

Christophe PERRIN *

Pourquoi rester au musée ? De la créativité à la création artistique

Why Stay at the Museum ? From Creativity to Artistic Creation

Abstract: Nowadays, visiting a museum is no longer a few-hour tour but a one-day visit. Besides, it is designed in such a way that one might want to stay even longer. What makes us stay so long? Working on the assumption that one does not stay in the museum just for the sake of it, I will shed light on the possible continuity – neither necessary nor sufficient – between creativity and creation.

Keywords: museum, stay, creativity, creation, art.

1. Introduction

Ayant leurs amateurs, les musées ont aussi leurs habitués qui, plus que d'y aller, y viennent, c'est-à-dire y reviennent et s'y tiennent en y séjournant¹. Mais s'il n'est plus rare aujourd'hui de s'y rendre en effet pour, non seulement y passer, mais y passer une journée, plus : une soirée, mieux : une nuit, pourquoi *rester* au musée ? Pourquoi le fréquenter au point de pouvoir s'y abonner ? Pourquoi le hanter au point de vouloir y coucher ? Si l'opéra, qui est ouvert le soir, a bien sûr son fantôme, le musée, qui est ouvert le jour mais qui s'ouvre aux « nocturnes » de nos jours, a pour sûr ses héros, et s'il n'y a qu'au cinéma que les squelettes exposés, les animaux naturalisés, les silhouettes esquissées ou autres statues sculptées s'y animent lorsque tout le monde est endormi (ainsi dans la trilogie de films américains réalisés par Shawn Levy, *Night at Museum*, et adaptés de l'album illustré pour enfants de Milan Trenc), il arrive parfois dans la vraie vie qu'ils raniment ceux qui passent les voir sans toujours les regarder. Le musée éveille donc, à tout le moins réveille, et *l'esthète* qui y prend ses marques, voire ses aises jusqu'à devenir « ami » de sa « Société », et *l'artiste* qui y prend quartier, pour ne pas dire racine en y étant accueilli « en résidence », et peut-être même *l'artiste qui sommeille en l'esthète* et qui y prolonge alors sa présence plein d'espérance. S'ensuit la réponse que nous aimerions proposer à la question posée : *si l'on reste au musée, c'est pour mieux y entrer*. Mais avant même de l'explicitier puis de

* PhD, Professeur de philosophie, Lycée Fénelon, Cambrai; Collaborateur scientifique, Université catholique de Louvain; Chargé de cours, Université Charles de Gaulle; Chargé de cours, Domuni Universitas; Professeur invité, Collège Belgique; email: ch-pe@orange.fr

l'expliquer, tentons de dépasser ses deux grandes rivales, celle, la première, qui voudrait que l'on reste au musée pour y rester, comme celle, la seconde, qui voudrait que l'on reste au musée pour en sortir, deux perspectives on ne peut plus liées, à commencer par le fait qu'elles sont parfaitement représentatives de notre temps, celui où le musée s'est imposé, voire a explosé, à la fois en termes de nombre – il en est de plus en plus –, comme en termes de surface – ils sont de plus en plus grands. Mais revenons pour commencer au commencement.

2. Rester pour rester

« Un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation », telle est, établie par le Conseil international des musées – l'ICOM selon l'acronyme anglais, encore que cette organisation non-gouvernementale ait son siège à Paris –, la dernière définition en date (2007) de cette chose qu'est le musée, le mot remontant, lui, au nom du temple consacré aux Muses construit 2287 ans plus tôt à Alexandrie par le Grec Ptolémée I^{er}, l'idée émergeant, elle, au Quattrocento, puis s'imposant au Cinquecento (les xv^e-xvi^e siècles italiens). Poussés par leur admiration de l'Antiquité, les princes de ce pays alors divisé en États concurrents, François I^{er} de Médicis en tête (il règne de 1574 à sa mort en 1587), sont les premiers à rassembler des tableaux et des sculptures que, dans les galeries de leur palais, soit les larges couloirs qui relient une aile du bâtiment à une autre, ils offrent au regard de leurs invités. Le principe est acté : un espace ouvert, un public qui déambule, une collection privée. En témoigne impeccablement la Galerie des Offices à Florence – la *galleria* par laquelle passaient les hommes qui avaient une charge, un *officium*, dans l'administration de la maison princière – qui s'ouvre à tous en 1759, année où est inauguré le *British Museum* à Londres, alors que le Palais du Luxembourg à Paris présente déjà depuis 9 ans au tout-venant les tableaux du roi de France avant que, dans le pays, la Convention choisisse de transformer celui du Louvre en musée en 1793. C'est que le musée qui, chez les Anciens, est une affaire religieuse est, chez les Modernes, une affaire politique : il est ce par quoi s'affirme un pouvoir dont la puissance économique et militaire ne saurait suffire sans le rayonnement culturel. Or, quoi de mieux pour ce faire que les prises de guerre, comme déjà les exhibaient les généraux romains lors de leur retour triomphant ? Le musée n'est rendu possible que par le butin de l'armée victorieuse. Le musée républicain, et surtout le musée napoléonien, le confirment. Les œuvres sont d'abord prélevées par les saisies révolutionnaires sur les biens du clergé et sur les collections privées de l'aristocratie. Par la suite,

les campagnes d'Italie comme celle d'Égypte conduites par Bonaparte sont l'occasion de faire main basse sur les plus riches collections d'art du monde, tandis que la Grande-Bretagne se sert largement en Grèce et que l'Allemagne qui s'unifie bientôt suivra le même exemple. Reste que le musée ne saurait consacrer l'autorité en place dans la nation en question si celle-là n'exhibait ses richesses aux yeux de celle-ci et, par conséquent, si tout un chacun ne pouvait le visiter aussi bien par curiosité que par intérêt. C'est qu'en donnant à voir, le musée donne à savoir ou, en tout cas, à apprendre.

Au ^{xix}^e siècle, le musée se fait démocratique : il ouvre grand ses portes pour l'éducation du genre humain et, *a fortiori*, pour la formation des apprentis artistes qui ne cessent de copier des tableaux de maîtres ou de reproduire des sculptures, à tel point qu'on est obligés de fixer des règles à Paris. Ainsi, le Louvre est ouvert au public trois jours de la décade de six à seize heures et réservé aux artistes six jours par semaine du calendrier républicain qui, eux, peuvent y entrer à toute heure sur présentation de leur carte professionnelle. Ainsi, une même toile ne peut être copiée par plus de trois personnes à la fois. Ainsi, comptant trois cents modèles en 1840, le catalogue de l'atelier de moulage du Louvre en dénombre un millier quarante-cinq ans plus tard et mille cinq cents encore un demi-siècle après. Au ^{xix}^e siècle, le musée se fait hétéroclite. À côté des musées d'art s'ouvrent des musées d'autre type, musées des sciences naturelles (ils s'intéressent à l'histoire de la vie, à la Terre), musées des techniques (ils conservent des objets et des dispositifs éprouvés), musées d'histoire et d'archéologie (ils s'organisent autour d'une époque ou d'un événement), musées ethnographiques surtout (héritiers des cabinets de curiosité, ils retracent la vie d'un peuple, les gestes qu'ils pratiquent, les habits qu'ils portent, etc.), ceci avant une diversification qui ne va plus s'arrêter à mesure que se développe le sens du patrimoine qui, d'individuel et collectif, se fait national et mondial, comme aussi bien matériel qu'immatériel – mais convenons-en, le musée international de la chaussure à Romans-sur-Isère ou le *Frietmuseum* à Bruges sont encore très axés sur le matériel ! Reste à faire entrer les artistes vivants, les représentants de l'art dit moderne dans ces lieux longtemps réservés aux morts car aux Anciens, ce que fait la première partie du ^{xx}^e siècle – dans la capitale française, Monet entre à l'Orangerie et Rodin ouvre son musée – quand la seconde se plaît à faire de ces lieux eux-mêmes, souvent d'anciens bâtiments historiques endommagés pendant les guerres, des monuments en soi, des œuvres architecturales à part entière et si particulières que l'on peut fort bien venir voir pour elles-mêmes et non pour les collections qu'elles renferment – parmi les pionniers, le Centre Georges Pompidou à Paris et le musée Guggenheim de Bilbao, édifices qui, symboliques d'être inhabituels, marquent leur ville et leur permettent de se réorganiser autour d'eux ; parmi les derniers nés le MUCEM à Marseille ou le Shed à New York, soit 18 000m² dont la structure roulante peut évoluer pour doubler cette surface.

Et pour cause : le musée est devenu une affaire économique. Il constitue désormais un véritable centre culturel. Outre ses espaces d'expositions, il tend à accueillir des équipements variés : des centres de recherches, de documentation et/ou de restauration d'œuvres, une maison d'édition, une bibliothèque publique, un auditorium, une salle audiovisuelle, des ateliers pédagogiques, des services commerciaux tels une librairie, une boutique, un café, un restaurant ainsi que des surfaces importantes pour l'accueil, l'information et l'orientation des visiteurs. Il lui faut donc s'agrandir pour être à même de tenir le rôle qu'on lui attribue : être l'acteur majeur de la vie culturelle où se mêlent, on en revient à sa définition, « l'éducation » et « la délectation », pour ne pas dire, depuis quelque temps, la pure et simple consommation. Car les 50 000 musées à travers le monde n'ont-ils pas à notre époque le même but, à savoir attirer toujours plus de visiteurs qui se comptent désormais en milliers, voire en millions de personnes – 60 000 000 par an se rendent en France dans les plus de 1000 musées du pays ? Et ces personnes d'être des clients qu'il faut coûte que coûte faire revenir, quitte à les laisser choisir ce qu'ils veulent voir – fin 2016, le musée des beaux-arts de Rouen a ainsi laissé le soin à son public de le composer partiellement – avec le dilemme que cela implique : toute exposition s'organise en un parcours qui constitue un discours, celui-ci doit-il être érudit ou, en tout cas, pédagogique, ou accessible et, en ce sens, ludique ? Géré comme une entreprise, le musée contemporain participe de ce qu'il convient d'appeler l'industrie culturelle, pour laquelle on parle d'emplois, d'offre et de demande, d'investissement et de rentabilité, de communication et de publicité, de partenariats locaux et de collaborations internationales. C'est qu'il est nécessaire, pour fidéliser le public, d'organiser de façon permanente des manifestations temporaires dont il faut parler. Des expositions bien sûr, d'où tout un système de prêt d'œuvres entre les musées qui, s'ils demeurent des lieux d'accumulation de collections – ce sont elles qui, parce qu'inaltérables, inaliénables, font à la fois sa légitimité et son originalité dans ce monde où tout disparaît continuellement –, choisissent parfois de scinder leur lieu d'exposition de leur lieu de réserve. Mais bien plus : des visionnages, des conférences, des spectacles de musique, de théâtre, de danse, de cirque même... Le musée serait-il dès lors devenu un cirque ?

Une chose est sûre : il se veut toujours davantage un lieu familial et convivial, un lieu que l'on investit, que l'on envahit, et de cette dynamique témoigne parfaitement un événement comme « La nuit européenne des musées ». Une fois l'an on le sait, de nombreux musées ouvrent gratuitement leurs portes partout en France et en Europe de la tombée de la nuit jusqu'à minuit. Visites plus ou moins tamisées, peu ou prou commentées, parcours guidés, projections plaisantes, dégustations sympathiques, bref, animations exceptionnelles pour ravir les petits comme les grands et, là encore, des chiffres : en 2019, la dernière en date avait mobilisé plus de 3200 musées

dans trente pays européens, dont 1200 en France qui ont accueilli plus de 2 millions de personnes. Ainsi, qui aura envie de sortir sera bien inspiré de se rendre au musée où tout semble fait pour qu'il ait envie de rester.

3. Rester pour sortir

Du moins aujourd'hui. Tel n'a pas toujours été le cas en sorte que l'on ne s'étonnera pas que, à côté d'hommes qui en aient fait l'éloge – si Sigmund Freud voyait dans le Louvre en particulier « un monde comme dans un rêve » (Freud 1960, 168), c'est comme une « demeure du rêve » (Benjamin 1991, 511) que Walter Benjamin définissait, lui, le musée en général –, d'autres hommes tout aussi cultivés en aient fait la critique. Certes, aucun d'eux n'aurait pu s'en prendre à de tels endroits où il ne se retrouvait pas sans s'y rendre au moins une fois et s'y être retrouvé pantois. Mais y serait-il resté qu'il ne l'a fait que pour mieux en sortir. Le premier grand contempteur du musée est à n'en pas douter un touche-à-tout, à la fois architecte, archéologue, philosophe, critique d'art et homme politique français, Antoine Chrysotome Quatremère de Quincy qui, ayant dans le collimateur aussi bien les antiques et les œuvres italiennes de la Renaissance rassemblées au Louvre que les fragments d'architecture et de sculpture entreposés au Musée des Monuments français, promeut dans un essai de 1815, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, trois grandes images desquelles les musées auront ensuite toujours à se déprendre tant elles pourront leur coller à la peau : celles du musée-cimetière, du musée-prison et du musée-chaos. *Cimetière* selon lui car le musée n'entend « dérober » des œuvres « à l'action du temps » que pour mieux « les livrer à l'oubli », donc à la mort ; *prison* car le musée est une cellule où sont incarcérées, c'est-à-dire retirées du monde les œuvres qui pouvaient y incarner la liberté ; *chaos* car le musée, en tant que « réceptacle [...] de ruines », n'est qu'un « atelier [...] de démolition » derrière sa prétention à incarner « l'ordre et l'arrangement » (Quatremère de Quincy, 1815, 56). Que le musée fasse en définitive le contraire même de ce qu'il s'engage à faire, qu'il soit donc un « étrange contre-sens » (Quatremère de Quincy, 1815, 56), lui qui finit par noyer ce qu'il entreprend de sauver, voilà une idée arrêtée qui ne cessera plus de résonner.

On en retrouve l'écho chez le journaliste et critique d'art français Théophile Thoré dans son *Salon de 1861* :

les musées ne sont que les cimetières de l'art, des catacombes où l'on range, dans une promiscuité tumulaire, les restes de ce qui a vécu. [...] Tout cela, on le pend pêle-mêle aux murailles d'un bazar neutre, d'une sorte d'asile posthume – de cité mortuaire – où les générations qui ne créent plus rien vont admirer ces débris illustres. (Thoré 1870, 84-85)

Mais c'est sans doute Paul Valéry qui prend la balle au bond avec le plus de brio dans un célèbre article paru dans le quotidien littéraire et politique *Le Gaulois* à Paris le 4 avril 1923 : « Le problème des musées ». En quatre pages, il adresse à l'institution à l'époque encore classique et donc poussiéreuse une série de reproches dont, plus encore que les muséologues – ceux qui étudient les musées –, les muséographes – ceux qui y mettent en scène les expositions – n'ont eu de cesse depuis de tenir compte pour transformer l'expérience qu'on en a. « Je n'aime pas trop les musées. Il y en a beaucoup d'admirables, il n'en est point de délicieux » (Valéry 1960, 1290) affirme d'emblée l'auteur qui, en se faisant l'écho du point de vue d'un visiteur anonyme, se fait aussi celui de l'homme moderne pour lequel l'œuvre d'art s'offre à une jouissance esthétique. Or, le problème des musées tient justement au fait que, alors que leur visite devrait être des plus savoureuses puisqu'ils en conservent de très nombreuses, elle est paradoxalement des plus fastidieuses. « Je sors la tête rompue, les jambes chancelantes, de ce temple des plus nobles voluptés. L'extrême fatigue, parfois, s'accompagne d'une activité presque douloureuse de l'esprit » (Valéry 1960, 1290) déclare l'écrivain à la fin du récit de sa visite. Qui ne pourrait faire sien ces mots on ne peut plus honnêtes ? Pourquoi en va-t-il donc ainsi ? Ce problème des musées, Valéry l'attribue à plusieurs facteurs.

Le musée est d'abord un lieu d'utilité publique plutôt qu'un lieu de plaisir intime : il travaille à la conservation des œuvres qu'il s'efforce de classer plutôt qu'à leur exposition pour une assemblée qui pourrait les casser. Première difficulté : l'antinomie entre protéger et profiter. Le musée est ensuite un espace réglementé plutôt qu'une zone de non-droit : avant même que son parcours soit balisé, voire imposé, sa visite, comme telle, est conditionnée (interdiction de fumer, de boire, de manger, de parler fort, de toucher les pièces exposées, de courir dans les salles, de franchir les marquages au sol, obligation de déposer auprès de la banque d'accueil les cannes, parapluies et tous objets pointus, tranchants ou contondants, les sacs à dos, les valises, serviettes, sacs à provisions et autres bagages, rollers, skates, casques de moto, appareils musicaux, poussettes en cas d'affluence, etc.). Deuxième difficulté : l'antinomie entre un cadre contraignant et la libre satisfaction. Le musée est encore un lieu de chaos parce qu'un capharnaüm : il juxtapose des sculptures et des peintures de tailles, de styles et de thèmes tantôt semblables, tantôt différents, frappant ainsi de nullité leur unicité autant que leur originalité puisqu'alors toutes les œuvres se neutralisent. Troisième difficulté : l'antinomie entre l'attraction de chacune et la coexistence de toutes. Le musée est également un lieu de perdition car, sans y tomber du tout dans la débauche, on y fait malgré tout naufrage : on ne sait bientôt plus où l'on se trouve – temple ou salon ? école ou nécropole ? –, comment il faut se comporter – faire preuve de dévotion ou d'affabilité ? d'écoute ou de recueillement ? –, ce que l'on est venu faire – prier ou voir du monde ? s'instruire ou

remplir un devoir ? –, ce que l'on doit éprouver – tristesse ? ennui ? admiration ? regret quant au fait que l'on s'est enfermé alors qu'il fait peut-être très beau dehors ? découragement plus encore devant la prolifération des œuvres ? –, comment on doit réagir – en pur spectateur de ce génie créateur dont on n'apprécie pas tout pour autant ou en excellent connaisseur qui, incollable sur les œuvres qu'il étudie, ne peut plus rien minorer ? Quatrième difficulté : l'antinomie entre le plaisir que l'on est venu chercher au musée et le malaise qui nous pousse à le quitter. Le musée est par là même une « maison de l'incohérence » (Valéry 1960, 1291). Il n'est satisfaisant ni pour l'intelligence qu'il affole – il en est des musées comme des bibliothèques : tant de merveilles que l'on n'aura jamais le temps de découvrir avec l'attention qui seule en livrerait la richesse ! –, ni pour la sensibilité qu'il désoriente – il en est des musées comme des manèges qui font passer par tellement d'états que l'on ne sait plus bien, voire plus rien de ce qui s'est passé quand on en faisait !

Étrange civilisation que la nôtre donc qui a inventé le musée ! De toute évidence il ne s'agit ni d'une civilisation raisonnable, ni d'une civilisation voluptueuse, comme l'ont été celles des Égyptiens, des Chinois ou des Grecs. Chez ces peuples, « qui furent sages et raffinées » et dont on ne sait que trop que les valeurs esthétiques étaient bien définies, impossible aux œuvres de se retrouver pêle-mêle dans un seul et même endroit jusqu'à ce qu'elles « se dévorent l'une l'autre » : de tels hommes « ne rangeaient pas » et n'auraient jamais rangé « des unités de plaisir incompatibles sous des numéros matricules, et selon des principes abstraits » (Valéry 1960, 1292). Cette civilisation, notre civilisation est celle de la « société de consommation » selon une expression dont on discute la paternité – Henri Lefebvre dans les années 1950 ou Jean-Marie Domenach au tout début des années 1960 ? –, société de consommation dira-t-on aussi bien où même les goûts et les modes sont réduits en cendres pour qu'y soient substitués des nouveaux en sorte que, sous le poids d'un héritage sans cesse augmenté, on ne sait plus quoi faire des anciens sinon les collectionner, donc accumuler même ceux que l'on a pu dédaigner. Aussi, dans des musées-conservatoires, ne peut-on se sentir qu'écrasés par tant de trésors qui, expressions au départ du besoin qu'ont les hommes de créer et de défier la mort, risquent fort à l'arrivée de ne plus être qu'un témoignage supplémentaire de leur vanité et de leur finitude. Ce sont précisément sur ces deux caractéristiques que Valéry insiste dans le commerce de l'homme de culture avec le surplus d'œuvres des musées – 35 000 sont ainsi exposées au Louvre pour 554 731 au total selon des chiffres de 2016. C'est qu'il y a, pour lui, trop à voir, et trop mal. De même que « l'oreille ne supporterait pas d'entendre dix orchestres à la fois », de même l'œil ne peut que peiner à « admettre un *portrait* et une *marine*, une *cuisine* et un *triomphe*, des personnages dans les états et les dimensions les plus différents », « des harmonies et des manières de peindre incomparables

entre elles » (Valéry 1960, 1291). Quoique double, la conséquence est funeste : même amateur, le public est condamné par la profusion des œuvres *soit* à glisser rapidement sur chacune d'elles en sorte de s'abîmer dans la superficialité – voilà pour la finitude par incapacité d'aller au fond des choses –, *soit* à amasser une somme considérable de connaissances sur l'histoire de l'art en sorte de s'abîmer dans l'érudition – voilà pour la vanité par incapacité d'aller au bout des choses. Dans les deux cas pour Valéry, il y va d'une défaite de l'expérience esthétique. Dans le premier, on trahit la nature de toute œuvre d'art qui est d'exister par sa profondeur ; dans l'autre, on se rend coupable de philistinisme en transformant une Vénus en document – rappelons, avec Brassens, que l'on dit philistins, ou béotiens, ou épiciers, ou même bourgeois ceux qui, incultes ou bornés, sont fermés aux choses de l'art et de l'esprit.

On l'aura compris, une visite au musée n'est pas inoffensive. Mais la confusion aussi bien affective qu'intellectuelle qu'ose avouer Valéry a cela dit un mérite. Si elle plonge finalement l'homme qui l'éprouve dans la mélancolie, elle l'éclaire en partie sur la raison de celle-ci. C'est que les sculptures et les peintures exposées s'avèrent en deuil de leur lieu naturel. « Ce sont des enfants abandonnés. Leur mère est morte, leur mère Architecture. Tant qu'elle vivait, elle leur donnait leur place, leur emploi, leurs contraintes. La liberté d'errer leur était refusée » (Valéry 1960, 1292) écrit le poète pour suggérer la fragilité intrinsèque du musée : être un espace artificiel qui ne peut pas ne pas s'avérer arbitraire. Accueillant des œuvres qui, coupées de leur patrie, sont privées de leur sens, « si vaste » soit-il, « si apte, si bien ordonné » (Valéry 1960, 1292), le musée ne peut leur rendre justice. Il veut certes tenir lieu et de l'église, et du palais, où toutes avaient à l'origine leur place consacrée mais il ne peut s'y substituer. Le musée est en vérité un lieu d'exil et le seul espoir que peut avoir le conservateur est non point de maintenir en vie les créations des hommes, mais de la leur rendre en partie. Le défi, cela dit, est immense, pour ne pas dire infini : comment mettre en lumière le plus d'œuvres possible en les mettant chacune en valeur ? comment offrir au spectateur les clés de leur interprétation sans l'enfermer en elles ? Parce que pareille tâche ne peut jamais être que plus ou moins menée à bien, on devine le risque qu'il y a à rester au musée si c'est pour en sortir certes possiblement grandi, mais certainement groggy.

4. Rester pour y entrer

La chose n'en est pas moins tentée par les plus aguerris d'entre nous qui, pour beaucoup, ne s'en lassent d'ailleurs pas au point que la question est bien la nôtre : pourquoi rester au musée ? Pourquoi lui être fidèle ? Pourquoi en devenir familier ? Pourquoi se faire l'ami de ses « Amis » en adhérant à leur association ? Les avantages liés à ce statut – information régulière des

actualités du musée, entrée gratuite, activités diverses (voyages culturels, conférences, visites et rencontres), invitations aux vernissages, etc. – sont-ils si exceptionnels ? Difficile de ne voir là qu'une activité socialisante pour retraits isolés. Il est clair que la muséophilie a le vent en poupe, surtout dans notre pays il est vrai, mais les raisons du phénomène sont encore obscures, lui-même étant ambigu qui plus est. C'est une chose en effet de « se faire un musée » (y aller), une autre de « faire un musée » (en édifier), quoique ce sont bien les deux qui progressent aujourd'hui : d'un côté les foules attirées par les musées, la fréquentation parfois ahurissante des expositions-événements au point que, comme les parcs d'attraction, on en vient à recourir aux coupe-files ; de l'autre la quantité de demandes déposées dans les bureaux des Affaires culturelles comme les raisons invoquées pour leur création souhaitée. Sans doute y a-t-il d'ailleurs un lien entre l'un et l'autre qui ravira les sociologues. Ils parleront de tendance collective, du sentiment d'appartenance des individus à un même groupe social, sinon à un même peuple en quête de son identité à travers l'histoire, etc. Laissons-leur cette piste comme bien d'autres pour mieux explorer la nôtre qui, alors qu'elle ne se veut surtout pas exclusive, ne vaut que pour la muséophilie non pas active mais contemplative, celle qui n'invite pas à construire un musée mais qui consiste à y courir, à y tenir et à s'y tenir. Pourquoi donc rester au musée ? Pourquoi chercher à l'habiter sinon pour s'en imprégner ? C'est sans doute le premier vœu du particulier qui ne se rend pas au musée sans un calepin, voire un carton à dessin sous le bras et qui, après avoir hanté ses salles dans l'attente de s'y faire une place, n'accepte sans doute d'en sortir que, peut-être, pour mieux y entrer.

C'est que le musée peut agir non seulement comme un aimant, mais encore comme un aiguillon de la création ou, du moins, de la créativité. Puisque nous gageons qu'au musée, le spectateur caresse le rêve, voire l'espoir de se faire acteur, créateur donc et non pas seulement créatif, partons de celle-là pour la différencier de celle-ci. Pour sûr, la création (*ποίησις*) rejoint l'action (*πράξις*) parce qu'elle relève de l'agir et non du voir ou du savoir comme la contemplation (*θεωρία*). N'en demeure pas moins qu'elle s'en distingue ainsi qu'Aristote l'indique aussi bien dans l'*Éthique à Nicomaque* que dans la *Métaphysique* parce qu'elle produit une œuvre distincte de celui qui la cause. Est-ce à dire qu'elle soit toujours activité ? Non, elle n'est pas que cela. La création est activité et passivité, liberté et déterminisme, plaisir et douleur. Elle est la manifestation de la possession de l'homme par une force qui agit en lui et par lui. Le créateur en effet ne sait pas ce qu'il va faire parce qu'il ignore ce qu'il veut faire et ne le découvre qu'une fois qu'il l'a fait, voire qu'une fois que cela s'est fait en lui. Dès lors, la création est une activité empêtrée dans une passivité et une passivité stimulée par une activité, elle est à la fois puissance et impuissance. Mais le créateur est celui qui sait précisément accepter cette passivité, se faire tel que l'œuvre puisse se faire en

lui, employer en quelque sorte son activité à se rendre passif. Or, n'est-ce pas aussi pour ce faire que l'on peut précisément se rendre au musée et y rester à loisir ? N'est-ce pas en s'y laissant divertir, séduire, saisir, voire interdire que l'on se met dans les meilleures dispositions pour soi-même tenter de prendre sa part à l'histoire de l'art ? C'est dire que la création a des conditions qui, avant d'être personnelles, sont évidemment sociales et qui consistent dans l'existence, d'une part, de certains moyens mis à la disposition du créateur et, d'autre part, de certaines exigences qui sont celles de l'époque où il vit. Bien que la création se caractérise par la spontanéité et s'oppose ainsi à la fabrication, que distingue son mécanisme, il serait insensé de penser cette spontanéité comme un élan propre, un mouvement premier qui ne doit sa cause qu'à lui-même comme le suggère pourtant l'étymologie du mot (*sponte sui*). Lévi-Strauss y insiste en 1975 dans *La voie des masques*, ce livre dans lequel il raconte son émerveillement devant l'étrangeté et la force plastique des masques indiens, particulièrement ceux des peuplades du Pacifique Nord, des masques que l'on ne peut pas ne pas mettre en rapport avec leurs mœurs et leurs mythes. « En se voulant solitaire » écrit l'ethnologue, « l'artiste se berce d'une illusion peut-être féconde, mais le privilège qu'il s'accorde n'a rien de réel. Quand il croit s'exprimer de façon spontanée, faire œuvre originale, il réplique à d'autres créateurs passés ou présents, actuels ou virtuels. Qu'on le sache ou qu'on l'ignore, on ne chemine jamais seul sur le chantier de la création » (Lévi-Strauss 1979, 128). Reste que cette relation de toute création aux créations antérieures implique que l'assimilation faite par celle-là de celles-ci grâce à l'imitation soit pour elle un simple moment par lequel l'élève qu'est le futur créateur se fortifie avant de rivaliser avec ses maîtres. C'est là une nécessité car, l'histoire étant la différence au sein de l'identité, il ne pourra sans cela jamais faire date ni, *a fortiori*, école.

Aussi le moment de la rupture est-il essentiel à la création, le créateur étant d'abord celui qui saisit comme négatif cet acquis culturel dont il s'est imprégné. Mais suffira-t-il de produire une œuvre sinon en opposition, du moins en marge de ce qui s'est fait jusqu'ici pour faire œuvre, justement, de créateur ? Ne serait-ce pas là plutôt n'être que créatif si tant est qu'être créatif soit moins qu'être créateur ? Car on conviendra qu'être créatif n'est pas encore être créateur sans quoi, à la moindre nouveauté, chacun aurait sa place au musée. Mais la création qui n'aurait rien d'original si elle se contentait d'être une récréation en serait-elle vraiment une ? Le nouveau n'est assurément pas toujours original ni l'original toujours nouveau. Mais que faut-il pour qu'il y ait création ? Comment apprécier de ce point de vue le cliché du photographe ? L'inventeur de Chalon-sur-Saône Nicéphore Niépce qui innove en associant le procédé de la *camera obscura* à des plaques d'étain recouvertes de bitume de Judée, sorte de goudron naturel qui possède la propriété de durcir à la lumière, est nécessairement créatif en mettant au point,

en 1826, *Point de vue du Gras*, la première photographie de l'histoire représentant une aile de sa propriété à Saint-Loup-de-Varennes en Saône-et-Loire. Mais est-il créateur ? Ou ne serait-ce pas l'inverse, Nicéphore Niépce qui serait créateur en inventant la photographie mais ne serait guère créatif dans le premier cliché qu'il prend ? Qu'en est-il du *ready-made*, cet objet manufacturé qu'en le privant de sa fonction utilitaire, un artiste s'approprie tel quel pour, en lui ajoutant un titre, une date, éventuellement une inscription, le présenter dans un lieu culturel où le statut d'œuvre d'art lui est alors conféré ? La *Roue de bicyclette* de Marcel Duchamp en 1913, le *Porte-bouteilles* en 1914 ou la célèbre *Fontaine* communément dit l'urinoir de 1917 sont-ils des créations alors que, par définition, ils sont des artefacts déjà faits, ou relèvent-ils seulement de la créativité ? Et que dire des monochromes, le *Carré blanc sur fond blanc* de Kasimir Malevitch par exemple, huile sur toile peinte en 1918 qui représente un carré de couleur blanche, d'un blanc froid légèrement bleuté, sur un fond d'un blanc légèrement différent car plus chaud et un peu ocre ? À moins de partir du principe que toute couleur est créée – ce qu'elles ne sont plus toujours par les peintres eux-mêmes qui, depuis le xix^e, achètent largement leurs teintes –, ce degré zéro de la peinture pourrait-il compter comme une véritable création ou, à tout le moins, exprimer une réelle créativité ? Dans un article de 1975 cette fois, Lévi-Strauss fait remarquer que, « affolés par les deux innovations majeures que constituèrent, en peinture, l'impressionnisme et le cubisme se succédant coup sur coup dans le laps de quelques années » – une cinquantaine quand même, l'impressionnisme débutant vers 1860 et le cubisme en 1907 –, « hantés surtout par le remords de les avoir d'abord méconnues, nous nous sommes donné pour idéal, non ce que des innovations fécondes pourraient encore produire, mais l'innovation elle-même » (Lévi-Strauss 1975, 18). Le principe de l'art dit moderne associerait donc création et créativité, faisant reposer celle-là sur celle-ci car sur l'innovation. « Non contents de l'avoir en quelque sorte divinisée » cette innovation poursuit Lévi-Strauss, « nous l'implorons chaque jour qu'elle nous octroie de nouveaux témoignages de sa toute puissance. On connaît le résultat : une cavalcade effrénée de styles et de manières, jusque dans l'œuvre de chaque artiste » (Lévi-Strauss 1975, 18) – d'où un foisonnement sans précédent de courants : impressionnisme, postimpressionnisme, symbolisme, fauvisme, cubisme, futurisme, art nouveau, expressionnisme, abstraction, surréalisme, nouvelle objectivité, etc. « En fin de compte » conclut Lévi-Strauss, « c'est la peinture comme genre qui n'a pas survécu aux pressions incohérentes exercées sur elle pour qu'elle ne cesse pas de se renouveler » (Lévi-Strauss 1975, 18). Faudra-t-il dire que trop de créativité, de nouveauté, tue la création, l'originalité ?

Oui... et non. C'est qu'on ne peut pas jusqu'au bout associer créativité et nouveauté pour leur opposer création et originalité. À être tout à fait précis, être créatif ne revient pas seulement à faire dans la nouveauté mais,

précisément, à faire dans l'originalité. Mot issu de son double anglo-américain *creativity*, qui apparaît en France dans les années 1950 chez les socio-psychologues avant d'être attesté en 1970 dans le *Supplément du Grand dictionnaire analogique* de Paul Robert, la créativité se définit par elle en effet, l'originalité, car comme telle traditionnellement : un processus psychologique ou psycho-sociologique par lequel un individu témoigne d'originalité dans la manière d'associer des choses, des idées, des situations et, par la publication du résultat concret de ce processus, change, modifie ou transforme la perception, l'usage ou la matérialité auprès d'un public donné. Mais alors qu'est-ce qui la distingue de la création ? Sans doute son résultat qui ne se réduit pas à une œuvre mais inclut encore un artiste. Triple est alors la création artistique : toujours elle augure et même inaugure un résultat d'abord, une œuvre ensuite, un artiste enfin.

– *Un résultat* car créer est le contraire de détruire. Créer, c'est faire commencer chez quelqu'un quelque chose qui va au-delà même de la chose que l'on fait. C'est dire qu'il n'est de création artistique que pour un public qui en juge et le fait parce qu'il s'ouvre alors à quelque chose auquel il était jusque-là resté hermétique, à tout le moins aveugle et/ou sourd. Ainsi la poésie d'un paysage hivernal immaculé tel que la restitue Pieter Brueghel l'Ancien dans ses *Chasseurs dans la neige*, huile sur bois de 1565 qui, lors même que les flocons n'y tombent pas, n'en est pas moins l'un des plus célèbres paysages de neige de l'histoire de la peinture, précisément parce qu'elle initie un regard sur l'élément glacé qui nous permet de le voir autrement. Ainsi des tableaux de William Turner qui, comme le note Oscar Wilde dans un bref essai de 1889, *The Decay of Lying*, nous ont appris à nous délecter des ciels brumeux autant que des couchers de soleil, avant que, en évoquant lui aussi le peintre anglais auquel il joint le nom du Français Camille Corot, Henri Bergson, dans *La pensée et le mouvant* en 1934, n'enfoncé le clou pour affirmer que « les grands peintres sont » justement « des hommes auxquels remonte une certaine vision des choses qui est devenue ou qui deviendra la vision de tous les hommes » (Bergson 1959, 1371). On devine ici tout l'intérêt de séjours prolongés au musée pour celui qui voudrait un jour y voir ses propres œuvres exposées : comment en produire une qui ait la moindre chance de trouver son public si l'on n'a, en tant que public, pu élire soi-même la moindre œuvre ?

– *Une œuvre* car créer est une manière de produire. Créer, c'est faire commencer quelque chose en le faisant finir, c'est-à-dire lui donner la possibilité d'être d'avoir terminé le travail qui l'a rendu possible. C'est là ce qui distingue le brouillon ou même la copie de la version définitive et de l'original : l'œuvre, ainsi que le note Aristote dans la *Poétique*, à tout le moins la tragédie pour être tout à fait fidèle à l'auteur, doit former une unité et, comme un être vivant, se développer selon sa structure et ses lois. Pour ce faire, elle doit porter en elle sa propre fin, fin qu'elle doit savoir exprimer.

Ainsi l'*Antigone* de Sophocle annonce dès le début le terme qui sera le sien puisque son nœud tragique est d'emblée noué : Antigone fait part à sa sœur Ismène de son intention de braver l'interdiction émise par le roi Créon, leur oncle, d'accomplir les rites funéraires pour leur frère Polynice – tué par leur autre frère, Étéocle, lors d'une bataille où chacun des deux hommes voulant la mort de l'autre pour devenir roi de Thèbes perd la vie. Or, pour le geste qu'elle accomplit, Antigone risque la mort. Au-delà du fait que l'histoire est bien connue, on n'aura donc pas l'impression de trahir un secret en précisant que la mort, Antigone en viendra à se la donner après qu'on l'a emmurée vivante, préférant se pendre avec ses vêtements plutôt que de la devoir à un souverain autoritaire. Si la trame de l'histoire est cousue de fil blanc, d'autant que celle-ci appartient à la mythologie dont on ne cesse de ressasser les récits, mais que le drame n'en est pas moins poignant, c'est que Sophocle sait toucher, c'est-à-dire inspirer à son public de vrais sentiments quoique tout ce qu'il écrit puisse être faux. C'est là la magie de l'art : n'être peut-être qu'un mensonge au sens où tout est fictif comme s'en plaint Platon en bannissant les poètes de la cité idéale qu'il esquisse dans la *République*, mais être pour autant, lorsqu'elle est vivante, autrement dit animée, pour ne pas dire douée d'âme, révélatrice de notre propre existence et purgatrice de ses passions, notamment la peur et la pitié, ainsi qu'Aristote, encore lui, le souligne, toujours dans la *Poétique*. On devine là encore tout l'intérêt de séjours prolongés au musée pour celui qui voudrait un jour y voir ses propres œuvres exposées : comment en réaliser une qui ait la moindre chance d'être tenue pour telle si l'on n'a, en tant que public, pu se mettre au clair sur ce qui est contenu par la moindre d'entre elles ?

– *Un artiste* car créer est le seul moyen de le devenir. Créer, c'est faire commencer quelqu'un à l'être, quelqu'un, par quelque chose étant donné que par les œuvres dont il est l'auteur, le créateur existe comme artiste. C'est du moins ainsi que le droit français voit la chose, lui qui ne tient pour artiste que celui qui produit des travaux considérés comme originaux – renvoyons sur ce point à la loi n° 57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique. Or l'originalité, Kant en faisait déjà la « première propriété » (Kant 1977, 242) de celui qu'il nomme le génie au § 46 de la *Critique de la faculté de juger* en 1790. Qu'est-ce à dire, sinon que nul ne peut créer quoi que ce soit à sauvagement piller autrui ou le recopier servilement ? Il n'est dans le pur plagiat ou dans le simple pastiche aucune inventivité car aucune créativité, et aucune créativité car aucune singularité, non qu'il faille toujours faire du nouveau pour être original, mais parce qu'il faut mettre du sien, en d'autres termes mettre de soi – c'est le sens premier de l'adjectif *original* qui ne peut signifier curieux, étrange, spécial, bizarre, que parce qu'il veut d'abord dire personnel, individuel, singulier, particulier. Or, mettre du sien, mettre de soi, n'est-ce pas en définitive faire dans l'ancien plutôt que faire dans le neuf ? N'est-ce pas en revenant à nos origines, en renvoyant à ce qui

nous fait nous, que ce soit notre enfance et ses émotions aussi bien que les premières de nos impressions, que nous pouvons réellement créer ? Il n'y aura pas alors nécessairement à faire sensation pour faire création mais faire mémoire. Aussi la création s'impose-t-elle moins comme découverte de ce que nous ne connaissons pas, que comme redécouverte de ce que nous savons déjà et que nous ne voulons pas toujours ou voir, ou entendre, en tout cas comprendre. On devine encore une fois tout l'intérêt de séjours prolongés au musée pour celui qui voudrait un jour y voir ses propres œuvres exposées : comment devenir un créateur qui ait la moindre chance d'être tenu pour un artiste si l'on n'a, en tant que public, pu saisir en quoi étaient artistes les créateurs donnés à voir ?

Par où l'on semble en revenir à notre constat de départ, à savoir qu'il arrive parfois dans la vraie vie que les squelettes exposés, les animaux naturalisés, les silhouettes esquissées ou autres statues sculptées des musées raniment ceux qui passent les voir sans toujours les regarder. Le musée éveille donc, à tout le moins réveille, l'esthète, l'artiste et, nous le croyons, l'artiste qui sommeille en l'esthète.

Notes

¹ Ce texte s'origine dans la conférence éponyme donnée le 12 février 2020 au Musée Matisse du Cateau-Cambrésis. Elle fait suite à une première intervention dans ses murs, le 8 novembre 2017, dont nous repartons de l'acquis. Le texte de celle-ci est paru sous le titre « Pourquoi venir au musée ? D'un plaisir invulnérable à une vulnérable beauté », dans la revue *Logoi.ph*, 2018, 4^{ème} année, n° 10, pp. 20-33.

References

- Benjamin, Walter. 1991. *Das Passagen-Werk* (1927-1940). In *Gesammelte Schriften*. Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp, t. v.1.
- Bergson, Henri. 1959. *La pensée et le mouvant* (1934). In *Œuvres*, édition dite du Centenaire. Paris : PUF.
- Freud, Sigmund. 1960. *Briefe 1873-1939*. Francfort-sur-le-Main: Fischer, 1960.
- Kant, Immanuel. 1977. *Kritik der Urteilskraft* (1790). In *Kant Werke in 12 Bänden*, édition de Wilhelm Weischedel. Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp, t. 10.
- Lévi-Strauss, Claude. 1975. "Propos retardataire sur l'enfant créateur". *La nouvelle revue des deux mondes* janvier: 10-19.
- Lévi-Strauss, Claude. 1979. *La voie des masques* (1975). édition revue et augmentée. Paris: Plon, coll. "Agora Pocket".
- Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome. 1815. *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art, ou de l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions*. Paris: de Crapelet.
- Thoré, Théophile. 1870. *Salon de W. Bürger 1861 à 1868*. Paris: Renouard, t. 1.
- Valéry, Paul. 1960. "Le problème des musées" (1923). In *Pièces sur l'art*, dans *Œuvres*. Paris: Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", t. 2.