Perspective

1 (2012)
Art et pouvoir

Dominique Poulot, Tony Bennett et Andrew McClellan

Pouvoirs au musée

Avertissement
Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.
Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.
Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique
Dominique Poulot, Tony Bennett et Andrew McClellan, « Pouvoirs au musée », *Perspective* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 30 décembre 2013, consulté le 04 septembre 2013. URL : http://perspective.revues.org/460

Éditeur : Institut national d'histoire de l'art
http://perspective.revues.org
http://www.revues.org

Document accessible en ligne sur : http://perspective.revues.org/460
Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

Pouvoirs au musée

Réflexion de Dominique Poulot, et **réactions** de Tony Bennett et d'Andrew McClellan

La crise des évidences

Dominique Poulot

Le musée traditionnel incarne l'accord entre les pouvoirs et l'art, au nom d'une conception selon laquelle l'art est indispensable à la grandeur des États, voire à la paix sociale et à la prospérité des manufactures, tandis que, inversement, le génie requiert la reconnaissance publique. Le musée permet ainsi d'« admirer, [de] provoquer, [de] suivre » les chefs-d'œuvre, selon le programme du Louvre du milieu du XIXe siècle[1] : il incarne à la fois l'idéal d'un espace intérieur de l'artiste et l'accueil solennisé de ses œuvres (fig. 1). Si, dès les Lumières, le lien entre l'enseignement du dessin et le développement des musées est évident, ses enjeux manufacturiers sont particulièrement vifs au XIXe siècle quand le musée d'art nourrit les ambitions de consolider les vertus publiques et de travailler à la prospérité industrieuse, au prisme des idéologies comme des appartenances de ses acteurs. Il participe de cet idéal d'un « complexe d'exposition », selon la formule de Tony Bennett[2], par définition émancipateur.

La taille, le budget et la fréquentation des musées n'ont cessé de croître au cours des trente dernières années, tandis qu'ils doivent faire face à nombre de critiques, artistiques et intellectuelles, largement inédites pour certaines, davantage traditionnelles pour d'autres. La représentation exclusive des beaux-arts en leur sein cède partout la place à un éclectisme inouï qui obéit souvent à un impératif de convenances, politiques ou sociales. La nouvelle centralité des publics s'y est traduite par l'évocation d'un musée forum, internationalement promue au cours des années 1970 et déclinée en France sous divers intitulés[3]. Se dotant de nouvelles fonctions, ouvert aux spectacles vivants comme aux débats de société, le musée devient à certains égards une forme hybride qui n'est plus limitée au registre des tâches canoniques que l'ICOM ou d'autres institutions normatives se sont évertués à énumérer. Reste qu'il s'inscrit toujours dans une architecture prestigieuse, généralement monumentale, souvent liée à une centralité urbaine ou à un programme de régénération des territoires. Les débats suscités par les nouveaux musées sont d'ailleurs largement marqués par l'actualité de ces constructions, qui signent la grandeur du pouvoir qui en passe commande.

Une critique en actes du pouvoir au/du musée

Après une crise de confiance à l'égard des musées, particulièrement dans leur rapport à l'art contemporain, qui a pris diverses formes selon les pays et les institutions au cours du XXe siècle, les grands musées d'art ont voulu rappeler à l'envi à la fin du XXe siècle que leurs collections avaient continûment alimenté la création et continuaient à le faire. Des expositions comme *Museum as Muse* ou *Copier/Créer* ont

Tony Bennett est professeur de théories sociales et culturelles à l'Institute for Culture and Society au sein de l'University of Western Sydney. Ses publications, sur l'histoire et la théorie des musées, comprennent *The Birth of the Museum* (Londres/New York, 1995), *Culture: A Reformer's Science* (Londres, 1998), *Pasts Beyond Memory: Evolution, Museums, Colonialism* (Londres/New York, 2004) et *Making Culture, Changing Society* (à paraître).

Andrew McClellan, professeur en histoire de l'art à Tufts University, est l'auteur de *Inventing the Louvre: Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in 18th-century Paris* (Cambridge, 1994) et *The Art Museum from Boulée to Bilbao* (2008). Il prépare actuellement un livre intitulé *Making Museum Men: Paul Sachs and the Museum Course at Harvard*.

Professeur à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, **Dominique Poulot** a publié une édition critique de Quatremère de Quincy, *Letters to Miranda and Canova on the Abduction of Antiquities from Rome and Athens* (Los Angeles, 2012) et a dirigé l'ouvrage collectif *Goûts privés et enjeux publics dans la patrimonialisation, XVIIIe-XXIe siècles* (Paris, à paraître en 2012).

1. Frise de Jørgen Sonne réalisée pour le Thorvaldsens Museum, Copenhague, lithographies d'après F. C. Lund, 1889 (détails) : côté sud, l'accueil réservé à Bertel Thorvaldsen lors de son retour à Copenhague le 17 septembre 1838 après quarante ans passés à Rome ; côté nord, l'entrée triomphale des œuvres de Thorvaldsen au musée.

été autant d'affirmations du rôle du musée sur l'art – passé et actuel – au nom de l'influence supérieure que ses collections exercent[4]. Simultanément, au sein de l'histoire de l'art, la « manière de voir »[5] particulière au musée, et inventée par lui, a fait l'objet d'une reconnaissance largement réaffirmée, tenue pour fondatrice de la légitimité de la discipline.

De telles propositions peuvent être considérées comme l'une des réponses à la contestation, à partir de la décennie 1970, des pouvoirs du musée[6]. La critique par Douglas Crimp de la place de l'hélicoptère Bell D47 au Museum of Modern Art (MoMA) à New York (**fig. 2**)[7], objet de design mais aussi outil de combat employé par les contre-guérillas en Amérique latine, ouvrait un registre désormais bien connu de protestations, souvent liées à des interventions artistiques. Celles-ci peuvent porter sur la nature des pièces exposées ou bien s'emparer du dispositif du musée pour l'exposer comme tel. La critique institutionnelle[8] a généralement placé le musée au sein de ce que les sociologues de l'art, avec Howard Becker, appellent les « mondes de l'art », et qui comprend, avec le marché, le collectionnisme, l'espace public de la critique, et les discours de l'histoire de l'art. Ce dernier a fait l'objet d'analyses multiples, tantôt sémiologiques – Louis Marin analysant un catalogue d'exposition bordelais[9] – tantôt philosophiques et idéologiques – Kwame Anthony Appiah commentant les considérations de David Rockefeller à propos de l'art africain recueillies dans un catalogue new yorkais[10]. La critique des liens des musées avec les pouvoirs politiques, industriels, financiers, voire militaro-industriels est aujourd'hui un lieu commun[11].

Daniel Buren, dans son article fondateur « Fonction du Musée », reconnaissait à l'institution un triple rôle, esthétique, économique et mystique : « Le Musée/la Galerie assure immédiatement le statut d''Art' à tout ce qui s'y expose avec crédulité [...] Le Musée (la Galerie) est le corps mystique de l'Art »[12]. Chez d'autres, l'histoire du musée est celle d'un contrôle social – la référence à Michel Foucault a nourri à cet égard une génération de *museum studies*. C'est cette matérialité de la prison que fait surgir Krzysztof Wodiczko lorsqu'il projette sur les musées ses images à grande échelle, les transformant en monument d'agression ou de répression[13]. L'installation de Francis Alÿs à la National Portrait Gallery, *The Nightwatch*, où, saisi par vingt caméras de surveillance, un renard erre de salle en salle au pied des aristocrates qui le poursuivirent jadis, offre une allégorie exemplairement ironique de cette critique des pouvoirs et des musées (**fig. 3**). Pour certains professionnels, du reste, dans les années à venir, le musée devra conserver et exposer un certain nombre de faits artistiques nouveaux, qui relèvent autant d'une critique en actes de son institution que de l'histoire de l'art, « du théâtre verbal de l'installation ou de la théorie jusqu'aux pratiques para-théâtrales de l'artiste-historien »[14].

2. Vue de l'entrée des galeries d'architecture et de design du Museum of Modern Art, New York, en 1984, avec un hélicoptère Bell D47.

Une légitimité politique contestée

Le travail de naturalisation de l'expérience du musée depuis les siècles derniers a abouti à un triomphe de la visualité et des dispositions qui lui sont associées – ce que Jonathan Crary a appelé les différents impératifs de contrôle de soi et de retenue sociale, d'attention, de silence et d'immobilité, qui n'étaient guère convoqués dans les premiers établissements,

marqués par l'idéal de la conversation et du faste[15]. On en trouve une illustration remarquable chez Marcel Proust, où la célébration du musée passe par une dénégation de sa matérialité : une « salle de musée […] symbolise [...] par sa nudité et son dépouillement de toutes particularités, les espaces intérieurs où l'artiste s'est abstrait pour créer »[16]. Même si, comme le note Antoine Compagnon, le propos n'a guère de rapport avec « les murs des musées dont Proust était familier »[17], son témoignage demeure exemplaire d'une légitimité culturelle indiscutable de l'institution.

L'apparition récente d'une catégorie de « musée universel » – expression neuve et polémique – témoigne d'une crise à cet égard. Cette dénomination s'oppose aux musées d'identités autochtones liés à la reconnaissance de spécificités culturelles et combat les revendications de restitutions postcoloniales[18]. Comme le souligne le spécialiste des peintures aborigènes Fred Myers, l'analyse des rapports entre musées et pouvoirs dans ce nouveau cadre « global » relève d'« une ethnographie de la production et du mouvement des objets » au sein d'un « commerce » culturel[19]. En ce sens, nous sommes aujourd'hui, pour reprendre les mots de Pierre Bourdieu, les « indigènes »[20] obligés de nos musées nationaux, car leurs configurations locales de pouvoirs et de distinctions, notamment pour la présentation d'œuvres dites mondialisées, sont déterminantes. Il en va de même pour les accrochages ; si le musée d'art du XIXe siècle n'avait guère proposé que le système des écoles élaboré à la fin du XVIIIe siècle, il a vu apparaître au cours du second XXe siècle d'autres modèles[21], dont la proposition thématique par exemple à la Tate Modern, ou tel rappel du cabinet de curiosités[22]. Ailleurs, enfin, le musée tend à adopter l'espace privé de l'art comme référence ultime, et préfère mettre en scène les choix individuels de collectionneurs aux dépens des siens, faisant du coup l'impasse sur les considérations de pouvoir comme sur les exigences d'exhaustivité ou d'exemplarité de collections traditionnellement attachées au panorama didactique[23].

Au-delà, la révision la plus notoire tient aux bouleversements apportés par les systèmes d'information liés aux nouvelles technologies, qui imposent davantage qu'une simple mise à jour des connaissances élaborées ou diffusées par les musées : elle engage leur légitimité savante et politique, par exemple à travers des provenances assumées ou non. L'atlas permanent des œuvres qui se dessine à travers les établissements tend à une image globale des arts à partir de collections scrutées à neuf, virtuellement complétées ou reconfigurées. Bien entendu, on pourra critiquer l'apparition d'un horizon patrimonial généralisé, ou évoquer une mémoire culturelle collective aussi fictive que propice à des formes de commercialisation de « produits ». À la Tate Britain, *A Picture of Britain*, présentée en 2005, s'est accompagné d'une émission à la BBC et a proposé une promenade dans six régions caractéristiques, autant dire indissolublement une géographie de l'art et un goût du territoire[24].

3. Francis Alÿs, *The Nightwatch*, vidéo 6:16, tournée dans les galeries de la National Portrait Gallery, Londres, 2004.

Comme l'historien de la culture américaine Neil Harris l'a fait remarquer, désormais chaque expérience doit être constamment renégociée, en termes de signification et de valeur, en raison du « besoin d'une reconstruction phénoménologique de chaque aspect du savoir au musée »[25]. Si ces mutations peuvent sembler relever davantage de la poétique des établissements que d'une analyse en termes de pouvoirs et d'art, elles n'engagent pas moins des pratiques de contrôle, de débat et d'appropriation qui réécrivent le thème traditionnel des pouvoirs du/au musée.

L'action des musées

Tony Bennett

Relayer le pouvoir de l'art, incarner le pouvoir de l'État, cultiver la vertu publique, discipliner et réguler les pratiques du regard, symboliser le pouvoir économique, offrir un forum pour le dialogue civique, servir de structure pour la promotion de l'industrie et de la fabrication : telles sont, selon Dominique Poulot, quelques-unes des formes de pouvoir auxquelles les musées d'art ont été mêlés à différents moments de leur histoire.

Ces pouvoirs ne sont pas pour autant présentés comme intrinsèques aux musées d'art mais plutôt, dans l'expression finale bien tournée de Poulot, comme les « pouvoirs du/au musée » : des pouvoirs exercés par les musées d'art en conséquence des différents types de relations au sein desquelles leurs activités s'inscrivent. Cette idée déplace sensiblement notre approche des relations entre les musées et le pouvoir, d'une conception des musées comme la source de pouvoirs spécifiques à une conception plus mobile et volatile des différentes sortes de pouvoirs qu'ils acquièrent grâce aux formes de savoir et d'expertise qu'ils déploient, à leurs relations changeantes avec les pratiques gouvernementales, et à leurs rapports avec les dynamiques socioculturelles de la société civile.

Le terme « pouvoir », cependant, est encore trop connoté. Même après les travaux de Michel Foucault, qui a montré la dispersion capillaire des relations de pouvoir à travers des réseaux dépourvus d'un noyau, il reste souvent lié aux notions de contrôle et de domination. Par conséquent, le terme « pouvoir » ne suffit pas pour rendre compte des différents moyens d'action dont les musées disposent en raison de leur capacité à produire et à mettre en œuvre de nouvelles réalités – une capacité qui découle de la mise en scène des collections, des environnements physiques dans lesquels elles sont exposées, et d'autres dispositifs qui y sont associés.

C'est cette perception du musée qui est désormais mise en avant. De plus en plus, il est considéré comme un lieu qui confère aux choses exposées – comme celles qui ne le sont pas, à l'exemple des objets culturels indigènes que beaucoup de musées soustraient actuellement aux regards du public – des aptitudes singulières à jouer sur les sens, à modeler certaines réflexions sur l'identité, à influer sur les mouvements et les interactions des visiteurs dans l'espace du musée, et à alimenter des processus d'identification communautaire – autant de fonctions qui permettent aux musées de forger les contextes sociaux auxquels ils participent.

Ce ne sont toutefois pas des aptitudes inhérentes à la « choséité » des choses rassemblées et présentées par les musées ; elles n'émanent pas non plus d'idées ou de représentations de choses – de la chose en tant qu'« objet » plutôt que la chose en tant que telle, pour invoquer les termes de la célèbre opposition de Heidegger[26]. Ces aptitudes sont plutôt les résultats cumulés des différents itinéraires empruntés par ces choses pour rejoindre les musées ; des modalités d'inventaire et de classement appliquées par les personnels chargés de la conservation, des expositions et de la médiation ; et des réseaux sociaux et physiques auxquels elles sont de fait intégrées[27]. Les différents types de capacité d'agir (*agency*) qui investissent alors ces choses doivent ensuite aussi être considérés en fonction des diverses manières dont les visiteurs issus de cultures variées abordent les objets exposés lorsqu'ils pénètrent dans l'espace du musée. Au regard de la diversité de ces facteurs, les musées sont de plus en plus considérés comme des nébuleuses complexes d'*agency* distribué : les gens et les choses puisent leur force et leurs aptitudes particulières dans des réseaux multiples et mobiles auxquels ils sont provisoirement rattachés[28].

Ces approches du musée ont des origines théoriques variées : la théorie de l'acteur-réseau, de l'agencement (*assemblage theory*), ou encore la répartition de la capacité d'agir parmi des acteurs humains et non humains qui caractérise le « tournant matérialiste » en anthropologie et en archéologie[29]. L'attention accordée par les études scientifiques aux processus et pratiques générateurs de nouvelles entités dans le domaine du savoir n'est pas non plus sans importance pour la manière dont le musée élabore et structure de nouvelles réalités esthétiques et épistémologiques. Ces dernières entrent ensuite en relation avec des agents sociaux et politiques pour créer de nouvelles façons d'agir et d'infléchir des mondes sociaux en mutation.

Il faut néanmoins préciser que ce type de réflexion sur les musées s'est développé essentiellement en rapport avec les établissements présentant un lien étroit avec les disciplines matérialistes, à savoir les musées ethnographiques et archéologiques. Sa pertinence pour les musées d'art a cependant été étudiée dans des travaux qui cherchaient à identifier les capacités qu'acquièrent les œuvres d'art lorsqu'elles passent de la sphère privée à la sphère publique[30] ; ou encore les aptitudes qui leur sont conférées par différentes approches de conservation régissant la disposition des œuvres dans l'espace d'exposition. Cela suggère un processus de redéfinition sans fin qui rappelle ce que Hans Belting nomme le « chef-d'œuvre invisible »[31]. Incarnation de l'idéal inatteignable qui se cache derrière chaque œuvre d'art, le chef-d'œuvre invisible induit une certaine agitation chez le spectateur, l'incitant à aspirer à un niveau de perfection destinée à rester hors d'atteinte.

Le processus par lequel ces aptitudes sont générées est sans doute plus simple à comprendre si l'on prend l'exemple des « objets frontière », qui sont dotés de capacités nouvelles par le fait même de leur transposition d'un ensemble de connaissances et d'un contexte matériel à un autre. Les sculptures égyptiennes du British Museum sont un cas d'espèce. Pendant les premières années d'existence du musée, les collections d'antiquités égyptiennes étaient présentées à l'écart de celles destinées à servir de support pédagogique et de celles – notamment les sculptures grecques – qui incarnaient les canons de la beauté classique. Dissociées ainsi de toute fonction pédagogique comme des conceptions émergentes de l'esthétique, les collections égyptiennes étaient au contraire présentées comme des « curiosités extraordinaires » destinées à surprendre et à distraire et, de par leur caractère monumental, à impressionner[32]. « Gigantesque sous tous rapports », écrivait un critique à propos de la présentation de l'architecture égyptienne du musée en 1808, « elle semble avoir été créée davantage pour submerger l'imagination par son immensité qu'à l'enchanter par son élégance [...] l'on se sent oppressé par une certaine uniformité lourde et sévère, qui bannit toute notion de liberté d'invention et fait penser aux créations d'une corporation isolée et monastique »[33]. Par contraste, l'installation en 1890 d'un éclairage électrique dans la galerie de sculptures égyptiennes (**fig. 4**) créa un rapprochement entre l'égyptologie, un champ alors en plein essor, et le développement de nouvelles technologies d'éclairage, ce qui eut pour effet d'inscrire les sculptures égyptiennes dans ce que Chris Otter appelle un nouvel espace oligoptique de vision libérale[34]. Selon lui, cela implique une nouvelle forme d'*agency* d'ordre visuel, selon laquelle

4. Vue nocturne de la galerie de sculpture égyptienne au British Museum peu de temps après l'installation de lumières électriques, publiée dans *The Illustrated London News*, 8 février 1890.

5. Vue du Pavillon des Sessions en 2009, Paris, Musée du Louvre.

des groupes librement constitués se surveillent mutuellement – assistés ici par le gardien en uniforme – tout en absorbant les leçons de ces statues colossales dont la « choséité » est marquée d'une inflexion différente par l'organisation pédagogique de l'environnement dans lequel elles sont présentées (notez les supports pour les livres documentaires placés auprès des statues à gauche au premier plan).

Mon second exemple est une vue des sculptures africaines présentées au Pavillon des Sessions du Louvre, dont l'exposition a été analysée par Sally Price en 2005. Conçue par Jacques Kerchache, l'installation cherchait, d'après Price, à mettre en avant les propriétés intrinsèques et autonomes des sculptures africaines – en bref, à les exposer en tant qu'œuvres d'art (fig. 5)[35]. Conçue par Jacques Kerchache, l'installation cherchait, d'après Price, à mettre en avant les propriétés intrinsèques et autonomes des sculptures africaines – en bref, à les exposer en tant qu'œuvres d'art. Elle participait ainsi à une réinscription plus générale de la sculpture africaine dans un nouvel écheveau de relations instauré par le musée du quai Branly. Celui-ci avait pour vocation d'« extraire » des autres musées français, et notamment du musée de l'Homme, des objets considérés auparavant comme ethnographiques et de les réunir en son sein. Leurs modes d'exposition au musée de l'Homme avaient conféré aux objets ethnographiques un statut environnementaliste qui, selon Christine Laurière, permettait à chaque objet, façonné par ses relations avec son milieu, de transmettre au visiteur les qualités culturelles et sociales particulières du peuple dont il dérivait[36]. Conçue à l'origine comme un support pédagogique destiné à renforcer l'« humanisme colonial » prôné par le musée de l'Homme dans les années 1930, sous la direction de Paul Rivet[37], cette conception environnementaliste de l'objet a été invoquée par la suite par les conservateurs du musée, et plus largement par la communauté anthropologique française, pour protester contre la « dé-ethnographisation » de ses collections[38]. En traversant la Seine, ces collections ont effectivement été dotées d'un autre ensemble d'aptitudes qui, loin d'accentuer leur caractère ordinaire et leurs qualités banales et fonctionnelles, sont venues souligner leur singularité et leurs caractéristiques formelles distinctives. Cette démarche les a engagées dans une nouvelle série de vocations, du fait de leur rattachement à un musée hybride qui associe un multiculturalisme cosmopolite et un faste patent.

De ces diverses manières, les pouvoirs des musées procèdent des capacités distinctives qui reviennent aux objets exposés, et qui sont bien évidemment en partie façonnées par les actions du musée sur les choses et sur les environnements dans lesquels elles sont présentées. Les différentes qualités d'« objet culturel » engendrées par ces processus ne sont ni intrinsèques aux choses, ni de simples fabrications du musée. Ces « pouvoirs du/au musée » sont toujours le produit de l'écheveau complexe des forces qui se trouvent réunies dans cet espace – relatives pour certaines à l'historique des objets, pour d'autres à la configuration du lieu et aux pratiques de conservation et de pédagogie, ou encore aux forces sociales et culturelles plus vastes qui agissent sur les musées.

Musées publics, pouvoirs privés

Andrew McClellan

Contrairement à leurs homologues européens, qui comptent avant tout sur le soutien de l'État, les musées américains assurent leur financement essentiellement grâce à des ressources privées provenant de quelques entreprises et surtout de donateurs individuels. Il s'agit souvent de collectionneurs d'art, que l'on retrouve officiant au service de ces musées en tant qu'administrateurs (*trustees*) ou membres d'un cercle privé de mécènes et d'« amis ». La plupart des institutions dépendent de ces capitaux privés pour couvrir leurs coûts d'exploitation, la construction de nouveaux bâtiments, la rétribution des postes de conservateurs et l'acquisition de nouvelles œuvres. Nul besoin de préciser, en conséquence, que le soutien financier se traduit, dans le système des musées américains, par du pouvoir et de l'influence.

Ce phénomène est compris jusqu'à un certain point. En octobre 2011, comme l'explique Dominique Poulot, une émanation du groupe Occupy Wall Street (OWS) intitulée Occupy Museums! (OM) s'est élevée à l'occasion d'un rassemblement devant le Museum of Modern Art (**fig. 6**) pour protester contre l'élitisme des musées de New York. La veille, un manifeste publié en ligne taxait les musées de « temples de l'élitisme culturel contrôlé par les 1 % », terme donné à l'élite nantie jugée responsable de la récente « commercialisation et cooptation de l'art », et de « l'équation absolue de l'art avec le capital » véhiculée au sein des musées. Ces institutions, affirmait le manifeste, influent à leur tour sur la définition du canon de l'art, et par conséquent sur le marché de l'art et sur la cote des collections détenues par les administrateurs des musées. Le manifeste interpellait directement les musées : « Ouvrez votre esprit et votre cœur ! L'art est pour tous ! Le peuple est à vos portes ! »[39].

Si le mouvement OM a identifié avec justesse la source du pouvoir et de l'influence qui sont à l'œuvre dans les principaux musées de New York, l'organisation n'a jamais réellement dépassé cet amer constat, en dehors de ce faible appel. Le mouvement contestataire et le manifeste qu'il a publié auraient eu des vertus plus efficaces s'il s'était armé de preuves plus solides concernant l'histoire des musées, notamment quant à leur financement : le conflit d'intérêts publics et privés au sein des institutions américaines ; le processus qui génère les canons artistiques ; et une meilleure vision des relations entre argent et pouvoirs en place. Cependant, même mieux informé, aurait-il remporté un plus large soutien populaire ? La fréquentation des musées d'art se porte bien ; rares sont les indices qui montrent que le grand public n'est pas satisfait de leurs actions ou de leur programmation. Même en mettant le problème de l'argent de côté, comment le mouvement OM aurait-il pu transformer les musées devant lesquels il protestait ?

6. Manifestants du mouvement de protestation « Occupy Museums! » devant le Museum of Modern Art, New York, le 20 octobre 2011.

Depuis leur fondation au XIXe siècle, les musées d'art américains ont toujours été dépendants de fonds privés. Dans les premières décennies d'existence du Museum of Fine Arts Boston (MFA), les visiteurs pouvaient lire l'inscription suivante gravée en lettres d'or sur sa majestueuse rotonde : « Musée des beaux-arts. Fondé, construit et entretenu entièrement avec les dons de citoyens

privés »[40]. Si le MFA a fini par accepter l'aide publique dans les années 1960 pour subventionner les visites scolaires, la proportion de ces aides dans son budget actuel demeure inférieure à 1 %. Boston n'est bien entendu pas une exception. À l'entrée de chaque musée, avant d'accéder aux œuvres, les visiteurs peuvent admirer la liste des bienfaiteurs présents et passés, dont les noms sont gravés dans la pierre. Le MoMA n'existerait pas sans le dévouement d'Abby Rockefeller, dont le dernier fils en vie, David Rockefeller, figure sur la liste des administrateurs plus de quatre-vingts ans après la fondation du musée. L'histoire a voulu que, lorsque le MoMA a eu besoin de compléter les fonds généreusement octroyés par la ville pour payer son bâtiment de 800 millions de dollars, achevé en 2006, il ait dû se tourner vers son propre conseil d'administration. Même la National Gallery of Art de Washington, qui bénéficie d'un financement fédéral, s'appuie exclusivement sur des dons privés et suit les orientations d'un conseil d'administration composé de membres de l'élite. Pour le dire simplement, les musées d'art américains ont toujours été l'affaire des privilégiés.

Malgré la présence flagrante de cette influence privée jusque dans les moindres détails, le malaise du public (il ne s'agit pas d'opposition, loin s'en faut) face au pouvoir que représente cette influence est éclipsé par les objectifs communs universels que sont l'accès de tous les publics et l'éducation – une mission civilisatrice bénévole que l'on retrouve au cœur des statuts de chaque musée. La publicité, ainsi qu'une longue tradition d'initiatives de sensibilisation à l'attention des écoles et des familles, nous incitent à croire que nos musées sont plus publics qu'ils ne le sont en réalité. Selon Tony Bennett, la longévité et le succès des musées doivent beaucoup à leur ouverture au grand public, bénéficiaire des contenus et des services qu'ils offrent[41]. Dernièrement, comme le souligne Dominique Poulot, l'assimilation des musées à un forum public ainsi que l'évolution de l'art contemporain vers une participation croissante du public (que Nicolas Bourriaud a théorisée en employant le terme « art relationnel ») ont également contribué à forger un sentiment d'inclusion de la plupart des visiteurs de musée[42]. Cependant, les millions de visiteurs qui fréquentent les musées d'art chaque année se demandent rarement qui paie ce dont ils profitent. Qui nomme le directeur et les conservateurs d'un musée ? À qui appartiennent les œuvres suspendues aux cimaises ? Quelles valeurs la programmation et les politiques d'acquisition des musées défendent-elles ou, plus précisément, quelle est la relation entre ces valeurs et la provenance des revenus ? De telles questions sont rarement posées dans les médias, ou dans le contexte scolaire ou universitaire ; les visiteurs supposent sans doute que leur billet sert à payer les factures, alors qu'en réalité les droits d'entrée ne représentent qu'une faible part des budgets d'exploitation.

Le mouvement contestataire Occupy Museums! pose en outre la question difficile de savoir qui établit les cotes et les hiérarchies dans le monde de l'art, et selon quel processus. Quel degré de collusion involontaire nourrit le synchronisme entre le corpus de chefs-d'œuvre établi, le courant académique, le marché de l'art et les goûts d'une élite de collectionneurs privilégiés ? Si les musées, les académies et les galeristes peuvent avoir des points de vue divergents sur l'art, ils partagent en fin de compte une certaine vision de ce qui en constitue les chefs-d'œuvre[43]. Il y a plusieurs décennies, une « nouvelle » histoire de l'art, animée d'une ferveur réformatrice et dotée d'un arsenal de méthodes critiques, s'est attelée à la révision des programmes académiques et des hiérarchies en place dans les musées, initiant une révolution encore loin d'être achevée[44]. Comment interpréter le fait que l'une des cibles de l'histoire de l'art réformiste des années 1980 et 1990 ait été la peinture impressionniste française, la plus chère sur le marché ? Il faut dire que les processus qui aboutissent à l'établissement

des normes esthétiques et des réputations artistiques demeurent compliqués et opaques ; les musées qui détiennent une collection permanente, comme le MoMA, ne sont qu'une partie du système, bien qu'ils en soient un élément important et très visible. Mais en dépit de ces divergences quant aux sources de financement, les musées américains et européens diffèrent-ils sur le plan des contenus et de leur nature ?

Pour en revenir à la question du financement et de la mainmise, quelles sont les alternatives au financement privé ? Dans les années 1960, de nouvelles agences créées par le gouvernement (notamment le National Endowment for the Humanities et le National Endowment for the Arts) ont joué un rôle important en participant au financement de programmations et d'expositions. Mais dans les années 1980, ces agences se sont retrouvées mêlées à des enjeux politiques, à l'origine des « guerres culturelles » qui opposèrent des visions fondamentalement conservatrice ou progressiste de la société[45]. Sous pression politique constante concernant leur financement, les budgets des musées ont été coupés, et leur avenir est incertain. Confrontés à une rupture du soutien du gouvernement pour des raisons politiques et à l'augmentation de leurs coûts d'exploitation, ils se sont alors tournés vers les entreprises du secteur privé, en leur offrant de la publicité et des privilèges (la possibilité de faire figurer leur nom sur le bâtiment, des réceptions privées et des avantages réservés aux membres) en échange de subventions significatives. Toutefois, l'économie chancelante de ces dernières années a entraîné une baisse des flux d'investissements privés.

7. « Things I Love », exposition présentée au Museum of Fine Arts, Boston en 2005, consacrée à la collection du milliardaire William Koch, y compris ses deux yachts, présentés ici devant l'entrée.

Même dans les circonstances les plus favorables, l'argent du gouvernement et des entreprises ne suffirait pas à remplacer les contributions privées ; et s'il le pouvait, il serait naïf de croire que son influence serait moins pernicieuse que celle de mécènes aisés. Quoi qu'il en soit, c'est une influence qui reste très difficile à documenter. Certaines instances d'intervention sont de notoriété publique – rappelons par exemple les appels à retirer les subventions publiques destinées au Smithsonian provoquées par une vidéo de David Wojnarowicz présentée dans l'exposition *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture* à la National Portrait Gallery en 2011, ou encore les critiques adressées au Guggenheim Museum à New York en 2000 lorsqu'il accueillit une grande rétrospective sur l'œuvre du styliste Giorgio Armani, un bienfaiteur important du musée. Néanmoins, nous ne connaîtrons jamais l'étendue des accords passés avec les entreprises, et encore moins les projets rejetés par des mécènes ou ceux qui n'ont jamais été proposés par crainte qu'ils ne soient pas financés. Comme l'a formulé l'artiste Hans Haacke dans les années 1990, à l'époque où le mécénat d'entreprise culminait : « Il va de soi que des expositions susceptibles de favoriser la pensée critique des publics, de présenter cette conscience de manière dialectique et en relation avec le champ social, ou d'interroger les relations de pouvoir, ont de faibles chances d'être approuvées – non seulement parce qu'elles

auraient du mal à recueillir des fonds en provenance du secteur privé, mais aussi parce qu'elles risqueraient de ternir les relations avec des mécènes potentiels pour d'autres expositions »[46].

Lorsque l'on se tourne vers l'avenir, en particulier à la lumière de la baisse du soutien de l'État et des entreprises privées, les musées d'art américain semblent condamnés à dépendre toujours plus de riches bienfaiteurs, et non le contraire – et ce malgré la contestation du mouvement OM ou les travaux critiques des théoriciens des musées et d'artistes comme Haacke, Fred Wilson et Andrea Fraser. Dernièrement, la recrudescence de musées personnels, de nouvelles ailes portant le nom de leurs donateurs et d'expositions de collections privées flattant la vanité de leurs propriétaires sont autant de rappels de leur place centrale dans le paysage culturel américain (fig. 7). Pour le meilleur comme pour le pire, il est impossible de nier qu'en l'absence de capitaux privés, il n'y aurait pas de musées publics aux États-Unis. Si nous sommes prêts à convenir avec le mouvement OM que l'élite exerce un pouvoir et une influence trop importants sur les musées américains, la question plus vaste à laquelle nous sommes confrontés est celle de savoir si leur richesse est suffisante pour assurer la pérennité de nos musées en leur état actuel.

Nota bene : ce texte résulte d'un échange de courriels.

La traduction des contributions de Tony Bennett et d'Andrew McClellan a été réalisée par Géraldine Bretault.

1. Voir www.charles-de-flahaut.fr/lettres/Louis-napoleonbonaparte/discours/1851/inauguration_Louvre.htm.

2. Tony Bennett, « The Exhibitionary Complex », dans Reesa Greenberg, Sandy Nairne, Bruce W. Ferguson éd., *Thinking About Exhibition*, New York, 1996, p. 81-112.

3. Duncan Cameron, « The Museum: A Temple or the Forum », dans *Curator*, 14/1, 1971, p. 11-24.

4. *Copier créer : de Turner à Picasso, 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 1993), Paris, 1993 ; *The Museum as Muse, Artists Reflect*, (cat. expo., New York, The Museum of Modern Art, 1999), New York, 1999.

5. Svetlana Alpers, « Ways of Seeing », dans Ivan Karp, Steven D. Levine éd., *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, D.C., 1991, p. 25-32.

6. AA Bronson, Peggy Gale éd., *Museums by Artists*, Toronto, 1983.

7. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge (MA), 1997.

8. Benjamin Buchloh, « From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some Aspects of Conceptual Art 1962-1969) », dans Benjamin Buchloh, *L'Art conceptuel : une perspective*, Claude Gintz éd., Paris, 1989, p. 41-54 ; Andrea Fraser, « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », dans John C. Welchman éd., *Institutional Critique and After*, Zurich, 2006, p. 123-136.

9. Louis Marin, « La célébration des œuvres d'art : notes de travail sur un catalogue d'exposition », dans *La Critique du discours lettré*, numéro des *Actes de la Recherche en sciences sociales*, 5-6, 1975, p. 50-65.

10. Kwame Anthony Appiah, « Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial? », dans *Critical Inquiry*, 17/2, hiver 1991, p. 336.

11. Les indignés de Wall Street ont créé le 20 octobre 2011 avec l'artiste Noah Fischer un mouvement Occupy Museums! pour combattre « l'intense commercialisation et cooptation de l'art » (http://paddyjohnson.tumblr.com/post/11652516894/occupy-museums-speaking-out-in-front-of-the-cannons).

12. Daniel Buren, « Fonction du Musée », dans *Function of the Museum*, (cat. expo., Oxford, Museum of Modern Art, 1973), Oxford, 1973, repris dans Daniel Buren, *Les Écrits, (1965-1990)*, I, *1965-1976*, Jean-Marc Poinsot éd., Bordeaux, 1991, p. 169-173.

13. Krzysztof Wodiczko a présenté l'œuvre du 25 au 27 octobre 1988 ; voir l'entrée « Projection on the Façade of the Whitney Museum of American Art », Hal Bromm Gallery, New York, 1989, dans Marvin Heiferman, Lisa Phillips, John G. Hanhardt éd., *Image World: Art and Media Culture*, (cat. expo.,

New York, Whitney Museum of American Art, 1989-1990), New York, 1989, p. 213.

14. « And in the coming years, the museum will undoubtedly begin to archive and exhibit a range of new artistic facts, from the verbal theatrics of the theory installation to the para-performative practices of the artist-historian » (Matthew Jesse Jackson, « Para-performative Practices and Late Modernism: on contemporary art and the museum », dans *Museum*, 235, 59/3, p. 41-51, en particulier p. 48).

15. Jonathan Crary, « Géricault, the panorama, and sites of reality in the early nineteenth Century », dans *Grey Room*, 9, automne 2002, p. 5-25.

16. Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, dans *Œuvres*, I, Paris, 1954, p. 644-645.

17. Antoine Compagnon, « Proust au musée », dans *Marcel Proust, l'écriture et les arts*, Jean-Yves Tadié éd., (cat. expo, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999-2000), Paris, 1999, p. 71.

18. « Déclaration sur l'importance et la valeur des musées universels », dans *Les Nouvelles de l'ICOM*, 1, décembre 2002, p. 4.

19. Fred Myers, « Un certain regard: an exhibition of aboriginal art in France », dans *Ethnos*, 63/1, 1998, p. 7-47.

20. « Les hommes cultivés sont les indigènes de la culture savante » écrivait Pierre Bourdieu, « Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique », dans *Les Arts dans la société*, numéro de la *Revue internationale des sciences sociales*, 20/4, 1968, p. 642.

21. Voir Christine Peltre, Philippe Lorentz éd., *La Notion d'école*, Strasbourg, 2007.

22. Nicholas Serota, *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*, Londres, 1996.

23. Un texte dans la salle 27 du Museum Boijmans Van Beuningen, en regard d'une sélection d'œuvres « petites, intimes et modestes », de Redon, Vuillard ou Ensor, données par des collectionneurs, affirme que « Ceux qui usent des fonds publics pour acheter au nom d'une institution tendent à acheter différemment (des collectionneurs). Ils veulent souvent connaître par avance pourquoi une œuvre devrait être achetée, et s'inquiètent de la politique suivie par l'établissement. Les autorités aiment les rapports, le collectionneur aime l'art » [« Those who use public funds to buy for a public institution tend to buy differently. The paymasters often want to know in advance why a work should be bought, and ask questions about policy. The authorities like reports, the collectors love art »].

24. Voir aussi l'exposition *How We Are, Photographing Britain from the 1840s to the Present*, Val Williams, Susan Bright éd., (cat. expo., Londres, Tate Britain, 2007), Londres, 2007.

25. Neil Harris, « Polling for Opinions », dans *Museum News*, 69/5, 1990, p. 48-53, développé dans Neil Harris, « The Divided House of the American Art Museum », dans *Daedalus*, 128/3, 1999, p. 33-56.

26. Je m'en réfère ici à la discussion de Lorraine Daston dans l'introduction à son ouvrage *Things that Talk: Object Lessons from Art and Science*, New York, 2004.

27. Une bonne illustration de la force exercée par ces processus nous est livrée dans Samuel Alberti, *Nature and Culture: Objects, Disciplines and the Manchester Museum*, Manchester/New York, 2009.

28. Pour le concept de musée relationnel, voir Chris Gosden, Frances Larson, Alison Petch, *Knowing Things: Exploring the Collections at the Pitt Rivers Museum, 1884-1945*, Oxford, 2007.

29. Deux recueils récents illustrent ces approches : Tony Bennett, Chris Healy éd., *Assembling Culture*, Londres, 2011, et Sarah Byrne, Anne Clarke, Rodney Harrison éd., *Reassembling the Collection: Indigenous Agency and Ethnographic Collections*, Santa Fe, à paraître (2012).

30. Voir, par exemple, Helen Rees Leahy, « Assembling art, constructing heritage: buying and selling Titian, 1798 to 2008 », dans Bennett, Healy, 2011, cite n. 29, p. 131-145.

31. Voir Hans Belting, *The Invisible Masterpiece*, Londres, 2001, et Tony Bennett, « Civic laboratories: museums, cultural objecthood, and the governance of the social », dans *Cultural Studies*, 19/5, 2005, p. 521-547.

32. Je m'en réfère ici essentiellement à Stephanie Moser, *Wondrous Curiosities: Ancient Egypt at the British Museum*, Chicago/Londres, 2006, et Ian Jenkins, *Archaeologists & Aesthetes in the Sculpture Galleries of the British Museum 1800-1939*, Londres, 1992.

33. « Gigantic in all its proportions, it seems rather to have aimed at overwhelming the imagination by vastness, than at enchanting it by elegance [...] we are oppressed by a certain cumbrous and severe uniformity of execution, that banishes every idea of inventive freedom, and indicates the designs of an insulated and monastic corporation » (texte cité dans Moser, 2006, cité n. 32, p. 88).

34. Chris Otter, *The Victorian Eye: A Political History of Light and Vision in Britain, 1800-1910*, Chicago, 2008.

35. Sally Price, *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly,* Chicago, 2007.

36. Christine Laurière, *Paul Rivet : le savant et le politique*, Paris, 2008, p. 416.

37. Voir Benoît de L'Estoile, *Le Goût des Autres : de l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, 2007.

38. Voir André Desvallées, *Quai Branly : un miroir aux alouettes ?*, Paris, 2007.

39. « … open your mind and your heart! Art is for everyone! The people are at your door! » (Noah Fischer, « Occupy Museums! Speaking Out in front of the Cannons [sic] », sur le blog de Paddy Johnson « A Year of Positive Thinking » : http://ayearofpositivethinking.com/page/2).

40. « Museum of Fine Arts. Founded, Built and Maintained Entirely with the Gifts of Private Citizens » (cité par Charles T. Clotfelter, « Government Policy Toward Art Museums in the United States », dans Martin Feldstein éd., *The Economics of Art Museums*, Chicago, 1991, p. 238).

41. Tony Bennett, « The Exhibitionary Complex », dans *Thinking about Exhibitions*, Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne éd., Londres, 1996, p. 81-112.

42. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, 2002.

43. Parmi les réflexions récentes sur l'histoire de l'art et le canon, citons : Donald Preziosi, *Brain of the Earth's Body: Art, Museums and the Phantasm of Modernity*, Minneapolis, 2003 ; Belting, 2001, cité n. 31.

44. Marcia Pointon, *History of Art: A Student's Handbook*, (Londres/Boston, 1980), Londres, 1997, p. 1 : « L'histoire de l'art n'est pas concernée exclusivement – ni même essentiellement – par ce qui est entendu comme de l'Art, avec un A majuscule. C'est-à-dire qu'elle ne s'intéresse pas seulement à la culture 'supérieure' et à ses objets. Les pochettes de disque, comme les Rodchenko, intéressent l'historien d'art » [« Art History is not concerned exclusively – or even primarily – with what is understood as Art, with a capital A. That is to say that it does not only address 'high' culture and its objects. Record sleeves as well as Rodchenko are the business of the art historian »]. Combien de programmes académiques ou de musées reflètent cette affirmation ? Interrogé sur les avancées des *visual studies*, Norman Bryson remarque : « En dépit du désir souvent réitéré de dépasser les conventions […], la vérité est que le corpus iconographique étudié en histoire de l'art par la génération précédente ne s'est que faiblement élargi » [« Despite the often repeated wish to move beyond the canon […] the truth is that the corpus of imagery studied in art history over the past generation has expanded only slightly » : Norman Bryson « Visual culture and dearth of images », dans *Journal of Visual Culture*, 2, 2003, p. 231. Voir aussi James Elkins éd., *Is Art History Global?*, New York, 2007, p. 16-18 et *passim*].

45. Voir Richard Bolton éd., *Culture Wars: Documents from Recent Controversies in the Arts*, New York, 1992, et Brian Wallis, Marianne Weems, Philip Yenawine éd., *Art Matters: How the Culture Wars Changed America*, New York, 1999. Comme l'affirme Brian Wallis, les centres d'art alternatifs, qui encourageaient l'expérimentation, ont été l'une des victimes de la baisse des subventions d'État. La disparition de ces endroits restaure le rôle central des galeries et des musées dans la fabrication des perceptions publiques de l'art contemporain : Brian Wallis, « Public Funding and Alternative Spaces », dans Julie Ault éd., *Alternative Art, New York, 1965-1985*, Minneapolis, 2002, p. 161-182.

46. « Certainly, shows that could promote critical awareness, present products of consciousness dialectically and in relation to the social world, or question relations of power have a slim chance of being approved – not only because they are unlikely to attract corporate funding, but also because they could sour relations with potential sponsors for other shows » (Hans Haacke, « Museums, Managers of Consciousness », dans *Unfinished Business*, Cambridge, 1998, p. 71).

Mots-clés

agency, critique artistique, financement, muséographie, politique culturelle