

ASSOCIATION MARCEL HICTER POUR LA DEMOCRATIE CULTURELLE - FMH

Muséologie radicale, une nécessaire réflexion sur la participation des publics ?

Par Mathias Mellaerts, chargé de mission, Association Marcel Hicter

23 novembre 2020

Muséologie radicale, une nécessaire réflexion sur la participation des publics ?

Par Mathias Mellaerts, chargé de mission,
Association Marcel Hicter

Introduction

L'exposition d'art contemporain, par les dispositifs de présentation qu'elle offre aux visiteurs, peut-elle être vectrice d'un point de vue critique sur la société ? C'est en tout cas le point de vue de Claire Bishop, historienne de l'art britannique, critique d'art et enseignante au Graduate Center de New York. Dans l'ouvrage paru en 2013 *What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art*, elle se livre à une analyse originale qui consiste à présenter certains types d'institutions muséales contemporaines comme des lieux traversés par une tension. D'une part, leur mission première est de préserver le patrimoine culturel, d'autre part, ils se prévalent de faire entendre une voix critique sur des questions sociétales.

Dans cette analyse, nous proposons de rendre compte de la typologie des musées d'art contemporain auquel aboutit Claire Bishop. Notre but est de présenter de quelle manière le dispositif d'une exposition peut prétendre à poser un regard critique sur une question sociétale donnée. Comme nous les verrons cette posture impliquer une nécessaire réflexion sur la participation des publics.

Il nous semble que cette réflexion gagnerait aussi à s'enrichir d'une redéfinition de l'identité professionnelle curatoriale.

Vers une typologie des musées contemporains

Pour Bishop, l'année 1989 marque un tournant important dans les sociétés occidentales. Il s'agit de l'année de la chute du bloc soviétique qui précipite l'avènement du néo libéralisme et des grands marchés mondialisés. Ce changement mondial implique également des changements très concrets dans les institutions muséales. En effet, pour Bishop, à la fin des années 90, une série de nouveaux musées dédiés spécifiquement à l'art contemporain voit le jour. Dans ceux-ci, on observe une grande proximité de grandes entreprises ou de groupes commerciaux. Dans cette perspective, le musée « institution praticienne de la culture d'élite » devient « un temple populiste des loisirs et du divertissement ».

À partir de divers exemples, Bishop esquisse une typologie des formes institutionnelles qui ont surgi historiquement, mais qui existent aussi côte à côte dans le monde muséal d'aujourd'hui¹:

1) **Le musée «représentatif»**, né avec l'ère moderne et ayant connu son apogée au XIXe et XXe siècle, il est caractérisé par ses efforts historiques-mimétiques et son orientation informative;

2) **Le musée «présentiste»**, est un phénomène moderne tardif du XXIe siècle. Il est caractérisé par son accumulation de production du temps présent et son orientation vers l'expérience ici et maintenant. Bishop cite tout une série d'exemples de ces institutions qui ont répondu à l'appel du marché et fonctionnent aujourd'hui selon un mode de gouvernance dans lesquelles les investisseurs privés, les collectionneurs et les fondations non seulement financent les musées, mais sont également responsables des choix concernant les nouvelles acquisitions ou les orientations

stratégiques du musée en terme d'action sur la ville. Pour Bishop, ces nouvelles institutions sont le fer de lance de la « starchitecture ». En effet, les bâtiments sont construits par des architectes en vue. Les bâtiments qui en résultent, véritable œuvres d'art, sont conçues comme des réceptacles dans lesquels la fonction première est de mettre en avant les productions - souvent monumentales - d'artistes vedettes (principalement masculins). Œuvres et musées se répondent en écho leur propre monumentalité.

3) **Enfin, le musée «radical»**, dont les contours commencent à peine à se dessiner à travers une série d'expérimentations, et se caractérise par ses efforts d'anticipation et ses alliances avec divers groupes, initiatives et projets civiques. Les choses, les lieux et les personnes ne sont pas inscrits sur une identité ou une signification particulière, et n'ont pas de sens qui leur est «enlevé», mais les liens sont plutôt ouverts à de nouvelles connexions, perspectives et possibilités ainsi qu'un intérêt renouvelé pour les objets, les espaces et les matériaux à l'intérieur et à l'extérieur du monde muséal

Bishop met en évidence trois musées qui semblent parvenir à construire une politique culturelle alternative. Selon elle, malgré des finances limitées et des budgets réduits, chacun a réussi à mettre en place une pratique curatoriale expérimentale qui aborde le présent et défie la logique institutionnelle en impliquant divers groupes d'usagers et de citoyens à différents niveaux. Bishop souligne que ces trois musées ne sont pas proposés comme des idéaux, mais comme des exemples concrets de la façon dont on peut naviguer dans les ambivalences du cadre institutionnel d'aujourd'hui. Il s'agit du Van Abbemuseum à Eindhoven, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía à Madrid et Museum of Contemporary Art Metelkova (MSUM) à Ljubljana. Ces institutions offrent la particularité de présenter à la fois

des collections d'art moderne ou ancien ainsi que des œuvres contemporaines. Or, ces collections mêlant les époques offrent pour Bishop la possibilité de devenir des lieux de tests de « contemporanéité non présentiste et multi-temporelle »².

Essai de muséographie radicale

Au sein de ces institutions, les œuvres – toutes périodes confondues – sont présentées sans distinction d'ordre historique comme c'était le cas de « le musée représentatif ». En effet, dans ce dernier type de musées les œuvres sont le plus souvent organisées selon une taxonomie historique dont les bases datent de la constitution des institutions muséales en tant que grand récit national et patriotique. Progresser d'une salle muséale à l'autre équivaut à progresser à travers les époques et les styles dans une perspective non dépourvue d'optimisme évolutionniste. Ce qui vient après est forcément un peu mieux que ce qui vient avant. L'éducation du visiteur est orientée en ce sens, on lui apprend que les anciens ne maîtrisaient qu'imparfaitement la perspective, raison pour laquelle on les qualifie de « primitifs », que progressivement la représentation mimétique va être maîtrisée par les artistes, jusqu'à ce que l'abstraction viennent apporter un nouveau regard sur la réalité. Dans cette perspective, l'Histoire de l'art est présentée comme un récit logique, linéaire et évolutif que le visiteur est invité à apprendre grâce à la médiation d'un.e guide expert.

A contrario de cette conception, le Reina Sofia de Madrid a mis sur pied un programme intitulé « Really useful knowledge »³. Ce programme prend comme perspective philosophique celle propre au « maître ignorant » Jacques Rancière. La posture du maître ignorant postule « l'égalité des intelligences »⁴. Il ne s'agit pas pour Rancière de dire que toutes les intelligences se manifestent de manière égale chez chacun.e.

Il est plutôt question pour lui de récuser qu'il existe un gouffre entre deux catégories d'intelligence qu'un maître savant viendrait combler. De la sorte, au Reina Sofia les œuvres sont présentées sans hiérarchie historique. L'idée est d'amener le spectateur du musée sur un pied d'égalité théorique avec les garants de l'institution. L'objectif est de permettre aux visiteurs de tisser de nouveaux récits entre les œuvres. Dans le cadre de l'exposition *The Potosí Principle: How Can we Sing the Lord's Song in a Strange Land ?* organisé en 2010 par Alice Creischer, Andrea Siekmann et Max Jorge Hinderer, si le point de départ était l'imagerie espagnole coloniale, l'objectif principal était de se dégager d'une conception linéaire de l'Histoire afin d'inviter à une lecture critique de la dynamique du capitalisme mondial.

Ce type de présentation des œuvres est un point commun que partage les trois musées cités par Bishop. L'art contemporain n'y constitue pas un pinacle. C'est la raison pour laquelle, selon Bishop, ces institutions ne bénéficient pas de l'engouement des fondations ou des collectionneurs privés. Un autre exemple est celui donné par le Van Abbe Museum en Hollande⁵. Entre 2009 et 2011, l'institution a initié une revisite de ses collections permanentes intitulées Play Van Abbe Museum. L'idée était de mettre en scène comment les différentes muséologies des conservateurs successifs du musée (fondé en 1936) était le reflet de leurs conceptions idéologiques spécifiques. Ce type de démarche invite ici encore à une pratique de l'exposition sur un mode discursif et critique. Les productions culturelles présentées dans ce type de dispositif, outre leur signification et leur histoire spécifique, invitent à une lecture contextuelle plus large.

Le Museum of Contemporary Art Metelkova (MSUM) à quant à lui présenté une série d'expositions intitulée *The Present and Presence*⁶. *The present* faisait référence à la période au cours de laquelle la Slovénie à

vécu la chute de l'URSS. *Present* en revanche, renvoyait au capitalisme (vu comme un retour au passé) et au communisme tourné vers l'avenir. A travers la présentation d'œuvres de ces époques respectives et de pièces d'archives constituées notamment des prises de position des artistes sur l'époque qu'ils traversaient, la finalité de l'exposition était d'inviter le spectateur à lecture critique de ces deux époques.

Dans les trois institutions présentées dans ce livre, l'accent semble être mis sur la façon dont on peut créer des expositions basées sur un contenu qui invitent le spectateur à un travail critique avec le matériaux artistique. A contrario, Bishop souligne que la tendance générale à la privatisation dans le secteur public a un impact croissant sur la muséographie des musées semi-publics et publics. La littérature sur cette nouvelle muséologie émergeant au cours des 20 dernières années s'intéresse principalement à la manière dont les musées peuvent améliorer leurs activités de présentation, maximiser l'expérience du visiteur, la communication, les apprentissages dans le but d'attirer plus de visiteurs.

Bishop souligne encore que ces dernières années, les trois institutions citées ont fait face à des réductions du soutien public; par exemple, le van Abbemuseum a été la cible de critiques locales se concentrant sur le nombre insuffisant de visiteurs attirés. Concrètement, cette baisse de fréquentation associée à la baisse des subsides a plongé le musée dans des difficultés encore plus importantes. Il semble que ces institutions opèrent contre les réalités politiques et économiques, ce qui en fait une sorte d'«espèce menacée». Bishop fait le parallèle avec la fermeture des musées dans plusieurs États des Balkans en raison d'une réticence à dépenser de l'argent pour la culture à l'époque crise économique et d'austérité).

A propos du manque de public dans ces trois musées cités, Bishop écrit également que l'interaction du spectateur avec le type d'expositions plébiscitées est sans doute problématique. En effet, un sentiment d'aliénation est souvent la première sensation à frapper les visiteurs moins expérimentés par ce type de présentation muséale alternatif.

Les trois musées mis en évidence par Bishop sont intéressants en tant que lieux de recherche curatoriale - au sein de leurs propres collections. Cependant, la question de l'approche des spectateurs face à de telles expositions ne va pas sans poser de problème. Les expositions sont créées pour un segment particulier du public capable de lire et de décoder le sens des œuvres et des contextes, et peut-être serait-il plus approprié de fournir des arguments en faveur de la présence de ce segment dans les statistiques des visiteurs plutôt que de prétendre qu'il s'agit d'expositions pour tout le monde.

Bishop conclut en commentant comment les tendances néolibérales de nos jours (qui sont désormais devenues des tendances générales de la société) rendent la culture subordonnée à la valeur économique et dénigrent non seulement les musées, mais aussi les valeurs humanistes en général.

La nécessaire réflexion sur la participation des publics est-elle une question d'identité professionnelle ?

Bishop propose une brève critique de l'incapacité du Van Abbemuseum à engager un dialogue avec la communauté locale. Ceci peut refléter un problème général dans l'art critique, la théorie curatoriale actuelle et les formes qu'ils prennent. Les agents de cette scène ont tendance à s'engager principalement dans un champ académique relativement étroit au lieu d'entrer dans

un dialogue avec les communautés locales, avec le domaine de la politique, ou avec d'autres professions et segments de la population. Comment combiner et fusionner la recherche historique de l'art et la recherche théorique de l'art avec des formes plus populaires d'activité. Question que l'on pourrait également formuler comme: comment créer un réseau ? Ou comment mobiliser un public?

Toutes ces questions font directement écho à des pratiques et des logiques de travail d'éducation permanente. Or, il semble qu'il existe une frontière nette entre ce type de dynamiques et la pratique de l'exposition telle qu'elle est enseignée en faculté et mise en application dans l'immense majorité des musées. Dans un ouvrage intitulé *L'invention du curateur, mutations dans l'art contemporain*, Jérôme Glicenstein rend compte de l'académisation de la pratique curatoriale. Si, comme il le remarque, « cette normalisation de la pratique curatoriale permet un foisonnement de discours critiques, dans le même mouvement elle conditionne également la pratique autour d'une série de compétences standardisées : prospection des artistes et des œuvres ; accrochage et mise en place, communication et conseils aux artistes⁷. Dans ces formations, la relation avec le public n'est que rarement abordée et jamais autrement que de manière théorique. A ce titre, ce type de formation se rapproche fortement de celle qui se dispense en faculté d'Histoire de l'art. Il y est certes question de démocratiser l'art contemporain ou ancien, mais pas de fournir une réflexion, ni des pistes d'action sur la démocratie culturelle. Or, précisément, créer un réseau d'acteurs (citoyens, associatifs,...) et le mobiliser autour d'un enjeu de société nécessite toute une série de savoirs chauds (acquis par un individu au cours de ses expériences de vie) qui échappent au prisme de lecture d'une réflexion théorique sur la muséologie. Il en va de même pour les compétences curatoriales évoquées plus

haut. Nous touchons sans doute ici à des identités professionnelles différentes. D'un côté les curateurs et programmeurs, de l'autre les services pédagogiques.

A quand des éducateurs spécialisés travaillant en synergie avec des curateurs ? La question peut sembler provocante, certains argueront qu'elle est incongrue. Pourtant, comment ne pas y songer lorsqu'il est question de la posture du maître ignorant de Jacques Rancière. En effet, au-delà d'être un essai brillant et qui a fait date- paru en 1987, il continue d'être abondamment cité – la posture du maître ignorant est incarnée au quotidien par de nombreux éducateurs, travailleurs de rue, professionnels de première ligne de l'aide à la jeunesse, etc. Dans ces services, le principe de « l'égalité des intelligences » est incarné par un ensemble de dispositifs qui sont autant d'outils de travail auxquels sont formés les acteurs du terrain⁸. Or il est bien question ici d'une véritable formation, car la réussite des entreprises ne s'improvise pas. Il ne s'agit pas tant d'une formation théorique, mais bien pratico-pratique. A la question comment mobiliser un public, on pourrait répondre par d'autres questions telles que : comment définir sa posture relationnelle par rapport au groupe, comment prendre en compte les besoins de chacun.e en luttant contre l'uniformisation ? Etc. Avant d'être une posture théorique, la posture du maître ignorant est relationnelle et demande un apprentissage par l'expérience directe.

Conclusion

Bishop parle de trois musées qui pratiquent ce qu'elle appelle la «muséologie radicale», cependant, elle invite également à une réflexion sur les rapports que nous entretenons, en tant que spectateurs et visiteurs avec les objets culturels. Dans le panel de ces pratiques, elle qualifie certaines d'entre elles d'«anti-hégémoniques». Il semble que les pratiques

curatoriales les plus avant-gardistes, pour satisfaire à leurs idéaux consistant à poser un regard critique sur des questions sociétales, ne peuvent faire l'impasse d'une réflexion de fond sur la notion de mobilisation des publics.

Or cette connexion doit sans doute s'accompagner d'une remise en cause des identités professionnelles des curateurs. Comme nous l'avons exprimé, la posture du maître ignorant, est séduisante d'un point de vue théorique, mais elle est une posture relationnelle qui implique un ensemble de savoirs être qui ne s'apprennent que par la pratique de terrain.

Bibliographie

Claire Bishop, *Radical Museology or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art ?*, Koenig Books, Londres, 2013.

Jacques Rancière, *Le maître ignorant*, Fayard, Paris, 1987.

Site internet du Van Abbemuseum
<https://vanabbemuseum.nl/>

Sur la série d'exposition *Play Van Abbe*
<https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/play-van-abbe/>

Site internet du Museum of Contemporary Art Metelkova
http://www.mg-lj.si/en/visit/779/info_msum/

Sur l'exposition *The Present and Presence*
<http://www.mg-lj.si/en/exhibitions/246/msum-the-present-and-presence-repetition-1/>

Site internet du Reina Sofia
<https://www.museoreinasofia.es/>

Sur *Really useful knowledge*
https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensapress_kit_really_useful_knowledge_exhibition.pdf

Notes

1 Claire Bishop, *Radical Museology or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art ?*, Koenig Books, Londres, 2013. p. 6.

2 Claire Bishop, *Radical Museology or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art ?*, Koenig Books, Londres, 2013. p. 23.

3 Claire Bishop, *op. cit.*, pp. 37 – 45.

4 Jacques Rancière, *Le maître ignorant*, Fayard, Paris, 1987. pp. 51 et sq.

5 Claire Bishop, *op. cit.*, pp. 29 – 35.

6 *Ibid.*, p. 27.

7 Laurent Jeanpierre et Séverine Sofio, « Les commissaires d'art contemporain en France. Portrait social », rapport commandé par l'association CEA en 2009. Cité par Jérôme Glicenstein, *L'invention du curateur, Mutation dans l'art contemporain*, PUF, Paris, 2015. p. 124.

8 A ce propos, voir « De la posture du maître ignorant en éducation », analyse d'éducation permanente 2018, Association Marcel Hicter pour la Démocratie Culturelle.