

Musée incendié

Publié :

« Le musée incendié », *Cahiers*, 36, Hiver 1988, p. 39-42.

LE MUSÉE INCENDIÉ

« Etre cultivé c'est brûler des formes, brûler des formes pour gagner la vie¹. »

Provocation et destruction dans l'art

Les pratiques artistiques modernes sont des pratiques d'autodestruction puisqu'elles sont vouées à l'échec : elles miment un irréprésentable pour apparaître aussitôt sans fondement comme tentatives de représentation. Néanmoins, dans l'échec de la représentation, on aura entrevu quelque chose, qui en vaut l'enjeu. Ce quelque chose, on ne peut le « conserver » dans une représentation, il faut toujours recommencer. La question qui se pose est : faut-il conserver ce qui reste de chacune de ces tentatives de représenter ? S'agit-il d'un fétichisme des restes, un culte des fragments et de l'informe, qui servent à masquer la fabrication de la valeur artistique ?

Les efforts pour dénoncer la mentalité esthétique qui prévaut dans notre société apparaissent comme des provocations auprès de tous ceux qui ne perçoivent pas la violence idéologique de cette mentalité, puisqu'ils croient mener une vie indépendante à tout ce qui est culture : ainsi, lorsqu'ils ne sont pas séduits - ils se sentiront provoqués, faute d'assumer leurs responsabilités quant au statut de l'expression dans leur société. Les artistes revendiquent, comme faisant partie d'un droit de tous en société, le droit d'interpeler et même - jusqu'à un certain point - de provoquer. Ils contestent la prétention de chacun de penser ce qu'il veut et de comprendre à distance : pour comprendre il faut participer aux efforts d'expression artistique, dans leur mise en évidence des contraintes qui pèsent sur notre pensée. Et dans cette contestation ils accusent le musée-distance.

Le fait de mettre en évidence, de rendre clair, de faire apparaître la signification... occulte le fait originel qu'un même événement peut devenir significatif de différentes façons, dans des cadres culturels différentes. Nous sommes toujours soumis à des contraintes d'information : le contexte social, le temps alloué, la qualité d'écoute, etc. L'information est compressée et filtrée dans la nécessité de donner forme au message, sans pourtant avoir été censurée. Mais nous perdons toujours de vue qu'elle a cette forme particulière, plusieurs personnes ne peuvent trouver un événement significatif qu'à être soumis aux

¹. Antonin Artaud Le théâtre et les dieux, (Mexico, 1936), in O.C., VIII, p.202.

mêmes contraintes. Nous perdons toujours de vue que ce qui apparaît (significatif) n'apparaît comme tel que dans un écart par rapport au code même qui le rend intelligible. On n'entend pas sur fond de silence mais sur fond de ce qui se dit tout le temps, car il y a tant de choses qui nous assourdissent par le seul fait qu'elles peuvent se dire.

L'artiste révèle l'existence de cette contrainte d'autant qu'il cherche à s'en affranchir. La marginalité de l'artiste - qui dérive souvent d'un refus d'être d'une société où chacun consomme, travaille, ... sans créer le monde de sa contemporanéité - cette marginalité le tient à distance de l'art consacré comme bien public : comme s'ils ne devaient pas avoir le droit d'entrer comme visiteur au Musée : comme si la société entretenait le mythe de l'art pour que les artistes puissent inlassablement le détruire. Mais pendant que les artistes partent en campagne contre des moulins à vent, le musée fait lever le pain : devient le conservateur de l'art comme monument qu'il faut protéger des artistes eux-mêmes, dans un espace social qui contrôle la connotation politique et culturelle de toute manifestation publique.

Rauschenberg efface un De Kooning

Lorsqu'un artiste détruit des œuvres, est-ce pour démystifier l'art ? Certaines productions, malgré leur valeur, sont jugées inférieures parce qu'elles révèlent - semble-t-il - le point faible d'œuvres majeures. On conçoit que l'œuvre sera d'autant plus achevée qu'elle efface les traces de sa fabrication, dans la cohérence de ses productions. Elle semble apparaître toute constituée, presque miraculeusement, sur le marché de l'art. Par contre, un conservateur de musée peut décider de garder des traces, et - par exemple - conserver des brouillons qui auront d'autant plus de valeur qu'ils apparaissent propres à révéler la spontanéité de l'artiste, qu'ils trahissent le processus intime de création. La vérité n'apparaît pas seulement dans la perfection du résultat, elle était présente dans le rêve, la transe, le désordre des commencements de création.

La destruction de leurs œuvres par les artistes répond à des motifs contradictoires. Les artistes détruisent pour ne pas encombrer leur histoire personnelle, pour en garder le secret, etc. On détruira ainsi des choses de valeur, afin de ne pas en risquer la dévaluation. Quelle signification prêter au geste de Rauschenberg qui efface un dessin de De Kooning, ou à celui de Monet qui brûle ses toiles dans son jardin ? On peut détruire pour ne pas laisser prise au discours, pour ne pas subir la brûlure du temps, pour ne pas être soi-même et notre monde détruits par cette usure. Plus encore, cette destruction constitue dans la pensée mythique un moyen de prolonger le temps et de reconduire l'histoire. Dès lors que le temps ne raccourcit pas nos jours, il ne peut que les prolonger.

C'est à ce qui disparaît que nous devons un sursis. Alors tout art doit être détruit, s'il ne veut pas devenir tôt au tard une icône publicitaire. Il se peut que

des artistes précipitent la brûlure du temps, mais ce faisant ils menacent les conditions de toute expression qui nécessite un temps d'inscription. Sans histoire nous n'aurions pas la stabilité - toute éphémère - d'un présent. La peinture d'aujourd'hui doit-elle brûler la peinture d'hier? Comment pourra-t-elle exister à son tour? La peinture ne peut que brûler - ou se sentir encombrée par - les objets du passé, si la critique ne tente pas régulièrement de les décrire pour savoir - selon le mot de Barthes - ce que l'on peut en faire². Il s'agit alors de déterminer tout ce dont - au nom de l'art - une société peut tolérer de s'encombrer, ce qu'elle peut entasser. Désencombrer l'espace de la création peut devenir une façon de l'ouvrir plus encore par le moyen d'une tension propre aux œuvres déjà-là.

Le mouvement de l'art inclut la transformation et la destruction des objets ainsi que les activités de critique et de conservation. La critique guette le retour du « même » dans ses travestissements divers : le créateur doit se trouver de nouveaux lieux dont les abords ne sont pas déjà donnés, même s'ils lui ont été révélés par la critique elle-même ou suggérés par le cadre de l'exposition. On ne peut abandonner du terrain sans le laisser à l'institution. La question pour certains artistes c'est de se re-territorialiser sans laisser l'institution les devancer. D'autres préfèrent pratiquer la politique de la terre brûlée, pratiquent l'auto-destruction pour conserver leur mobilité.

Parfois les artistes sont davantage disposés à conserver qu'à vendre ou à détruire. C'est un problème de conservation à long terme qui leur paraît préférable à la prise en charge de l'œuvre par le circuit (je désigne par circuit les musées, les galeries, les banques d'art, le « marché » et toutes les instances institutionnelles qui codifient l'expression et maintiennent l'œuvre en circulation surveillée. Jusqu'ici on ne brûle pas, on protège de la brûlure du temps. Le circuit de l'art constitue un modèle de société ou l'histoire conduit à la fin du temps comme arrêt du temps, voue l'œuvre au hors-temps de l'espace muséocentrique.

Liberté et contrainte dans le circuit de la fabrique de l'art

L'artiste n'est pas le premier chaînon de la communauté des interprètes qui constituent le circuit de l'art. Ce qui lui paraît significatif, ce qui mérite d'être travaillé, conservé, mis en circulation - tout cela se trouve déterminé par l'institution de l'art en société. Car tout mode de représentation est soutenu par une société. S'exprimer dans des tableaux au mur, des vidéos, etc. n'est pas une expression physiologique, même si l'on se trouve agit par le corps dans le travail de l'œuvre. Pourtant il y a toujours des gens qui ont le souci de se mettre en marge par des moyens représentatifs, qui affirment leur « pureté idéologique

². Roland Barthes parle du mouvement de la critique comme le fait qu'un pays « reprenne ainsi périodiquement les objets de son passé et les décrive de nouveau pour savoir **ce qu'il peut en faire** », *Critique et vérité*, Seuil, 1966, p.9.

» auprès de ceux qu'ils considèrent comme seuls interlocuteurs valables, leurs semblables. Il se trouve que c'est justement dans l'ordre des représentations, dans l'émergence au visible, que la société exerce son contrôle le plus ineffable. Inévitablement représenter c'est pour une part répéter, reproduire, ... les bonzes qui se retirent du monde n'ont pas la caméra au poing.

La liberté de l'artiste apparaît comme le modèle de toute liberté. L'époque moderne a porté au plus haut l'idéal de l'artiste-héros, du héros écrivain. La liberté d'expression et la libre circulation des objets culturels sont devenus pour nous l'idéal de liberté. Cependant il n'y a rien de plus difficile que l'expression. Il y a beaucoup de ratages et les contraintes qui gouvernent la circulation des objets culturels sont énormes. C'est ainsi que le circuit de l'art filtre le travail de l'expérimentation artistique comme une raison qui ressaisit les écarts d'une imagination dont elle dépend. D'une part, l'artiste n'a pas la liberté « totale » de faire ce qu'il veut. On allègue que cette liberté est assurée par une autre liberté, celle de revenir sur ce qu'il a fait. La destruction n'est pas l'épreuve douloureuse par laquelle on peut toujours retrouver sa liberté, elle est encore ce par quoi le mouvement de l'art, comme effet d'une détermination culturelle, s'inscrit dans la société.

Dans le devenir des œuvres, le rejet par l'artiste est expéditif : il brûle, met au rebut, etc. Lorsque le conservateur de musée choisit et rejette, il intervient dans le devenir des œuvres - par une suite de décisions qui prolongent celles des artistes - au sens d'une conservation ou d'une destruction : nier l'aspect destructeur de leur tâche c'est affirmer ne pas tuer d'animaux le vendredi mais seulement sortir le poisson de l'eau. L'un croit pouvoir poser des gestes sans conséquences et choisir ensuite, l'autre croit choisir parmi des valeurs déjà constituées, croit rejeter et détruire ce qui de l'expression n'en exprime pas la liberté. La critique déstabilise les objets culturels dès lors qu'ils sont intensifiés, accélérés, mis en résonance avec d'autres objets. Le musée conserve les objets qui ont subi l'épreuve de la critique, parce qu'ils incorporent le discours de l'institution culturelle. Il n'y a pas de liberté de choisir dès lors que nos choix ne sont pas sans conséquences. La conservation - ou la destruction (il s'agit d'un même geste dont il faut voir l'effet de contrainte dans le devenir des œuvres) - ne s'exerce pas sur des œuvres achevées. En sélectionnant des œuvres, en les exposant au grand jour, on soutient le geste de création initial qui les a mises au monde. Mettre en forme, mettre en lumière, etc. tout cela requiert une traversée des codes sociaux, l'œuvre est créée à chaque fois qu'elle aborde une nouvelle plage de visibilité. Le critique, le spectateur ont ce privilège de création (en musique la création est la première représentation publique), ils font partie du circuit de la fabrique de l'art.

Le privilège de l'expression

Dès le début du siècle il semblait que l'art avait perdu sa valeur expressive et qu'il faut que les musées, les médias, etc. entreprennent de rendre l'art accessible

au public. Mais, pour les médias - par exemple - dès que l'on entreprend de parler de l'art on risque de faire de la théorie et quand il y a de la théorie le public ne comprend plus. Ils reprochent à l'art de ces dernières années de nécessiter un détour par la théorie, d'être soutenu par un discours critique dont il ne veulent pas répéter la leçon. Ils parviendraient à inciter les gens à se déplacer et aller voir par eux-mêmes : on se demande si les médias ne dénaturent pas - à chaque fois - ce qu'ils incitent à voir en incitant à le voir. Qu'importe puisque ce que l'on doit voir avant tout c'est le spectacle continu : il s'agit d'un circuit qui veut canaliser tous les modes d'expression sans passer par celui de l'art. Peut-on parler à même titre d'un musée-spectacle ?

Le fait de sélectionner des œuvres et de monter une exposition constitue une activité critique : c'est une chose d'exercer un pouvoir (de sélectionner, organiser, gérer) et c'est une autre de faire de la critique, avec ce que celle-ci implique comme effort continu de description. En effet décrire une chose - un milieu - ce n'est pas en fabriquer l'image en se donnant la curatelle de quelques uns de ses éléments. C'est la différence entre décrire et donner à voir une image.

Les organisateurs d'expositions admettent que les œuvres nécessitent des relais discursifs et critiques, mais ils estiment ne pas devoir faire état du fil directeur qui relie les œuvres sélectionnées à partir d'une compréhension de celles-ci. Ils déclarent tout simplement soutenir les « bons produits », sans avoir la responsabilité de soutenir le milieu, car ils estiment que tout le monde pourra reconnaître qu'il s'agit de « bons produits ». L'art sera accessible à tous lorsque tout le monde sera devenu critique³. Dès lors la critique n'est plus qu'une opinion personnelle et on voit critiques, conservateurs, etc. se réclamer du droit d'opinion lorsque leurs jugements sont mis en cause. Nos points de vue sur les productions du milieu ne peuvent être gratuits, lorsque nous devenons un relai dans l'effort d'ouvrir les possibilités d'expression dans une société. Il appartient au discours critique de s'interroger sur son pouvoir, sa place et sa fonction constituante dans le système généralisé de l'expression : et c'est déjà ce qui le caractérise comme critique.

La critique ne distingue pas un objet culturel pour son effet de supplément : comme ce qui nous permet d'échapper à la multitude des productions banales. Lorsqu'elle ressaisit dans certains objets les codes de l'expression c'est pour attirer l'attention du public sur les œuvres les plus représentatives – dans une certaine actualité du phénomène de l'art. Il appartient alors à la critique d'identifier les circuits dans lesquels surgissent les œuvres, d'en reconnaître l'ancrage profond dans l'épaisseur de notre société. Devenue expression sur l'expression, elle s'arroge le privilège de l'État politique et culturel, elle en exerce le contrôle aussi longtemps qu'elle ne restitue pas à la communauté des interprètes l'exercice de ce contrôle, qu'elle ne remet pas en jeu - dans l'expression même - ce qui engage la liberté politique des individus. Et

³. Selon le slogan publicitaire « Everybody's a critic ».

lorsqu'elle restitue et destitue, lorsqu'elle remet et démet, elle devient un pouvoir qui a le mérite de se ressaisir comme tel dans les limites d'un discours.

Tout le monde est devenu critique ? L'artiste pas moins que les autres lorsqu'il doit montrer lui-même la valeur « artistique » de ce qu'il fait. Certains artistes cherchent à s'approprier (pour s'y substituer ou pour l'abolir) le discours de la critique, ce qui conduit à faire de la critique d'art dans l'art, pour ensuite faire de l'art sans critique. On a vu des artistes se passer de ce relais par hostilité ou impatience et se court-circuiter. Mais chez d'autres, dès qu'ils entreprennent leur publicisation, il semble que l'activité artistique se confond avec la multiplication des rituels en vue d'obtenir une reconnaissance sociale, avec la prolifération des événements dans lesquels chacun se confirme lui-même dans son rôle d'artiste. Curieusement, l'artiste qui se donne lui-même une caution critique renoue avec le mythe de « l'artiste qui sort tout de lui-même ».

La distance

La distance qui sépare la solitude de l'artiste et le silence glacé du musée est illusoire. Dans le musée il trouve sa plus grande solitude, le musée impose déjà son silence dans l'atelier. L'artiste croit pouvoir créer dans le cercle fermé de sa subjectivité, ou encore de pouvoir critiquer avec la distance de ceux qui parlent « depuis » l'histoire de l'art, « depuis » la scène internationale, « depuis » le musée-distance. C'est l'illusion d'organiser théoriquement les discours dans lesquels se répercutent les œuvres, et par-delà les discours, d'organiser les pratiques artistiques. Le musée - par l'usage que l'on fait de sa façade - ne saurait davantage assurer son prestige dans la distance, lorsqu'il reste toujours extérieur à ce qui se fait et sélectionne les œuvres qui portent la marque de cette extériorité.

Lorsque l'art - comme lieu d'émergence et travail de destruction - est interrogé (et supprimé) afin de ne jamais s'achever dans des œuvres, il favorise l'émergence de quelque chose d'essentiel pour que sachions rester humains, pour la survie de nos sociétés. Paradoxalement, ce dépassement - dans la pratique comme dans la théorie (critique) - ne peut se produire dans l'art que si celui-ci ne se **donne** pas d'abord comme art, et s'il se soumet ensuite à la nécessaire destruction des formes. Souvent le discours s'en empare dans ce qui ne s'annonce pas encore comme tel. L'œuvre ne surgit pas d'un frisson de la chair, elle se constitue dans le mouvement qui la rend « visible comme art » et n'a d'autre destin qu'une certaine « suspension » de ce mouvement. La décision d'« immobiliser » l'œuvre, de la muséographier, devient alors cruciale : cette immobilisation induira-t-elle une répétition, affirme-t-elle le caractère prioritaire de cette expression de la réalité humaine ?

Le musée s'est laissé gagner par le caractère entropique de l'art, pour lequel il faut brûler les formes à mesure qu'on en crée de nouvelles et même en brûler davantage. Le musée s'occupe davantage de la circulation des œuvres que de

leur conservation, fasciné par une scène internationale qui concrétiserait l'idéal d'un circuit de l'art à capacité d'absorption indéfinie : pourtant cette dernière a également son point de saturation, les œuvres doivent être identifiables et visibles. Le musée imaginaire, comme relais de la scène internationale, semble promettre cette scène qui ne permet aucune accumulation, que les conservateurs sont libres de peupler et de dépeupler à leur guise. Dès lors le musée se détournerait de la peinture narrative, collectionnée donc encombrante, au profit de l'art comme « travail sur le pourquoi et le comment de la représentation ». C'est dès lors l'événement-exposition qui assure l'expressivité de l'art et s'en réserve le privilège, lorsqu'il s'agit de donner le spectacle de l'art lui-même, sans inscription durable des représentations. Les promoteurs culturels cherchent à internationaliser des artistes dont les produits ne sont plus que des improvisations éphémères, à la mesure de leurs événements muséologiques. Le musée, où se succèdent de telles improvisations, dans laquelle il n'y aurait que diversité des expérimentations qui épuise l'expérience de l'art, ne peut manquer d'être « irréel comme le musée de celui qui ne pouvait pas voir les arbres autrement qu'en peinture⁴ »

Les difficultés de la conservation des souvenirs artistiques sont levées dès lors que les œuvres sont conçues expressément pour les musées, ou encore qu'elles prennent par avance une forme muséologique et constituent toutes ensemble un musée imaginaire⁵.

4. Alain Ferry, Les cahiers du chemin, 27 avril 1976, p.84.

5. La bibliothèque « Holland House » dans Kensington, Londres, 1940. Cette photographie a été exhumée au National Monuments Record de Londres par les documentalistes du Centre de Création Industrielle, Paris, pour illustrer le thème « mémoires artificielles » dans l'Inventaire de l'exposition Les Immatériaux, Centre Georges Pompidou, 1985.