et le public est en dette.

La grande réussite des aménagements architecturaux de Pierre Hebbelinck tient sans doute à leur capacité de faire de cette hybridation un style. Ils incarnent ainsi l'intention rectrice du lieu. Grâce à eux, le souci du patrimoine s'est distingué de la simple conservation historique. Désormais, on ne visite plus le Grand-Hornu comme un vestige industriel, mais comme le dernier cri du temps présent. Les pièces préservées, au premier étage de l'entrée du musée ne valent plus seulement comme des restes grandioses, mais comme un espace infiniment contemporain. En réponse, le grand mur noir aveugle qui ferme le musée est la trace, dans un ensemble monumental très préservé, d'un décalage spatio-temporel. Il fonctionne comme une tentative de rendre visible l'énigmatique travail de l'histoire. Le musée n'est pas aménagé dans le site, ni imposé à lui; il y est encastré, et, pour ainsi dire, cousu. Cette architecture est un art de la suture.

L'ART DE L'ENVIRONNEMENT

Cette conception du musée découle en droite ligne d'une compréhension interne de l'art lui-même. Le travail sur le site du musée ne constitue, au fond, que l'aboutissement d'une démarche qui, depuis les premiers montages dadaïstes, ne cesse de relativiser la coupure de l'œuvre et de son contexte. En proposant à Christian Boltanski d'ouvrir le Grand-Hornu par

une installation (intitulée *Les registres du Grand-Hornu*), le ton était en effet donné. Il s'agissait bien d'inscrire ce musée dans une investigation nouvelle sur l'art pris comme un milieu plus que comme un objet.

L'art de l'installation est né d'une conjoncture particulière. Au début des années septante, le travail sur l'environnement naît d'abord du néo-dadaïsme, ironique et ludique. Parmi d'autres, le Belge Marcel Broodthaers s'y fera un nom. Ainsi, en assemblant un palmier en pot, la représentation d'un palmier et un tapis jaune et brun, le montage intitulé *Tapis de sable* (1974) propose une ironique et loufoque critique de la société de consommation. Il y eut, simultanément, l'importance de l'*Arte povera*. En composant des matériaux hétéroclites, peu nobles et pas du tout conventionnels, le mouvement italien gagnait de nouveaux terrains d'exploration, virtuellement illimités. En intégrant des innovations issues du minimalisme et du conceptuelisme, l'installation va s'imposer comme un des genres majeurs de la fin du XX^e siècle.

Avec l'installation, les frontières de l'œuvre et de la scénographie s'abolissent, ouvrant, comme on le voit chez Boltanski, la porte à la narration. Car c'est bien une histoire qu'évoque cet entassement de bidons vides recouverts de livrets ouvriers, une histoire dont l'unité externe n'est faite que de l'imposition violente d'un moule homogène à de multiples biographies singulières. L'installation prend ainsi une signification politique. Allusion critique aux *Campbell's Soup Cans* d'Andy Warhol, l'œuvre de Boltanski dénonce la société de consommation à partir de l'expérience de la production. Elle est comme la mise en scène de la réification des hommes dans le monde industriel. On croirait que Boltanski a lu la *Critique de la raison dialectique* et qu'il propose un commentaire de la notion de sérialisation qui est au cœur, selon Sartre, de l'aliénation humaine. L'œuvre invite cependant au recueillement plus qu'à la protestation : ces boîtes de fer singularisées par des noms propres ne sont-elles pas les alvéoles d'un funérarium ? Ainsi, l'installation de Boltanski contribue à la construction de l'ordre symbolique potentiel du Grand-Hornu. Elle est une parcelle d'espace intensifiée qui débouche sur une suggestion de lecture. Au spectateur, à l'artiste, aux responsables du site de s'en saisir. Ou non.

LE DÉPLACEMENT DES POSITIONS

Avec le musée et l'œuvre, la position du spectateur se modifie en conséquence. Ce nouveau déplacement évoque celui qui a touché, depuis Heidegger au moins, le sujet de la philosophie contemporaine. Au lieu de se situer en dehors du monde pour le regarder (Descartes et Kant), le sujet est-au-monde, jeté dans une situation dont il ne maîtrise pas tous les aspects. Le public du Grand-Hornu est ainsi situé dans l'œuvre elle-même, qui devient du coup son environnement. Pour cet homme-en-situation, l'interprétation s'impose alors comme un mouvement infini et toujours inachevé.

Au fond, prise en ce sens, la préférence pour l'installation est une thèse sur le devenir même de l'art moderne. Selon elle, c'est bien à tort qu'on prétend voir dans le développement des avant-gardes l'affirmation, de plus en plus

exacerbée, du subjectivisme moderne. Il faut plutôt y voir l'épreuve des multiples conditionnements du sujet (l'auteur ou le spectateur de l'œuvre), l'analytique sans concessions des médiations qui tissent ce que nous appelons l'art. On a beaucoup glosé sur le fondateur de l'art contemporain, Marcel Duchamp, qui le premier osa installer en 1913 un urinoir et une roue de bicyclette dans un musée, avec une étiquette, une date et un nom d'auteur. Bien des conséquences ont découlé de ce geste excessif et mythique. Mais le sens vrai du ready-made de Duchamp n'est pas que le sujet décide seul de ce qui est et n'est pas de l'art. Son sens est plutôt que tout est affaire d'environnement. C'est le contexte (un dispositif muséal par exemple) qui ouvre et ferme des possibilités de perception, non le sujet solitaire. Celui-ci n'en est lui-même qu'un élément actif dans un contexte qui le dépasse et dont la structure est décentrée. Radicalisons: même une œuvre classique (comme une vierge de Raphaël ou un tableau cubiste) requiert, pour être perçue comme une œuvre d'art, un environnement spécifique. Dissimulé dans un musée sans aspérité, le contexte n'en est pas moins opérant. C'est bien pourquoi les tableaux qu'on admire au Louvre et au Musée d'art moderne de Bruxelles sont eux aussi des installations.

Dans un livre phare de la sociologie interactionniste intitulé *Art Worlds*, Howard Becker mettait en lumière l'immense travail collectif que suppose la rencontre éblouie du tableau et de son spectateur. Pour qu'une expérience esthétique devienne possible, une foule de médiations et de conventions doivent être mobilisées. Il faut que des artistes et un public, des conservateurs et des critiques, des gardiens de musée, des fonctionnaires, des fabricants de couleurs, des menuisiers, des ministres et des industriels puissent s'accorder sur quelques définitions sociales de l'art. Il faut donc qu'une action collective ait toujours-déjà structuré l'espace de l'art.

Comme la prétendue souveraineté du spectateur, le travail de l'environnement relativise forcément l'autonomie de l'artiste. D'autres acteurs s'immiscent entre l'objet et le public. Ainsi en va-t-il du conservateur de musée. Loin de disparaître derrière les œuvres, il devient de plus en plus présent comme assembleur et comme expérimentateur. Le phénomène est loin d'être isolé. Nous savons depuis quelques années qu'en Belgique, Gérard Mortier, qui ne chante ni ne compose, est un homme d'opéra plus important (ou en tout cas, aussi important) que les chanteurs qu'il invite sur sa scène, les compositeurs qu'il élit et les orchestres qu'il paie. Le directeur de la Biennale de Venise est plus célèbre que les artistes qu'il rassemble. En fait, cette collectivisation de l'art date de l'apparition du septième art, où la division du travail a obligé à donner un nouveau statut au réalisateur. Il s'agit sûrement d'une des tendances de fond de l'art au xx^e siècle, qui risque de se prolonger au xxi^e siècle. À cette aune, l'individualisme et le narcissisme qu'on constate souvent chez les artistes contemporains (témoins, Andy Warhol ou Joseph Beuys) doivent être pris non pour des réalités structurantes de l'art contemporain, mais pour de maladroites réactions défensives des artistes face à une subversion profonde de leur souveraineté.

Il était donc fatal qu'un lieu comme le Mac's tende à donner une place nouvelle à son conservateur-animateur. On peut être tenté de considérer ses

GRAND-HORNU

expositions comme des œuvres d'art à part entière, qu'il signe de son nom propre. En un sens, cela n'a rien de choquant. Mais alors, ledit conservateur doit en porter la responsabilité et ne point se dissimuler derrière une neutralité d'exposant. C'est bien aussi son gout à lui qu'on juge en jugeant les artistes qu'il expose. En même temps, il ne doit prétendre à aucun privilège. Sa place n'est évidemment pas plus importante que celle de l'artiste, ni plus essentielle que celle du spectateur, qui contribue autant que lui à l'advenue de l'art comme art. C'est à cet apprentissage d'un nouveau *casting* de l'art qu'invite le Grand-Hornu. Ainsi, il ne signe pas seulement l'apparition d'un concept de musée inédit. Il pourrait bien aussi marquer d'une pierre blanche une transformation profonde du métier de conservateur, du rôle de l'artiste et de la position du public.

Jean De Munck

Pour en savoir plus :

- Becker, Howard S. (1982), *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.
Draguet, Pierre (1997), *Chronologie de l'art du xx^e siècle*, Paris, Flammarion (coll. « Tout l'art - encyclopédie »)
Lucie-Smith, Edward (1995), *L'art aujourd'hui*, Paris, Phaidon.
Lucie-Smith, Edward (2002), *Art tomorrow*, Paris, éditions Pierre Terrail.