

143

L'INVITÉ

S'il te plaît, dessine-moi un musée!



JEAN-LUC STROHM

Directeur de la Chambre vaudoise du commerce et de l'industrie

24 Heures

30 juin

2000

L'évolution de la notion de «musée» suit un itinéraire contrasté (d'abord temple des Muses, puis lieu d'étude, puis lieu de conservation). Les connotations de préservation, d'art consacré, d'officialité prévalent encore. Et pourtant, que de changements récents dans le sens d'une ouverture croissante de lieux essentiellement introvertis. D'abord des expositions individuelles consacrées aux maîtres historiques (et défunts). Et puis, des expositions individuelles d'artistes bien vivants et déjà couronnés. Enfin, des cycles thématiques branchés sur la vie sociale, la philosophie, et illustrés à l'aide de multiples œuvres de factures et d'origines fort diverses.

«Le musée est de plus en plus souvent mis au service d'une réflexion, de la propagation d'idées»

Au chapitre des expositions consacrées à des artistes bien vivants, le Musée Jenisch, à Vevey, présente en ce moment les nombreuses facettes de la production artistique d'Alechinsky. L'exposition est tonique, régénératrice. Cette stimulation bienvenue que nous offre le Musée Jenisch tient à la qualité de l'œuvre exposée, à la manière aussi dont est réalisée l'exposition. Parce que le peintre est le sujet de l'événement. Les éclairages, les volumes des salles, les surfaces des murs, chaque paramètre est «réquisitionné» à une seule fin: permettre l'épanouissement, la manifestation optimale de ce qu'Alechinsky veut nous dire. Cette exposition est un moment de grâce, parce qu'elle réalise un équilibre optimal entre la personnalité de l'artiste et de son œuvre, la «morphologie» des locaux d'exposition, l'intervention du directeur. On voit à Vevey qu'il y a des conditions précises à l'efficacité d'un musée. On voit qu'un musée c'est un outil, confié à un directeur (aussi appelé «conservateur!...») avec la mission de le mettre au service d'une politique.

Je l'ai dit: le musée est aussi de plus en plus souvent mis au service d'une réflexion, de la propagation d'idées. Les expositions thématiques en effet se multiplient, qui visent à illustrer une idée, à défendre un point de vue en regroupant des œuvres de nombreux artistes. Dans une telle démarche, les œuvres deviennent des objets au service d'un thème choisi. Le genre de l'exposition thématique comporte des risques, mais offre des récompenses.

Risque il y a lorsque le musée n'est plus au service de l'artiste, de l'art mais passe au service du directeur du musée. La démarche relève alors de la compilation, du pur exercice de style. Le Musée d'art moderne de New York (MoMA) propose, depuis ce printemps, plus de vingt expositions consacrées aux années 1920 à 1960. Ces «shows» démontrent les limites des expositions thématiques. Le spectateur se perd dans la complexité de la démarche: pas moins de quatre expositions simultanées, en six volets successifs, sont proposées (à moins de prendre un studio sur place, pratiquement impossible de suivre tout le cycle!). De plus, la quantité des œuvres réunies est telle que l'esprit se brouille vite: le début du parcours est oublié à mi-chemin! Enfin, le niveau qualitatif est souvent insuffisant, ce qui n'étonne pas si l'on songe au nombre d'œuvres réunies.

Mais ces expositions thématiques peuvent ménager des moments d'intense réflexion. Pour sa dernière exposition de 1999, la Fondation Beyeler illustra la contribution de Cézanne à la configuration de l'Art moderne. La thèse fut soutenue avec brio. Parce que les œuvres (de Picasso, de Matisse etc., même de Mondrian et de Rothko) mises en juxtaposition avec celles de Cézanne dialoguaient réellement avec celles du peintre d'Aix-en-Provence. Ainsi, la contribution de Cézanne quittait-elle le terrain de la thèse pour devenir manifeste.

Pour un musée, disposer de politiques claires est donc indispensable. Il est tout aussi clair qu'il faut que les hommes soient compétents et disposent de locaux adéquats. C'est alors que le musée joue un rôle moteur et devient un puissant facteur d'enrichissement culturel et d'attraction. □

Quel est le public des théâtres?

(44)

Le théâtre, un service public ? C'est ce que réclamait Jean Vilar, fondateur du Théâtre National Populaire. En marge de nos réflexions sur le service public, nous rendons compte d'un intéressant colloque consacré à la question des publics de théâtre.

IL Y A QUELQUES semaines se déroulait au Théâtre de l'Arse à Lausanne une rencontre-débat intitulée «Le théâtre et ses adresses». Sous cette appellation énigmatique reprenait le débat, toujours recommencé, sur les publics du théâtre.

Adresse?

Mais pourquoi une telle désignation ? Il semble que, pour décrire qui va au théâtre, la différence n'est pas grande, entre les mots «spectateur», «public», voire «audience». A quoi bon spécifier comment les représentations théâtrales «s'adressent» à ces récepteurs ?

En réalité, ces termes se réfèrent à des courants très antagonistes. Le peuple peut devenir public; mais le public ne représente qu'imparfaitement le peuple; et les spectateurs, individualisés, semblent régis par leurs seules dispositions personnelles. Les pères fondateurs du théâtre populaire voulaient un théâtre «pour tous» (alors que Brecht préconisait un théâtre «qui divise» plutôt qu'il ne rassemble). Puis le théâtre pour tous est devenu un théâtre «pour chacun». On parle de spectacles «tout public», restreignant alors l'attention à celles et ceux qui sont effectivement animés du désir d'aller au théâtre. Il fut aussi un temps où l'on se préoccupait du «non-public».

Des créateurs contemporains, désireux d'en finir avec la fragmentation des publics de théâtre, reviennent à une utopie inaugurale, et prétendent s'adresser «aux gens». Exemple achevé de «*wishful thinking*»: les études et statistiques décrivant les pratiques culturelles de ces «gens» montrent qu'elles sont différenciées, et surtout stratifiées. Les publics de théâtre ne sont pas ceux des manifestations sportives, des kermesses ou du cinéma. Qui plus est, le théâtre n'est pas unifié; il se caractérise certes par un dispositif permanent: des spectateurs sont en présence d'acteurs qui jouent, et avec lesquels se construit une représentation, éventuellement non reproductible stricto sensu, bien qu'il soit répété (à tous les sens du terme).

Mais la variété des ouvrages proposés aux spectateurs se répercute sur la diversité de ceux-ci, et implique des différences dans les modes de réception: pour parler avec les expressions imagées des professionnels, les «paires de fesses» qui s'assoient au boulevard, la clientèle des rouges moulins ou des bergères folles, diffèrent du public captif des abonnés, qui se complait au rite social de la soirée «habillée»; ils ne sont pas non plus les spectateurs brechtiens, intéressés par le spectacle mais soucieux de ne pas laisser s'éteindre le cigare qu'ils fument, garant de leur autonomie réflexive.

«Le» public et «la» commande

Ce qui se joue dans le ballet des idées et des termes, c'est le caractère nominal ou réel du public de théâtre. Une communauté est-elle créée par le spectacle: le public est-il agrégat d'attentions atomisées («sérialisées», disait Sartre), ou le spectacle peut-il donner lieu à l'apparition d'un collectif momentanément «en fusion», vivifié par la commune attention portée à l'œuvre? Puis: le succès d'un spectacle crée-t-il une «opinion publique», ou est-il accumulation de préférences singulières?

C'est ainsi que la réflexion sur les publics de l'art porte aussi sur la démocratie. Si le théâtre est publiquement soutenu, c'est que l'Etat le considère comme un bien (sinon un service) public, destiné à un ensemble social qui n'est pas simple réunion de goûts aléatoires. L'effort a d'abord été porté sur les conditions dans lesquelles le théâtre pouvait être montré: éducation, démocratisation, décentralisation furent les maîtres mots de ce type de soutien. Puis, tout en s'efforçant plus ou moins sincèrement de ne pas intervenir dans le choix et la fabrication des œuvres, l'Etat a instauré des aides à la création. Ce faisant, le régime de soutien ajoute à l'aide au public l'aide aux artistes.

Une question se fait alors de plus en plus ardue: qui «passe la commande» d'art auprès des artistes: le peuple,

éventuellement représenté par les autorités politiques, le public effectif, le public expert des spécialistes qui, le cas échéant, se recrutent parmi les créateurs artistiques eux-mêmes? La réponse à cette question a des incidences sur la manière de formuler cette commande (en termes de divertissement, de prestige, d'éducation, de recherche, etc.).

Soutien public et mémoire

Cette donne complexe ne peut être révoquée. Tous sans doute, dans les langages qui leur sont propres (politiques pour les politiciens, artistiques pour les artistes), visent à réduire la distance entre art et société. Reste à faire parler ce public, qui trop souvent ne se fait entendre qu'au moyen des espèces sonnantes et trébuchantes qu'il emploie pour payer son billet – à moins qu'il ne brille par son absence.

Nier dans le discours le fossé entre l'art et la population, réfuter les différences entre publics, viser à l'homogénéisation des audiences dans l'utilisation d'un terme «générique-atomisant» comme «les gens», est un acte magique. Penser de manière indifférenciée ne supprime pas les différences réelles, et néglige en outre l'aspect contradictoire des pratiques: les spectacles de théâtre en même temps distraient, ennui et instruisent, gagnent et perdent de l'argent, se font concurrence et sont irréductiblement incomparables.

Le débat sur les répercussions artistiques du soutien public à l'art, est, trop souvent, un débat sans mémoire: les prises de position théoriques et artistiques reprennent parfois ab ovo une discussion riche de références et d'enseignements. La journée-débat aura eu le mérite insigne de rafraîchir cette mémoire. On ne sort pas des dilemmes. Mais plutôt que de les résoudre par l'incantation et l'oubli, il faut continuer à leur trouver des solutions imparfaites; selon le mot heureux de l'un des intervenants, il s'agit de «sortir de l'idée qu'on n'en sort pas».

jyp