

DOMINIQUE POULOT

Entre lieu de mémoire et représentation politique: le musée universitaire français d'après Wesley Meuris

Le mercredi 6 juin 2018 a été inaugurée, au Centre Beaubourg, l'exposition d'une œuvre de l'artiste belge Wesley Meuris, *The Public Art Center*, sous l'égide d'une pléiade de partenaires prestigieux, à savoir deux ministres, respectivement celle de la Culture et celle de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation, le Président du Centre Pompidou et le Directeur du musée national d'art moderne, le Directeur du Centre national des arts plastiques, le Président de la Fondation de France, et, fait plus remarquable, le Président de la Conférence des présidents d'université et les membres d'Art+Université+Culture, identifiés comme « les commanditaires ».



Wesley Meuris, *The Public Art Center*, vue d'installation [installation view], 2013-2018.

Une œuvre-cabinet

L'installation en question se présentait en effet simultanément comme l'exposition de la collection d'art des universités françaises, et comme une œuvre contemporaine singulière, elle-même issue d'une commande de ce collectif qui représente, sous le nom de « Conférence des présidents d'université », l'ensemble du monde universitaire français. Comme le définit brièvement le site du Ministère, « la Conférence des Présidents d'Université (C.P.U.) représente et défend les intérêts des établissements qu'elle regroupe : universités, instituts nationaux polytechniques, des écoles normales supérieures, grands établissements, pôles de recherche et d'enseignement supérieur »¹. Quant à l'association A+U+C elle a plusieurs desseins, mais sa commission « patrimoine artistique » veut « encourager l'apparition d'œuvres d'art (dans le cadre de commandes ou du 1 %), mettre en valeur le patrimoine existant, sensibiliser les tutelles à la nécessité de le conserver, de le mettre en valeur et de l'enrichir ». D'après sa plaquette de présentation, le constat est que « les universités françaises ont un patrimoine artistique important mais (que) seules quelques-unes se servent de leurs collections comme d'un véritable atout pour leur image »². Même s'il comprend environ 1200 œuvres contemporaines, ce patrimoine est à la fois dispersé et souvent délaissé. C'est pourquoi, « confrontés à un problème de visibilité, non seulement d'un corpus discrétionnaire réparti à l'échelle de tout le territoire national, mais d'enjeux immatériels d'ordre aussi bien artistique et patrimoniaux que symboliques, politiques ou économiques, les commanditaires décident de confier à un artiste une commande visant à représenter le patrimoine artistique des universités, et toutes ses implications dans la vie universitaire ». L'idée est que « le processus même de la commande provoque de façon induite des prises de conscience chez leurs interlocuteurs, de l'importance de l'art sur les campus universitaires français ». Enfin, la démarche s'est déroulée grâce à l'action « Nouveaux Commanditaires » soutenue par la Fondation de France : il s'agit d'un dispositif qui permet à tout groupe de personnes qui en exprime le désir et en justifie le besoin, de passer commande d'une œuvre d'art contemporain à un artiste, dans un but d'intérêt général. Un médiateur est alors mobilisé, en l'occurrence Jérôme Poggi, médiateur agréé par la Fondation de France depuis 2004 en Île-de-France³.





D'après sa présentation officielle, « *The Public Art Center* est une institution muséale fictionnelle dans la lignée du fameux "Musée des Aigles" de Marcel Broodthaers par exemple, qui aurait pour vocation de rassembler et archiver les œuvres présentes sur les campus français. Cette "institution" et sa collection prendront la forme d'une sculpture composée de caisses ouvragées par l'artiste. Celles-ci rassembleront deux cents cadres dans lesquels apparaîtra, sous la forme de montages / collages caractéristiques de son travail, une sélection d'œuvres des universités. Au dos des cadres, des étiquettes comportant un numéro de récolement et un code-barre témoigneront d'un système d'archivage propre à cette institution fictive et stéréotypée. L'œuvre pourra ensuite être déployée dans le cadre d'expositions muséales, où les commissaires choisiront parmi les deux cents cadres un ensemble cohérent qui sera accroché sur les cimaises autour des caisses exposées à la vue du public. À la fois archive, collection et exposition, cette sculpture en mouvement permettra de mesurer la richesse du patrimoine des universités françaises, l'assimilant à une collection d'une institution muséale fictive »⁴.

Cette œuvre permet de poser la question des cabinets curieux contemporains et de leur place dans les mondes savants de manière différente de la problématique habituelle d'un maintien ou d'un renouveau des intérêts de la curiosité⁵. On veut interroger ici le statut et les enjeux d'une représentation d'une collection institutionnelle au sein des établissements de connaissance par excellence, soit le monde universitaire. Par-là, il s'agit de contribuer à une forme d'histoire des collections qu'on pourrait appeler une histoire de la métacollection, soit l'histoire du processus de collectionner des collections. Si on a déjà proposé des exemples de cette ambition, c'est à travers la démarche

d'une histoire de spécimens conçus comme « objet-collection ». Car le dessein est bien de montrer que les démarches collectionneuses reposent au cours de l'histoire sur des « garants » (Bruno Latour) que sont les collections d'objets-collection, et que seule une métacollection peut en rendre compte⁶. Ce cas permet d'explicitier une situation contemporaine, où l'artiste est en charge par ses commanditaires de légitimer l'ambition d'une collectivité définie comme « les universités françaises » de proposer une identité fondée sur une collection idéale de ses patrimoines. Tout comme le prince moderne usait de sa *Kunstkammer* comme d'une forme de représentation, de son territoire et de sa puissance⁷.

Un rapport privilégié aux savoirs est l'un des éléments de la définition d'une collection depuis l'origine. Si l'on remonte à la tradition collectionneuse de la Renaissance ou encore au mythe d'Alexandrie et de sa fameuse bibliothèque, qui fit florès au Siècle des Lumières, les connaissances apparaissent constitutives de l'identité d'un "Musée", à l'égal des objets. À vrai dire, on peut avancer que les ancêtres, en quelque sorte, de nos musées contemporains – les cabinets curieux de la première modernité – caressaient, en matière de connaissances, une ambition incomparablement supérieure à la nôtre, comme Arthur McGreggor l'a justement souligné⁸. Ils entendaient en effet fournir un ensemble de savoirs encyclopédiques aux lettrés et aux hommes de science qui pouvaient les fréquenter. Les premiers musées de l'Italie de la Renaissance, remarque l'historienne des sciences Paula Findlen, incarnaient « la cristallisation d'une catégorie qui a incorporé et finalement unifié nombre d'activités d'apparence disparates »⁹. Ces collections de raretés, d'artéfacts de provenances diverses et d'œuvres d'art, étaient, indissolublement, des académies, des laboratoires, des lieux de conversation et de sociabilité entre savants. Sous la Révolution, l'abbé Grégoire évoque, dans la même inspiration, des musées qui seraient autant d'« ateliers de l'esprit humain », et imagine un Conservatoire national des arts et métiers pour réunir des objets et des savants sur tous les sujets. Tous ces projets de la fin des Lumières sont réglés d'après le modèle imaginaire d'Alexandrie et de sa bibliothèque-musée. Par la suite, la constitution des musées disciplinaires, au cours du XIX^e siècle, est au contraire étroitement liée au développement des nouvelles collections et des nouveaux savoirs spécialisés. Les objets des anciens cabinets curieux ou des anciennes collections sont alors répartis entre les établissements d'après des partages disciplinaires inédits – les mêmes qui régissent désormais les activités scientifiques, les académies ou les universités. Les marques de respect du savoir, voire d'enthousiasme polymathique, se multiplient dans les récits de visites de musées scientifiques. Jules Michelet dans son livre *L'Oiseau*, affirme qu'« il n'est point d'homme illettré, point d'esprit blasé, insensible, qui puisse se défendre d'une émotion de respect, je dirai presque de terreur, en entrant dans les salles de notre Musée d'histoire naturelle. »¹⁰ De même, les musées d'histoire sont alors tout à la fois des conservatoires d'archives, des laboratoires d'historiens et des outils pédagogiques. Le Musée national germanique de Nuremberg se veut ainsi au service de la nouvelle « communauté imaginaire » qu'il entend contribuer à forger. Ce même idéal laborieux inspire la fondation du Musée des Archives nationales à Paris, en 1867, qui se veut tout à la fois le reliquaire des plus précieux témoins de l'histoire nationale et le lieu privilégié d'apprentissage de la paléographie.



Le savoir et la collection

Cette exclusive autorité du conservateur sur les collections cédera ensuite du terrain, plus ou moins timidement ou difficilement, devant une progressive reconnaissance des expériences et des savoirs du visiteur quant au passé, celui de sa propre génération ou des générations antérieures. La transition est particulièrement évidente dans le cas des musées d'art et tradition populaire, ou d'ethnographie – ainsi quand des objets de famille deviennent des objets de musées, comme l'avait formulé Chantal Martinet au musée dauphinois de Grenoble¹¹. De la sorte l'appel aux mémoires familiales et personnelles dans les musées – et, spécialement, au sein de musées de communautés – suggère un partage démocratique de la recherche qui vient se substituer au seul étalage de la mémoire du prince dans les cabinets de curiosité des siècles passés.

Dans certains cas, c'est alors au musée davantage qu'à l'université que prend place l'évocation publique de la mémoire et de l'histoire, que s'inaugurent les débats à propos de leurs enjeux et de leurs mérites respectifs - au gré, souvent, d'expositions commémoratives. Ainsi *Le Monde* a-t-il salué, en 1989, lors du bicentenaire de la Révolution, la présentation à Caen d'une relique - un soulier perdu par Marie-Antoinette lors de sa montée à l'échafaud, acheté par le comte de Guernon-Ranville, ministre de Charles X, qui en fit don à la ville à sa mort - par le Musée des Beaux-Arts et son conservateur de l'époque, Alain Tapié. L'exposition obéissait à une mise en scène cérémonielle de l'objet en trois repositoires quotidiens, sous la forme (parodique) d'un culte fétichiste que les visiteurs étaient appelés à partager. Sous cette forme, le musée semblait vouloir sinon déconstruire l'objet, au moins en renouveler la leçon, passant d'un culte sectaire et largement privé à une historicité de la mémoire partisane élevée « au second degré », comme à la suite de la démarche de Pierre Nora dans *Les lieux de mémoire*¹². De manière plus générale, le retour critique sur des objets « curieux » au sein des collections est souvent passé, au cours des dernières décennies, par l'exploration des réserves de musées, et par une appropriation plus ou moins singulière d'un *connoisseurship* et d'une expertise jugés décalés.

Car une collection au sein d'un musée n'est pas seulement un ensemble d'objets mais aussi une somme d'informations et de récits à partir de sources diverses, par exemple sur les contextes historiques, les fortunes critiques ainsi que les interprètes d'une œuvre. La manifestation d'une culture matérielle de l'accumulation et de la classification passe par l'expérience de telles élaborations¹³. L'« agencement » des données disponibles et des artefacts exposés est au cœur des recherches contemporaines, initiées par les historiens des sciences ou par les anthropologues de l'art, à propos de la productivité de ces assemblages¹⁴. L'historienne des sciences Lorraine Daston, dans son analyse de la collection de fleurs de verre de Leopold et Rudolph Blaschka au musée d'histoire naturelle de l'Université de Harvard, juge ainsi que l'important est de saisir les choses moins « en tant qu'elles cristallisent du travail ou de l'énergie qu'en tant qu'elles le multiplient »¹⁵. Un tel horizon appelle une nouvelle circulation des savoirs entre les différents protagonistes.

Le monde des universités et celui des musées ont entretenu des relations diverses, et complexes. En France, à partir des années 1960 les liens entre musées et universités ont été souvent oubliés, ou défaits, notamment en raison du grand partage entre les deux ministères, celui de l'Éducation nationale et celui de la Culture, et de ses conséquences durables sur la philosophie et la pratique de chaque institution, en termes de formation et de recherche, ou au contraire d'initiation. Dans certaines disciplines, même, la modernité conduisait à négliger des collections sinon à revendiquer leur abandon - ce fut le cas de l'ethnologie, oublieuse d'objets jugés inutiles à la science, voire tenus pour responsables de ses retards.

En matière de culture visuelle, les Universités semblaient devoir rester étrangères à toute entreprise artistique, sinon culturelle, sur leurs campus. Pour tout dire, l'évolution des universités et des musées en France pendant les Trente Glorieuses et un peu au-delà a paru étrangère l'une à l'autre. Aujourd'hui, grâce à diverses politiques universitaires

et à la mutation parallèle des musées, plusieurs projets entendent réunir des communautés savantes autour d'outils de travail communs, et de valeurs partagées. On assiste en effet d'une part à un retour des valeurs savantes au sein du musée et d'autre part à une patrimonialisation des collections conservées dans les universités. Ce double mouvement a rencontré récemment de nombreux échos dans les politiques publiques.

C'est à l'évidence dans ce contexte que se situe la commande passée à Wesley Meuris, et l'enjeu de sa proposition. Le principe d'une exposition de la collection des œuvres des Universités se réfère explicitement à la notion d'art public, mais encore à la culture du musée du XXI^e siècle qui est devenue clairement une culture de recherche. Il serait fastidieux d'énumérer les multiples initiatives du genre, qui tentent partout de lier les musées à un centre de recherches et l'économie présente des connaissances à des préoccupations culturelles ou artistiques.

La visite de musée entendue comme expérience de recherche requiert une économie de l'attention, qui repose dans les musées d'art notamment sur le temps passé devant les tableaux¹⁶. Elle a récemment suscité des appels professoraux à la patience et à la lenteur, plébiscités par les étudiants¹⁷. Les modes d'accès à un savoir spécialisé sont toujours exigeants en effet, sinon intimidants, et requièrent une pédagogie adaptée au sein des établissements d'enseignement, comme en face des collections : la visite de musée n'est pas le contraire de l'apprentissage académique et elle ne fait pas table rase de modalités jugées ennuyeuses. Pierre Bourdieu avait, en son temps, démonté les illusions contraires dans *L'amour de l'art*¹⁸. Ainsi, les musées ne peuvent être assimilés complètement à l'espace public, ni leurs galeries à des rues – malgré chez Fourier l'identification de la grande galerie du Louvre au déambulatoire de son Phalanstère. La documentation des objets de collections est affaire de spécialistes, et exige des connaissances approfondies tant dans les disciplines universitaires (histoire de l'art, archéologie, ethnologie, etc.) qu'en matière de traitement documentaire. Si le partage entre un enseignement universitaire formel conçu en « unités » acquises une à une, puis agglomérées en diplômes ou en niveaux d'études, et l'enseignement tenu pour spécialement « informel » des collections et des musées, ouvert à tous, nous semble évident aujourd'hui il n'est pourtant pas exact.

L'enjeu de la collection des universités françaises

Le sens le plus évident de l'œuvre, à cet égard, tient à la définition du patrimoine des universités françaises comme « une collection d'une institution muséale fictive », ainsi que la décrit le médiateur des Nouveaux Commanditaires, Jérôme Poggi. La proposition rencontre une série de dispositions très actuelles. En effet, la notion de « collection » est aujourd'hui au cœur d'un ensemble de réflexions, en particulier du service des musées de France du Ministère de la Culture, qui ont abouti à une innovation administrative. Une Commission scientifique nationale des collections a été créée par la loi n° 2010-501 du 18 mai 2010 et installée le 21 novembre 2013 par la ministre de la culture et de la communication. Elle traite du déclassement, c'est-à-dire de la sortie du domaine public

de biens appartenant aux collections, mais n'intervient pas sur le sort à leur réserver par la suite - qu'il s'agisse de les transférer à un État étranger ou de les aliéner. Cette création est intervenue à la suite d'un débat récurrent sur l'inaliénabilité des collections publiques - un principe qui remonte aux légistes de l'Ancien Régime, conforté en 2002 par la « loi relative aux musées de France ».

Dans un essai de glossaire, la Commission scientifique nationale admet qu'« il n'existe pas de définition générique de la collection », mais affirme qu'« on peut la définir très généralement comme un ensemble constitué qui revêt une valeur ou un intérêt historique ou artistique appréhendé indépendamment de la valeur des éléments qui les composent (ex. collection muséale, collection du FNAC, mobilier National, collections historiques universitaires, etc.) ». Deux définitions juridiques peuvent en fait éclairer la notion de collection. La première a été avancée à propos du label musée de France : « 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 »¹⁹. La seconde est rapportée aux règles de circulation des biens culturels : « Constitue une collection, un ensemble d'objets, d'œuvres et de documents dont les différents éléments ne peuvent être dissociés sans porter atteinte à sa cohérence et dont la valeur est supérieure à la somme des valeurs individuelles des éléments qui le composent »²⁰. Le principe de la collection se caractérise donc par le fait que l'ensemble présente une cohérence exceptionnelle du point de vue qui est choisi, et sous cet aspect l'œuvre de Winsley Meuris est une sorte de "coup" institutionnel.

Pour autant, l'entreprise d'inventaire de « la collection » des Universités françaises n'est pas absolument inédite, car on peut trouver ici et là quelques figures, plus ou moins excentriques ou partielles, de collections virtuelles d'objets. D'abord, bien sûr, parce que tel ou tel campus a déjà pris soin, pour des raisons de politique patrimoniale, et parfois d'urgence conservatrice, de procéder à tel ou tel inventaire des œuvres réunies en son sein, ou de l'art public éparpillé sur son territoire²¹. Ensuite parce qu'un type de patrimoine universitaire fait déjà l'objet d'une démarche de collecte nationale : tel est le rôle de la *Mission du patrimoine scientifique et technique* (PATSTEC), née autour de l'Université de Nantes et consacrée au patrimoine des laboratoires scientifiques. Un premier repérage de pareils « objets » a en effet été réalisé, de 1996 à 1999, dans les laboratoires d'enseignement universitaire et les organismes de recherche de la région des Pays de la Loire et a montré que ceux-ci possédaient des fonds patrimoniaux diversifiés : elle a été étendue à l'échelle nationale à partir de 2003. Cette première archive des universités françaises est aujourd'hui présentée sur un site internet en constant développement, et de ce fait prend les traits d'une collection²², même si « seule une partie est entreposée dans des réserves tandis que les autres objets demeurent dans leur lieu d'utilisation afin de continuer à servir la science et la technique ».

Le projet de la Mission est né, comme la commande de Meuris à certains égards, d'un constat de négligence à réparer : la culture matérielle de la science contemporaine a été presque complètement négligée jusqu'à ce jour par la mémoire française, et particulièrement dans le cas de l'instrumentation universitaire. Le rapport officiel de Françoise

Héritier sur la misère des musées de l'Éducation nationale, rendu en 1991, marque à cet égard une rupture, en forme de prise de conscience quant aux investissements à consentir et aux rattrapages à opérer²³. Le processus de patrimonialisation de ces pièces est aujourd'hui assez classique, qui témoigne de procédures et de jugements de valeur, scientifique ou historique, voire patriotique – à l'image de n'importe quel patrimoine : cette démarche n'a rien à envier aux processus décrits à propos de l'Inventaire notamment²⁴. La documentation des instruments se joue à travers les récits de vies de savants, de laborantins, de témoins : elle rencontre une forme de « pacte autobiographique », pour reprendre la formule de Philippe Lejeune, qui fournit une légitimité au récit individuel²⁵. Ainsi se confessent les divers « attachements », pour reprendre le vocabulaire anthropologique, que peut susciter ce type de patrimoine. S'y ajoute une certaine fierté régionale à conserver, et, le cas échéant, à exposer *in situ* les éléments les plus remarquables d'un patrimoine scientifique et technique recensé à l'échelle de la nation.

Toutefois, les instruments, appareils et autres matériels des laboratoires de naguère ne nous font rien voir, comme tels, des expériences et des découvertes auxquelles ils ont servi, ou qu'ils ont permis : un dispositif de mesure fait figure de véritable « boîte noire » pour le « regardeur », qui n'en fera pas forcément une œuvre. En termes de patrimoine universitaire étudier les appareils n'est rien si on n'en conserve pas les dispositifs – soit l'ensemble des modalités qui présidaient à leur mise en œuvre pour telle ou telle mesure, telle ou telle démonstration, tel ou tel résultat. De là l'insistance mise sur une patrimonialisation des papiers techniques ou des journaux de laboratoires, de toutes les traces des pratiques scientifiques, de la littérature grise et des paquets de fiches qu'évoquent Françoise Waquet, ou Peter Burke, dans leurs histoires respectives de la pratique savante²⁶.

On peut, dans certains cas, imaginer de recréer des unités écologiques, c'est-à-dire de sacrifier à une « muséologie analogique », selon l'expression de Raymond Montpetit²⁷, qui reconstruirait l'ensemble des instrumentations les plus diverses en usage dans la vie de laboratoire. Mais la définition de la collection nationale est au contraire liée à une présentation paradigmatique au sein de ses différents dépôts, ainsi qu'en rend compte l'inventaire national sur le site internet, qui classe les artefacts par séries et par variantes techniques, ou géographiques (en fonction des fabricants de matériels, par exemple, ou des particularités d'usage de tel laboratoire). « La collection PATSTEC, affirme son site montpelliérain, est hétérogène puisqu'elle est la conséquence directe des inventaires menés » mais « la diversité des objets qui constituent la collection ainsi que leur modernité confère un caractère remarquable à cet ensemble »²⁸. Faire état d'un rapport étroit de l'inventaire à la collection n'a pas de valeur juridique, ainsi que le souligne la CSNC²⁹, mais revêt un aspect symbolique évident. Il s'agit de se réclamer de la légitimité de tout enregistrement, de toute inscription sur un catalogue, pour assurer la patrimonialisation d'ensemble de pièces dispersées dans les universités.

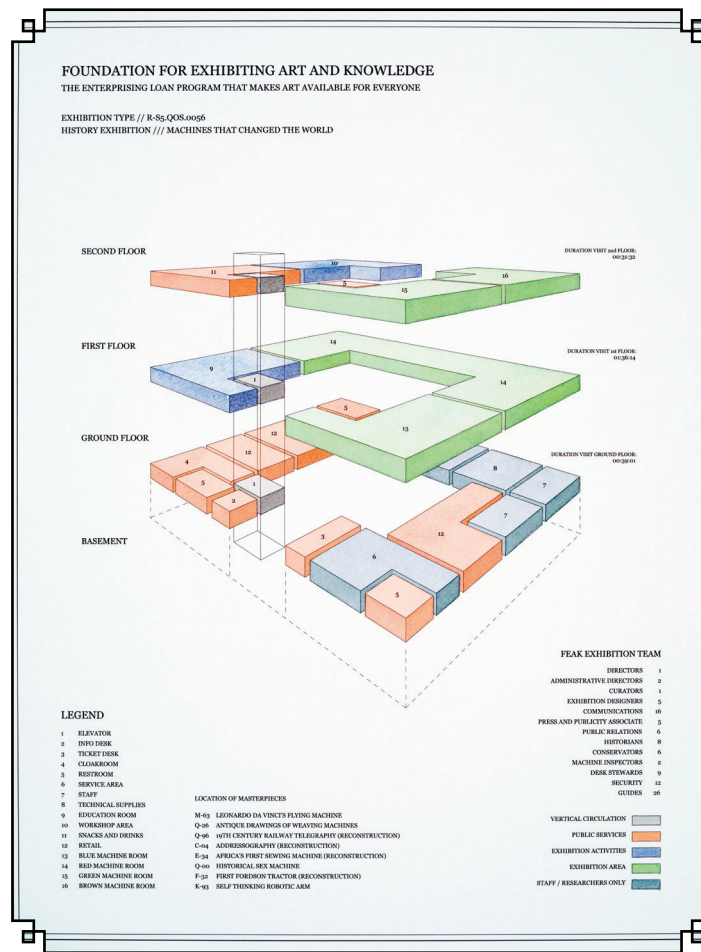
L'art de la gestion comme œuvre d'art

L'œuvre de Winsley Meuris opère semblablement la patrimonialisation d'établissements dans le contexte d'une nouvelle autonomie universitaire, et d'une nouvelle carte des campus, aux contours flous. Ce qu'on pourrait définir comme une boîte à outils de curateur permettra une mise en visibilité inédite de cette « collection » imaginaire, sous la forme d'un quasi « grand projet », puisqu'il ne serait pas exagéré de comparer l'enjeu de cette opération à un « Grand Louvre universitaire ». De fait, l'exigence de « visibilité » est omniprésente dans la présentation de l'œuvre et sa justification auprès des commanditaires. En cela, l'œuvre témoigne d'une appartenance à la sphère de l'art d'entreprise, de l'art bureaucratique³⁰, mais aussi d'une obéissance évidente aux principes, centralisateurs et hiérarchiques, qui gouvernent, en France, le sens des collections publiques. Il est ainsi impossible d'imaginer la mise en œuvre d'un pareil dessein dans le paysage des universités nord-américaines, dont les plus prestigieuses ont chacune un musée, pour certains parmi les plus importants au monde. De sorte qu'assez curieusement le principe de l'œuvre paraît aller exactement à l'encontre de l'autonomisation des universités à laquelle il semble lié de prime abord.

Un autre enjeu qui n'est pas moindre tient à la nature et à l'ampleur des attachements des membres des communautés universitaires à l'endroit de ces collections. La plupart des bibliothèques universitaires ont lancé, depuis quelques décennies, une politique de patrimonialisation de leurs fonds anciens, montant des expositions temporaires dans des halls plus ou moins accueillants, afin de mettre en valeur une partie inconnue ou négligée de leurs collections. À certains égards, et assurément à l'encontre des excellentes intentions de ses promoteurs, pareille politique a transformé une part de ces bibliothèques en ces « bibliothèques martiennes » décrites par le professeur Hans Trubelmaier³¹, c'est-à-dire en autant d'expositions de livres qu'on ne peut pas lire.

Or le *Public Art Center* paraît ressembler à une bibliothèque qui met en circulation les œuvres ou les place sur des rayons : il pose clairement la question « de savoir comment faire fonctionner un musée »³², en particulier lorsque celui-ci s'inscrit dans une institution qui connaît essentiellement la gestion des salles de cours et celle des bibliothèques. Mais l'œuvre n'est pas, bien sûr, une contribution à un meilleur fonctionnement de la muséographie universitaire, même si elle apporte une réponse possible au désarroi des services culturels. Comme pour son *Research Building*³³ (2010) il s'agit d'un *Gesamtkunstwerk*³⁴, dont *The World's Most Important Artists*³⁵ (2009) avait déjà témoigné. Rien de commun, en l'occurrence, avec les entreprises multiples de construire des cabinets de curiosités, qui finissent par faire figure de banalité muséographique à propos de l'art contemporain³⁶. Car l'entreprise de Wesley Meuris entretient une remarquable ambiguïté autour de son ambition de « remplir » un vide, celui de l'absence de lieu pour la collection (virtuelle) de toutes les universités : elle présente des caisses sans contenus visibles au premier abord, et qui renvoient à un inventaire incomplet, ou à une forme d'anthologie à partir d'un corpus inconnu. C'est que, comme l'affirment nombre de ses textes, il s'agit pour lui de travailler autour de la structure du contexte d'exposition³⁷. L'aphorisme de Michael Asher, « context as content »³⁸, qui a gouverné des expositions

de dispositifs d'exposition, vaut ici pleinement³⁹. Travailler (sur) la gestion consiste à montrer les dispositifs de celle-ci, et au fond *Public Art Center*, comme *FEAK*, tire sa force de ce qu'elle invente la visibilité d'une réalité supposée. C'est faire comme si la collection des universités françaises existait, rendue manifeste par des caisses dont une partie restera pourtant à chaque exposition invisible: un "coup" politique autant qu'une image de l'abondance insoupçonnée.



Wesley Meuris, *FEAK*, Exhibition type, 2012.

Un second thème évident est celui de la prévision, celle des expositions temporaires et de leur « Grand Tour » de France à venir, annoncées à partir de la mise en évidence d'un stock mobilisable. Selon l'exposé de communication de l'événement, « cette œuvre rejoindra la collection du Centre national des arts plastiques et pourra ainsi être empruntée et circuler dans le monde entier, faisant ainsi entrer non pas l'art à l'université mais bien l'enseignement supérieur au musée »⁴⁰. Comme l'écrit fort justement Christophe Kihm, « la production de la prévisibilité entendue comme science de l'anticipation met les œuvres en annexe selon une logique qui, menée à son terme, les rend inutiles. Ce que montre la fondation de ce travail porté par cette logique tient en un seul mot d'or-

dre: il n'y a rien à voir que le prévisiblet ». Par là on est conduit à identifier cette œuvre à ce que l'un de ses commentateurs nomme une « exposition au conditionnel », mais qui peut renvoyer aussi à un futur antérieur, à la fois « le temps de l'illusion et celui de l'hypothèse »⁴¹.

À certains égards, de nombreux exemples du travail de Wesley Meuris⁴² – vitrines vides, comptoirs déserts – peuvent évoquer deux temps du musée: le montage ou le démontage d'une de ses expositions, ou encore, plus radicalement, la naissance ou la fin de l'institution. Les collections de projets, d'affiches, de cartels et de plans peuvent renvoyer à la mélancolie des dispersions, avant le rangement définitif des dispositifs d'accrochage, ou bien encore à l'excitation des commencements, en suscitant deux figures opposées, celles de l'attente ou de la déréliction. Mais tel n'est pas le cas. Les archives de la FEAK, par exemple, sous toutes leurs formes, ne suscitent nullement l'idée d'une liquidation après un constat de faillite – telle que Marcel Broodthaers le donne implicitement à entendre, au contraire, avec l'annonce de son *Musée des Aigles à vendre*. Les images du vide clinique des expositions ou des musées chez Wesley Meuris ne font pas penser non plus à l'actualité brûlante et polémique des restitutions d'objets au sein des musées, et aux places vides dans les vitrines. Car si le musée dans la tradition occidentale se définit comme une institution d'éducation et de recherche, marquée par le legs des Lumières, qui fournit un « libre accès » à des connaissances et à des jouissances esthétiques fondées sur l'objet, les dernières décennies ont connu une série de remises en question de ces principes de la part de certaines communautés autochtones, qui insistent sur les restrictions à apporter au collectionnement et à l'exposition de certaines pièces – ainsi pour les restes humains, ou les objets de culte. Aux demandes de rapatriement au nom de l'origine et de l'in-situ communautaire qui menacent l'intégrité des collections s'ajoutent encore les doutes sur l'utilité muséale elle-même, et sur sa démarche. Bref, on est passé de l'exigence de visibilité universelle à des revendications d'invisibilité, au moins partielles, avec l'indigénisation des musées contemporains⁴³. Mais les installations de Wesley Meuris sont fort éloignées de tout sentiment de nostalgie, de décrépitude, ou de déclin, brutal ou non, tout en s'écartant également des enthousiasmes progressistes et des proclamations de triomphe patrimonial.

Car le sens des commencements est étranger à ses installations, puisqu'aucune date ne les projette dans un quelconque avenir. Pour autant, les manifestations artistiques fictives montées, défaites, ou censées actuelles, ne témoignent pas d'un temps arrêté, car elles supposent autant de (non)-événements et s'inscrivent dans un développement continu comme le font les discours d'entreprises. Le temps de ces documents est celui de la circulation accélérée et sans limite des expositions à travers le monde entre les mains de quelques grands opérateurs nationaux ou plus sûrement multinationaux, dont sa *Fondation* imaginaire est partie prenante. Au fond, « Touring Exhibitions »⁴⁴, l'une des déclinaisons des activités de la FEAK, est le meilleur exemple du temps « entrepreneurial », celui des flux d'expositions prêtes à partir (et à revenir) autour du monde, fixé sur un calendrier déterminé en fonction de la demande. FEAK illustre, d'une manière ironique et critique, la version artistique d'un stade du capitalisme marqué par les réseaux de produits mondialisés. Là encore, on n'y voit pas le sens des aléas contemporains et de leurs menaces que donnent à voir dans *Francofonia* (2015) les images d'un cargo chargé

d'œuvres d'art en train de couler : Alexander Sokurov y met en scène un contrepoint du sauvetage du Louvre sous l'occupation nazie. Au contraire, *The Public Art Center* semble défendre une circulation indéterminée d'expositions temporaires, un ballet réglé par une administration et des curateurs présumés par l'œuvre elle-même.

L'appareil muséographique – caisses, cadres, cartels, textes, mobilier d'exposition – chargé d'afficher l'institution universitaire et ses activités collectionneuses – incarnées par un choix de pièces conservées sur les différents campus – est ainsi l'œuvre elle-même : l'invention d'une gestion impeccable de l'avenir. Finalement, comme dans la *Lettre volée* de Poe, on n'y voit rien ou presque des œuvres. *The Public Art Center* est une maquette comme celles que Wesley Meuris a commencé par confectionner au début de sa carrière, modèles pervers de cages de zoos ou de meubles de classement, tous vides. C'est ici la maquette d'une collection qui aurait existé antérieurement, à l'horizon du patrimoine d'un « collectif » imaginaire, celui des universités françaises. Victor Segalen écrivait dans ses notes sur l'exotisme⁴⁵ son malaise devant des « maquettes mannequins passant pour une statue » : c'est à coup sûr le défi auquel est confronté le spectateur de Meuris. Il faut faire ici avec le « halo de suspicion et d'absurdité »⁴⁶ qui entoure cette intervention. Le bénéfice à en retirer n'est pas négligeable, qui permet de traiter autrement ce « complexe d'exposition » dont parle Tony Bennett⁴⁷, mélange de contraintes diverses et de politique culturelle, de savoirs et de sensibilités. L'œuvre de Meuris en subvertit par avance le fonctionnement, pour mettre au jour ses fictions dans un processus qui évoque un moderne cabinet de curiosités, à la fois représentation d'un pouvoir savant, et outil de mémorisation d'un patrimoine dispersé sur un territoire.

* Une première version a été publiée dans le catalogue : *Wesley Meuris*, Paris, SOCIETIES, 2018.

-
1. <https://www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/cid72196/la-conference-des-presidents-d-universite.html>.
 2. Wesley Meuris, *The Public Art Center - Campus Art Loan Program*. Une commande du réseau Art + Université + Culture dans le cadre de l'action Nouveaux commanditaires de la Fondation de France, Paris, SOCIETIES, p. 6.
 3. Voir Emmanuel Négrier. *Projets d'artistes et médiation territoriale. Une évaluation quantitative et qualitative du programme « Nouveaux commanditaires » de la Fondation de France*, Rapport de recherche, Fondation de France, Montpellier, Oppes, 2005.
 4. Wesley Meuris, *The Public Art Center - Campus Art Loan Program*. Une commande du réseau Art + Université + Culture dans le cadre de l'action Nouveaux commanditaires de la Fondation de France, Paris, SOCIETIES, p. 3.
 5. Ainsi dans sa version la plus classique Stephen Bann, « The return to curiosity : shifting paradigms in contemporary museum display. » *Art and its Publics : Museum Studies at the Millennium* (2003), p. 117-132.
 6. Arnaud Mignan, « Metacollecting or the process of collecting collections, with examples from The Tricottet Collection Colligo », 1.2. p. 35-50, (2018).
 7. Thomas da Costa Kaufmann, « Remarks on the Collections of Rudolf II: The Kunstkammer

as a Form of Representatio, » *Art Journal* 38, no. 1 (1978): 22-28; Horst Bredekamp, trad. Nicole Casanova. *La nostalgie de l'antique: statues, machines et cabinets de curiosités*. Diderot, 1996. Bruno Latour, *L'espoir de Pandore. Pour une version réaliste de l'activité scientifique*, La Découverte, coll. « La Découverte/Poche », 2007.

8. Arthur MacGregor, *Curiosity and enlightenment: collectors and collections from the sixteenth to the nineteenth century*, Yale University Press, 2007.

9. Paula Findlen, *Possessing nature: museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy*, Los Angeles, University of California Press, 1994.

10. J. Michelet, *L'oiseau*, Paris, Hachette, 1856, p. 35-36.

11. Chantal Martinet, « Objets de famille/Objets de musée: Ethnologie ou muséologie? », *Ethnologie française*, 1982, p. 61-72.

12. Alain Tapié, *Le Soulier de Marie-Antoinette, essai muséographique*, 6 juillet-16 octobre 1989, Caen, Musée des Beaux-arts. Voir Felicity Bodenstein, « The Emotional Museum. Thoughts on the "Secular Relics" of Nineteenth-Century History Museums in Paris and their Posterity », *Conserveries mémorielles*. Revue transdisciplinaire de jeunes chercheurs, 9 (2011).

13. Du classique Thomas A. Markus, *Buildings & Power*, Londres, Routledge, 1993, chapitre «Visible Knowledge », p. 171-212, ou Victoria Newhouse, *Art and the Power of Placement*, Monacelli Press, 2005, aux histoires de muséographie: Mary Anne Staniszewski, *The power of display: A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MIT Press, 1998; Julia Noordegraaf, *Strategies of display: museum presentation in the nineteenth-and twentieth-century visual*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2004; Charlotte Klonk, *Spaces of experience: Art gallery interiors from 1800 to 2000*, Londres, Yale University Press, 2009.

14. Susanne Lehmann-Brauns, Christian Sichau, Helmuth Trischler, *The Exhibition as Product and Generator of scholarship*, Preprint 399, Max Planck Institute, 2010.

15. Lorraine Daston, « The Glass Flowers », dans Lorraine Daston éd., *Things That Talk: Object Lessons from Art and Science*, New York, Zone Books, 2004, p. 223-256.

16. Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler, *Le temps donné aux tableaux: compte rendu d'une enquête au musée Granet*, Marseille, CERCOM / IMEREC, 1991.

17. Jennifer L. Roberts, « The Power of Patience: Teaching students the value of deceleration and immersive attention », *Harvard Magazine*, 42 (2013).

18. Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art: les musées et leur public*, Paris, Éditions de minuit, 1969.

19. Article L410-1

20. Article R111-3: pour l'application de l'annexe 1 du code.

21. Danielle Moger et Thierry Dufrêne éd., *Art, architecture, université: le 1 % culturel à travers les constructions universitaires*, Dijon, les Presses du réel, 1995.

22. www.patstec.fr/

23. Françoise Héritier, *Les musées de l'éducation nationale: mission d'étude et de réflexion*, Paris, la Documentation française, 1991.

24. Nathalie Heinich, *La fabrique du patrimoine: de la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Éditions de la MSH, 2014.

25. Catherine Cuenca, « La sauvegarde du patrimoine scientifique et technique contemporain », dans *Que reste-t-il du présent ? Collecter le Contemporain dans les musées de Société*, Bordeaux, Éditions Le Festin, 2013, p. 256-263.
26. Françoise Waquet, *L'ordre matériel du savoir : comment les savants travaillent*, Paris, Éditions du CNRS, 2015 ; Peter Burke, *A social history of knowledge II : From the encyclopaedia to Wikipedia*. Vol. 2. Londres, Polity, 2012. La machine à écrire, la carte bristol et le meuble à fiches sont les technologies de base de l'archive bureaucratique ou savante, qu'on retrouve dans les matériaux élaborés par Winsley Meuris.
27. Raymond Montpetit, « Une logique d'exposition populaire : Les images de la muséographie analogique. » *Publics et musées*, 9.1 (1996), p. 55-103.
28. <https://collections.umontpellier.fr/les-collections-de-lum2/patstec/com-collector-fields>.
29. « Inventaire des musées de France : L'inscription d'un bien sûr l'inventaire d'un musée ne crée ni ne modifie sa situation juridique. Il a une fonction d'enregistrement. Il consigne la situation du bien mais n'influence pas sa condition juridique. Le Code du patrimoine précise un certain nombre de normes techniques relatives à l'inventaire (article D451-15 du CP). »
30. Sven Spieker, *The Big Archive: Art from Bureaucracy*, Cambridge, MIT Press, 2008. Spieker étudie ce qu'il appelle « l'archive anémique » de Marcel Duchamp, les démonstrations de El Lissitzky ou les compilations de photographies de Susan Hiller ou Gerhard Richter pour fournir un tableau d'ensemble du modernisme.
31. « Dans chaque salle de lecture, certains des livres les plus importants sont placés sur des piédestaux, contre le mur et derrière un rail qui met le lecteur à une distance d'à-peu-près un mètre cinquante. (...) Voir des personnes debout lisant avec acharnement un livre placé à plus d'une longueur de bras, pendant que des machines projettent des images et que des spécialistes rémunérés jacassent m'a beaucoup intéressé ». Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, Paris, Éditions de l'éclat, 1996, p. 100.
32. Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, op. cit., p. 102.
33. Congo Collection, Research Building – Centre culturel Knokke-Heist, 31 octobre 2010 - 16 janvier 2011.
34. Julia Noordegraaf, *Foundation for Exhibiting Art*, op. cit., p. 126.
35. The World's most Important Artists, Galerie Art & Essai, Rennes, 2009.
36. Stephen Bann, « The Return to Curiosity: Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display », dans Andrew McClellan ed., *Art and its Publics: Museum Studies at the Millennium*, Oxford, Blackwell, 2003, pp. 117-130 ; Areti Adamopoulou et Esther Solomon, « Artists-as-Curators in Museums: Observations on Contemporary Wunderkammern », *THEMA*. La revue des Musées de la civilisation, 4 (2016) p. 35-49.
37. « Exposer l'art, c'est créer une situation d'accrochage qui n'est jamais un geste pur. Mon but n'est pas de montrer le contenu mais le contexte et la structure qui l'exposent », citation de Meuris in Galerie Annie Gentils, Wesley Meuris, *Portfolio*, Anvers, novembre 2015, p. 3.
38. Anne Rorimer, « Michael Asher: Kontext als Inhalt », in *Texte zur Kunst*, 1 (septembre 1990), p. 151-163 ; Anne Rorimer, « Reevaluating the Object of Collecting and Display », *Art Bulletin*, 77/1, (mars 1995), p. 21-24.
39. Roberta Smith « How Art Is Framed : Exhibition Floor Plans as a Conceptual Medium », *New York Times* (March 8, 2008).

40. www.ens-lyon.fr/evenement/savoirs/public-art-center consulté le 11 mai 2020.
41. Christophe Kihm, « Wesley Meuris, De l'Invisible au Prévisible », *Art Press*, 2- 36 (2015).
42. « Wesley Meuris développe un travail d'installation qui rejoue, dialogue, parfois exacerbe pour mieux interroger ces formes de conduite. Car c'est à travers ces formes que s'expriment les systèmes de monstration, de diffusion et d'information qui sont liés au monde de la communication et du marketing, au monde des loisirs et du tourisme culturel, au champ de l'art ou des savoirs. Vitrines, estrades, socles, écrans et supports d'affichage, ameublements d'accueil et de rangement deviennent chez lui autant de modules exploités pour leurs qualités sculpturales, fonctionnelles, narratives, fictionnelles. Ces formes modulaires et mobilières composent le vocabulaire constitutif de ce que l'on appelle "un display" ». Wesley Meuris, *Scenes of Engagement*, Les Tanneries, 22 avril-26 novembre 2017, communiqué de presse.
43. Ruth Phillips, *Museum pieces: Toward the indigenization of Canadian museums*. Montréal, McGill-Queen's Press, 2011.
44. R-05.Q-IP.0001 - Casino Luxembourg, Forum d'art Contemporain, Luxembourg, et FEAK: *Foundation for Exhibiting Art and Knowledge*, catalogue édité par Wesley Meuris, Casino Luxembourg, 2012, p. 56-63.
45. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 78.
46. Christophe Kihm, « Wesley Meuris, la fiction comme méthode », *Art press*, 396, janvier 2013.
47. Tony Bennett, « The Exhibitionary Complex », dans Nicholas B. Dirks, Geoff Eley, Sherry B. Ortner éd., *Culture/Power/History: A Reader in Contemporary Social Theory*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 123-154.