09-Martin-corTC-OK_communication 30/06/15 13:56 Page127

Vers un musée des charmes

par

Jean-Hubert Martin

Séance du 3 décembre 2014

On parle beaucoup en ce moment de la période autour de 1989 qui a connu la chute du mur de Berlin, la révolte étudiante de la place Tian'anmen, puis la fin de l'apartheid en Afrique du Sud. La fin de la guerre froide et le début de l'ère de mondialisation que nous connaissons aujourd'hui trouvaient intuitivement leur équivalent dans le monde de l'art avec l'exposition « Magiciens de la terre » en 1989. Deux ans après, Bruno Latour publiait *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. La thèse est provocante. Elle jette les bases d'une réflexion permettant de relativiser l'universalisme scientifique de l'Occident et d'établir des relations plus respectueuses et égalitaires avec les autres cultures.

Transposée dans le domaine de l'art, elle renforce la tendance à ne plus considérer la modernité en termes de rupture, mais de continuité. Il y a cinquante ans, il fallait militer pour accréditer la validité de l'art moderne, alors qu'aujourd'hui le goût s'est inversé, au point que les artistes intègrent de plus en plus des œuvres anciennes dans leurs installations ou leurs expositions. Pour ma part, j'ai toujours eu du mal avec la notion de rupture cézanienne, car les techniques du collage et de l'assemblage m'ont paru des phénomènes plus clivants. Quoi qu'il en soit, la modernité est peut-être beaucoup plus proche qu'on ne le croit de notre tradition artistique. C'est à force d'avoir le nez sur le guidon que nous ne nous en rendons pas compte. Pour une histoire longue, l'exception vient peut-être plutôt de notre période classique, qui a érigé la représentation mimétique, qu'on a appelée réalisme, en dogme absolu.

Cela dit, la modernité a constitué une rupture dans les musées, en particulier en France, dans la mesure où l'art le plus innovateur y a été banni pendant près d'un siècle. Lors de la création des musées à la Révolution et sous l'Empire, ils sont dirigés par des bourgeois érudits, mais aussi par des artistes. Les musées de province sont souvent adossés aux écoles d'art. Ils servent de référence aux étudiants. Au fil du XIXe siècle, ils ne cessent de s'enrichir des meilleurs exemples de l'art vivant. Il semble que ce soit avec l'apparition de l'histoire de l'art formaliste, avec Wölfflin et la *Kunstwissenschaft*, à la fin du XIXe siècle, que la direction des musées passe de plus en plus entre les mains de savants, d'historiens de l'art au détriment des artistes. Il s'ensuit ce long divorce entre les musées et la création, dont on voit aujourd'hui la fin : les musées font de plus en plus appel aux artistes et les artistes se réfèrent de plus en plus à l'art ancien, abandonnant la théorie de la table rase.

09-Martin-corTC-OK_communication 30/06/15 13:56 Page128

L'histoire de l'art s'est employée depuis un siècle et demi à classer et par conséquent à créer des catégories. La taxinomie conforme au positivisme a engendré des catégories historiques et géographiques auxquelles sont venus s'ajouter les techniques, les auteurs et l'iconographie. Les musées ont suivi cette voie, dans un souci de donner une base scientifique à leur activité et d'échapper au goût des collectionneurs, à ses fluctuations et à ce qu'on désigne comme sa subjectivité. Ce sont les musées dociles. Leur prétendu socle scientifique, dénomination purement française qui n'existe pas dans le monde anglo-saxon, concerne les caractéristiques matérielles des œuvres ainsi que les données historiques et géographiques qui les conditionnent. Au-delà de cette exactitude, c'est affaire de jugement, comme dans d'autres sciences humaines, bien plus molles que les sciences exactes. Des classifications sont venues se surajouter en fonction de spécialités et de critères variés tels que l'archéologie, l'anthropologie, l'iconographie et l'esthétique.

Mais s'il existe toutes sortes de musées des instruments et accessoires (musées du couteau, de la chaussure, du chapeau, etc.), de même que de nombreux musées voués à un artiste, l'iconographie n'a pas suscité la création de musées spécialisés : on ne connaît pas de musée de la peinture de paysage, de la nature morte ou du portrait. Ce qui tendrait à prouver que les institutions traitant de l'art occidental ont privilégié la généalogie des auteurs par rapport aux sujets représentés.

Les musées issus de la philosophie des Lumières ont extrait les ouvrages de leur contexte d'origine (églises, châteaux…) pour en faire des objets d'étude ou de plaisir esthétique accessibles à tous. Maintes collections princières ont ainsi été démantelées. Les végétaux, animaux empaillés et minéraux aux fonctions magiques ou symboliques importantes se sont retrouvés au Musée d'histoire naturelle, les peintures et sculptures au Musée des beaux-arts, les armes et armures au Musée de l'armée, les textiles et la vaisselle au Musée des arts décoratifs, etc. À Copenhague, sur la base d'inventaires du XVIIe siècle, on a tenté de restituer dans une publication l'ensemble des pièces de tous ordres, aujourd'hui dispersées dans les musées, que comprenait le cabinet royal. La restitution de ce « théâtre du monde », comme on appelait parfois les cabinets de curiosités, donne la perspective d'une cohérence bien plus encyclopédique que la fragmentation des musées issue des Lumières.

Cet ordonnancement qui régit les institutions muséales et universitaires a cependant connu des entorses. Quelques exemples : Warburg et Gombrich, qui suscitent aujourd'hui un intérêt renouvelé et d'intéressantes exégèses, se sont intéressés à l'image et au signe au-delà des clivages spatio-temporels comme à un langage. Ils postulaient une sémiologie et, pour ce faire, étendaient leur recherche au-delà de l'art occidental. Aby Warburg s'est rendu en Arizona chez les Hopis et a comparé leur rituel du serpent avec des représentations de bacchanales de la Renaissance. Pour ses recherches, il épinglait pour les comparer des images provenant de contextes différents sur de grands panneaux. Ces « planches », qu'il avait photographiées, prennent aujourd'hui tout leur

09-Martin-corTC-OK_communication 30/06/15 13:56 Page129

sens, dans la mesure où elles relèvent d'un processus visuel commun à beaucoup d'artistes et rompent avec une conception descriptive et discursive de l'histoire de l'art. André Malraux a proposé avec son *Musée imaginaire* des comparaisons transculturelles qui ne tiennent pas compte des contacts avérés entre cultures. À cause de l'emphase lyrique de ses écrits, il a été taxé de poétique et de cette subjectivité auxquels tant d'historiens d'art voudraient se soustraire pour livrer des commentaires ayant une validité intemporelle.

On pourrait certainement donner maints autres exemples bibliographiques, mais il me paraît plus important de chercher des fondements dans la réalité des présentations d'œuvres. Car l'histoire de l'art a tendance à se restreindre à des références aux textes, alors que beaucoup de conservateurs et de commissaires d'exposition, et non des moindres, s'en remettent tout autant à des références visuelles. Leur mémoire fonctionne surtout par rapport aux expositions qu'ils ont vues, aux œuvres qui les ont marqués – physiquement, pas en reproduction – et aux juxtapositions qui ont transformé leur point de vue. Il est difficile de parler de cette transmission, car elle fonctionne de manière toujours renouvelée d'une génération à l'autre. Elle fait l'objet de peu d'études et de recensions. Elle repose pour le passé sur des photos d'accrochage qui commencent à attirer l'attention et à être étudiées. Ce domaine s'apparente à celui de l'histoire de la mise en scène au théâtre, il concerne l'interprétation des œuvres et il opère de ce fait dans la dynamique d'un renouvellement constant.

Rien de plus éphémère que les expositions et les accrochages de musées, dont on garde relativement peu de traces. Une part de l'histoire de l'art s'est penchée sur l'impact qu'ont pu avoir certaines expositions sur les artistes, mais ces recherches restent en général tributaires d'une conception mécanique et simpliste des influences. Un conservateur livre son interprétation de l'art dans l'accrochage de la collection de son musée. Les rapprochements et les juxtapositions peuvent être révélateurs, dans la mesure où la structure chronologique dominante ne peut jamais être suivie à la lettre. On a longuement épilogué sur la conception du MoMA telle que l'avait conçue Alfred Barr. Cette analyse s'est trouvée facilitée par le schéma directeur qu'il a laissé. Elle se justifie à cause du rôle prescripteur joué par le MoMA. Mais combien d'autres musées, visités par des professionnels et des artistes, ont-ils joué un rôle dans l'élaboration de notre conception de l'art ? Au lieu d'essayer de comprendre comment se construit et se transmet la pensée visuelle, il est bien sûr si facile de s'en remettre toujours aux textes pour les domaines où ils existent. La compilation des commentaires sur les œuvres l'emporte sur l'observation au point que la « fortune critique » est devenue un genre en soi. La philologie remplace le regard attentif.

Autant un texte ancien peut parfois éclairer la signification d'un sujet qui nous échappe et lui redonner un sens dans son contexte, autant les exégèses sur des commentaires insipides répétés à l'envi évitent de réfléchir et de s'interroger sur les œuvres. À part l'interprétation contextuelle, qui n'a pas valeur d'exclusivité, l'interprétation contemporaine, souvent traitée par le non-dit, est celle qui permet le partage et la transmission avec un public qui n'est pas uniquement celui des spécialistes. Par peur de certains excès qui confinent au délire et qui en apprennent plus sur l'auteur du texte que sur l'œuvre étudiée, beaucoup d'historiens de l'art s'en tiennent à une

09-Martin-corTC-OK_communication 30/06/15 13:56 Page130

conception livresque, au point parfois de refuser de voir des signes évidents car ne correspondant pas aux normes et aux paradigmes de la discipline. La double image dont Salvador Dalí est devenu le plus talentueux virtuose n'a cessé d'exister dans toutes sortes de versions, mais n'a pas retenu l'attention des savants à cause de son caractère ambigu, car la science se doit de donner une explication claire et unique. La multitude de rochers anthropomorphes dans la peinture depuis le XVe siècle n'a pratiquement pas suscité d'analyse.

À côté de l'ordre des musées, il y a le désordre des collectionneurs, insupportable et perturbant pour l'historien dogmatique, mais révélateur dans la mesure où il génère des relations inattendues et fructueuses intellectuellement. Un exemple célèbre et accessible, car il est partiellement remonté dans un musée, est celui de l'atelier d'André Breton. Les objets sont hétérogènes, pour ne pas dire hétéroclites : œuvres d'art anciennes et modernes, art brut, art populaire, objets d'usage quotidien, minéraux, animaux empaillés, etc. Le mur reconstitué au centre Georges-Pompidou ne donne qu'un faible souvenir de ce qu'étaient les deux pièces de l'appartement également fournies du sol au plafond. Le talent de Breton est incontestable et son installation était déjà célèbre dans le milieu à l'époque, mais il n'a rien d'exceptionnel en soi. De très nombreux collectionneurs avaient et ont chez eux des sortes de chaos organisés, mêlant quelquefois les domaines, comme l'a montré l'exposition sur les collections de la Maison rouge, « L'intime », en 2004.

Daniel Cordier, après avoir été galeriste et le marchand de Dubuffet, a continué à collectionner avec une grande liberté l'art contemporain, l'art brut, l'art dit primitif, mais aussi des objets et des végétaux aux formes étranges riches en potentiel imaginaire. Une partie de sa collection est montrée au musée des Abattoirs, à Toulouse, et a fait l'objet d'une exposition au centre Georges-Pompidou en 2008-2009.

Il est frappant que l'une des juxtapositions de catégories les plus fréquentes est celle de l'art moderne et des arts dits primitifs. Sans doute la charge magique et sacrée des uns doit-elle rejaillir sur les autres et les imprégner.

Les fétiches africains voisinaient immanquablement chez les collectionneurs de la première moitié du XXe siècle avec les œuvres d'avant-garde. De Gertrude Stein à Walter Arensberg, d'André Lefèvre à Jacques Doucet, tous les collectionneurs qui s'engageaient pour soutenir l'art moderne ont fait se côtoyer objets primitifs et peintures ou sculptures d'avant-garde. Le phénomène eut une telle ampleur et allait tellement de soi qu'il faudrait compter les exceptions. Outre le rôle si souvent décrit d'exemples d'un art qui ne ferait aucune concession à la mimêsis, cette juxtaposition assurait par ailleurs un rôle de valorisation non sans ambivalence. Les œuvres d'art moderne avaient une valeur financière sur le marché, certes inférieure à ce qu'elle est devenue, mais néanmoins non négligeable. Les masques et les fétiches africains s'achetaient au marché aux puces pour des sommes modiques. En revanche, il ne faisait pas de doute que les objets rituels africains possédaient une forte charge magique. C'étaient des objets de pouvoir et des réceptacles

09-Martin-corTC-OK_communication 30/06/15 13:56 Page131

de croyances aux effets puissants, contrairement aux œuvres modernes qui tentaient d'affirmer un nouveau langage en rupture avec la tradition, qui n'était partagé que par un petit groupe d'amateurs. La croyance dans la transcendance d'un groupuscule artistique voisinait avec les expressions de la foi traditionnelle de communautés entières. Grâce au jeu de correspondance formelle, les uns étaient supposés rehausser le prestige spirituel des autres, qui ânonnaient leur nouvel alphabet artistique. L'art dit primitif joua le rôle de tuteur spirituel pour favoriser l'épanouissement de l'art moderne. Pour ces intellectuels plutôt agnostiques, ces œuvres émanaient de la même « foi du charbonnier » et du même enchantement que Gauguin tâcha de retrouver aussi bien en Bretagne qu'à Tahiti.

Tout autant que les collectionneurs, les artistes aiment à se référer avec une liberté totale à des œuvres du passé. Ils le font en collectionnant ou plus simplement en affichant dans leur atelier les reproductions des œuvres auxquelles ils se réfèrent. Ces œuvres, sortes de pense-bêtes, n'ont le plus souvent pas de rapport formel avec leur œuvre, mais elles correspondent à des interrogations contemporaines auxquelles elles peuvent apporter des solutions. Elles appartiennent souvent à des registres atypiques. Ce ne sont pas les chefs-d'œuvre épuisés par leur notoriété. Bertrand Lavier les qualifie de courts-circuits à cause de leur concentration sémantique paradoxale et de leur valeur de synthèse. Le raccourci produit l'étincelle. Spécificité du visuel, un coup d'œil suffit à engranger une multiplicité d'informations complexes, parfois contradictoires.

Dans beaucoup de collections d'artistes, la notion d'authenticité ne joue aucun rôle. Ce qui compte, c'est la solution formelle apportée à une idée ou la forte symbolique que révèle l'œuvre par rapport à des questionnements du moment. À une époque où la reproduction n'était pas ce qu'elle est aujourd'hui, on trouvait beaucoup de copies dans les collections d'artistes. C'est le cas chez Ingres, alors que Gustave Moreau accumule les gravures, bien sûr en noir et blanc, de son musée imaginaire. Il est plus étonnant de trouver chez des artistes contemporains des sculptures africaines dont ils savent qu'elles ont été produites pour la vente aux Européens, mais dont ils admirent les qualités formelles et les trouvailles. On néglige trop cette pensée visuelle qui s'exerce et se transmet chez les artistes et certains conservateurs. L'efficacité de sa transmission s'opère d'autant plus aisément qu'elle n'a pas besoin de long discours.

L'une des plus belles collections aussi bien pour l'étendue des domaines évoqués que pour la qualité des œuvres est celle d'Antoni Tapiès. Elle se déploie dans sa maison sur plusieurs étages et suscite un vrai enchantement tant les œuvres d'origines diverses dialoguent entre elles sur un mode qui est celui de l'éloquence de la forme retenue et concise.

Lorsqu'il s'agit de combiner des œuvres hétérogènes, on se réfère aux cabinets de curiosité. Ils ont eu un double héritage : les musées et les collections privées. Leur esprit a plus survécu dans ces dernières, car elles se maintenaient dans un petit espace et elles ne dépendaient que de la fantaisie de leur auteur. Les musées en revanche ont considérablement augmenté le nombre de

09-Martin-corTC-OK_communication 30/06/15 13:56 Page132

leurs œuvres et de toutes sortes de témoins de la culture matérielle. Ils se sont beaucoup agrandis et se sont ordonnés selon les catégories mentionnées. Peu d'entre eux ont gardé leur vocation d'écrin pour l'ensemble des connaissances juxtaposant les deux catégories de la Renaissance, *naturalia et artificialia* – l'histoire naturelle et l'art –, pour le plus grand bonheur des artistes lorsqu'ils sont appelés à intervenir dans un tel musée et à créer des mélanges de genres.

Les collections d'artistes, atypiques pour les musées, ont fasciné dès les années 1970, lorsque François Matthey a organisé en 1974 une exposition sur les collections d'artistes qui a eu un fort impact sur des artistes comme Annette Messager. Elles ont fait l'objet par la suite de quelques expositions et études, comme à la Collection Lambert à Avignon en 2001.

Tout aussi intéressantes sont les interventions d'artistes dans les musées, soit en réorganisant les collections, comme Andy Warhol au Rice University Museum de Houston en 1969 ou Peter Greenaway avec *100 objets pour représenter le monde* à la Hofburg de Vienne en 1992, soit en concevant des expositions temporaires comme Daniel Spoerri ou plus récemment Jean-Jacques Lebel avec l'exposition « Soulèvements » à la Maison rouge.

Daniel Spoerri a organisé une série d'expositions intitulées « Musées sentimentaux », la première version au centre Georges-Pompidou à Paris en 1977, puis à Cologne, Berlin et Bâle. Le critère principal à partir duquel il réunissait les objets était leur valeur sentimentale : les objets évoquaient toujours des moments historiques et des situations importantes pour la mémoire, quelle que soit leur valeur formelle. L'affect l'emportait sur l'esthétique, les qualités formelles des objets étant souvent très pauvres. Par contre, ils évoquaient des souvenirs vivants pour l'imaginaire collectif.

Récemment, les interventions d'artistes dans les musées sont devenues une stratégie pour attirer le public dans les collections permanentes, délaissées au profit des expositions temporaires. Ces collaborations ont connu des résultats plus ou moins heureux, car elles s'apparentaient trop souvent à des effets de « cerise sur le gâteau ». Lorsque j'ai proposé à deux artistes, Thomas Huber et Bogomir Ecker, de réorganiser totalement la collection du Museum Kunstpalast rénové et agrandi en 2001, leur accrochage thématique et non chronologique fit scandale dans la profession en Allemagne.

Le paradigme de la mise en contexte de l'œuvre dans le musée est longtemps resté intouchable. Il postule que toute œuvre au musée doit être montrée entourée d'autres ouvrages de la même époque et de la même région. L'objectif est double : plonger le visiteur dans une ambiance harmonieuse qui lui ferait sentir l'atmosphère et la sensibilité d'une époque et lui montrer que tout chef-d'œuvre est partiellement déterminé par le milieu dont il est issu. L'entreprise est louable, mais elle est vaine. Il est impossible de recréer la sensibilité et l'atmosphère mentale et psychique d'une autre culture ou d'une époque révolue. Elle nous échappe. On peut reconstituer un cadre décoratif : il reste une coquille vide, quels que soient ses

09-Martin-corTC-OK_communication 30/06/15 13:56 Page133

attraits esthétiques. Tous les efforts d'imagination ne ressusciteront pas un passé révolu. Moins le spectateur est cultivé, plus il a besoin d'explications supplémentaires dont se chargent des textes qui deviennent de plus en plus longs. En réalité, le musée est le réceptacle d'objets extraits de leur contexte, sauf pour les arts qui lui sont contemporains (XIXe et XXe siècles). Il est le lieu de la décontextualisation et a créé son propre contexte, son architecture, son décor et son mobilier. La recontextualisation est un leurre.

Elle ne doit surtout pas être pratiquée de façon systématique. Voir un salon XVIIIe avec toutes ses composantes décoratives est riche en informations et plaisant esthétiquement. On ne peut réduire l'expérience muséale à ce type d'effet. Les nouvelles technologies permettent aujourd'hui d'autres types de contextualisation, sonores par exemple. L'exposition « Figures de la passion » en 2001 au Musée de la musique était saisissante. Grâce à des casques, elle établissait des correspondances entre peinture et musique baroques qui en disait beaucoup plus long sur la foi et l'expression de la douleur religieuse que tous les discours.

Au lieu d'essayer de restituer un passé révolu, il est intéressant de considérer l'ensemble des objets de musée comme contemporains, dans la mesure où ils sont touchés par notre regard. Pourquoi faire une distinction entre objets du passé et du présent, à partir du moment où ils se mêlent dans l'actualité de la pensée qui opère des va-et-vient sans frontières ? La fameuse phrase de Duchamp, reprise d'Odilon Redon, « C'est le regardeur qui fait le tableau », ne dit pas autre chose. Les conservateurs connaissent bien ce problème. Ils s'évertuent à montrer un maximum d'œuvres, car celles qui restent dans les réserves sont mortes dans la mesure où elles ne sont pas vues. À ce propos, les excès récents de précaution de conservation me semblent très dangereux, car pour assurer la pérennité de certaines œuvres, on se satisfait de les soustraire au regard du public. Les efforts de conservation systématiques perdent de vue que les œuvres ont été conçues par leurs auteurs pour être vues, malgré les avanies du temps. Ne vaudrait-il pas mieux accepter que les objets ont eux aussi une vie et une mort ?

El Gherib, un artiste exposé en ce moment dans l'exposition « Le Maroc contemporain » à l'Institut du monde arabe, donne à ce sujet une leçon exemplaire. Il assume que ses œuvres, faites à partir de déchets ramassés dans les rues d'Azilah, sont destinées à se désagréger et à mourir comme les humains. Serait-ce un enseignement de l'Orient à l'Occident qui investit tant dans l'art au point de le vouloir éternel ? De surcroît, El Gherib a trouvé la solution pour échapper à l'emprise du marché : il ne vend pas ses œuvres, il les donne à ceux qu'il pense dignes de les recevoir.

L'égalité conférée par le regard qui touche et fait vivre l'ensemble des œuvres à disposition dans un musée ouvre un champ de possibilités de juxtaposition jusqu'alors banni. La chronologie perd son statut de critère dirimant et des associations d'un nouveau genre peuvent être établies. L'histoire de l'art postulait que les seules comparaisons valides étaient celles qui concernaient des œuvres issues du même milieu ou à tout le moins celles où un contact réel – entre individus

09-Martin-corTC-OK_communication 30/06/15 13:56 Page134

ou entre cultures – avait été prouvé. Étaient donc proscrites, comme fantaisies subjectives sans valeur, les comparaisons formelles faites constamment par tout un chacun, lorsqu'un ouvrage en rappelle un autre. La pensée déductive et la logique historique règnent sur l'histoire de l'art au détriment d'une pensée analogique qui dominait à la Renaissance jusqu'à ce qu'elle cède le pas au rationalisme. Elle a trouvé un regain d'intérêt avec Lévi-Strauss qui la revalorise par le biais de ses études des sociétés sans écriture, en particulier dans *la Pensée sauvage*.

Les associations de la pensée analogique guident bien souvent les artistes dans leur processus créatif. Dans le musée des charmes, la juxtaposition de deux objets hétérogènes peut éclairer leur signification ou leur fonction de façon visuelle, sans l'aide du discours. Elle peut aboutir à une vraie pédagogie par l'image (van der Neer/Albers au Museum Kunstpalast de Düsseldorf). Ils peuvent également parvenir à la suggestion d'une troisième idée qui apparaît comme un élément supplémentaire qui leur était étranger à l'origine. Les relations qui s'instaurent entre eux autorisent de nouvelles explicitations. Ces interprétations requièrent une certaine liberté, où peut se glisser la distanciation de l'humour.

Les juxtapositions banales de deux objets de même forme ou de même fonction sont rapidement décevantes et tombent à plat. La recherche du pareil et du différent au sein de ces comparaisons en constitue la part stimulante. Pour éviter la monotonie de l'homogénéité et pour dépasser les rapports binaires, il est souhaitable de complexifier le jeu des associations en passant à trois objets ou plus. Ils stimulent alors l'imagination par des effets de ricochet comme des boules de billard. Dans l'exposition « Une image peut en cacher une autre » (Grand Palais, Paris, 2009), autour du *Viol* de Magritte, s'établissaient toutes sortes de correspondances entre des représentations de bas-ventres ou de troncs transformés en visages.

Le surréalisme, dont notre époque est totalement débitrice, a été le déclencheur de ce mouvement de réenchantement. Parce qu'il postulait des capacités de transcendance à la pensée, il s'est taillé un domaine d'intervention extrêmement vaste. Il a en particulier cherché des correspondances à ses créations dans le passé et a contribué de ce fait à une considérable évolution du goût et à des recherches sur des artistes négligés auparavant. Il a résolument privilégié un regard moderne en se libérant du carcan de l'histoire chronologique. L'exemple le plus patent est Arcimboldo que les surréalistes ont contribué à faire passer du statut de petit maître à celui d'artiste connu du grand public. Les dictionnaires du surréalisme et la nouvelle taxinomie publiée dans *Documents* par les dissidents regroupés autour de Georges Bataille montrent la volonté d'échapper à l'historiographie. Les travaux de Jurgis Baltrušaitis qui lui sont contemporains participent du même phénomène de pensée d'une époque. Ces études qui paraissaient autrefois curieuses ou marginales prennent aujourd'hui de plus en plus d'importance dans un contexte de mondialisation.

La scénographie du musée des charmes doit suivre le mouvement en autorisant et facilitant le passage du bidimensionnel au tridimensionnel. L'ennemi dans ce cas est la vitrine, qui fait

09-Martin-corTC-OK_communication 30/06/15 13:56 Page135

écran et empêche le contact visuel direct. L'installation – l'accrochage, bien qu'il ne s'agisse pas que de peinture – doit tenir compte des différences de taille, de technique, de matériau. L'exercice est plus difficile que dans les expositions conventionnelles : il doit respecter un certain goût et une nécessaire harmonie décorative, tout en stimulant le regard et l'esprit en suscitant surprises et contrepoints. La question du lieu d'exposition est primordiale. Montrer des œuvres hétérogènes au château d'Oiron ou au Palazzo Fortuny à Venise n'a rien à voir avec le côté clinique du White Cube. Un palais ancien impose son décor et son ambiance. Il représente une contrainte dont il est aisé de tirer avantage en adaptant les œuvres à ce nouvel environnement et en créant entre eux des correspondances visuelles et plastiques. La question se pose à chaque fois pour des expositions dans les cubes blancs style boîte à chaussures que nous privilégions pour leur multifonctionnalité. Comment y créer une atmosphère ? Faut-il aller jusqu'au décor de théâtre dont chacun ressent l'artificialité ? Où est la frontière à ne pas franchir ? Tout est là question d'à-propos et de subtilité, sachant que le goût en la matière évolue également.

L'accrochage se situe entre deux pôles : l'étalage d'œuvres homogènes dont l'effet décoratif est si satisfaisant qu'il risque d'endormir le regard et le voisinage d'œuvres si hétérogènes que le regard est perturbé et le juge hétéroclite. Il faut arriver à satisfaire le besoin esthétique, tout en ménageant des chocs qui attirent l'attention. Pour ce faire, toutes les œuvres doivent être choisies pour leur efficacité visuelle intrinsèque. Il faut éviter les œuvres dites « intéressantes », pour lesquelles les commissaires ont des faiblesses, car elles assurent les transitions dans les démonstrations d'évolution et elles justifient leur discours. De même, les accumulations d'œuvres du même type n'apportent plus grand-chose, car on a abusé de leur emploi. Mieux vaut ne montrer qu'un seul objet, s'il est pertinent dans un accrochage, que la série à laquelle il appartient, car il suscitera un regard attentif au lieu d'un coup d'œil distrait. Les commissaires veillent à établir au sein de chaque espace qu'ils organisent des relations subtiles entre les œuvres distribuées aux quatre points cardinaux, oubliant presque toujours que si l'exposition a du succès, la densité de la foule empêche de voir et de saisir ces relations.

Ce décloisonnement par rapport aux expositions monographiques ou catégorielles doit porter sur les sujets abordés. La Réunion des musées nationaux, producteur des expositions du Grand Palais, a toujours eu tendance à ne pas voir de salut en dehors des expositions monographiques. Les expositions thématiques étaient rares, car elles avaient la réputation de faire de mauvais scores en termes de fréquentation. Entre-temps, le public a évolué et les temps ont changé. Si ces expositions ne battent pas des records, elles rencontrent cependant leur public et connaissent des fréquentations raisonnables. Mais les expositions thématiques comportent le gros risque de lasser par répétition. Une exposition sur la vanité, si elle est grande, risque d'ennuyer à la troisième salle de crânes. Le challenge est donc aujourd'hui de trouver des sujets qui offrent des expressions

09-Martin-corTC-OK_communication 30/06/15 13:56 Page136

suffisamment diversifiées ou qui permettent de fédérer des cultures et des périodes différentes. Il est souhaitable également que le propos corresponde à un débat ou une question de société.

Les oublis et les carences de l'histoire de l'art fournissent matière à des expositions inédites dans le musée des charmes. Il y a par exemple eu d'innombrables expositions sur la nature morte, sans doute parce qu'elle correspondait au goût de l'entre-deux-guerres, pour ces mises en scène inanimées. Or il n'y avait pas eu d'exposition sur la nature vivante, c'est-à-dire la peinture animale depuis la Renaissance. Sans doute surtout parce qu'elle n'était pas identifiée comme un genre autonome au sein de l'Académie. Aujourd'hui où la question de la relation de l'homme à l'animal se pose de manière insistante, l'exposition « Beauté animale » aux Galeries nationales du Grand Palais prenait tout son sens.

Il n'est pas question de faire de ce mouvement de décloisonnement une idéologie systématique et exclusive. Il apporte un complément dans l'offre culturelle, qui se doit d'être la plus diversifiée possible. Il ne s'agit en aucun cas de supplanter les expositions monographiques, mais de leur apporter un complément de réflexion et de perspective. De même pour les collections, dont la tendance à la rotation a été telle récemment qu'on regrette presque que certaines ne soient pas restées totalement statiques pour préserver une mémoire matérialisée. Il est légitime et nécessaire que les grands musées comme le Louvre préservent leur présentation traditionnelle, car grâce à la richesse des collections, ils font la démonstration des évolutions historiques. Par contre, beaucoup de musées plus modestes pourraient avantageusement se tourner vers des présentations plus libres, car leur chronologie comporte tant de lacunes que leur accrochage n'est compréhensible que pour qui a les connaissances requises et peut mentalement restituer les chaînons manquants. Or l'objectif premier du musée ne doit pas être d'apprendre l'histoire de l'art, mais plutôt la communication d'une pensée visuelle et d'un langage des formes.

Le musée des charmes a son sanctuaire à Londres avec le Soane's Museum, pèlerinage obligé de tous ceux qui cherchent un contre-pouvoir au musée docile. En France, la restauration récente du musée Joseph-Denais à Beaufort-en-Vallée montre le regain d'intérêt auprès du public des cabinets d'amateurs et des collections encyclopédiques. Leur séduction réside dans le sentiment d'embrasser la totalité du savoir. L'ensemble des connaissances est aujourd'hui tel que plus personne ne peut le maîtriser individuellement. L'idée de l'honnête homme de l'âge classique qui peut absorber des connaissances sur le monde à sa disposition a fait long feu. Les sciences sont devenues si élaborées et complexes que l'on ne peut plus les dominer dans leur totalité. Mais c'est l'une des tâches du musée, dans sa vocation encyclopédique, que de donner l'assurance à chacun qu'il peut avoir une vue d'ensemble et un sentiment d'emprise sur le monde grâce à ses sens, à son jugement et à son imagination.

09-Martin-corTC-OK_communication 30/06/15 13:56 Page137

Le musée des charmes se veut avant tout visuel, il fait appel à la sensibilité et aux émotions. Il réduit au strict minimum le discours érudit et pédagogique. C'est une poésie visuelle et une pédagogie du sensible qu'il entend mettre en œuvre. Seule une phrase ou un mot inscrit sur le mur donne si nécessaire la direction ou la tonalité d'une thématique. Pour l'essentiel, il s'agit de la mise en forme et de l'expression d'une pensée visuelle qui constitue le fondement de la création artistique, non pas pour une plongée plus ou moins nostalgique dans l'histoire, mais pour un aperçu des désirs, des peurs et des espoirs de l'humanité transcrits dans la culture matérielle.

L'exposition que je prépare pour le Grand Palais en 2016 et qui pourrait s'appeler « Musée des charmes » n'est ni monographique, ni thématique. Elle s'emploie à décloisonner notre approche de l'art, toutes périodes et toutes cultures confondues.

Le choix des œuvres ne se fonde pas tant sur l'histoire de l'art et ses catégories chronologiques et géographiques que sur la sensibilité contemporaine, telle que la traduisent les artistes aujourd'hui. Les artistes se constituent un bagage de références visuelles puisées dans l'histoire de l'art. Leur choix est libre et ne suit pas les logiques et les catégories de la connaissance. Leurs références peuvent être aussi bien formelles que sémantiques.

L'exposition offrira un parcours à travers l'art universel avec un point de vue délibérément actuel. La sélection des œuvres, souvent atypiques, mais choisies pour leur fort impact visuel, correspond à des interrogations ou à des choix d'aujourd'hui, sans tenir compte du contexte d'origine. La présentation des œuvres sera ordonnée selon une séquence continue, comme dans un film narratif, où chaque œuvre dépendra de la précédente et annoncera la suivante.

La devise de l'exposition qui n'a pas encore de titre définitif est une citation de Mark Twain : « Les anciens ont volé toutes nos bonnes idées. » Mais il s'agit d'un esprit et non de didactisme : il n'y aura que rarement des vis-à-vis entre une œuvre contemporaine et son antécédent. Il ne s'agit pas d'influence, mais de simulacre de *Plagiat par anticipation* que Pierre Bayard, qui a repris l'idée de l'Oulipo, définit ainsi :

> Le plagiat par anticipation implique la reconnaissance d'une précédence, mais dans le même temps l'annule puisqu'il prétend aller plus loin que les prédécesseurs, en développant les virtualités inexplorées de leurs propositions. Toute la contraction de la notion réside dans ce mouvement double de filiation et de défiliation.

Le projet postule une temporalité complexe, ni linéaire ni déterministe, où se croisent les trouvailles formelles des anciens et les interprétations projetées par les artistes d'aujourd'hui sur ces œuvres qu'ils jugent en correspondance avec les leurs.