

Alexander Sreitberger et moi-même avons souhaité placer cette journée d'étude sous le signe d'un double croisement : croisement entre disciplines mais aussi chassé-croisé entre « temporalités ». Par cette dernière expression, je fais allusion à un certain renouvellement du regard sur des dispositifs longtemps tenus pour archaïques. Dans les années vingt, André Breton a contribué à donner à la notion d'avant-garde une connotation différente de ce qui avait prévalu jusque-là. Le leader surréaliste n'a jamais caché combien son émerveillement d'enfant au sein du Musée Gustave Moreau avait joué dans cette réorientation de la sensibilité. Or, ce musée ne pouvait que paraître suranné du point de vue des courants « aveniristes » d'avant-guerre. L'influence surréaliste a eu pourtant ses limites au sein de l'Entre-deux-Guerres : elle aurait sans doute en effet conduit à sauvegarder l'apparent « bric-à-brac » du musée du Trocadéro au lieu de lui substituer le Musée de l'Homme, musée réputé à l'époque d'une modernité indépassable. Je vois un parallèle entre cette empreinte du jeune Breton et les déclarations de Damien Hirst selon lesquelles sa vocation serait née dans des musées d'histoire naturelle caractérisés par une expographie ancienne. Le renouvellement de la création apparaît nourri dans les deux cas par une fascination nostalgique mais chez Hirst, le détour en dehors du monde de l'art apparaît non moins décisif.

Même si c'est un truisme pour les spécialistes présents dans cette salle, il convient d'insister ici sur un fait que la muséologie n'est pas une science auxiliaire de l'histoire de l'art et porte sur bien d'autres types de musées que les musées d'art. Cette évidence est en effet loin d'être intériorisée par le public. Dans la foulée de la contre-culture des années soixante, ce que l'on a appelé la nouvelle muséologie a même pu contribuer à un certain procès du musée d'art. D'autres types de musée comme les musées de science et de société se seraient montrés beaucoup plus ouverts au renouvellement. Les musées d'art seraient beaucoup moins enclins à la distance réflexive et à l'ouverture au public car la contemplation des œuvres et de leur supposée aura iraient à leurs yeux nécessairement de soi. Gageons en effet que l'historien de l'art prend d'autant mieux conscience des enjeux muséologiques lorsqu'il se confronte à des contenus qui n'ont pour lui rien de familier. Cette critique sous-jacente du conservatisme supposé des musées d'art par une certaine muséologie appellerait tout un débat qui n'est pas l'objet du colloque de ce jour. Constatons seulement que cette critique est particulièrement paradoxale en ce qui concerne l'art contemporain. Celui-ci ne se représente en effet à lui-même ni comme conservateur ni, tout court, comme normatif. Il procède justement d'une critique de l'aura supposée évidente de l'œuvre d'art et vise un contexte ou une relation aussi élargis que possible. On assiste aujourd'hui parfois à un véritable renversement. Certains musées de société ou de sciences sont invités à intégrer de l'art contemporain comme si c'était une manière d'être plus *up to date*. Or, l'adaptation aux nouvelles technologies et l'ouverture maximale à des publics diversifiés pouvaient laisser penser à ces musées qu'ils n'avaient, du point de vue muséologique, des leçons d'innovation à recevoir de personne. D'où parfois un étonnement compréhensible.

Un autre paradoxe déjà effleuré est le fait que des artistes contemporains revisitent des formes d'exposition supposées désuètes ou relever d'exceptions marginales : l'exception américaine ou l'exception suisse. Ces formes étaient souvent évoquées pour mémoire dans une perspective diachronique : on en venait ensuite à l'essentiel, à l'étude supposée des bonnes pratiques. On songe notamment à l'évolution du discours sur les cabinets de curiosité. Tout se passe comme s'il était à nouveau possible de reconnaître une *aura* non cette fois à des œuvres d'art isolées mais bien à des dispositifs expologiques *old school* dans lesquels on reconnaît soudain des installations *avant la lettre*. J'ai parlé ici de chassé-croisé temporel mais certains auteurs, comme Serge Chaumier, auraient plutôt tendance à considérer que ceci relève en fait d'une seule et même actualité dont le maître-mot serait la recherche plus ou moins démagogique de l'attractivité pour elle-même.

Alors ? Relecture du passé ou fuite en avant dans le tout-attractif ? Aura riche de sens ou goût facile pour le spectaculaire sous toutes ses formes ? Il y a déjà vingt ans, dans un article clef, le muséologue québécois Raymond Montpetit ne se posait pas le problème en termes de jugement de

valeur ou d'actualité. Il décrivait les caractéristiques des period rooms, streetscapes, panoramas et autres dioramas à partir d'exemples anciens ou plus récents. Cette approche typologique, synchronique de la muséographie dite analogique, me semble avoir fait date du point de vue de l'histoire de la discipline muséologique. Le simple fait d'accorder une attention minutieuse à ces dispositifs ne conduisait-il pas à les émanciper du discours souvent condescendant à leur égard ? Ces dispositifs ne semblaient plus relever d'une sorte de préhistoire muséale dont un progrès univoque nous aurait heureusement délivré. Depuis ce moment, d'autres faits pourraient être signalés pour appuyer l'hypothèse d'une évolution du regard muséologique à cet égard.

L'idée de ce colloque est venue notamment – sans tirer pour autant de conclusions hâtives ! - du constat d'une certaine coïncidence, d'un certain parallélisme entre ces regards renouvelés du côté des deux disciplines. L'idée est venue d'un certain étonnement à l'égard de ces croisements, étonnement d'abord au sein même de notre centre lorsque nous nous sommes aperçus que nous avions écrit sans nous concerter qui sur les period rooms qui sur les dioramas. Cette coïncidence s'inscrivait-elle dans un air du temps plus large ? Notre appel à contribution pour ce colloque était un peu un moyen de mettre l'hypothèse à l'épreuve : le succès rapide qu'il a rencontré nous a convaincus que nous n'étions pas seuls à nous étonner. Nous assumons le caractère prospectif et ouvert de ce colloque : d'aucuns considéreront peut-être que notre concept de croisement est excessivement ouvert. Nous avons toutefois exclu de notre problématique la question pourtant non moins actuelle du dialogue promu entre art contemporain et art ancien dans la mesure où celui-ci peut faire l'objet d'un débat interne à l'histoire de l'art sans qu'il y ait nécessairement confrontation disciplinaire.

Notre objectif était de faire se rencontrer les intervenants les plus divers possibles au sein de la polarité définie. Certes, plusieurs expologues qui se tiennent déjà à l'exacte intersection des deux disciplines nous ont fait l'honneur de leur présence. Mais il était important que puissent également intervenir des muséologues confrontés à l'art contemporain sans en être pour autant spécialistes ni même nécessairement amateurs. A l'inverse, le point de vue de chercheurs en art contemporain peu familiers de la muséologie en tant que discipline spécifique est non moins bienvenu. La présence de praticiens était également indispensable. La rencontre voulue aujourd'hui n'a de sens que si l'on accepte un certain regard éloigné par rapport à ses propres évidences. Nous pensons avoir réussi le pari d'une certaine diversité même s'il l'équilibre idéal n'est peut-être pas atteint. Nos divers intervenants seront présentés au fil de la journée. Je remercierai d'ores et déjà André Gob de l'ULG qui a accepté de présider la dernière séance de cette après-midi et de lancer la discussion conclusive. Je me réjouis par ailleurs de la présence de Madame Anne Querinjean, directrice du futur musée L.

Argument du colloque

Ce début de 21^e siècle semble marqué par une convergence d'intérêts entre deux disciplines a priori bien distinctes : la muséologie et l'histoire de l'art moderne et contemporain. L'importance prise par la notion d'exposition, qu'il s'agisse d'analyser ses nouvelles formes ou de revisiter ses origines, constitue un véritable isthme entre les deux continents. Une problématique commune est notamment l'effacement des frontières entre des réalités naguère jugées nettes. Par exemple, entre l'exposition « culturelle » et l'événement supposé purement attractif. Ou encore entre l'artiste et le commissaire d'exposition. Plusieurs mots s'avèrent communs sans que les définitions se recouvrent tout à fait comme celui d'*immersion* utilisé aussi bien à propos de certains dispositifs expologiques que du genre de l'environnement.

Certes les retrouvailles entre l'art vivant et l'institution muséale ne datent pas de ce millénaire. Bien avant l'an 2000, on vit de nombreuses installations d'art contemporain dans des musées qui n'était pas nécessairement des musées d'art. Une distinction peut être faite ici entre des installations proprement dites, soulignant par exemple l'espace architectural, et les intégrations d'œuvres contemporaines dans des parcours muséaux de musées d'autres catégories, intégrations supposées susciter un « dépaysement » évocateur et des liaisons insolites. Mentionnons, en guise d'exemple,

les installations artistiques présentées au Freud Museum, Londres, depuis 1996 ou encore *Is It Real* d'Anne Brennan, collage sonore réalisé en 1997 pour le Australian War Memorial Museum, Canberra.

Citons également le phénomène des reconstitutions d'expositions ayant contribué à déterminer l'évolution de l'art (*When attitudes become forms* ; la dernière exposition « futuriste » russe, etc.). Ce phénomène s'explique par le centrage sur le pôle de la réception : contre une histoire de l'art qui sélectionne *a posteriori* les œuvres-clefs, on veut savoir ce qui a été effectivement vu et commenté, ressusciter en quelque sorte une réception plus authentique. Ces expositions reconstituées ne sont-elles pas des *period rooms* d'un nouveau genre ?

Un aspect récent est l'intérêt croissant des artistes pour les formes d'exposition les plus anciennes : cabinets de curiosité, cabinets d'amateur, dioramas et *period rooms*. Dans ce cas, l'artiste contemporain devient, à sa manière, un véritable historien de l'institution muséale. Les cabinets de curiosité de Mark Dion ou les dioramas de Dominique Gonzalez-Foerster ne sont que deux exemples parmi d'autres. Tout se passe d'ailleurs comme si les artistes contemporains avaient un intérêt particulier pour les musées non-artistiques. Damien Hirst attribue ainsi sa vocation d'artiste à sa fascination d'enfant pour les musées d'histoire naturelle. La muséologue Noémie Drouguet constate l'omniprésence des artistes dans les musées de société.

Serge Chaumier a donné à travers diverses initiatives une légitimité académique à la question du comparatisme entre musées et parc d'attractions. Cette ouverture ne doit pas pour autant laisser sous-estimer le fait que son approche est marquée par un certain pessimisme culturel selon lequel l'immersion est souvent liée à une pratique du divertissement laquelle s'opposerait à la Culture comme affranchissement et révélation. Au passage, Chaumier suggère une distinction entre les vrais dioramas, dotés de rigueur scientifique, et ces « pures illusions » que seraient les *streetscapes* et autres *period rooms*. Les influences directes ou indirectes mais possiblement convergentes de la « nouvelle muséologie » et de l'art contemporain sur cette emprise supposée croissante du ludique sont volontiers interrogées.

Dans la muséologie francophone récente, la problématique de la restitution semble étroitement liée au débat sur le « sensationnel » et le « spectaculaire ». Ce dernier n'est pour autant pas toujours ressenti comme contraire à la vocation critique du musée. Or, l'intérêt pour la restitution ne vient-il pas tout autant du sentiment de la perte, du souci de documenter voire du thème développé à partir de Freud de l'inquiétante étrangeté ? Sans doute la quête du spectaculaire comme celle du charme peuvent-elles être l'une et l'autre considérées comme superficielles mais elles ne sont pas pour autant congruentes.

Une hypothèse serait peut-être que la muséologie comme discipline ne s'est aperçue qu'assez récemment de la difficulté de discriminer entre « progrès » et « retour ». Tout se passe comme si un phénomène supposé de fuite en avant – la dissolution redoutée du musée et de l'exposition dans l'empire de l'attraction – évoquait régulièrement un retour du refoulé – illustré, par exemple, par la fascination pour les premières expositions universelles. L'histoire de l'art contemporain a peut-être une plus longue expérience réflexive sur ce genre de paradoxe temporel et pourrait avoir son mot à dire.

Partant du constat que plusieurs questions semblent communes aux muséologues et aux spécialistes de l'art contemporain, le CERTA (Centre de recherche en théorie des arts) souhaite favoriser par l'organisation de ce colloque rencontres et échanges entre les deux disciplines. Ces chassés croisés sont-ils implicites, voire subis, ou favorisent-ils une compréhension informée des enjeux de chacun ? Le cas de la restitution dans ses relations avec des modes d'exposition anciens ou plus nouveaux apparaît comme un champ privilégié de ces transferts. Comment cette question se profile-t-elle dans chaque discipline ? La polarité soulignée en muséologie entre le sensationnel et l'introspectif se retrouve-t-elle dans les discours issus de l'art contemporain sur les dispositifs d'immersion ? Les notions d'immersion, de distanciation et de documentation utilisées dans les deux champs sont-elles pour autant synonymes ? Comment les muséologues et les professionnels de musée appréhendent-ils l'immixtion des artistes dans leurs problématiques, par exemple en ce qui

concerne la typologie des catégories muséales ? L'art contemporain favorise-t-il la « disneylandisation » des musées ou constitue-t-il lui-même, au contraire, une instance critique à l'égard de cette dérive supposée ?