

CONSOMMATION OU CONSOMPTION DE LA CULTURE ?

La Tate Modern de Londres

Monique Renault¹

Toute notre dignité consiste donc en la pensée. C'est de là qu'il faut nous relever et non de l'espace et de la durée, que nous ne saurions remplir (...) par l'espace, l'univers me comprend et m'engloutit comme un point ; par la pensée, je le comprends.

Blaise PASCAL, *Pensées*.

C'est en mai 2000 que la nouvelle Tate Modern de Londres a ouvert ses portes. Elle domine la rive sud de la Tamise, et se situe dans un ancien quartier industriel tombé en déshérence, appelé Bankside.

L'ancienne Tate Gallery a en effet été scindée en deux établissements : dans les anciens bâtiments, la Tate Britain rassemble l'art britannique depuis 1500 jusqu'à nos jours, comprenant également la Clore Gallery entièrement consacrée aux œuvres de Turner, selon ses volontés testamentaires ; quant à la Tate Modern, elle conserve et

¹ Maître de conférences à l'Université Libre de Bruxelles.

expose l'art moderne international de la fin du XIX^e siècle au XX^e siècle.

L'architecture

La "Bankside Power Station", ancienne centrale électrique, avait été construite en deux phases, entre 1947 et 1963, par Sir Giles Gilbert Scott (1880-1960), architecte et designer de la célèbre cabine téléphonique rouge britannique. Abandonnée en 1981 à cause de la montée des prix du pétrole, elle fut inoccupée jusqu'en 1994, quand la Tate Gallery décida de s'y installer et lança un concours d'architectes que remportèrent Jacques Herzog et Pierre de Meuron, jeunes architectes suisses, tous les deux nés à Bâle en 1950, et que l'on classe parmi les architectes minimalistes.

Le bâtiment d'origine était constitué de deux constructions mitoyennes : la Salle des Chaudières et celle des Turbines dont le volume gigantesque a été en quelque sorte révélé. Les deux salles ont été débarrassées de leur contenu et de leur toiture, de manière à ne conserver qu'une carcasse de murs de briques, armée d'une ossature en acier¹.

L'ensemble se présente désormais comme un vaste parallépipède divisé en deux moitiés longitudinales : l'une, qui demeure sur toute sa longueur initiale le "Hall des Turbines", est un volume imposant et écrasant à la fois, long de 150 mètres sur 30 mètres de large et 35 mètres de haut. Largement ouvert sur le côté ouest par un seuil en pente légèrement descendante depuis la rue, il sert à l'accueil du public et aux expositions temporaires d'œuvres monumentales. Cette large ouverture, qui constitue l'entrée principale², est d'autant plus attractive que l'accès au musée est gratuit, comme dans de nombreux musées prestigieux londoniens. Les foules sont nombreuses à venir s'engouffrer dans cette énorme machinerie de la culture béante, mouvante et bruyante à la fois –un bruit de fond en continu d'anciens transformateurs ne quitte pas le visiteur.

¹ Le détail des étapes des travaux de rénovation est très bien expliqué sur le site Internet du musée : <http://www.tate.org.uk/modern/building/history.htm>.

² Une autre entrée, au nord, accède directement au premier niveau. Il existe d'autre part une seconde entrée ouest pour les chaises roulantes des handicapés moteurs et les poussettes...

Le deuxième espace (ancienne Salle des Chaudières) a été segmenté en 7 plateaux longitudinaux dont les parois sud s'ouvrent sur le Hall des Turbines par des sortes de vitrines de verre. Trois niveaux seulement sont dévolus à l'exposition d'œuvres d'art : le quatrième niveau, occupé par les expositions temporaires, étant inséré entre les niveaux 3 et 5 destinés à la présentation des collections permanentes.

Une usine de la consommation

Il ne fait aucun doute que ce musée à l'architecture monumentale possède un fort pouvoir d'attraction : pour des raisons de mode sans doute, parce que ses dimensions écrasantes sont spectaculaires, parce que sa haute cheminée fait office de signal/phare et répond, sur l'autre rive, à la silhouette dominante de la cathédrale Saint-Paul, ce à quoi il faut ajouter d'une part, une signalétique urbaine puissante depuis la sortie de métro "Southwark" (Jubilee Line) de Bankside, balisant un cheminement piétonnier ou automobile assez long et sinueux, et d'autre part une campagne médiatique particulièrement efficace.

Mais il y a peut-être une raison plus fondamentale encore : la réhabilitation de la centrale électrique en musée d'art moderne et contemporain a été menée de manière à mettre en spectacle l'affectation originelle du lieu, et à la maintenir particulièrement présente ; au niveau du bâtiment, sur les parois latérales du Hall des Turbines, plusieurs fenêtres/vitrines s'ouvrent sur des "vestiges" de l'ancienne usine telle qu'elle fut laissée en l'état, esthétiquement mis en évidence par un éclairage assez théâtral, chaudement coloré et contrasté ; au niveau de l'atmosphère, le bruit sourd et continu, obsédant et entêtant, des transformateurs, prolonge l'effet de cette mise en scène, perpétue encore davantage la mémoire du lieu, veille à sa permanence.

C'est sur ce grand hall que donnent, dans le sens de leur longueur, les différents plateaux du musée par des vitrines de verre, à travers lesquelles les visiteurs peuvent, tout au long de leur parcours, admirer l'espace gigantesque, évaluer à nouveau ses proportions, faire, au fur et à mesure de leur ascension dans les étages, l'expérience du vide et du vertige, apprécier selon plusieurs points de vue les œuvres monumentales exposées temporairement dans le hall, ou enfin contempler leurs semblables à loisir en prenant la mesure de leur petitesse, de leur nombre et de leurs mouvements incessants.

Vaste fourmilière évoluant dans une ambiance de machine tournant à vide, centrée sur elle-même et renvoyant au spectacle de sa mise en scène (le deuxième niveau est occupé par une imposante maquette en bois du bâtiment de Herzog et de Meuron, le long de laquelle défilent les escalators), cette architecture néo-industrielle redondante semble produire un effet particulièrement démocratique sur la fréquentation du musée. Elle attire un large public qui n'est manifestement pas celui que l'on rencontre en général dans les musées d'art contemporain, plutôt rare et confidentiel, et fréquentant des lieux d'exception, à savoir, le plus souvent, des créations modernes et originales d'architectes choisis ou renommés, fonctionnant comme des écrans prestigieux, aux espaces aseptisés (cliniques) et au design froid mais original (signé). Lorsqu'il s'agit d'anciennes architectures industrielles, la réaffectation, sans nécessairement gommer, ce qu'elle fait parfois, l'histoire du bâtiment, ne la rend pas active au point d'interférer avec le cadre de l'institution muséale ; elle établit des espaces d'exposition fonctionnels qui répondent aux mêmes caractéristiques (au même label) que les constructions nouvelles.

À la Tate Modern, la transformation du bâtiment en musée équivaut à une sorte de translation homothétique, de l'usine en machinerie culturelle, faisant de la visite un phénomène collectif, où les individus, tels les rouages d'une mécanique géante, viennent se rassembler ici pour participer, de manière quasi rituelle, au grand tout de l'événement médiatique qu'est cette entreprise culturelle vivante et englobante.

L'organisation des espaces a manifestement été pensée de manière à accueillir un grand nombre de visiteurs, de préférence en groupe et en famille. Elle comporte toute une infrastructure de services, comme dans les lieux de consommation ou de passage urbains importants (parcs d'attractions et de loisirs, équipements touristiques, complexes commerciaux, aéroports, gares, etc.)¹. Le dispositif ainsi créé peut fonctionner comme une entreprise dévolue à la consommation et aux loisirs : restaurants et cafétérias (il y en a 3) ; librairie-boutique (il y en a 2, dont l'une, au rez-de-chaussée, est gigantesque) ; accès aux expositions temporaires (payantes et...

¹ Par exemple, un local spécial pour changer les bébés est aménagé sur chaque niveau, un accès poussettes et handicapés est prévu (2ème entrée ouest et ascenseurs distribuant tous les niveaux).

désertes !) ; points de vue sur les bords de la Tamise et le nord de la ville de Londres. Il fonctionne aussi comme un espace de déambulation et de circulation particulièrement dynamique : les escalators reliant, en leur centre, les différents plateaux, y sont majestueux et impressionnants par leur forte déclivité et leur grande capacité (l'escalier de secours, en bois, sert surtout à la descente pesante et bruyante, de ceux qui abandonnent l'attente devant les ascenseurs destinés en priorité aux handicapés et aux poussettes). Ce qui aboutit à une très forte concentration de la population dans les escaliers mécaniques, augmente les effets de foules, de masses, de cohue, de bruits..., ces flux de visiteurs se répandant par la suite dans les espaces d'exposition permanente¹.

En termes de fréquentation et de consommation, la Tate Modern est un succès : on attendait 2 millions de visiteurs par an ; de mai à novembre 2000, 3 millions de visiteurs en avaient déjà franchi le seuil, et plus d'un million et demi de cartes postales avaient été vendues²...

Musée et esthétique

Les flux de visiteurs se répandent depuis les escalators jusqu'aux salles d'exposition permanente ; ce défilé ininterrompu, massif (en nombre et en ampleur : groupes, poussettes, chaises roulantes...) et bruyant dans les salles vient distraire, déranger, voire empêcher le visiteur qui souhaiterait s'arrêter devant une œuvre ; ce défilé s'oppose au silence, au rapport intime, à la réflexion. Outre les conséquences, tout aussi perturbantes, des échanges spécifiques à la visite en groupe³, la distribution des espaces et des équipements fait que le

¹ Il est impossible de ne pas comparer ces effets de masses avec "l'effet Beaubourg" dont parlait Jean Baudrillard (*L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Paris, Éditions Galilée, 1977, p. 27 : "À vrai dire, le seul contenu de Beaubourg est la masse elle-même, que l'édifice traite comme un convertisseur, comme une chambre noire, ou, en termes d'input-output, exactement comme une raffinerie traite un produit pétrolier ou un flux de matière brute").

² 18 000 visiteurs traversent ("are now passing through") la Tate chaque jour. D'après : "Tate Modern continues to break records", London SE1 > News & Features > Novembre 2000, in : <http://www.london-se1.co.uk/news/1100/tate.html>, 16/03/2001.

³ C'est ce que Paul Rasse appelle "l'interaction sociale" : cf. Paul RASSE, *Les musées à la lumière de l'espace public. Histoire, évolution, enjeux*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 200-211.

rapport à l'art est sans cesse dévié, détourné : baies vitrées donnant sur le grand hall des turbines afin d'occasionner de très nettes sensations de vertige, diversité des services et ouverture des espaces à une multiplicité de comportements et d'activités (cette dernière étant favorisée par la discontinuité du parcours), invitations à se restaurer, à se délasser sur chaque palier, à acheter des produits... à consommer, et surtout, en fin de compte, à se divertir.

Car ce que cette atmosphère favorise, ce n'est pas l'émotion esthétique, ce n'est pas non plus la confrontation véritable avec une création artistique ; c'est, encore moins, une mise en conditions du visiteur lui permettant de découvrir un langage original, un point de vue inédit ou déroutant sur le monde qu'il vit, une expérience particulière. Ce que l'ensemble du dispositif engendre en revanche, c'est la rapidité du passage, la simple curiosité (du badaud) pour les effets spectaculaires de certaines pratiques artistiques, le regard superficiel et extérieur, attitude qui évolue assez vite en besoin de s'amuser, de rire, ou de se moquer... ou au contraire, en réfutation catégorique de ce qui, dans ces conditions, risque d'être catalogué comme abstrait, hermétique, ou sans importance et ne méritant ni regard ni attention.

Un musée d'art étant un point de vue sur l'art, un outil mis à la disposition du public pour prendre connaissance, apprécier, s'interroger sur l'esthétique d'une époque, d'une école, d'un artiste, il est légitime de douter de l'efficacité de cette usine de la "culture", machine à déambuler et à consommer plus qu'à regarder, mais aussi apologie grandiloquente de la technologie et de la société modernes dans laquelle les individus peuvent éventuellement se reconnaître — ce qui se produit malgré tout au détriment des artistes, davantage instrumentalisés que mis en valeur dans ce qu'Hannah Arendt avait défini justement comme la culture de masse : "La société veut la culture, évalue et dévalue les choses culturelles comme marchandises sociales, en use et abuse pour ses propres fins égoïstes, mais ne les «consomme» pas (...). La société de masse, au contraire, ne veut pas la culture, mais les loisirs (entertainment) et les articles offerts par l'industrie des loisirs, sont bel et bien consommés par la société comme tous les autres objets de consommation. (...) Et la vie biologique est toujours, au travail ou au repos, engagée dans la consumma-

tion ou dans la réceptivité passive de la distraction, un métabolisme qui se nourrit des choses en les dévorant”¹.

La Tate Modern : un musée où l’on consomme, ou bien un musée où les artistes contemporains sont consommés ?

Paradoxe

Selon nous, le centre, le cœur, le foyer de ce musée se trouve au troisième niveau : c’est la salle Rothko comprenant, cruelle coïncidence, les 9 peintures que lui avait commandées le Four Seasons Restaurant, qui siégeait au sommet du Seagram Building de New York. Le peintre les avait réalisées pendant les deux années 1958 et 1959, mais il renonça à les remettre à leur commanditaire le jour où il constata le caractère luxueux et mondain de cet espace qui ne convenait pas au silence et au rayonnement intérieur de ses peintures ; c’est pourquoi il en fit don à la Tate Gallery, estimant sans doute qu’un espace muséal leur serait plus approprié².

Si la Tate Modern n’est pas non plus un espace luxueux et mondain, mais populaire, vivant et tumultueux, il n’est pas sûr que le peintre américain l’aurait davantage approuvé. Toujours est-il que, s’il l’avait seulement accepté, la foule ne lui aurait pas rendu cet hommage, étant donné qu’elle regarde ses œuvres d’un œil distrait et lointain. La salle Rothko, dans sa conception et son aménagement muséographiques, semble avoir été réalisée pour permettre au visiteur passant, pressé, ou déconcerté par l’art abstrait, de transiter rapidement sur l’un des petits côtés de la salle, sans interagir avec les rares visiteurs qui s’y sont arrêtés : des bancs ont été installés face aux œuvres du peintre, dont le dessein était de faire partager au public un message qu’il voulait essentiel, basé sur une relation sensible et phénoménologique à ses peintures, une relation métaphysique au monde, qui ne peut être vécue que dans une intimité opportune, dans la contemplation et la méditation. Cette rencontre est ici favorisée par un éclairage subtil, les muséographes ayant en effet aménagé une

¹ H. ARENDT, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, “Folio Essais,” 1996, pp. 262-263.

² Cf. D. WALDMAN, *Mark Rothko, 1903-1970. A Retrospective*, Cat. d’exp. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Harry N. Abrams, Inc., et Solomon R. Guggenheim Foundation, 1978, p. 65.

légère pénombre, selon les désirs du peintre¹, de manière à ce que ses œuvres rayonnent littéralement, exsudent leur lumière, transpirent d'une énergie vitale, d'un souffle (Benjamin aurait dit d'une *aura*, qui se communique au spectateur vivant, *hic et nunc*²).

Un musée thématique

La Tate innove sur un point muséologique important qu'il convient de situer dans une perspective historique : c'est l'alternative au parcours chronologique qui prévaut dans les grands musées d'art depuis la fin du XVIII^e siècle.

La Tate, manifestement, refuse l'histoire comme référence : les œuvres sont réparties selon quatre grands thèmes/titres assez vastes et généraux (nébuleux) pour être ouverts, mais dont la pertinence est discutable :

1. "Landscape/Matter/Environment" : paysage, matière, environnement ;
2. "Still Life/Object/Real Life" : nature morte, objet, vie et réalité ;
3. "History/Memory/Society" : histoire, mémoire, société ;
4. "Nude/Action/Body" : nu, action, corps.

Le principe d'accrochage est donc celui des comparaisons, contrastes ou congruences, en dehors de toute vraisemblance ou de pertinence historique. Il y a ici, dans le cadre d'une institution aussi prestigieuse que ce grand musée de la Tate, une rupture par rapport à des institutions comparables : Museum of Modern Art de New York, Musée National d'Art Moderne (Centre Beaubourg) de Paris, Stedelijk Museum d'Amsterdam, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf qui, toutes, préconisent et mettent en œuvre un certain sens (direction et signification) de l'histoire de l'art moderne et contemporain.

La raison principale d'une telle présentation tient sans doute à la volonté de masquer les faiblesses des collections en art de la fin du

¹ C'était le cas de l'exposition de ses œuvres, en 1961, au Musée d'Art Moderne de New York, dont il avait personnellement dirigé la mise en espace ainsi que l'éclairage. Cf. D. WALDMAN, *op. cit.*, p. 66.

² Walter Benjamin a défini l'aura de l'œuvre d'art comme " *l'ici et le maintenant* " de sa présence, à l'endroit où elle se trouve. W. BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1936), dans *Essais, t. II, 1935-40*, Paris, Denoël Gonthier, Bibl. Médiations, p. 90.

XIX^e siècle et des premières décennies du siècle suivant, contrairement à ces derniers grands musées. En effet, les lacunes du premier art moderne ne sont pas immédiatement apparentes, ses représentants étant disséminés dans les salles, ce qui a pour effet d'induire des rapprochements pour le moins hasardeux (la *Danseuse* en bronze de Degas en guise d'introduction au Body Art), ou lointains (une nature morte de Cézanne en préambule au minimalisme américain de Don Judd des années 1970).

L'hétérogénéité étant admise comme principe et la cohérence historique évacuée a priori, d'autres glissements sémantiques sont autorisés, celui notamment de la très nette domination quantitative des œuvres britanniques, particulièrement bien servies par les audaces de l'accrochage, Richard Long étant mis en regard avec les *Nymphéas* de Monet, les encres sur papier de Marlene Dumas disposées en parfaite symétrie avec les quatre *Nus de dos* en bronze de Matisse. En outre, des ensembles monographiques imposants, comme celui de Tony Cragg, rivalisent, en proportions ou en monumentalité, avec ceux de Rothko ou de Joseph Beuys.

Les partis pris de l'accrochage ne sont pas en désaccord avec la conception du lieu, qui vise manifestement moins à former les visiteurs¹ qu'à les distraire en les faisant défiler d'œuvre en œuvre et de salle en salle comme le long d'une galerie marchande. Il y a concordance entre cette usine de circulation et de consommation, et l'absence de sens donné à l'accrochage –la discontinuité des quatre zones thématiques d'exposition permanente (interrompues par le niveau des expositions temporaires) n'étant pas non plus étrangère au désordre des flux de visiteurs. En outre, c'est la dimension du présent qui domine l'établissement : c'est le temps de la technologie et du machinisme modernes qui est convoqué ici, c'est le temps du génie de la rénovation accomplie par les deux architectes suisses, c'est encore le temps, plus immédiat, de l'option thématique, qui gomme la chronologie de l'art de plus d'un siècle pour mettre en valeur les

¹ Alfred Pacquement remarquait justement qu'"un musée est un endroit où le visiteur a besoin de retrouver quelques vieilles connaissances, sinon toujours au même endroit, en tout cas dans un certain parcours historique". Cité par G. BREERETTE, "Alfred Pacquement, un conciliateur à la tête du Musée national d'art moderne", in *Le Monde*, 24-25 septembre 2000, p. 26.

initiatives prises par la société du temps présent¹ dont l'architecture est un emblème et qu'en définitive, elle sacralise.

Les questions posées par les partis pris de cet accrochage —qui a également été appliqué aux collections de la Tate Britain— ne sont pas sans évoquer les polémiques qui eurent lieu au XVIII^e siècle, lors de l'établissement de plusieurs grands musées européens, et principalement à Vienne, à Paris et à Berlin :

- C'est à partir de 1778 que Christian de Mechel, imprimeur, éditeur et marchand de gravures de Bâle, invité par Joseph II pour diriger l'installation de la Galerie impériale dans le Château du Belvédère de Vienne, va réorganiser les collections de peintures par écoles et selon un ordre chronologique, afin que, selon ses propres termes, "l'exposition, dans son ensemble et dans ses différentes sections, soit instructive et constitue une histoire de l'art visible"². Cette initiative d'un esprit éclairé et progressiste, faisant appel au système taxinomique qui avait cours depuis peu dans le domaine des sciences naturelles, va susciter des critiques dans le milieu viennois. On accusa Mechel d'avoir "assassiné le musée" en présentant les collections comme une "exposition d'échantillons"³, on protesta avec amertume : "Celui qui veut écrire une histoire de l'art peut pénétrer ici, mais l'homme sensible doit rester dehors"⁴.
- Lorsque Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, érudit et marchand d'art, envoie au Ministre de l'Intérieur en 1793 ses *Réflexions sur le Muséum National* du Louvre, dans lesquelles il déclare avec autorité que "Tous les tableaux doivent être rangés par ordre d'école, et indiquer, par la manière dont ils seront placés, les

¹ Nicholas Serota, le directeur de la Tate, dans la préface à son ouvrage, *Experience or Interpretation*, réédité à l'occasion de l'ouverture du musée, écrit à propos de l'accrochage thématique qui juxtapose des œuvres contemporaines et historiques : "so that the visitor is constantly reminded that we view the past through the frame of the present". N. SEROTA, *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, Londres, Thames & Hudson, 2000 (1^{ère} éd. 1996), p. 5.

² Ce texte est extrait du catalogue : Chr. VON MECHEL, *Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Galerie in Wien*, Vienne, 1783, cité par : D. J. MEIJERS, "La classification comme principe : la transformation de la Galerie impériale de Vienne en «histoire visible de l'art»", in *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Actes du colloque du musée du Louvre, 3-5 juin 1993, Paris, Klincksieck, Musée du Louvre, 1995, p. 594.

³ D. J. MEIJERS, *op. cit.*, p. 601.

⁴ VON RITTERSHAUSEN, *Betrachtungen über die Kaiserlich-Königliche Bildergalerie zu Wien*, 1785, cité par : G. BAZIN, *Le temps des Musées*, Liège-Bruxelles, Desoer SA. Éditions, 1967, p. 159.

- différentes époques de l'enfance, des progrès, de la perfection et enfin de la décadence des arts"¹, il s'inspire de la même référence scientifique que Mechel : *l'Histoire de l'Art de l'Antiquité* de Johann Joachim Winckelmann qui avait paru en 1764². Le Ministre Jean-Marie Roland n'avait pas caché son souhait d'"entremêler beaucoup les diverses écoles" afin de réaliser une sorte de "parterre qu'il faut émailler des plus brillantes couleurs"³, peut-être nostalgique de l'ancienne et toute première présentation au public des collections du Cabinet des tableaux du Roi Louis XV, dans l'aile est du Palais du Luxembourg, entre 1750 et 1778⁴.
- Disciple de Hegel, Gustav Friedrich Waagen, premier conservateur de l'Altes Museum de Berlin, va concevoir la présentation des œuvres d'art du roi de Prusse en concertation avec l'architecte du bâtiment, Karl-Friedrich Schinkel. Dans un rapport daté de 1825, ils stipulent : "La disposition s'opère rigoureusement d'après les écoles, dont chacune est ordonnée chronologiquement selon ses langages"⁵.

Ces trois transformations, comme celles qui eurent lieu, à la même époque, à la Galerie du Prince Électeur de Düsseldorf ou à la Galerie des Offices du Grand Duché de Toscane⁶, sont liées au changement de statut de collections qui, impériales, royales ou princières, vont progressivement entrer dans le domaine public et

¹ J.-B.-P. LE BRUN, *Réflexions sur le Muséum national*, édition et postface d'Éd. POMMIER, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 9. C'est cet ordonnancement qui sera réalisé, entre 1802 et 1815, par Vivant Denon. Cf. Dominique-Vivant Denon - *l'œil de Napoléon*, cat. d'exp. Musée du Louvre, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1999.

² *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresde, 1764. Cf. Éd. POMMIER, "Winckelmann : l'art entre la norme et l'histoire", *Histoires et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*, *Revue Germanique Internationale*, n° 2, 1994, pp. 11-28.

³ C'est ainsi qu'il s'adressait, dans sa lettre du 25 décembre 1792, à la Commission du Muséum. Cf. J.-B.-P. LE BRUN, *op. cit.*, p. 31.

⁴ Cf. A. MCCLELLAN, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Berkeley- Los Angeles-London, University of California Press, 1994, pp. 13-48.

⁵ Th. W. GAEBHTGENS, *L'Art sans frontières. Les relations artistiques entre Paris et Berlin*, Paris, Le Livre de Poche références, 1999, p. 18. La trop grande rigueur scientifique de cet accrochage sera tempérée grâce à l'intervention de Wilhelm Von Humboldt, nommé par Frédéric-Guillaume II Président de la Commission chargée d'installer les collections royales dans le "Schinkelbau" (*ibid.*, pp. 18-20).

⁶ Cf. G. BAZIN, *op. cit.*, pp. 160-163.

s'ouvrir plus démocratiquement à la population. Elles sont liées également à l'esprit scientifique qui se développe pendant le siècle des Lumières et qui, dans un souci de communication et d'enseignement de l'histoire de l'art en train de naître, va devoir remettre en cause une tradition qui remonte à l'époque de la Renaissance, celle des "chambres des merveilles" et des "cabinets de curiosités". Constituées dès l'origine dans un esprit d'accumulation et de prestige¹, mais surtout d'émerveillement face à la diversité de la Création, ces collections étaient mises en espace pour favoriser des comparaisons, des rapprochements, donner à imaginer, à penser ou à rire, distraire et émerveiller : microcosmes à vocation d'infini...

C'est à cette ancienne tradition que la Tate Modern doit être reliée : les contrastes surprennent, l'originalité amuse, la diversité distrait. Repos, détente, consommations ne sont pas négligés. Le cadre n'étant pas trop dépaysant ni trop intimidant, les différents pôles d'attraction, les moyens de circulation et l'atmosphère vivante et trépidante du lieu restent familiers, les visiteurs peuvent vivre une expérience divertissante, satisfaire leurs curiosités et leurs désirs, se comporter finalement comme à l'intérieur de ce que George Ritzer a appelé les "cathédrales de la consommation", sortes de méga-complexes de consommation, de loisirs et de culture qui, depuis quelques décennies, parsèment le monde entier. À l'égal de ces infrastructures urbaines gigantesques, la Tate Modern pourrait bien aussi contribuer, comme certains musées récents², au "ré-enchantement du monde désenchanté"³.

¹ On pourra consulter avec profit : Krz. POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard NRF, 1987 ; ainsi que : A. SCHNAPPER, *Le Géant, la Licorne et la Tulipe. Collections françaises au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1988 ; IDEM, *Curieux du grand siècle. Collections et collectionneurs de la France du XVIIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1994.

² Nous renvoyons à notre article : "Musée écrin ou musée écran ? Le Musée Guggenheim de Bilbao", *La Lettre de l'Office de Coopération et d'Information Muséographiques*, Université de Bourgogne, n° 58, juillet-août 1998, pp. 17-22.

³ G. RITZER, *Enchanting a Disenchanted World. Revolutionizing the Means of Consumption*, Thousand Oaks, Pine Forge Press, 1999, cité dans : A. GRYSPEERDT, "En quoi la mondialisation affecte-t-elle la relation des entreprises avec les consommateurs ?", in J. DELCOURT et Ph. DE WOOT, *Les défis de la Globalisation. Babel ou Pentecôte ?*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2001, p. 504.