



HAL
open science

Droit et art. Du musée imaginaire au musée virtuel.

Patricia Signorile

► **To cite this version:**

| Patricia Signorile. Droit et art. Du musée imaginaire au musée virtuel. . 2014. <hal-01470869>

HAL Id: hal-01470869

<https://hal.science/hal-01470869v1>

Preprint submitted on 17 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Du musée imaginaire au musée virtuel

Discours introductif, Musée GRANET, 30 janvier 2014

Patricia SIGNORILE

"L'héritage ne se transmet pas, il se conquiert"

André Malraux

I.

Pour Jean-Jacques Rousseau, dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, « le premier sentiment de l'homme fut celui de son existence, le second celui de sa conservation ». Il est certain que par extension - d'après les plus anciens témoignages que nous ait laissés l'humanité - l'homme a de façon continue déployé des efforts pour conserver non seulement sa personne mais aussi ses objets et ses outils. La notion de conservation se révèle donc un facteur essentiel de l'évolution et du progrès.

Des inspecteurs des tombes royales que les Égyptiens mandataient - dont la mission précise était d'empêcher les déprédations commises par les voleurs attirés par les trésors déposés dans les sépultures des pharaons -, de l'idée de conservation attachée à tout ce qui concerne le divin jusqu'à son invention moderne qui n'est guère antérieure à l'âge classique, le musée - du moins dans la forme publique que nous lui connaissons aujourd'hui - est l'une des institutions dont on imagine avec difficulté qu'elle puisse un jour disparaître.

Pourtant, à l'analyse, « le musée » engendre de nombreuses interrogations dans la mesure où une multitude d'établissements différents tant au niveau de leurs objectifs que par leur nature juridique, se trouvent réunis sous cette appellation.

De plus, le changement de paradigme de l'art - urbain, dématérialisé...- accroît l'amplitude de ces questionnements. Ces mutations sont-elles de nature à redéfinir le cadrage émis en 1974 par le Conseil International des Musées, qui présente celui-ci comme « *une institution permanente, à but non lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, communique et expose, à des fins de recherche, d'éducation ou d'agrément, des*

témoins matériels de l'activité humaine et de l'environnement » D'autre part, le code du patrimoine dans son Titre 1er relatif aux Dispositions générales, inséré dans le livre IV consacré aux Musées prévoit à l'article L410-1 qu'« *est considérée comme musée, (...) toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisée en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public.* »

Entre Henri Focillon, qui écrivait que « les musées ne sont pas des réserves documentaires, des laboratoires, mais des milieux vivants », et Malraux pour qui « le musée (est) une affirmation, le musée imaginaire une interrogation », qu'en est-il du musée d'aujourd'hui ?

Le début du XX^e siècle est marqué par la loi du 31 décembre 1913, concernant la protection des monuments historiques, meubles ou immeubles. Cette loi introduisait la notion de classement - statut accordé aux œuvres les plus significatives du patrimoine national - et fournissait à l'État les moyens juridiques d'assurer la conservation et la restauration des œuvres d'art, qu'elles soient propriété publique ou privée. Cette période est également significative du développement des musées en Europe.

Les années 1950 verront l'explosion du phénomène muséographique dans le monde. En France, l'ordonnance du 13 juillet 1945 qui divise les établissements muséaux en nationaux, classés ou contrôlés en fonction de la collectivité publique qui les gère, crée le cadre administratif qui permettra le développement de la culture muséographique jusque dans les années 1980. Seules les lois de décentralisation de 1983 modifieront cette organisation, adaptée à l'évolution de la sociologie de l'art. En outre, le code du patrimoine prévoit l'existence d'un haut conseil des musées de France dans son article L430-1. Ce haut conseil des musées résulte de la loi du 4 janvier 2002 relative aux musées de France. C'est par l'Ordonnance du 20 février 2004 relative à la partie législative du code du patrimoine que le principe a été intégré dans le code.

Complémentaire de ce renforcement de la protection des monuments historiques et du développement des musées, *l'Inventaire général du patrimoine culturel*, -intitulé à l'origine *Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France-*, est un service créé par décret du 4 mars 1964 dans le cadre du IV^e Plan à l'initiative d'André Malraux et d'André Chastel. La mission originelle de ce service était de « *recenser et de décrire l'ensemble des constructions*

présentant un intérêt culturel ou artistique ainsi que l'ensemble des œuvres et objets d'art créés ou conservés en France depuis les origines ». Cette mission est actuellement formulée ainsi : « *recense[r], étudie[r] et fai[re] connaître les éléments du patrimoine qui présentent un intérêt culturel, historique ou scientifique.* »

L'évolution des typologies d'œuvres ou d'objets inscrits à l'Inventaire, révèle, s'il en est besoin, la transformation des goûts en matière de patrimoine culturel. Celui-ci ne se limite plus aux tableaux, aux sculptures, aux églises ou aux châteaux. La notion d'intérêt culturel s'est progressivement étendue à l'artisanat, aux objets et outils d'autres horizons, qu'ils soient paysans ou primitifs, mais aussi au monde industriel et aux racines urbaines et « productivistes ». Alors progressivement l'approche esthétique s'efface, remplacée par une approche plus socio-culturelle.

Dans le même temps, les musées des Beaux-Arts ont subi, dans le monde entier, une mutation qui se traduit par trois tendances : d'abord, le renforcement de la conservation des collections permanentes par une politique de restauration, d'acquisition et de publication; ensuite, l'augmentation croissante, quantitative et qualitative, des publics ; enfin, le rapprochement accru avec le public, par le biais de l'animation culturelle et de l'action pédagogique, rapprochement qui a supprimé le caractère « élitiste » de l'ancienne conception du musée.

Tout à l'heure Philippe Mouron reviendra sur ces aspects juridiques et d'autres encore qu'il ne manquera pas d'approfondir.

Par ailleurs, il faut souligner ce que notre regard sur les œuvres doit à leur exposition publique, hors du cadre où elles étaient utiles : l'église, le palais du prince, la demeure bourgeoise. Le musée a recueilli l'héritage d'objets à valeur symbolique, tableaux religieux ou peintures d'histoire, mettant en exergue la fonction artistique par érosion graduelle de la charge idéologique. La « valeur d'exposition » se substituant à la « valeur culturelle », selon les termes de Walter Benjamin. Pour autant, allons-nous comme l'écrit Jean Clair dans son ouvrage *Malaise dans les musées* vers une réalité qui réduira les établissements en entrepôts où puiser des marchandises ?

C'est, peut-être, l'histoire de l'art étroitement liée aux techniques de reproduction des images et à leur évolution, qui a créée des pratiques de recherche et de communication qui dépassent leur fonction

instrumentale, et qui a contribué à la mise en débat du musée. En effet, l'utilisation des nouvelles technologies de communication ou de numérisation des images donne une actualité très forte au « musée imaginaire » désiré par Malraux que l'on peut rapprocher aujourd'hui de ce que certains nomment le « musée virtuel ». Alors que le « musée » de Baudelaire saluait quatre siècles d'art, le « Musée Imaginaire » de Malraux accueille cinq millénaires.

En effet, d'une part, une nouvelle forme de conservation et de présentation des collections s'offre sur les sites web des musées. En décloisonnant les frontières, le web diffuse largement l'accès aux cultures, diversifie l'offre. Le musée virtuel serait-il alors le musée du futur ? En un coup de clic, le musée imaginaire de Malraux deviendrait-il possible ? La fécondité du « Musée imaginaire » ou du musée virtuel par rapport au musée traditionnel ne tient-elle pas à sa capacité pratique, technique, de faire se *rencontrer* enfin des objets très éloignés dans l'espace ou dans le temps ?

D'autre part, la filiation du Musée Imaginaire de Malraux avec le projet Google Art, relève un débat récurrent qui porte sur la notion de musée virtuel envisagé comme substitut de l'espace du musée et de sa visite, grâce aux applications logicielles du Google Street View. Bien sûr Google art ne peut remplacer la relation directe avec l'objet, mais la collection de 32 000 œuvres et surtout leur origine des plus diversifiées, engage une vision contemporaine des arts des 5 continents.

En ce sens, le musée virtuel n'est pas antinomique au musée réel. Il conserve seulement le savoir dans une version numérique. Pour être efficace, le musée virtuel doit être pensé comme le double complémentaire du musée réel. La révélation esthétique de la métamorphose de l'œuvre, si chère à André Malraux, ne peut se faire que dans l'institution. Et ce, même si *Le Musée imaginaire*, au cœur de sa critique de l'historicisme et du musée traditionnel pour *ouvrir le temps* de l'art, a engagé Malraux sur la voie pratique de la virtualité.

Mais, dans l'immédiat je laisse la parole à Philippe Mouron car il est temps d'approfondir l'aspect juridique.

II.

Ce soir nous recevons Jean Delsaux qui à l'issue de son témoignage dialoguera de son art à la lumière du droit, avec pour discutant Sébastien Cacioppo.

Le type d'œuvres dont Jean Delsaux est l'auteur trouve difficilement place dans un musée, il en parlera tout à l'heure. Il y est question de technologie, de performance, de processus, de captation et de détournement, de rapport à l'autre. Installations multi média, ces œuvres rencontrent des difficultés d'approvisionnement et de maintenance, requièrent d'autres compétences que celles de la conservation. De plus, comme il le dit lui-même, « instrument de captation s'intéressant à l'humain, (ses œuvres) peuvent porter atteinte au droit à l'image, au droit d'auteur parfois. »

Jean Delsaux est un artiste plasticien, photographe, performer, vidéaste-multimédia, qui travaille le numérique, l'image. Puisque l'un de ses centres d'intérêt est la perception de l'espace, il a réalisé plusieurs installations urbaines pour comprendre notamment la perception du vide.

Pour lui, une œuvre n'est plus un objet que l'on regarde, mais un espace d'expérience par rapport - ou au sein - duquel on se situe. Suivant la leçon du philosophe Deleuze dont il a suivi l'enseignement, Jean Delsaux a recourt aux images pour rendre visuelle sa pensée et promouvoir une nouvelle pratique de la philosophie. Son travail est en perpétuelle recherche d'éléments théoriques, par exemple le projet *Nymphaea Alba Ballet* qu'il conduit avec Pascale Weber - entre performance et technologie - évoque la relation conflictuelle du lien entre la nature et l'individu et interroge poétiquement le comportement au-delà du visible.

De l'espace virtuel, du corps en présence du split-screen au multi-screen ou encore *Le complexe fraternel*, c'est donc bien d'expérimentation de l'espace, de perception du vide, des technologies contemporaines dont il est question tout en étant conscient que la représentation est mise à mal par les outils et que le musée s'avère un espace limité pour ce type d'œuvre.

De l'image-temps déclinée par Deleuze en : dicisigne, reume, engramme, icône, qualisigne, potisigne, fétiche, symptôme, synsigne, binôme, indice, empreinte, vecteur, figure, marque, démarque, symbole.... qui ne représentent seulement que quelques-uns des dix-sept signes qui permettent de reconnaître les six types d'images-mouvement et les signes des six types de l'image mouvement, Jean Delsaux nous invite dehors, hors des murs ou dans les murs, mais toujours virtuellement hors de ceux-ci, à nous réapproprier cet être brut dont parle Merleau-Ponty.