

Les « musées universels », vieille histoire ou nouvelle génération ?

À propos du Louvre Abou Dabi et de quelques autres

BERNADETTE DUFRÈNE

Professeur en Sciences de l'information
et de la communication
Université Paris 8
Laboratoire Paragraphe

« Premier musée universel hors du monde occidental, le Louvre Abou Dabi inaugure en terre arabe une institution culturelle née de l'Europe des Lumières. Ses valeurs et son identité reposent sur les notions de découverte, de rencontre et d'éducation, que porte en soi l'alliance inédite du plus grand musée du monde avec l'Arabie moderne » : c'est ainsi que le nouveau Louvre Abou Dabi qui fait couler tant d'encre actuellement se présente sur son site¹. Au-delà de la polémique, c'est la revendication du label « musée universel » dans le contexte du début du XXI^e siècle, celui de la mondialisation, que nous examinerons.

Quels horizons la réactualisation du concept permet-elle d'ouvrir ? De fait, outre le futur Louvre Abou Dabi, de nombreux musées se définissent comme « universels », et ce indépendamment de la nature de leurs

1 <http://agencefrancemuseums.fr>

collections. C'est ce que montre la Déclaration sur la valeur et l'importance des musées universels (2003)². On y trouve aussi bien des musées d'art moderne - au premier rang desquels figurent le MoMA (New York) et le MNAM (Paris) dont les fondateurs respectifs, Alfred Barr Jr et Pontus Hulten, partageaient l'idée que « l'histoire de l'art est l'histoire de la civilisation » - que la nouvelle génération des musées d'ethnographie (dont le musée du quai Branly est représentatif). Le label « universel » serait-il la marque d'une nouvelle génération de musées ou relève-t-il d'une tradition muséologique dont les trois institutions apparues dans le contexte de l'Europe des Lumières, à savoir le Louvre, le British Museum et l'Ermitage, seraient des modèles paradigmatiques ?

Cette question rencontre la difficulté qu'il y a à définir cette catégorie muséologique. Celle-ci tient à plusieurs raisons et, en premier lieu, à la nature des collections. Celles des trois grandes institutions que nous avons évoquées ne sont en rien comparables : véritablement encyclopédiques au British Museum ou à l'Ermitage, elles sont plutôt représentatives de l'universalité de l'art pour les collections du Louvre. Par ailleurs, à la fin du XIX^e siècle et au XX^e siècle, des préoccupations propres aux musées d'ethnographie et aux musées d'art moderne rendent la notion encore plus complexe : les premiers instaurent l'idée d'un « musée universel » présentant la pluralité et de la diversité des aires culturelles, les seconds, à la suite de la découverte des arts africain et océanien par les artistes des avant-gardes, ouvrent leurs espaces aux arts extra-occidentaux. L'idée même du « musée universel » s'en trouve à la fois enrichie et brouillée. On est alors en droit de se demander ce que recouvre alors le concept. Se réfère-t-on encore au projet encyclopédique des Lumières ? S'agit-il plutôt de promouvoir le « dialogue des cultures » comme le disent en chœur l'Unesco, le musée du quai Branly et le Louvre Abou Dabi ? Est-ce une façon de repenser la muséographie en la destinant à tous les publics ? L'« universel » en question serait alors l'« universel des regards ». Dès lors, comment le rapport entre le dicible et le visible (Rancière, 2004) s'y

2 Déclaration disponible sur le site du British Museum : www.thebritishmuseum.ac.uk/newsroom/current2003/universalmuseums.html. Il faut cependant noter qu'elle est signée quasiment exclusivement par les directeurs de grands musées occidentaux.

trouve-t-il articulé ? Les nouveaux musées universels sont-ils vraiment porteurs d'un point de vue global et cosmopolitique ?

C'est en nous intéressant à la thématization du concept de « musée universel », à ses contextes d'emploi que nous nous proposons d'abord d'en dégager les enjeux culturels et politiques, puis de voir comment opèrent aujourd'hui les mises en exposition de l'universel. Le label de « musée universel » habille-t-il une simple opération touristique pour un public de touristes internationaux et/ou constitue-t-il ce qu'on pourrait appeler une « acculturation à l'universel » ? Quelles muséographies pour concilier les mémoires, la pluralité des points de vue ? Hier lieu de l'encyclopédisme, le musée universel est-il aujourd'hui le lieu du décentrement ?

Du musée universel des Lumières comme idéaltype à ses incarnations : un impossible projet de paix ?

Le musée universel des Lumières n'a jamais existé. Pour autant le recours à son « idéaltype » permet à la fois d'en saisir les corrélations avec les aspirations des Lumières et, sur le plan historique, d'en comprendre les détournements dans les tentatives de mise en œuvre.

Le musée universel comme idéaltype

Il permet à la fois de penser les conditions de représentation d'une conception encyclopédique de la connaissance et un type de rapport aux œuvres caractéristiques du XVIII^e siècle. De fait l'idée de musée universel recouvre d'abord celle d'un musée encyclopédique. L'article « Louvre »³ de Diderot dans *l'Encyclopédie* en témoigne : le musée est le résultat d'une com-

3 « L'achèvement de ce majestueux édifice exécuté dans la plus grande magnificence reste toujours à désirer. On souhaiterait par exemple que tous les rez-de-chaussée de ce bâtiment fussent nettoyés et rétablis en portiques. Ils serviraient, ces portiques, à ranger les plus belles statues du royaume, à rassembler ces sortes d'ouvrages précieux, épars dans les jardins où on ne se promène plus, où l'air, le temps et les saisons les perdent et les ruinent. Dans la partie située au midi, on pourrait placer tous les tableaux du roi, qui sont présentement entassés et confondus dans des garde-meubles où personne n'en jouit. On mettrait au nord la galerie des plans, s'il ne s'y trouvait aucun obstacle. On transporterait aussi dans d'autres endroits de ce palais, les cabinets d'histoire naturelle et celui des médailles ».

binatoire entre musée d'histoire naturelle, musée d'histoire et musée d'art. Ce sont tous les champs d'activités qui sont susceptibles d'y être représentés. Le musée universel est d'abord le lieu d'une « encyclopédie matérielle à vocation didactique » (Schaer, 1994 : 38) ; c'est ce qui explique qu'il soit souvent associé à d'autres instruments de traitement de la connaissance comme la bibliothèque ou un centre de recherche : de ce point de vue le British Museum qui associe dès l'origine musée et bibliothèque est exemplaire.

La deuxième caractéristique fondamentale du musée universel, c'est d'être une institution ouverte à tous les publics ; élément constitutif de l'espace public dans la mesure où le jugement de tous peut s'y exercer, il relève du droit de tous à l'éducation et à la culture : « For the public benefit » - dit l'acte du Parlement qui fonde le British Museum en 1753. Comme le souligne Jean-Louis Déotte, le musée est l'appareil qui permet de mettre en œuvre de manière implicite l'idée d'égalité, car il suppose chez tous la même faculté de juger sans distinction d'appartenance (Déotte, 2007 : 11). Sous cet angle, le musée peut être considéré comme une forme d'« espace public » au sens où le définit Jürgen Habermas : son public se constitue dans et par l'échange.

Enfin une dernière caractéristique du musée universel comme idéal-type, c'est son cosmopolitisme. Il participe en premier lieu du sentiment partagé au XVIII^e siècle par les élites de l'existence d'une culture à l'échelle de l'Europe toute entière, malgré les guerres et aussi en partie à cause d'elles, sentiment entretenu par les nombreux échanges littéraires philosophiques et scientifiques ainsi que par les voyages. Il témoigne aussi d'une curiosité à l'égard de l'Orient ou des Amériques. Kant imagine ce que pourrait être la société internationale : une fédération qui réglerait par sa loi la liberté réciproque des États comme la liberté du citoyen est réglée dans chaque État par la constitution (Pomeau, 1994). Dans le contexte des Lumières, l'idée même du musée universel - « lieu d'accueil du patrimoine universel, c'est-à-dire de ce qui reste des sociétés » - en instituant une communication entre les œuvres institue du même coup une communication entre les hommes : « Le théologico-politique est remplacé par l'esthético-politique (Déotte, 1994 : 59) ».

Pour autant, si cet idéaltype de la connaissance encyclopédique, ouverte à tous dans des musées universels qui présentent toutes les cultures

particulières dont l'ensemble forme la civilisation nous permet de comprendre « l'horizon d'attente » (Jauss) dans lequel s'inscrit la création des musées universels, il occulte les enjeux de cette institution. En revanche, les contextes d'emploi du concept sont éclairants.

Les détournements de l'idéal-type

Que l'on considère au XVIII^e siècle la naissance du Louvre ou celle de l'Ermitage et les politiques qui les ont accompagnées, « musée universel » signifie en réalité la mise en œuvre de stratégies hégémoniques, le détournement de l'encyclopédisme et du cosmopolitisme des Lumières au profit d'une nation.

Le recours à l'histoire permet d'éclairer cet aspect qui aujourd'hui encore est toujours source de tensions : un internationalisme affiché - parfois mis en œuvre - mais un nationalisme de fait. C'est la compétition entre nations qui marque les débuts des musées universels, même si leur projet de musées est inspiré des Lumières. Très vite il s'agit de rassembler et d'accumuler les meilleures productions culturelles et artistiques dans une forme de drainage centripète. En ce qui concerne Le Louvre, la représentation de l'art de toutes les nations s'accompagne d'une politique de pillage organisé à la suite des campagnes militaires, durant la Révolution et l'Empire. Pour autant, comme le souligne Germain Bazin, « la politique révolutionnaire et impériale répondait à un but encyclopédique et européen ; si Paris capitale des 130 départements de l'Empire devait être un reflet fidèle de l'art européen, à une échelle moindre, il en devait être ainsi de chaque ville choisie pour abriter un musée régional » (Bazin, 1967 : 183) ; le même auteur poursuit : « Les musées, une fois constitués, ont envisagé des échanges entre eux, toujours dans le même esprit international. »

Si on ne peut que constater la multiplication des musées à la suite des conquêtes de la Révolution et de l'Empire, pour autant cette diffusion du modèle ne fait pas l'unanimité pour deux raisons au moins : l'arrachement par le musée des œuvres à leur contexte d'une part, la question de la propriété d'autre part. Il revient à Quatremère de Quincy d'avoir le premier posé le problème de ce qu'on appelle aujourd'hui la « décontextualisation » des œuvres, notamment dans ses Lettres à Miranda ; s'opposant au pillage de l'Italie, il met en évidence l'idée que l'arrachement des œuvres à leur

contexte les prive de leur signification. Par ailleurs, dans ses *Considérations morales sur la destination des ouvrages d'art*, il redoute que l'on attribue plus de mérite et d'utilité à ceux qui rassemblent et collectionnent les œuvres qu'à ceux qui les créent, stigmatisant « l'étrange système qui a prévalu depuis quelque temps en Europe. On s'est persuadé que le secret de faire fleurir les arts devait consister dans la vertu de ces rassemblements d'ouvrages qu'on appelle collections, cabinets, mouseon... Toutes les nations en ont fait à l'envi, chose singulière qu'on ne se soit pas encore avisé de remarquer que les chefs d'œuvre ou modèles, recueillis et amassés à grands frais ont tous préexisté aux recueils et aux amas de modèles » (Quatremère de Quincy).

Au XXI^e siècle, alors que toutes ces institutions patrimoniales se sont fortifiées, et que le « musée universel » est présenté comme celui du dialogue des cultures, la remise en scène du concept se fait sur des bases extrêmement polémiques : c'est tout autant la perte de contexte des œuvres que leur problématique retour sur leur sol d'origine qui font débat. Ce qui est en question, c'est le sens du patrimoine conservé dans un musée universel : si l'on suit la *Déclaration sur la valeur et l'importance des musées universels* (2003) déjà citée, ce qui définit le musée universel, c'est bien plutôt d'avoir une large collection patrimoniale réunie au cours des siècles que de rendre compte du monde de façon encyclopédique. Pour les signataires de la *Déclaration*, le patrimoine ne prend en effet sens que dans les collections muséales de chaque nation propriétaire et non par rapport au contexte de production des œuvres, comme en témoignent leurs propos : « Au fil du temps, les œuvres ainsi acquises (...) sont devenues parties intégrantes des musées qui les ont protégées et par extension du patrimoine des nations qui les abritent. Nous avons beau être attentifs aujourd'hui à la question du contexte original, nous ne devrions pas perdre de vue que le musée offre lui aussi un contexte pertinent et précieux aux objets retirés de longue date de leur environnement original » (*Déclaration*, 2003).

Cette appropriation est justifiée par un argument explicite - les musées universels s'adressent à tous, « for the public benefit » -, et un argument implicite - leur ancienneté en fait les opérateurs privilégiés de cette distribution de la connaissance : « Les musées ne sont pas au service des habitants d'une seule nation mais des citoyens de chacune. Comme médiateurs du développement des cultures, leur mission est de favoriser la

connaissance grâce à un processus constant de réinterprétation, chaque objet participant à ce processus. Par là même restreindre le champ de musées possédant des collections diverses et multiformes desservirait l'ensemble des visiteurs » (*Déclaration*, 2003).

On voit là comment le caractère abstrait du « musée universel » est appliqué idéologiquement, au sens où Stuart Hall définit l'idéologie : l'art de présenter comme général et naturel un intérêt qui n'est que particulier. La mise en ordre du monde selon cet intérêt est présentée comme celui de la raison universelle, le « musée universel » s'adressant naturellement au citoyen universel.

Par ailleurs le revival du concept de « musée universel » s'inscrit dans un cadre de pensée qui est celui des organismes supranationaux comme l'Unesco où l'universel est devenu un critère d'appréciation. Un critère qui n'a pas uniquement des effets culturels : on sait que l'inscription sur la liste du patrimoine mondial a aussi des conséquences économiques. L'universel, dans le contexte de la labellisation par l'Unesco, c'est aussi l'ouverture d'un marché : après la compétition entre les États-Nations pour ouvrir un musée universel, s'engage une autre compétition, celle pour le label « universel » pour lequel l'histoire donne une prime aux États qui sont déjà en possession d'un capital patrimonial.

C'est le deuxième détournement de l'idéal des Lumières permis par l'abstraction du concept.

Prétendre comme on le fait au nom d'une inéluctable « mondialisation » que « les musées universels ont une mission civique planétaire » et affirmer que « les musées encyclopédiques doivent devenir des bibliothèques de prêt mondiales », c'est donner de la « cosmopolitisation » (Beck, 2006) de la vie publique et privée, une interprétation très favorable aux puissances culturelles dominantes. Ce serait à elles d'organiser le circuit de leur trésor patrimonial et la diffusion des valeurs qu'elles lui ont associées. On aurait ainsi une « universalité de surplomb » et non pas une « universalité latérale » selon l'expression de Maurice Merleau-Ponty. Pour autant, une telle lecture qui ferait du nouveau label « musée universel » un pur et simple instrument d'hégémonie culturelle - qui justifierait en arrière-plan la théorie des champs de Bourdieu -, rend-elle entièrement compte des pratiques et des enjeux ? Après tout, l'ouverture du musée

d'Abou Dabi et sa conception en partenariat ne constitueraient-elles pas par certains aspects une possibilité de décentrement qui doterait d'une toute autre dimension la forme du « musée universel » contemporain ?

La possibilité cosmopolitique

L'identification d'un « contexte de description » au sens de Ricoeur, c'est-à-dire d'un système symbolique et de son arrière-plan pragmatique - « pratiques instituées, habitudes d'actions et de réactions propres à une forme de vie, capacités d'action socialement organisées » (Quéré, 1995 : 101) -, est fondamentale pour spécifier les nouvelles formes du musée universel. Pour ma part, j'identifie au moins quatre facteurs qui peuvent contribuer à expliquer le retour du musée universel dans un contexte de « cosmopolitisation » de la vie pour reprendre le terme d'Ulrich Beck : l'émergence de l'idée d'un patrimoine mondial⁴, la montée d'un modèle comparatiste depuis les Expositions universelles et les expositions thématiques encyclopédiques (en France, les expositions inaugurales du Centre Pompidou - la série Paris-New York, Paris-Berlin, Paris-Moscou en sont les principaux témoignages), la réintégration des arts dans les musées d'anthropologie et d'ethnographie⁵ et des collections d'arts décoratifs dans les collections d'art moderne et contemporain et, enfin, la diversification des publics : le directeur du British Museum, Neil MacGregor, rappelle qu'à Londres on parle 300 langues et qu'un grand

4 Cette idée a bénéficié de l'éloquence de Malraux qui, du fait de ses convictions d'écrivain et de grand amateur d'art, de sa position comme ministre, a joué un rôle important dans le sauvetage des temples d'Abou Simbel menacés par la construction d'un barrage. Dans son discours à l'Unesco, il l'expliquait ainsi : « Votre appel n'appartient pas à l'histoire de l'esprit parce qu'il faut sauver les temples de Nubie mais parce qu'avec lui, la première civilisation mondiale revendique publiquement l'art mondial comme son indivisible héritage » (Malraux, 8 mars 1960).

5 Le musée de l'homme a connu son apogée dans les années 1930 puis il a été concurrencé par des musées d'une autre inspiration comme celui des Arts et Traditions Populaires (ATP) qui a bénéficié de la forte implication de son créateur Georges-Henri Rivière. Le musée du quai Branly joue aujourd'hui sur plusieurs registres à la fois : musée des aires culturelles, musée des arts « premiers » et musée de l'art contemporain extra-occidental, se référant à Claude Lévi-Strauss et à André Leroi-Gourhan, mais aussi à Magiciens de la terre, 1989, l'exposition du Centre Pompidou due à Jean-Hubert Martin.

nombre de communautés sont représentées par des dizaines de milliers voire des centaines de milliers de personnes. Dans ce contexte, comment le musée en tant que dispositif institutionnel et dispositif de médiation peut-il prendre en compte la possibilité cosmopolitique ?

Musée universel versus musées communautaires

La figuration de l'universalité privilégie souvent comme élément architectural la coupole, image cosmique et cosmétique : depuis Karl Friedrich Schinkel et la coupole de l'Altes Museum de Berlin (1822) qui actualise le Panthéon romain et inaugure l'éclairage zénithal dans les musées (lumière également partagée), la coupole est jusqu'au récent projet de Jean Nouvel pour le Louvre Abou Dabi une architecture parlante pour le musée universel.

Sur le plan institutionnel, le premier défi au musée universel est celui des musées communautaires ou, plus exactement, la concurrence entre deux types d'adresses, celle du « musée universel » et celle du musée communautaire. La configuration de l'adresse au public est médiée par le projet politique : le musée universel prétend s'adresser au citoyen du monde - dans la présentation du projet du Louvre Abou Dabi, le public de proximité et le public international ont l'objet d'une égale attention - alors que l'adresse des musées communautaires s'inscrit délibérément dans une politique de reconnaissance pour laquelle l'universel est secondaire : la vision culturaliste l'emporte sur l'idée d'une communauté de destin de l'humanité. On peut adresser à ces deux types de musées les reproches faits plus généralement aux modèles universaliste et communautaire : à l'abstraction de l'un s'oppose le particularisme de l'autre. Le premier privilégie l'histoire globale⁶, la mise en évidence d'un grand récit organisateur (main stream), y compris pour l'art moderne, le second les micro-récits, des mémoires, le renversement de hiérarchie des arts, la mise en exergue des hybridations et des métissages. Le cas du British Museum sous la conduite de son directeur actuel Neil MacGregor est intéressant en ce qu'il représente un compromis

6 Selon Krystof Pomian, « pour être vraiment globale ou cosmopolitique, une perspective devrait être associée à un système de référence que seule pourrait fournir une société mondiale réconciliée, dont les différenciations internes seraient vécues sur un mode pacifique. Nous en sommes loin. » *Le Débat*, no. 154, mars/avril 2009, p. 39.

entre ces deux types d'adresse : travaillant en direction des communautés en diaspora implantées à Londres, Neil MacGregor et son équipe ont choisi comme muséographie pour les arts de l'Islam le fil directeur de l'art de l'écriture qu'il s'agisse des nouvelles acquisitions ou des expositions (comme celle de Romuald Hazoumé, le Béninois). Ce parti pris d'anticiper dans l'écriture muséographique les attentes de nouveaux publics tout en choisissant un thème d'intérêt général répond à la conception du musée universel au service de tous les citoyens ; elle répond aussi à une représentation de l'institution nationale dynamique, capable d'intégrer de nouveaux apports tant du point de vue des publics que des oeuvres ; en ce sens elle fait écho aux propos de Krzysztof Pomian à l'occasion du débat « mémoire et universalité » à l'Unesco en 2007 : « Si l'identité collective de la nation a été considérée comme permanente et fixée une fois pour toutes, elle paraît désormais s'inscrire dans le cadre d'un projet d'autocréation collectif destiné à donner naissance à de nouvelles institutions et à de nouveaux types de vie sociale, pour le bien des générations futures. »

De ce point de vue, la question des personnels et notamment du personnel scientifique est très importante pour définir l'identité même des musées : le personnel du musée communautaire tend à se restreindre aux membres de la communauté, et c'est tout l'enjeu des nouveaux musées universels que de savoir si leur personnel et tout du moins leur méthode de travail en partenariat permettront une vision de l'histoire de l'art à dimension réellement cosmopolite, un décentrement du regard (Dufrêne, 1999 : 53)

« La fusion des horizons »

Le musée universel revient aujourd'hui comme projet et dispositif de communication à l'ère de la mondialisation pour faire renaître une possibilité cosmopolitique qui n'est ni sans difficultés ni sans contradictions. Suffit-il de juxtaposer les oeuvres pour les faire dialoguer ? Comment traduire sur le plan de l'écriture muséographique une conception dialectique qui articule - pour reprendre les catégories de Benjamin - « la valeur d'exposition » à la compréhension de la « valeur d'usage » ? Par « valeur d'usage », nous entendons ici non pas seulement l'usage qui est fait des œuvres dans leur contexte originel - que des cartels, des panneaux explicatifs ou des multimédia peuvent éclairer - mais aussi l'usage induit

par le dispositif d'exposition. Cette perspective amène à prendre compte les conditions d'énonciation, politique, sociale, culturelle : comme on l'a souligné, « les limites du monde social de l'exposition ou du musée ne coïncident pas avec les limites physiques des dispositifs instrumentaux, médiatiques ou organisationnels. Car elles sont aussi le résultat de jeux institutionnels, d'interdépendances entre des stratégies, d'effets produits par les dispositifs, ainsi que de constitutions de réseaux, plus ou moins momentanés, avec d'autres mondes sociaux » (Davallon, 1999 : 279).

Or les principaux problèmes muséographiques qui se posent pour les musées qui revendiquent le label universel touchent à la fois à la constitution de la collection, comme on a pu le voir, mais aussi à sa mise en exposition : comment amener le visiteur à réfléchir à la constitution des collections, c'est-à-dire aux enjeux de mémoire, à dépasser ce que l'expression « patrimoine de l'humanité » occulte pour appréhender les mécanismes complexes de sa construction ? Il s'agit de savoir comment aborder non seulement la diversité des productions artistiques mais aussi les conflits entre cultures. De la théorie de la « fusion des horizons » (Gadamer, 1996) à laquelle se sont référés aussi bien Taylor (1997) qu'Habermas (2001) - même si ce dernier conteste l'accent mis sur les contextes au détriment de la dynamique de l'espace public -, on retiendra de l'analyse qui a été faite récemment de cette métaphore (Grondin, 2005 : 401-416) ce qui entre en résonance avec la possibilité cosmopolitique : le fait que le mot horizon peut suggérer à la fois une limite mais aussi un large panorama pour l'observateur qui en est le centre : la fusion opère, au-delà de la rencontre, une métamorphose, c'est-à-dire un processus d'élargissement des horizons, s'il s'agit bien là de la visée du musée universel, encore faut-il s'interroger sur les situations de médiation concrètes, considérées ici sur un triple plan : celui de la « valeur d'exposition », celui des effets du dispositif de médiatisation, celui du contexte.

Parce qu'il est forcément comparatiste, le musée universel que l'on s'efforce de réactiver se heurte à un premier problème, celui d'une présentation qui - jouant sur la seule juxtaposition des œuvres - court le risque de n'être qu'esthétisante : l'arrière-plan est celui du « musée imaginaire » de Malraux, c'est-à-dire la simple confrontation d'œuvres, alors que chez Malraux lui-même, cette confrontation était fortement articu-

lée par un récit (Dufrêne, 2010). Parmi les dispositifs muséographiques relevant d'une telle esthétisation, on peut mentionner la confrontation d'œuvres extra-occidentales et occidentales au Pavillon des Sessions du Louvre, même si elle réalise le vœu d'Apollinaire, ou, de façon plus générale, les parcours des musées où les efforts de mise en contexte sont mineurs par rapport à la théâtralisation scénique.

Partant de l'idée que le public ne préexiste pas à ses pratiques mais qu'il se forge dans l'expérience qu'il fait d'une forme de culture, je considérerai comme première forme de médiation qui évite l'écueil de la juxtaposition l'organisation thématique du parcours : une organisation thématique permet de faire saisir les divers points de vue au cours d'une même séquence. Ainsi, pour le Louvre Abou Dabi, ce sont plusieurs niveaux de thématisation qui sont envisagés : « Le premier de ces niveaux, qui servira de fil rouge à la visite, correspond à un thème fondamental de la création artistique, renouvelé chaque année, abordant de grandes questions humaines telles que le pouvoir, l'histoire, la spiritualité, l'intimité, etc. Ces grands thèmes seront déclinés en fonction des civilisations et des périodes envisagées. » Même parti pris pour le futur parcours du MUCEM (musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée) à Marseille : première salle sur les représentations du cosmos, puis de la religion, de la cité, etc.

La deuxième forme de médiation sur laquelle se joue en partie l'ambition cosmopolitique, c'est la mise en scène de la vision de l'histoire, sa traduction dans la trame narrative du parcours ; le fil historique général peut permettre de faire surgir au sein du musée la question des contacts souvent conflictuels entre les civilisations : le musée American-Indian de Washington ne se contente pas de présenter les archétypes des fêtes indiennes et les masques mais également ce que le contact entre civilisations a de bon et de mal : la découverte de la pomme de terre et son extension en Europe présentées sur un écran, la prolifération conjointe des Bibles et des armes à feu confrontées à un mur réalisé à partir de grains de maïs.

Au lieu de poser avec franchise les questions, les musées font parfois le choix de laisser de côté les enjeux et les conflits des contacts, l'histoire des objets souvent pillés. Au rebours de cette position, c'est parce qu'est acceptée l'idée que le dialogue peut s'instaurer malgré la possibilité de

conflits ou de désaccords que le projet d'Abou Dabi est intéressant. Il constitue en ce sens un processus d'acculturation, c'est-à-dire d'appropriation de formes de pensées, voire de « révision critique de la tradition ». Vouloir accueillir un art non arabe, non islamique, a supposé de la part des Emirats des démarches fortes comme celle de modifier le droit patrimonial de façon à créer l'idée d'une collection nationale dissociée, d'une part, de la collection de la couronne royale, d'autre part, de celle d'art islamique (l'acquisition récente d'une sculpture représentant un Christ en est un beau témoignage). Certes, la représentation de nus reste marginale (comme en Chine d'ailleurs où en 2004, le musée des Beaux-Arts préféra une exposition des impressionnistes à des nus réalistes), ou conçue comme un « exotisme » admissible comme tel.

On peut dans ce sens voir l'importance des nouveaux musées universels ou à visée universelle dans la mesure où, ne s'adressant pas à une seule communauté, ils permettent de modifier des champs d'expérience et d'ouvrir des horizons d'attente.

Germain Bazin remarquait : « Décrire le temps des musées, c'est faire l'histoire du musée mais il faudrait joindre aussi celle du temps » (Bazin, 1967 : 5). Le problème passionnant qui est posé par le nouveau « musée universel », c'est de savoir si, à l'hégémonisme culturel méthodiquement combattu, il peut substituer une monstration réciproque des cultures. Pour certains, le nouveau musée universel en est capable car il est le musée de toutes les communautés. Pour d'autres, c'est aux grands musées qui revendiquent d'être « universels » de trouver les stratégies et les interventions capables de produire à partir des collections qu'ils détiennent des patrimoines qui pourront être appropriés par de nouveaux publics globaux et sur les scènes élargies qui sont maintenant les leurs. Les critiques relèvent cependant que bien souvent, c'est seulement le rôle économique des biens culturels qui est pris en compte pour servir les intérêts financiers du tourisme planétaire ou encore que le « musée universel » peut aussi servir de pur alibi politique : ainsi, pour éviter qu'on considère la reconstruction du château Hohenzollern au centre de Berlin comme un retour au nationalisme germanique, on a décidé de faire venir les collections d'art non européen de la banlieue de Dahlem !

Le patrimoine n'a que la valeur et la signification qu'on lui attribue. Qu'une restitution comme celle récemment d'une fresque à l'Égypte par le musée du Louvre serve, au-delà de la légitime fierté de recouvrir son patrimoine, à approfondir la connaissance que les écoliers ont sur place, en Égypte, de ce que fut une grande civilisation, peut être compris. Que des musées comme le British Museum ou le musée du Quai Branly puissent être - par leur présentation et leur politique d'expositions temporaires et de commandes à des artistes contemporains non-occidentaux - des musées universels parce que des communautés s'y retrouvent en contact vivant et essentiel avec d'autres, est stimulant. Que le Louvre et le Louvre Abu Dhabi échangent des savoir-faire et risquent un regard décentré sur le patrimoine n'engendre-t-il pas une promesse, qui pourrait aussi être un dépassement de l'idée de musée universel au profit d'un musée en réseau à croissance illimitée à l'échelle de la planète où les échanges seraient la règle ? Ce serait alors un musée de l'universalisme latéral, et non plus de l'universalisme de surplomb. Ces modes de faire signeraient alors l'avènement d'une nouvelle génération de musées universels.

BIBLIOGRAPHIE

- Bazin, Germain, 1967, *Le temps des musées*, Liège, Desoer.
- Davallon, Jean, 1999, *L'exposition à l'oeuvre*, Paris, L'Harmattan.
- Déotte, Jean-Louis, 1994, *Oubliez ! Les ruines, l'Europe, le musée*, Paris, L'Harmattan.
- Déotte, Jean-Louis, 2007, « *Le musée, un appareil universel* », *Museum international*, n°235.
- Dufrêne Bernadette, 1999, « De l'exposition internationale à l'exposition interculturelle : évolution des problématiques », *Actes du colloque « Médiation des cultures »*, Lille, UL3, p. 49-57.
- Dufrêne Bernadette, 2002, « *Organisations internationales, humanitaire et lustre culturel* », *Communication* n°17, p. 131-147.
- Gadamer, H.G., 1996, *Vérité et Méthode*, Éditions du Seuil.

Grondin, J., 2005, « La fusion des horizons. La version gadamérienne de l'adaequatio rei et intellectus ? », *Archives de Philosophie*, Tome 68, p. 401-418.

Hullo Pouyat, Céline, 2007, « Le Louvre à Abou Dabi ou la quête du cosmopolitisme », *Actes du colloque « De l'imitation dans les musées »*, p. 293-314.

Micheli, Francesca, 2007, « Le Louvre à Abou Dabi : exemple de musée universel ou d'universalisation du concept de musée ? », *Actes du colloque « De l'imitation dans les musées »*, p. 315-329.

Montpetit Raymond, 2002, « Les musées générateurs d'un patrimoine pour aujourd'hui », in Schiele, Bernard (dir.), *Patrimoines et identités*, Editions Multimondes, Sainte-Foix (Québec), p 79-117.

Mattelart, Armand, 1999, *Histoire de l'utopie planétaire*, Paris, La Découverte, 422 p.

Pomian, Krystof, 2009, « World History : histoire mondiale, histoire universelle », in : *Le Débat*, no. 154.

Pomeau, René, 1991, *L'Europe des Lumières, cosmopolitisme et unité européenne*, Paris, Stock, 1991.

Quatremère de Quincy, 1815 rééd.1989, *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, Fayard.

Rancière, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

Schaer, Roland, 1994, « Des encyclopédies superposées », *La jeunesse des musées*, Paris, RMN, p. 38-51.

Schiele, Bernard, 2002, (dir.) *Patrimoines et identités*, Editions Multimondes, Sainte-Foix (Québec), 251 p.