

## **Étude Préalable Musée d'Art Contemporain Lyon, 1987 (Thierry Raspail)**

### **1 - GÉNÉRALITÉS SUR LE MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN**

#### **A. La double appartenance**

Le musée d'art contemporain résulte de la combinaison de trois termes qui lui confèrent une double appartenance : à l'histoire des musées d'art d'une part et à l'art contemporain d'autre part. Cette remarque si évidente soit-elle mérite d'être signalée car elle implique dans leurs fondements programmes et fonctions.

Le musée d'art contemporain relève du musée d'art, à ce titre il emprunte aux techniques muséologiques traditionnelles, il est lié à une collection, et dans le même temps il se dote de qualités qui l'en distinguent : par exemple l'absence de distance entre l'objet d'étude et l'étudiant (entre l'oeuvre et le conservateur), la profusion des productions artistiques liée à l'accélération générale de la production des biens matériels, l'extrême diversité et congruence ainsi que les vertus contradictoires des méthodes d'appréhension, les normes et choix en cours non dégagés des aléas conjoncturels (polis et politiques, idéologies culturelles, etc.).

#### **B. Les proximités**

##### **1. Fonction**

Si dans tous les cas les objets de musée sont écartés de leur contexte d'origine, les musées d'art, à la différence des musées d'archéologie, d'ethnologie, etc. rassemblent et présentent au public des échantillons homogènes et particuliers : d'une part, il s'agit d'oeuvres, d'autre part, il s'agit d'objets peu défonctionnalisés puisque ceux-ci ont été d'abord produits pour être vu. La différence entre « l'avant » et « l'après » muséographique est dès lors d'ordre contextuel et non fonctionnel. Cette composante agit sur l'ordonnancement et les priorités propres au musée d'art contemporain.

##### **2. Conscience**

Les musées d'art procèdent à l'accès direct, au contrat physique entre oeuvre et regard. Conséquences : les oeuvres participent d'une « dé-médiatisation » de l'information visuelle - processus archaïque à l'époque des standards, séries, simulations. Elles comptent en elle une originalité c'est-à-dire une origine et une spécificité, et sont l'instrument possible d'une véritable conscientisation.

##### **3. Virtualité et aventure**

Les oeuvres restent le domaine de l'implicite. Le mur qui les sépare, les distances géographiques et temporelles, les individus qui les produisent s'estompent au profit de l'objet. Individualisé, celui-ci « varie » avec l'investigation personnelle, spectaculaire ou méditative du spectateur hors de toute norme, convention et mode d'emploi.

##### **4. Langage plastique**

L'humanisme occidental a privilégié le discursif et refuse la légitimité d'une pensée plastique n'opérant pas par enchaînement de concepts et de mots, mais par agencement de structures spatiales, faites de couleurs et de formes. L'esthétique ainsi formulée renvoie l'art à des

fonctions de diversion et de divertissement. Le musée concourt à la réhabilitation de l'autonomie conceptuelle de l'oeuvre, au fondement significatif du visuel.

### **5. Culture visuelle**

Le rôle unique du musée consiste à ménager au plus grand nombre une rencontre personnelle avec l'oeuvre d'art. En ce sens il appartient à trois cultures simultanées : Culture visuelle : le musée expose la diversité des modes d'expressions plastiques et invite au discernement (maîtrise, choix, ou encore « goût »). Culture historique : le musée invite à une réflexion sur les facteurs, conditions de production historique qui ont déterminé ou permis telle évolution ou pensée plastique. Culture humaine : le musée invite à saisir l'engagement, inscrit en formes, parmi les actes les plus complets et les plus chargés de signification : la création.

## **C. L'éloignement**

### **1. L'art devient de l'art**

Le musée d'art contemporain appartient à l'histoire des musées et s'en dégage. Le XIX<sup>e</sup> siècle qui invente le musée ne distingue pas l'architecture de l'oeuvre d'art. Celle-ci s'entasse à l'abri d'une architecture éditée sans programme, codifiée et reproductible à l'égal des gares, et dont la vocation première est d'affirmer une autorité symbolique : coupole, synthèse de styles, etc. L'image de l'art qu'on y trouve est fondée sur une conception encyclopédique organisée sur l'axe des chronologies, sans solutions de continuité, qui privilégie l'histoire au détriment du contemporain et qui, au mieux, justifie le second quand il copie la première. Résultat : nombreuses sont les oeuvres d'importance suspendues à des cimaises non hexagonales. Au XX<sup>e</sup> siècle la conception du musée se diversifie (témoins le musée Guggenheim, New York ; la Nationale Galerie, Berlin ; le Louisiana, Stockholm ; Beaubourg, Paris). Cette transformation est liée d'une part à l'évolution des cadres institutionnels, salons et contre-salons, disparition des Académies, nouveaux collectionneurs, extension des échanges, transformations économiques, et d'autre part à l'évolution de l'art lui-même qui a perdu son cadre matériel et intellectuel. La succession des écoles, Cubisme, Futurisme, Suprématisme, tous les « ismes » successifs, puis l'apparition de l'objet quotidien doté d'un statut artistique, ont concouru à la perte généralisée des critères. Le musée et son architecture assurent dès lors, le remplacement du cadre perdu du tableau. La fonction nouvelle assignée au musée consiste à permettre à l'art de devenir de l'art. Son rôle est de conforter la création contemporaine, quelles qu'en soient les ruptures et désordres momentanés, à l'inverse du musée traditionnel qui se devait de se conformer à l'histoire et à la tradition. Celui-ci relève du trésor quand celui-là induit une dynamique.

Le musée d'art contemporain ne dispense pas une éducation au sens d'un cumul des connaissances, mais entérine un taux de création. Du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, une évolution remarquable se produit, de l'objet tout intellectuel à l'oeuvre toute entière dans l'expérience. Retenons de ce raccourci sur l'histoire des musées la triple formule : le musée d'art contemporain donne à l'art sa qualité d'art. Le musée d'art contemporain enregistre un taux de création plus qu'il ne dispense une connaissance spéculative et encyclopédique.

Le musée d'art contemporain est un organe de production (au sens cinématographique) de l'oeuvre. Il procède à la fabrication plus qu'il n'entérine un produit fini.

### **2. L'immédiat**

L'oeuvre ne bénéficie pas de l'apaisement du temps qui permet la sérénité de l'analyse. Elle est intégrée dans l'instant au corpus du patrimoine et présentée sans retard. Elle se place alors au sein d'un regard horizontal qui englobe la « création », entendue au sens large ; elle s'immisce dans un espace de productions connexes : design, électronique, stylisme, industrie, urbanisme, mathématiques, etc. mais aussi dans une actualité de faits divers, de mouvements de pensée, de conjonctures idéologiques. Elle est appréhendée de « l'extérieur » avant qu'elle n'appartienne au continuum sécuritaire de l'histoire et de l'enchaînement des « styles ». Le paradoxe c'est qu'elle est dans le même temps patrimoniale, appréhendée de l'intérieur, d'où sa position instable et les polémiques qu'elle suscite.

### **3. Vieillesse et prospective**

Inévitablement l'oeuvre contemporaine se déporte de l'actualité vers le passé. Simultanément elle s'éloigne du « regard horizontal ». Avec le temps elle occupera des places successives dans l'histoire des oeuvres jusqu'à la relégation possible au rang des réserves ou l'immolation sur la cimaise. Le phénomène de vieillissement est constant dans un musée d'art contemporain, et central. Le vieillissement construit le propre futur historique du musée. C'est le rôle de la collection d'art contemporain que d'être déclinée au futur antérieur, au conditionnel présent, jusqu'au passé si imparfait fut-il. Il y a transfert permanent dans le temps. Le musée d'art contemporain est fait dans l'instant quand il vise l'histoire, il opère des choix pour atteindre le générique, et se donne aux particularismes pour être universel. L'acquisition résulte d'un engagement, d'une conviction tout autant que d'une analyse. Elle contient en soit l'erreur, phénomène qui n'existe dans le musée d'art (classique) qu'au travers de la fausse attribution. L'erreur consiste avec le musée d'art contemporain à manquer l'histoire, à risquer l'atypisme.

### **4. L'encombrement**

Lié au rythme très particulier du temps de l'actualité, aux perspectives de représentativité, aux séquences administratives de clôture des budgets reconduits d'un exercice à l'autre, à la profusion contemporaine d'objets, à l'éloignement progressif de la nature des faits artistiques, aux valorisations excessives et rapides et donc à la nécessité d'acheter vite sinon bien, le musée d'art contemporain est voué à l'encombrement. Si le trésor, la collection classique, sont des échantillons quasi-clos, la collection d'art contemporain est d'abord un processus d'extension. Elle tire ses qualités de sa propre propension à s'accroître et, d'une certaine manière, de sa capacité à coller à l'évènement (1). Cette contrainte à l'accroissement immédiat et perpétuel est d'une grande conséquence pour les modes de sélection, stockage, conservation, présentation et politique d'acquisition.

### **5. L'inversion**

Le musée d'art contemporain repose sur une double inversion : Tandis que dans la tradition c'est l'art qui fait l'institution (trésor de St Marc XIII<sup>e</sup> siècle, Ashmolean Museum XVII<sup>e</sup> siècle, Besançon 1694, le Louvre 1793), avec le musée d'art contemporain c'est l'institution qui fait l'art (voir plus haut). Tandis que le musée d'art concourt à la conservation des valeurs établies, le musée d'art contemporain participe à l'examen critique des valeurs.

## **2 - GÉNÉRALITÉS SUR LA COLLECTION**

### **A. L'invention de la trace**

#### **1. La raison**

La collection est raisonnée. Même si elle n'échappe pas aux fluctuations de l'actualité, même si elle est liée à des impératifs économiques, des conjonctures culturelles et idéologiques, elle n'a jamais le caractère éclectique, non plus qu'encyclopédique des musées du XIX<sup>e</sup> – celui caractérisé par K. Pomian comme « révolutionnaire » : entrelacs massifs et hybrides de produits de conquêtes, de dépôts et de datations divers. La collection d'art contemporain se calque sur les choix successifs des conservateurs. Ainsi, le flux des variations est fonction du rythme des carrières.

## **2. La permanence**

Quelles que soient les modalités de présentation des oeuvres, immobilité ou rotation, la collection reste le présent permanent de l'histoire en cours, toujours disponible et en ce sens profondément moderne et fonctionnelle (à l'image de la mémoire informatique). Elle est le corps étalon sur lequel se fonde la création. Elle est pour le public l'archive en direct qui doit instamment permettre la vérification. De son absence ou présence dépend l'intégration de l'art à l'espace social.

## **3. Le risque**

Il conviendrait de citer intégralement la partie « prospective » du point 3 du paragraphe précédent portant sur le choix de l'instant, de l'histoire et de l'engagement. De fait la collection résulte de deux attitudes face au choix : Sociologique : celui-ci consiste à systématiser les achats à la source, et acquérir tous les produits qui « sortent » avec la conviction que l'histoire choisira les siens. Exclusif : celui-ci consiste à opérer des choix. Il peut y avoir alors des décalages, des manques à l'actualité, des risques, de non représentativité, des absences. La collection est alors plus thématique, faite de cohérences et de failles, inégalitaire. Lyon choisit plutôt la seconde attitude.

## **4. La forme**

Art consommable, autodestructeur, reproductible, sans matérialisation ou indifféremment matérialisé par le plus commun des matériaux (plaque de verre, mobilier courant, etc.), trop fragile pour risquer le public, lié à un lieu et un seul, etc. l'art contemporain est redevable d'une extrême diversité de techniques, matériaux, habiletés, technologies et comptable de vieillissements inévitables, de reproductibilités incontrôlables, d'habiletés particulières (par exemple repeindre systématiquement certaines oeuvres, etc.).

## **5. L'actualité**

L'actualité d'une oeuvre n'est évidemment pas liée à sa date.

## **B. L'étude**

La collection d'art contemporain comme toute collection s'étudie. En ces termes elle recouvre la technicité des musées d'art, de tous les musées et se conforme à des tâches qu'il n'est pas inutile de rappeler brièvement :

Inventaire : (enregistrement et marquage, description et classification, photographie et identité, établissement et mise à jour de dossiers techniques).

Stockage : (mesure de protection et de restauration, long terme, conditions climatiques et lumineuses).

Enrichissement : (voir le paragraphe précédent concernant l'acquisition et y joindre la recherche de dons, donations, dépôts).

Etude et documentation : (information générale, prospection constante, connaissance des marchés). L'étude ne peut se faire sans documentation très étendue (bibliothèque, diathèque, stock informatique, visites d'expositions, échanges et groupes de travail, stages, colloques, etc).

Publication : l'établissement du catalogue général à l'intention des spécialistes et l'élaboration des fiches, guides, pour les exigences du grand public.

### **C. La présence**

Longtemps liée à l'idée de dépôt, dont la seule qualité de valeur immobilisée suffisait à conférer une autorité, la collection, sous la triple influence du public, des sciences humaines et de l'oeuvre d'art, a dû se considérer comme fait visuel global et à ce titre échafauder une taxonomie, une syntaxe, un ordre spatial, voire une grammaire visuelle spécifique et profondément dépendante du caractère formel des objets qu'elle a en charge. L'art contemporain plus que tout autre est lié à des facteurs de transformation dont l'origine émane de sa propre évolution. De « l'impressionnisme » aux « installations » récentes l'histoire de l'oeuvre est l'histoire de la lente contamination du lieu par l'objet (2) et de la découverte corollaire de l'espace d'art comme univers spécifique.

Les conclusions d'une telle évolution, qui naît avec le refus impressionniste de l'illusionnisme, mènent à la notion « d'espace ouvert », c'est-à-dire traversé et contingent d'une part, et celle contraire de « lieu-objet » (3), c'est-à-dire quasi inaccessible et immobile d'autre part. Cette évolution a des conséquences et invite au plan muséographique à des conceptions tout à la fois conceptuelles et perceptuelles très architecturées dans les plans et masses, très caractérisées dans les profondeurs de champs et hauteurs, mais invisibles ; espace neutralisé dans le décor, totalement transformable sans qu'il ne le paraisse ; espace fait d'univers sensibles successifs, autonomes, contrastés, en ordre de succession abstraite, combinatoires et malgré tout unifiés.

L'architecture muséographique doit pouvoir se doter de composantes paradoxales : Etre forte, précise, mais invisible. Véhiculer l'image de la permanence tout en optant pour l'adaptation forcée des lieux aux oeuvres (et inversement de l'art à l'espace). Par ailleurs le musée d'art contemporain gère des oeuvres de nature et de dimensions extrêmes, du minuscule au colossal, de l'oeuvre massive et encombrante à l'immatériel, de la peinture à l'huile aux déchets, de la taille douce à l'électronique, du bricolage au Grand Oeuvre. La mission du musée consiste à en exposer clairement les contours et énigmes, en laissant ouvertes toutes les possibilités d'interprétation. L'oeuvre, pour être bien interprétée doit être bien vue. C'est ainsi que doivent être parfaitement déterminées les notions de circuit, de frontalité, et d'intégration à différents contextes. L'oeuvre peut être indifféremment saisie dans son unicité ou appréhendée au sein de plusieurs continuums ou contextes. Certains sont absents : l'histoire personnelle de l'artiste, l'histoire des conditions de production de l'oeuvre, des « styles », etc. d'autres présents : l'ensemble montré des oeuvres de la collection, l'ensemble des étiquettes, la présence des catalogues, l'atmosphère générale du

lieu, etc. Les sciences humaines, linguistiques et philosophiques ont participé à la découverte du contexte (Bakhtine, Searl, Ricoeur, Habermas, etc.) qui conditionne, détermine le sens de l'objet considéré, qu'il s'agisse de langage ou d'oeuvre d'art. Cette reconnaissance de fait est plus importante encore en matière d'art contemporain quand les oeuvres n'ont pas trouvé leur place dans l'histoire, non plus que dans la collection. De cet informel provisoire il y a plusieurs conséquences : la nécessaire permutation des oeuvres, les circuits doubles qui permettent l'inscription successive d'une même oeuvre à diverses réalités selon l'appréhension qu'on souhaite en donner, l'image qu'on souhaite en recevoir - A ce titre placer Sanejouand revient à choisir : précurseur de support-surface ? non-art ? Nouveau réaliste Kitsch ? futur néo-géo ? Il peut indifféremment circuler... tout comme le sens. Dans ce cadre on peut, en simplifiant, délimiter des schémas de présentation correspondants à des qualités visuelles quotidiennes adaptables aux composantes propres au musée d'art contemporain et qu'il convient de retrouver successivement (ou simultanément). L'actualité : les 2 modèles sont la rue et la vitrine (ordre de succession abstraite et cible du chaland). L'atemporel : les 2 modèles sont le trésor (mystère et déférence) et la maison (proximité et maîtrise). L'histoire : ordre de succession discursif et référentiel. Les modèles sont le manuel (chronologie et simplicité), et les permanences thématiques et mentalités. L'expérimental : fondé sur les 2 notions d'inattendu et de démesure. Ces 2 caractères définissent seuls le rapport ultime du musée à l'art dont il est le garant.

### **3 - GÉNÉRALITÉS SUR LE MUSÉE SAINT PIERRE ART CONTEMPORAIN**

L'essentiel de l'activité est fondé sur la question de la collection.

#### **A. Symptômes visuels**

##### **1. Traces**

##### **2. Chiffres**

Ces quelques oeuvres choisies parmi les plus monumentales représentent en volume : 8 640 m<sup>3</sup>, en superficie : 4 150 m<sup>2</sup>, 1 730 mètres linéaires, 6 salles de 500 m<sup>2</sup> environ. La collection dans son ensemble nécessite 11 000 m<sup>2</sup> de surface, et 2 000 mètres linéaires. A supposer une activité équivalente, reposant sur les mêmes critères d'acquisition, ce qui semble probable, voire souhaité à court terme, le musée d'art contemporain en 2 011 devra occuper 66 000 m<sup>2</sup> de surface au sol et 12 km linéaires de cimaise.

#### **B. Extension : constat et prodrome**

Les deux attitudes devant l'acquisition évoquée plus haut coexistent :

- d'une part le musée constitue des ensembles représentatifs d'oeuvres individuelles ou de tendances à partir d'échantillons disponibles (marchés, collectionneurs, ateliers). Cette pratique relève des modes d'acquisition courants et promet la représentativité des produits et sensibilités.
- D'autre part le musée est producteur de l'oeuvre. Dans ce cas l'institution s'engage très précisément à soutenir des projets artistiques et participe à la production d'oeuvres encore non réalisées, mais déjà destinées à l'encan patrimonial : soit qu'elles participent d'une technique particulière, nécessitent un espace spécifique, résultent d'un projet récent, d'une idée incompatible avec le mode de production

commercial ou plus simplement qu'elles imposent une instrumentalisation très particulière liée aux composantes propres de l'espace dans lequel elles s'insèrent (arcatures, styles, types de surface, accès, etc...). Ce mode d'acquisition construit un corpus peu représentatif au sens de l'exhaustivité. C'est le cas de la plupart des oeuvres reproduites plus haut (curieuses, rares, elles retrouvent certaines composantes du Trésor).

## **1. Modalités**

Les oeuvres sont toujours exécutées dans le cadre d'expositions temporaires qui donnent la mesure de la vérification, la pratique quotidienne de l'oeuvre (sa proximité pendant 5 semaines au moins), le temps de réflexion et bien sûr la possibilité d'abandonner en cours de regard, le projet d'achat. Les oeuvres réalisées pour et dans le musée peuvent, pour certaines, résulter de projets anciens qui n'ont jamais eu l'occasion de se matérialiser, c'est le cas des oeuvres de Honegger (sa première expérience de fabrication d'une peinture en relation utile à un lieu construit), Sanejouand, sa première vérification du rapport entre signe et site : il s'agit d'un triple triptyque habitant une architecture réalisée en 1986 pour l'exposition « Sanejouand », Bazile Bustamante : opportunité de réaliser une oeuvre monumentale. D'autres naissent des « qualités du lieu », ainsi l'oeuvre de Nordman, Flavin, Ces deux oeuvres liées à un espace hall, escaliers pour Flavin, et lumière solaire pour Nordman - ne peuvent se déplacer. Elles peuvent être en soi une exposition temporaire complète : Kosuth est représenté ici par « N'importe quelle vitre... » et « Zero & Non » toutes les deux réalisées en 1985 et qui nécessitent 1100 m<sup>2</sup> de surface de murs, 800 m<sup>2</sup> de surface totale au sol, avec pour la seconde 3 salles successives de dimension et volume très particulier, ; Abramovic et Ulay : l'oeuvre « Nightsea Crossing » acquise en 1986 constituait l'intégralité de l'exposition temporaire, elle encombre 500 m<sup>2</sup> de sol, ; Sottsass « La salle métaphysique » : l'oeuvre nécessite un aménagement complexe, peinture des murs, moquette de 100 m<sup>2</sup> d'un seul tenant ; Baldessari : l'oeuvre réalisée pour le « Magasin » de Grenoble, « Composition for Violin and Voices (males) » se répand sur 1 000 m<sup>2</sup> (Baldessari en adaptera légèrement les formats pour un encombrement maximum de 500 m<sup>2</sup> pour le musée), ; etc. Dans ces cas toutes les oeuvres de "l'exposition temporaire", anciennes ou non, réalisées pour l'espace ou pas, sont intégrées au continuum visuel et considérées ensemble comme une seule oeuvre. Ces oeuvres peuvent aussi être le résultat hybride de toutes ces possibilités : c'est le cas de Mosset : 6 oeuvres acquises nécessitent 35 mètres linéaires de cimaise et 4,50 m de hauteur ; Charlton : une oeuvre réalisée pour un corridor s'étale sur 20 mètres linéaires et s'inscrit sous 4 arches ; etc. L'élaboration, la matérialisation des projets quelles que soient les formes empruntées à la description (schématique) ci-dessus, outre le strict caractère d'exception, modifie les habitudes et regards :

Conservation en permanence de l'intégralité de l'oeuvre. Sauvegarde de l'absolu du concept, ni dispersé ni fragmenté, jamais « décontextué » et qui, en ce sens, atteint « l'immédiate immobilité » de l'histoire.

Transfert intégral dans le temps patrimonial de la totalité éphémère de l'instant et de l'espace de création.

Dotation au musée du statut « d'expérimentation » qui le place au centre de la création par la prise de risque, par la suprématie de l'engagement (réalisation et production). A l'inverse du musée traditionnel qui entérine des produits finis, le musée d'art contemporain procède à la production de l'oeuvre, et la précède. La collection du musée Saint Pierre Art Contemporain s'est faite pour l'essentiel de cet engagement réciproque entre artiste et institution. La possibilité dès la conception d'une finalité patrimoniale de l'oeuvre, jointe aux libertés et ampleurs des lieux, transforme considérablement les rapports entre musée et création. Il y a engagement du premier par le choix de produire définitivement une oeuvre

avant qu'elle n'ait forme - avec les risques encourus de vieillissement, de représentativité, etc. - et risque pour le second d'échouer, de manquer son engagement à l'histoire. Ce contrat implicite, à perpétuité, échappe en partie aux contraintes techniques, spatiales (et financières jusqu'à un certain point) et préserve la démesure de la création. Cet espace de création absolue dote le musée d'art contemporain de sa raison fondamentale.

Deux écueils ne pourraient être tus : le monumental pour l'exploit qui n'aurait d'exception que la taille, et la systématisation du grand qui n'aurait d'intérêt que l'archétype de sa répétitivité. Ce « mouvement » d'achat ratifie l'évolution récente du procès artistique. A terme le musée devra pouvoir adopter des oeuvres de plus en plus immatérielles, larges, techniques, minuscules, ailleurs, simulées, voire intégrer concrètement la notion de projet.

## **C. Histoire et géographie**

### **1. Contingence et nécessité**

La dialectique de la contingence du temps brise les certitudes qui distinguent l'éphémère de l'éternel, exemple : la mobilité des oeuvres inscrites en plusieurs séquences (cf. Sanejouand plus haut), la non distinction absolue des espaces d'expositions temporaires et de présentation permanente, l'engagement au détriment de la sociologie, l'acte d'exception aux dépens du standard, la synchronie des chronologies, la tendance à la « dématérialisation » de l'oeuvre : les « affiches » et verres de Kosuth n'ont pas en soi de valeur artistique, pas plus que les néons de Flavin, la lumière de Nordman, etc... La nature matérielle de l'oeuvre est elle même mise en cause quand elle se tient dans le certificat, quand elle peut être intégralement effacée et reproduite, (pour certaines en d'autres dimensions : ainsi Barry), ou partiellement détruites, exemple : James Lee Byars, de constituer une collection représentative des courants Le futur de ces oeuvres implique l'instauration d'une structure ouverte aux disparités et réorientations. Une rigidité de l'ossature et un fonctionnel infini.

### **2. Une instance de préfiguration : Octobre des Arts (4)**

Destinée à l'origine à susciter des projets et expériences émanant du champ artistique local en coordination avec une programmation muséographique, cette manifestation annuelle rassemble de 80 à 120 propositions dont les 2/3 appartiennent à l'agglomération et dont la moitié présente des projets spécifiques. Le musée finance partiellement de 15 à 20 de ces projets annuellement. Non thématique et indisciplinée cette opération oblige à des relations techniques entre instances privées, associatives, professionnelles de tous ordres, contribue à la structuration d'un milieu artistique et fabrique un espace social de l'art à l'échelle urbaine. Sans devoir être théorisé ou mécanisé cet ordre urbanistique constitue la seconde priorité du musée français, corollaire de l'espace de création absolue, seule à même d'articuler des vérifications, de provoquer des mouvements de sensibilité et d'étendre l'audience, bref de socialiser, c'est-à-dire de ramener l'art au stade de la confrontation quotidienne. Ce modèle est profondément neuf et particulièrement adapté à la ville française : responsabilité des concepteurs, intégration des citoyens amateurs et des professionnels, coexistence des dimensions ludiques et institutionnelles, diversité des propos et supports (photo, design, peinture, etc.), coproduction c'est-à-dire copénétration des instances productrices de l'art contemporain. Qualité primordiale : aléatoire et non thématisée cette infrastructure d'Octobre des Arts ne contient pas le risque de muséographisation de l'espace entier et ne peut entreprendre la classification de la création. Le modèle d'Octobre des Arts borne l'activité du Musée d'Art Contemporain - de Lyon - qui ne saurait exister sans une appartenance à un univers dégéographisé -universalité des oeuvres et des propos) et à une assise géographique locale ordonnatrice d'identité. Il ne tient sa pertinence que de la configuration très particulière du système des Beaux-Arts en France et de l'état désertifié des provinces.

### **3. Le silence**

Ce qui caractérise l'actuelle situation française c'est moins le travail artistique qui s'y fait, que la fabrication d'un espace et l'invention d'un objet : l'exposition. Le fait est d'importance puisque l'exposé donne à l'oeuvre sa véritable dimension : la sienne propre, visuelle. C'est une évolution saisissante dont on mesure peu la portée : l'oeuvre se présente quand le discours la représentait. L'évolution est politique qui bannit la délégation au profit de la démocratie directe. L'oeuvre se défait du concept et du mot pour prendre forme et format. Puisqu'elle a désormais territoire l'amaurose s'estompe, l'heure est à la rééducation. L'élection de la contingence et la formalisation de la forme n'ont nulle origine esthétique, non plus que formelle, elles naissent d'une simple histoire locale. L'historien peut dès lors n'être pas d'art, puisque l'artiste est hors sujet. La conclusion est à voir. De l'oeuvre il est fait silence.

#### **4. Lyon**

La Ville a créé, en septembre 1983, un poste de conservateur chargé de la création d'un musée d'art contemporain, de la coordination des programmations de l'Artothèque et de l'Elac (5) contemporains et d'assurer la direction artistique d'Octobre des Arts. En octobre 1984, la « section art contemporain » ouvre 1 000 m<sup>2</sup> de surface d'exposition sur 2 niveaux dans une partie inoccupée du Palais des Beaux Arts. Octobre des Arts présente alors plus de 60 manifestations dans la Ville, dont onze directement organisées par le musée, et reçoit plus de 80 000 visiteurs. La section art contemporain - bientôt modifiée en Musée Saint Pierre Art Contemporain - organise de février à septembre 1985, 12 expositions, réunit une collection de 187 pièces acquises avec l'aide substantielle de la Direction des Musées de France (850 000 F en 85, par accord paritaire) et la participation de fonds régionaux et d'affectations nationales. 500 m<sup>2</sup> supplémentaires complètent la surface d'exposition en 86. En juin 1987 le Musée Saint Pierre Art Contemporain dispose d'une collection de 176 oeuvres (6) représentant une surface totale d'exposition de 11 000 m<sup>2</sup>. Le Musée coordonne l'activité de « Lyon Art Contemporain » : Elac, Arts Plastiques Auditorium, Musée d'Art Contemporain et Octobre des Arts (120 manifestations en 86), soit 25 expositions annuelles directement organisées, 6 en support, et le reste en soutien. L'activité est « productive » puisque la moitié des oeuvres acquises est le résultat de créations spécifiques. Le futur de cet activisme consiste à fabriquer l'infrastructure correspondante et assumer, dans le repli des frénésies, la durée.

### **Thierry Raspail**

#### Notes

- (1) À négliger l'événement factuel on craint de faillir à l'événement historique.
- (2) Les archétypes sont donnés en 1928 par Schwitters, « Merzbau », puis en 1938 par Duchamp, « seize miles de ficelles », pour les premiers, et par El Lissitzky « Demonstrationräume » à Dresde en 1926, pour les seconds et dont l'incarnation se poursuit et se systématisent avec les « installations » actuelles.
- (3) M. Besset, catalogue 1986, Galerie Media, Neuchâtel
- (4) Manifestation annuelle coordonnée par le musée, qui se tient en octobre, d'où son nom.
- (5) Espace Lyonnais d'Art contemporain.
- (6) Dépôts non comptabilisés.