

Réenchantement du musée : l'art contemporain au Freud Museum

Véronique La Perrière M.

Volume 9, numéro 2, 2018

La carte blanche

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1052662ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1052662ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en
Muséologie (AQPREM)

ISSN

1718-5181 (imprimé)

1929-7815 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

La Perrière M., V. (2018). Réenchantement du musée : l'art contemporain au Freud Museum. *Muséologies*, 9(2), 91–106. <https://doi.org/10.7202/1052662ar>

Article trois

Réenchantement du musée : l'art contemporain au Freud Museum

Véronique La Perrière M.

Chercheure et artiste en art visuel, Véronique La Perrière M. est titulaire d'un doctorat interdisciplinaire en histoire de l'art, muséologie et pratique des arts (*PhD in Humanites*, Université Concordia). Sa thèse de doctorat, intitulée *L'artiste, le psychanalyste et le réenchantement du musée*, explore l'aspect créatif du musée et de son alliance avec l'art contemporain. Son travail artistique, combinant la pratique et la théorie ainsi que les médiums et les disciplines, a été présenté dans différents lieux au Canada et à l'étranger. Poursuivant son intérêt pour les collections historiques, ses recherches actuelles explorent, par le prisme d'images du passé, les intersections entre la mythologie, la psychanalyse et l'imagination. Elle est une membre active du collectif artistique *La Société des archives affectives*.

« Tel était le but des expériences : projeter dans le Temps des émissaires, appeler le passé et l'avenir au secours du présent. »¹
– Chris Marker

À l'image du fantôme, l'enchantement fait retour précisément où il a été banni ou supprimé. Ce que Max Weber (1864-1920) a nommé par le « désenchantement du monde » dans cette phrase désormais célèbre : « Le destin de notre époque se caractérise par la rationalisation et l'intellectualisation et, par-dessus tout, par le "désenchantement du monde"² » offre un point de départ pour envisager la notion de l'enchantement et de ses effets. Du passage des collections des chambres des merveilles et des cabinets de curiosités des 16^e et 17^e siècles vers celles des premiers musées publics au siècle des Lumières, l'institution muséale a vu le jour avec l'amorce d'une pensée scientifique qui rationalise, organise et, pour ainsi dire, « désenchante » le monde. L'historienne de l'art Patricia Falguières, dont les recherches ont examiné la naissance du musée moderne en Europe, confirme que le démantèlement de ces premières collections de merveilles « a été la condition de l'instauration du musée moderne et des sciences qui lui sont associées³ ». Elle ajoute que ces cabinets « se présentent comme la fantasmagorie du musée moderne, sa face sombre, son cauchemar : ce contre quoi se sont édifiés au 19^e siècle les musées (d'art, d'histoire, d'ethnologie, de sciences naturelles)⁴ ». Les recherches de Falguières démontrent aussi la manière dont les thèmes du « merveilleux » et des cabinets de

curiosités ont fait un retour en force dans les musées depuis les dernières décennies du 20^e siècle⁵. Devant cette « revenance » de l'histoire et plus d'un siècle après la déclaration de Weber sur le « désenchantement du monde », on peut se demander quelle place occupe aujourd'hui l'enchantement dans les musées⁶.

Depuis la fin des années 1990, il est devenu courant de trouver le travail d'artistes contemporains dans des institutions muséales qui, selon leur mandat d'origine, ne diffusent pas d'art contemporain. En effet, de nombreux artistes prennent aujourd'hui part aux activités des musées d'histoire - d'histoire naturelle, d'archéologie, d'anthropologie, d'ethnographie, ou encore d'art historique - en réalisant des interventions dans leurs collections permanentes. Si les musées historiques à travers le monde ouvrent désormais volontiers les portes de leurs collections aux artistes, c'est que cette pratique collaborative répond notamment, comme plusieurs recherches l'ont récemment souligné, aux exigences politiques et économiques des institutions ainsi qu'à celles du système artistique et à ses modalités de validation⁷. Bien que ces aspects s'imposent dans l'articulation de ces collaborations, la rencontre entre l'art contemporain et les collections historiques ne saurait se réduire à la logique du monde économique et du « faire événement ». Au-delà des gains financiers et médiatiques que peuvent retirer les musées et les artistes des projets de carte blanche, l'intérêt pour les collections historiques pourrait être porteur de significations plus profondes.

93

1 MARKER, Chris. *La jetée, ciné-roman*. Paris : Kargo & L'Éclat, 2008.

2 La citation est extraite du texte « Science as Vocation » dans : WEBER, Max. *From Max Weber: Essays in Sociology*. Translated and edited by H. H. Gerth and C. Wright Mills. New York : Oxford University Press, 1946, p. 155. (traduction libre)

3 FALGUIÈRES, Patricia. *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive : Une contribution à l'histoire du collectionnisme*. Édition, introduction et postface à Julius von Schlosser. Paris : Éditions Macula, 2012, p. 23.

4 *Ibid.*, p. 57.

5 Voir la postface de l'ouvrage de Falguières cité plus haut ainsi que : MAURIÈS, Patrick. *Cabinets de curiosités*. Paris : Gallimard, 2002.

6 Cet article s'inspire et présente des extraits de ma thèse de doctorat. Cf. LA PERRIÈRE M., Véronique. *L'artiste, le psychanalyste et le réenchantement du musée*. Thèse de Ph. D. (Humanities), Université Concordia, 2015.

7 Voir notamment : BAWIN, Julie. *L'artiste commissaire : entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*. Paris : Éditions des Archives Contemporaines, 2014 et LEMIEUX, Ariane. « Les collections permanentes du Louvre et l'exposition de l'art contemporain », *CeRoArt*, 9, 2014. <<http://ceroart.revues.org/3794>> (consulté en août 2016).

Le phénomène pourrait-il être le marqueur d'un nouveau rapport au temps historique et à la production des savoirs⁸ ? Et quelle place pourrait jouer l'enchantement dans cette rencontre entre temps présent et passé ?

Au tournant du millénaire, l'historien de l'art Stephen Bann proposait en ce sens l'émergence d'un nouveau paradigme en lien avec l'histoire et la présentation de l'art dans les musées⁹. Identifiant une tendance qu'il nomme par la « curiosité », Bann constate l'apparition d'une forme de réhabilitation des modes d'organisation des cabinets de curiosités dans la conception et la présentation de l'art contemporain. L'auteur voit notamment dans ce « retour de la curiosité » le symptôme d'un affaiblissement du paradigme de l'historicité qui a longtemps dominé la classification et la présentation des arts visuels en Occident. Ainsi, le motif de la curiosité et l'usage des modes de sélection et de classification propres aux cabinets de curiosités seraient une stratégie contemporaine permettant notamment de défier les règles de l'historicité. L'auteur note que « la curiosité a le rôle bénéfique de nous indiquer que l'objet exposé présente inévitablement un ensemble de significations interreliées¹⁰ ». Cette méthode, qui contraste avec les modalités d'expositions historiques prônant la chronologie et la rationalité, invite à un mode d'organisation plus libre et régi par les associations d'idées. De plus, en faisant clairement place à la vision d'un auteur, cette méthode assume une subjectivité plutôt que de prétendre à une objectivité historique. Les propos de Bann ne sont pas sans faire écho aux projets de carte blanche dans les collections. L'association entre l'art contemporain et les collections historiques semble présenter un potentiel similaire au « paradigme de la curiosité ». En exprimant une conception autre de l'histoire ou, pour reprendre les mots de Bann,

« le retour d'une histoire autre¹¹ », ce type de projet invite à reconsidérer nos modalités d'accès au passé.

En écho à ces propos, qui envisagent un rapport au temps et à l'histoire renouvelé, cet article propose d'aborder la carte blanche, ou cette rencontre entre art contemporain et collections historiques, en tant qu'espace potentiel pour le réenchantement du musée et des discours de l'histoire. L'utilisation du terme « réenchantement » ne signifie pas ici la nécessité de réintroduire quelque chose qui a été, mais souligne plutôt la nécessité de reconnaître l'apport de l'enchantement au domaine du musée et du savoir. Tout en explorant la notion de « l'enchantement », de ce qu'elle peut signifier et de sa portée épistémologique, le texte propose, d'un point de vue plus philosophique, un bref retour sur la nature et la signification de l'espace social qu'occupe le musée. Si le musée est lié à la science et à la production de savoir, il est aussi un espace qui se lie intimement à l'imaginaire. Finalement, c'est en examinant le cas du Freud Museum à Londres et en y analysant une exposition de type carte blanche de l'artiste française Anne Deguelle que la perspective de l'enchantement et du renouvellement de notre rapport à l'histoire sera mise à contribution. L'exposition de Deguelle, qui a mis en lumière une collection méconnue du public, permettra d'examiner l'apport de la recherche artistique à la réactualisation des collections historiques. S'inscrivant dans une démarche interdisciplinaire, cet article intègre des notions et références liées aux domaines de la muséologie, de l'histoire de l'art, de la philosophie, de la psychanalyse et de la littérature. À l'image de ma pratique d'artiste en art contemporain, il cherche à étayer une réflexion sur la place de l'enchantement et de l'imaginaire dans les études muséales.

94

8 Pour une discussion récente sur le rapport au temps de notre époque, voir notamment : BEVERNAGE, Berber et Chris LORENZ. *Breaking up Times: Negotiating the Borders between Present, Past and Future*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2013.

9 BANN, Stephen. « The Return to Curiosity: Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display », dans *Art and its Publics: Museum Studies at the Millennium*. Malden, MA : Blackwell Pub, 2003.

10 *Ibid.*, p. 120. (traduction libre)

11 *Ibid.*, p. 127.

Maisons de rêve

« Les musées font partie de la façon la plus nette des maisons de rêve du collectif¹². »

– Walter Benjamin

Au-delà de la question des fonctions et de l'utilité du musée, qui sont d'ailleurs en perpétuelle redéfinition, il est éclairant de remettre en question le type d'espace constitué par le musée dans les sociétés occidentales¹³. De quelle sorte d'espace le musée est-il fait ? Ce questionnement amène à considérer, dans une perspective philosophique, la nature particulière de son espace. Le musée n'est pas un espace comme les autres, il est en effet un « lieu autre », de nature complexe, multiple et changeante. Le concept de l'hétérotopie développé par Michel Foucault dans les années 1960 reste un outil utile pour penser son espace¹⁴. À la lumière de ce concept – qui désigne des lieux à la fois réels et imaginaires, des espaces concrets, chargés d'affects, d'idéaux ou de fantasmes – la nature utopique du musée se révèle. Ainsi, les hétérotopies donnent lieu aux utopies et offrent un lieu réel pour héberger les idéaux qui animent les époques. Cette attribution de lieu réel aux utopies remplirait plusieurs fonctions et permettrait notamment, selon Foucault, de contester, d'inverser, d'effacer, de neutraliser ou encore de purifier l'espace de la vie réelle. Comme un « contre-espace », l'hétérotopie offrirait ainsi un lieu de « contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons¹⁵ ». Entre l'imaginaire et le réel, l'interstice hétérotopique permettrait de cultiver rêves et peurs et de spatialiser leurs expressions. À la lumière du concept de l'hétérotopie, et bien que le musée

soit un lieu didactique, un lieu de savoir, de recherche ou encore d'autorité, son espace resterait intimement lié avec la dimension de l'imaginaire. Le musée offrirait ainsi la constance d'un espace pour penser, créer et réinventer le monde¹⁶. Figure onirique pour la conjugaison du passé et du présent, et matrice pour les processus mémoriaux des collectivités, les musées seraient, en quelque sorte, des « rituels spatio-temporels¹⁷ ». Permettant de créer un pont collectif entre le passé et le futur, les musées seraient peut-être bien en Occident les derniers, et immensément précieux, espaces sociaux permettant de tendre vers le futur et de lancer une réflexion qui puisse s'ancrer dans la dimension existentielle du temps.

Cette perspective n'est pas sans faire écho à la vision pour le moins utopique du musée proposée par l'influent commissaire d'exposition Harald Szeemann. Ce dernier rallie sans compromis le rêve, l'imaginaire et la création dans les murs du musée. Soutenant que l'institution offre un espace de liberté, de protection, de renouvellement et d'innovation pour les artistes et les collectivités, Szeemann rappelle le projet utopique qu'abrite l'espace du musée :

La notion de musée, elle, doit être comprise dans le sens de la liberté que cet espace culturel offre aujourd'hui, et non en tant que sujet de discussion ambivalent, comme c'est le cas depuis des années : le musée comme possibilité et forme, comme évaluation des relations, comme préservation du fragile, comme renseignement sur les instincts¹⁸.

12 BENJAMIN, Walter. *Paris, Capitale du XX^e siècle* :

Le livre des passages, traduction par Jean Lacoste d'après l'édition originale par Rolf Tiedemann. Paris : Les Éditions du Cerf, 1989, p. 424.

13 S'il est aujourd'hui difficile de parler du « musée » au singulier tellement les déclinaisons de l'institution sont multiples et variables, le terme désigne ici le musée dans son sens général, c'est-à-dire l'institution occidentale sécularisée d'origine européenne dont le mandat traditionnel consiste à conserver, étudier et diffuser l'héritage et le patrimoine des sociétés.

14 FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique, les hétérotopies*. Paris : Éditions Ligne, 2009.

15 *Ibid.*, p. 25.

16 Une perspective qui n'est pas sans rappeler la poétique de la maison bachelardienne. Cf. BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998.

17 DEFERT, Daniel. « Hétérotopie : Tribulation d'un concept entre Venise, Berlin et Los Angeles », dans FOUCAULT, Michel *Le corps utopique, Les hétérotopies*. Paris : Éditions Ligne, 2009, p. 42.

18 SZEEMANN, Harald. « Ecce Museum: Much Chaff, little Grain », dans *Art Museums Into the 21st Century*. Basel ; Boston : Birkhäuser, 1996, p. 53.

Ainsi, pour Szeemann, le musée est un espace culturel puissant et précieux qui doit être au service de l'expérimentation et de l'évolution des consciences.

La connaissance par l'enchantement

« The war against mystery and magic was for modernity the war of liberation leading to the declaration of reason's independence [...] the world had to be de-spiritualized, de-animated [...]. It is against such a disenchanting world that the postmodern re-enchantment is aimed ¹⁹. »
– Zygmunt Bauman

Il convient de rappeler que l'enchantement dont il est ici question ne s'inscrit pas en opposition avec la pensée scientifique. Comme noté par l'auteur Patrick Curry et initialement proposé par l'écrivain et spécialiste des mondes imaginaires J. R. R. Tolkien, l'enchantement est en effet à dissocier de la « magie ». Pour Tolkien, l'enchantement est l'art de créer des « mondes secondaires » dans lesquels à la fois le créateur et des spectateurs peuvent entrer, pour la plus grande satisfaction de leur imagination. La « magie » de son côté est ce qui permet d'opérer, ou de prétendre opérer, une altération dans le « monde primaire ». Elle est une technique plutôt qu'un art et est animée par un désir de pouvoir et de domination sur le monde²⁰. L'enchantement de son côté est une expérience liée à l'émerveillement et n'implique pas de croyances. Il est un effet de l'imaginaire qui ouvre vers d'autres mondes ou d'autres pensées.

Poursuivant la proposition de Tolkien sur l'enchantement en tant qu'art, reste à déterminer quels peuvent être les effets et les contributions

de cet art. Selon l'auteur Patrick Curry, qui s'intéresse à la question, l'enchantement serait une ressource aussi importante que précieuse pour notre époque. Pour Curry, l'enchantement participerait à la résistance et à l'imagination d'une suite pour le monde, et ce, tant d'un point de vue écologique et éthique que spirituel²¹. En offrant la possibilité à un temps présent de sortir de lui-même, l'enchantement pourrait ainsi être une expérience qui se lie à l'imaginaire, mais également à la temporalité. Cette perspective trouve un écho dans l'approche du psychologue Bruno Bettelheim et son étude sur les contes de fées²². En effet, les recherches de Bettelheim présentent l'enchantement en tant que façon alternative de connaître et d'imaginer le futur. Selon l'auteur spécialisé dans la psychologie de l'enfant, l'enchantement produit par les contes peut être une ressource pour le développement de l'enfant, car il lui permet de résoudre des problèmes internes. En résumé, la lecture d'un conte abordant une réalité angoissante que l'enfant n'est pas encore en mesure d'intérioriser produirait par la force de son écho un enchantement qui guiderait cet enfant, d'une façon implicite, vers un dénouement des difficultés avec lesquelles il doit composer²³. L'enchantement produit par le conte deviendrait ainsi un outil de transmission d'une connaissance tacite qui aiderait l'enfant à résoudre des difficultés qu'il n'est pas encore capable de rationaliser. La théorie de Bettelheim démontre la portée de l'enchantement dans l'évolution et l'assimilation de nouveaux savoirs par des voies autres que celles du conscient et de l'intellect. Des savoirs pouvant procurer un apaisement et une confiance dans le futur. L'approche de Bettelheim permet de supposer, comme avec d'autres théories en psychanalyse, qu'il peut y avoir une forme de savoir dans le « non-savoir » et que l'enchantement peut s'offrir en passerelle pour l'assimila-

19 BAUMAN, Zygmunt. *Intimations of Postmodernity*. London, New York : Routledge, 1992, p. x.

20 Traduction libre d'après les propos de J. R. R. Tolkien cités par l'auteur Patrick Curry dans : CURRY, Patrick. « Magic vs. Enchantment », *Journal of Contemporary Religion*, 14:3, 1999, p. 401.

21 *Ibid.*, p. 405.

22 BETTELHEIM, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Pocket, 1976.

23 *Ibid.*, p. 34-35.

tion de connaissances²⁴. L'effet d'enchantement, tel qu'ici abordé, trouve également une affiliation avec les recherches sur l'enchantement de la philosophe Jane Bennett²⁵. Cette dernière propose notamment qu'être « enchanté », c'est être frappé et ébranlé par l'extraordinaire qui se trouve dans le familier et être engagé dans un état d'émerveillement. Cet état se caractériserait par une suspension momentanée d'un temps chronologique et la création d'une brèche qui permettrait de temporairement discerner de nouvelles couleurs, de nouveaux sons ou des détails jusque-là ignorés. Dans un environnement familier, l'enchantement aiguise soudainement les sens et permettrait d'être absorbé et transporté par des sensations nouvelles. Comme le note Bennett, une forme de peur peut accompagner cet état, qui sera alors subit comme un choc, une découverte stupéfiante et inattendue — la surprise de se retrouver devant quelque chose que nous ne sommes pas complètement préparés à comprendre.

À la lumière de ce bref survol et bien que l'enchantement reste une notion complexe, il serait permis de conclure qu'il est une expérience liée aux domaines de l'imaginaire, de la connaissance et du temporel. Dans un étonnant renversement des repères, l'enchantement implique tout d'abord une surprise ou une découverte qui ébranle tout autant qu'elle séduit. Il est une sorte d'incertitude, ou d'inquiétude, déguisée en un émerveillement qui incite à avancer vers des chemins inconnus. L'enchantement ouvre ainsi le réel vers des avenues jusque-là ignorées et, sans imposer une direction ou apporter de certitudes, il propose et expose des possibilités. Dans cette mesure, l'enchantement pourrait être une forme de résistance en ouvrant vers les possibles et les solutions de rechange. L'état de l'enchantement pourrait également offrir l'accès à des savoirs

tacites et inviter à repenser la nature de la connaissance et de sa transmission. Finalement, l'enchantement permettrait de créer des ouvertures dans l'ordre du présent, sortant ainsi le temps de son schème linéaire.

Ouvrir le temps: l'histoire inachevée de Sigmund Freud

« Le temps ne fait pas que s'écouler: il travaille. Il reconstruit et il s'écroule, il s'effrite et il se métamorphose. Il glisse, il tombe et il renaît. Il s'enterre et il resurgit. Il se décompose, il se recompose: ailleurs ou autrement, en tensions ou en latences, en polarités ou en ambivalences²⁶. »
– Georges Didi-Huberman

En exil d'Autriche, Sigmund Freud trouve refuge en 1938 dans une maison londonienne où il s'établit avec sa famille et la majorité de ses biens. C'est dans ce lieu qu'il s'éteint un an plus tard. Selon les vœux posthumes de sa fille Anna, qui conserva la résidence dans son état original pendant près de 40 ans, la maison devint un musée consacré à la vie et au travail de son père. Fondé en 1986, The Freud Museum est voué à la conservation de la résidence ainsi qu'à la commémoration du travail de Sigmund et d'Anna Freud. Repère international pour les études freudiennes et l'information du public, le musée propose des expositions permanentes et temporaires, des publications ainsi que des programmes éducatifs.

Dans la préface du guide du Freud Museum, l'auteure Marina Warner souligne que les musées conservant les maisons ou les lieux de travail de personnalités ne sont pas communs en Angleterre²⁷. La France, qui présente une multitude de musées de ce type avec notam-

24 La notion « d'inquiétante étrangeté », telle que développée par Freud, implique cette possibilité d'un savoir dans le non-savoir. Cette notion, pouvant se rapprocher d'une forme d'enchantement, se dévoile dans la reconnaissance implicite d'une figure à la fois familière et inconnue. Cf. FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Folio essais, Paris: Gallimard, 1988.

25 Les propos qui suivent sont extraits de l'ouvrage: BENNETT, Jane. *The Enchantment of Modern Life*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2001.

26 DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions de minuit, 2002, p. 320.

27 THE FREUD MUSEUM. *20 Maresfield Gardens, A guide to the Freud Museum*. London: Serpent's Tail, 1998, p. viii-ix.

ment la Tour de Montaigne, le Musée Gustave Moreau ou encore le Musée Jean-Jacques Rousseau, fait figure d'exemple dans cette catégorie de musées. Pour Warner, le Freud Museum serait un spécimen unique se distinguant de la tradition française des maisons-musées, cette dernière étant animée par un sens profond du patrimoine et de sa conservation. En contraste, l'auteure considère que « le Freud Museum est un vibrant organisme [...] un temple, un monument, une maison hantée [...] mais qu'il continue aussi de s'ajuster à des enjeux et des défis contemporains²⁸ ». Cette posture du musée est, selon Warner, à l'image de la psychanalyse et des débats qu'elle continue de susciter dans la culture contemporaine. Dans un même ordre d'idées, le guide du musée précise que « plusieurs maisons-musées préservent leur bâtiment apparemment intact, tels les monuments de leurs célèbres habitants. Le Freud Museum est une 'formation de compromis', une tentative de résoudre des conflits entre des événements psychiques et le monde extérieur²⁹ ».

Pour le visiteur du musée, l'expérience consiste en une incursion dans l'univers freudien et son histoire par l'espace de la maison. Le visiteur peut déambuler au rez-de-chaussée dans les salles de séjour ainsi que dans le bureau de travail du chercheur (figure 1). Ce lieu de recherche, qui fut témoin des dernières séances psychanalytiques de Freud, est un véritable petit musée à lui seul. On peut y observer la bibliothèque et les impressionnantes collections d'artéfacts qui accompagnaient le chercheur dans son travail. En poursuivant la visite à l'étage, le visiteur peut explorer les pièces consacrées à Anna Freud et découvrir l'ancienne chambre de Freud aujourd'hui consacrée à la présentation d'expositions temporaires. À première vue, avec ses espaces domestiques accessibles et l'ajout d'une salle plus neutre pour les expositions temporaires, le Freud Museum semble proposer un parcours sans surprises pour les visiteurs. Or, à l'image de la psychanalyse, le lieu propose fré-

quemment aux visiteurs des rencontres inattendues et un dédoublement dans l'interprétation et le sens de l'espace et de ses objets. Dans ce lieu mythique de la mémoire qu'est la maison de Freud, l'art contemporain vient souvent éclairer de diverses manières le contenu de la maison et la symbolique de son lieu, proposant des interprétations renouvelées ou la mise en relief d'aspects invisibles de l'histoire freudienne. Entre l'histoire et la psychanalyse, la dialectique est complexe et un musée sur l'histoire de Freud ne saurait être complet sans un revers des choses ou une explication permettant d'éclairer la part d'ombre. À ce titre, le guide du musée affirme :

Un musée consacré au fondateur de la psychanalyse ne peut être un sanctuaire statique. Le musée implique l'ordre et la visibilité, mais Freud a renversé la hiérarchie de ce qui s'appréhendait comme étant important ou sans importance. Les matériaux bruts de la psychanalyse sont fugaces et invisibles – l'association d'idées, les rêves, les lapsus et même les silences³⁰.

C'est dans cet esprit que la salle dédiée aux expositions temporaires se voit pour la majeure partie du temps investie par le travail d'artistes en art contemporain. Le guide du musée, qui présente l'institution pièce par pièce en entremêlant histoires et théories freudiennes, note dans la section dédiée à cette salle que « l'essence de la psychanalyse est l'exposition du caché, malgré les résistances personnelles ou sociales³¹ ». L'institution prend ainsi le risque de donner la parole à des artistes contemporains, présentant une diversité de points de vue et de résultats. Bien que la salle d'exposition soit un lieu circonscrit pour la présentation des œuvres, les artistes ne sont pas pour autant limités à cet espace. Ils sont invités à redescendre au bureau et à franchir les limites auxquelles sont normalement consignés les

28 *Ibid.*, p. ix. (traduction libre)

29 *Ibid.*, p. 52. (traduction libre)

30 *Ibid.*, p. 3. (traduction libre)

31 *Ibid.*, p. 47. (traduction libre)



Fig.1
Le bureau de travail de Sigmund Freud, Freud Museum, Londres
[Photo : Freud Museum London]

visiteurs. Suivant les règles de la carte blanche, l'ensemble de la maison et de ses collections est mis à leur disposition³².

Depuis près d'un quart de siècle, le Freud Museum a exposé le travail de plus d'une soixantaine d'artistes contemporains nationaux et internationaux. En collaboration avec des commissaires indépendants ou des institutions d'art, des artistes tels que Susan Hiller, Louise Bourgeois, Sophie Calle, Vera Frenkel, Ellen Gallagher ou encore Mat Collishaw ont réalisé des interventions dans l'espace du musée. Tout en témoignant de l'influence de la psychanalyse sur les arts et de la persistance des résonances culturelles de la pensée freudienne, ces projets d'intégration permettent également de réactiver et de remettre en question la pertinence de la discipline psychanalytique dans le temps présent. Proposant des interprétations inédites et des expériences renouvelées pour les visiteurs du musée, les artistes ont adopté des approches diverses, utilisant l'exposition comme espace de recherche, de critique ou de provocation.

La venue de l'art contemporain dans les années 1990 au Freud Museum émane d'une proposition d'un artiste plutôt que d'une initiative de l'institution elle-même. Comme explicité par l'auteur Danny Brichall dans ses recherches sur l'incidence de l'art contemporain dans les musées historiques, l'arrivée de l'art contemporain au Freud Museum ne s'inscrivait pas, *a priori*, dans une stratégie muséale de réactualisation³³. Bien qu'à son ouverture en 1986 le musée présentait une salle pour les expositions temporaires, cette dernière était surtout consacrée à des expositions liées au travail de Freud

et à ses collections. C'est en 1994, dans le cadre d'un projet extérieur au musée jumelant des artistes avec des sites, que Susan Hiller se retrouve au Freud Museum. Mis en œuvre par la maison de publication anglaise Book Works, le projet intitulé *The Reading Room* regroupait une quinzaine d'artistes ainsi que plusieurs musées et bibliothèques du Royaume-Uni³⁴. La désormais célèbre intervention de Hiller, *At the Freud Museum*, aurait cristallisé l'alliance entre le musée et l'art contemporain. L'étude de Brichall confirme que le succès de l'intervention de Hiller produisit une augmentation significative du flot de visiteurs et a su convaincre sa directrice de l'époque, Erica Davis (1988-2003), d'instaurer un programme pour l'art contemporain au musée. Par contre, comme noté par Brichall, si ce programme a su amener au musée son lot de succès au regard de l'achalandage et des finances, il n'a pas toujours fait l'unanimité au sein même de l'institution. En effet, un différend mena, en 2003, le conseil d'administration de l'époque au congédiement de la directrice pour conflit d'orientation³⁵. Depuis, le Freud Museum n'a toutefois pas cessé de présenter des expositions d'art contemporain.

La mémoire ancestrale des tapis de Freud

Depuis le début des années 1990, l'artiste française Anne Deguelle mène une recherche artistique où s'entrecroisent les médiums et des thèmes se liant à l'histoire et à l'espace. Travaillant principalement avec la vidéo, les éléments lumineux, la photographie et l'installation, l'artiste, particulièrement intéressée aux archives, a souvent interrogé l'histoire par le

32 Le cas de l'artiste Anne Deguelle et de son exposition au Freud Museum présente, tel que nous le verrons, un exemple probant de la mise en exposition d'éléments jusque-là conservés dans la réserve du musée. D'autres projets artistiques témoignent également de l'ouverture du musée aux interventions et demandes d'artistes. Par exemple, l'artiste conceptuelle Cornelia Parker extirpa en 1995 une plume d'un coussin du divan freudien et récolta des échantillons de nicotine sur les articles de fumeur de Freud. Pour plus d'information sur ces interventions de Parker, voir notamment : NIXON, Mignon. « On the Couch », *October*, Vol. 113, Summer 2005, p. 60.

33 Voir la recherche de Danny Brichall disponible en ligne : Museum Cultures. *Institution and Intervention: Artists' Projects in Object-Based Museums*, p. 20 < <https://museumcultures.wordpress.com/dissertation/> > (consulté en novembre 2016).

34 *Ibid.*, p. 20.

35 Le conseil stipulant que Davis avait une prévalence trop forte pour l'art contemporain et que les expositions temporaires devaient être redirigées vers Freud et son travail. Cf. *Ibid.*, p. 22.

biais de figures marquantes du 20^e siècle. Dans un enchâssement entre art conceptuel, poésie et recherche historique, Deguelle, qui définit elle-même son travail en « tentative de ré-enchantement du monde³⁶ », propose de reconsidérer le fil du temps et son écriture.

Résolument engagé, le travail de l'artiste rappelle que l'histoire est une pratique de l'éphémère et notre présent, une construction de la mémoire. Ainsi, pour l'artiste et comme elle l'affirme: « l'histoire est un moyen, un outil de décryptage mais elle est temporaire, sujette à variation selon les préoccupations successives des époques [...] [et il s'agit] de refaire le cheminement à l'envers, de comprendre pourquoi telle version a été retenue plutôt que telle autre³⁷ ». Ce qui intéresse Deguelle, ce sont les oublis, les amnésies, les manques. C'est qu'il faut s'inquiéter de la mémoire et de nos perceptions, car suivant les mots de l'artiste: « c'est la mémoire qui crée notre présent, qui l'engendre et le nourrit [...] le déchiffrement de notre présent, encore plus énigmatique que le passé, transite par la mémoire³⁸ ». Ces propos de Deguelle sur la mémoire et l'oubli, recueillis en 2005, semblaient annoncer l'intervention réalisée par l'artiste au Freud Museum quelques années plus tard. Le cas évocateur de Freud et de ses archives, un musée sur sa vie et son œuvre, constituait à la fois un thème et un contexte prédestinés. Si, comme mentionné dans le guide du musée, « l'essence de la psychanalyse est le dévoilement du caché³⁹ », des affinités de pensée opéraient déjà entre l'artiste et le processus psychanalytique.

Les recherches de longue date de Deguelle sur les tapis orientaux ont culminé lors d'une exposition réalisée autour de la collection des tapis freudiens et présentée au Freud Museum au tournant des années 2011-2012. L'artiste avait déjà exposé l'état de ses recherches en

2010 à la Bibliothèque Sigmund Freud de Paris⁴⁰. De plus, son intérêt pour les tapis orientaux s'était manifesté dès 2005 avec le projet *De l'orientation*, présenté au Centre de la photographie de Lectoure en France⁴¹.

Intitulée *Sigmund's Rug. To Sleep to Dream No More*, l'exposition au Freud Museum tenue en 2011-2012 proposait une relecture contemporaine, et inattendue, de l'univers freudien à partir d'une collection de tapis orientaux et, plus particulièrement, du tapis recouvrant le mythique divan du psychanalyste. La collection de tapis de Freud, comptant une vingtaine de textiles jusque-là ignorés par l'histoire et jamais officiellement mentionnés par son propriétaire, fut pour une première fois sortie des réserves du musée et intégrée dans une installation artistique. C'est dans ce contexte que Deguelle se questionna sur la présence du tapis d'Orient posé sur le canapé du bureau. Bien que l'artiste note que l'orientalisme et les tapis étaient en vogue dans les intérieurs bourgeois de Vienne à la fin du 19^e siècle, elle démontre qu'il y a chez Freud un excès du nombre et une importance symbolique dans le placement des textiles dans l'environnement de travail. En effet, les tapis orientaux avaient une place centrale dans le cabinet de travail de Freud, dans ses demeures de Londres et Vienne. En plus du tapis posé sur le divan, des textiles étaient installés au mur et au sol de la pièce de travail. Si la célèbre collection d'objets ethnographiques de Freud, également exposée dans le bureau, a joué un rôle central dans le développement des théories freudiennes sur l'inconscient, notamment avec la métaphore de l'archéologie, Deguelle pose la question de ce que les tapis avaient comme implication dans la vie du chercheur (fig. 2). La collection de textiles pourrait-elle avoir eu un impact sur le développement ou la compréhension des théories de Freud? On peut voir encore aujourd'hui au musée le

36 DEGUELLE, Anne. *Abbey Road: Abbaye de Maubuisson, Val d'Oise*. Trézélan: Filigranes Éditions, 2005, p. 11.

37 *Ibid.*, p. 11.

38 *Ibid.*, p. 11.

39 THE FREUD MUSEUM. *op. cit.*, p. 47. (traduction libre)

40 Cette exposition présentait certains travaux repris dans l'exposition du Freud Museum. Cf. Anne Deguelle. Site personnel de l'artiste. <www.annedeguelle.com/2010.html> (consulté en novembre 2016).

41 Ce projet abordait les thèmes de l'Orient, de l'orientation et des débuts de l'astronomie. Cf. Anne Deguelle. Site personnel de l'artiste. <www.annedeguelle.com/orientation.html> (consulté en novembre 2016).



Fig.2
Vue sur la collection d'objets ethnographiques et les tapis, bureau de Sigmund Freud,
Freud Museum, Londres
[Photo : Freud Museum London]



Fig.3
Installation de Anne Deguelle au Freud Museum, 2011
[Photo : Freud Museum London]

dispositif original du bureau de Freud qui présente un grand tapis au sol, un recouvrant le divan et un autre accroché au mur. Dans le catalogue accompagnant l'exposition, Deguelle note que Freud avait réalisé avec ces tapis, et bien avant son temps, ce qu'on définit aujourd'hui dans le langage artistique par le terme « installation⁴² ». Avec une méthode historique pour le moins benjaminienne, s'attachant aux petits détails de l'histoire et cherchant un sens profond dans ce qui peut paraître anecdotique, l'artiste éclaire un élément aussi évident qu'il a été invisible dans les récits de l'histoire. Proposant une interprétation originale et inusitée, l'artiste invite à méditer sur la présence de ces tapis.

L'exposition de Deguelle, qui s'orchestrerait dans l'ensemble des pièces du musée, présentait deux installations plus centrales, l'une dans le cabinet de Freud au rez-de-chaussée et l'autre dans la salle des expositions temporaires à l'étage. Dans le cabinet, une intervention minimale, mais forte d'impact, dévoilait une écriture lumineuse en néon installée juste au-dessus du divan. On pouvait y lire une citation d'origine shakespearienne et d'où l'exposition tire son titre : « to sleep, to dream no more⁴³ » (fig. 3). Introduction mystérieuse qui ouvrait le projet de Deguelle et dont les interventions dans le reste du musée éclairaient le sens. La salle d'exposition temporaire présentait de son côté une installation qui mettait en scène l'ensemble de la collection de tapis. Des tapis au sol, d'autres au mur ou encore roulés enveloppaient l'espace de la chambre. Un tapis installé verticalement agissait à titre d'écran ou de récepteur d'images. La vidéo projetée sur le tapis, « Le tapis de Sigmund Freud », incrustait deux trames d'images dans la trame réelle du tapis-écran, projetant des visages de dormeurs en transit dans des lieux d'attente ainsi que des

images de la salle de consultation de Freud. À la limite de la lisibilité, le mélange des motifs et de la projection lumineuse formait sur le tapis une surface mouvante et instable rappelant, selon l'artiste, la nature du rêve. Dans les larges vitrines de la salle d'exposition étaient installés un grand dessin basé sur le tapis du divan ainsi qu'un ensemble de documents et des artefacts qui témoignaient des recherches de l'artiste sur la collection de tapis freudiens. Cette documentation, également exposée sur des tables et présentant notamment des notes manuscrites de Freud, des extraits de texte et des photos d'archives, permettait au visiteur de refaire le parcours mental de l'artiste ou de créer sa propre interprétation au sujet de la place des tapis dans l'univers freudien. Le visiteur pouvait ainsi participer à ce processus d'association entre les théories freudiennes et le monde du tissage et des motifs. Finalement, un travail photographique, lié à la collection de tapis, était également entremêlé avec le décor des autres pièces du musée.

Avec une approche à la fois poétique et historique basée sur l'archéologie et l'iconographie des tapis d'Orient, Deguelle interroge la place du textile dans l'univers freudien. Elle invite à considérer la signification du tapis et les relations que ce dernier peut entretenir avec le processus psychanalytique. Le tapis oriental, en tant que territoire et rassemblement du monde, une symbolique que le philosophe Michel Foucault a d'ailleurs déjà soulignée, se voit bien incarné dans la proposition de l'artiste⁴⁴. À la lumière des motifs animaliers, floraux et stellaires du tapis posé sur le divan, ce dernier se transformerait, suivant la proposition de l'artiste, en une fenêtre ouverte sur le cosmos ainsi qu'en un jardin où s'étend le patient. Les recherches de Deguelle ont permis d'établir la signification des motifs et l'origine du tapis, un

42 DEGUELLE, Anne. *Le tapis de Sigmund*. Paris : Archibooks ; Londres : Freud Museum, 2011, p. 7.

43 Comme il est mentionné sur le site Internet de l'artiste, le titre de l'exposition s'inspire des mots du monologue de Hamlet de William Shakespeare (*Hamlet*, acte III, scène 1). Cf. Anne Deguelle. Site personnel de l'artiste. <www.annedeguelle.com/toSleep.html> (consulté en novembre 2016).

44 Foucault énonçant dans son discours sur les hétérotopies : « Or, si l'on songe que les tapis orientaux étaient, à l'origine, des reproductions de jardins - au sens strict, des « jardins d'hiver » - on comprend la valeur légendaire des tapis volants, des tapis qui parcouraient le monde. Le jardin est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique et le tapis est un jardin mobile à travers l'espace ». Extrait de : FOUCAULT, *op. cit.*, p. 29.

textile fait main par le peuple Qashqa'i, population originellement nomade et vivant principalement en Iran. Entre la représentation d'un jardin et d'un champ étoilés, le tapis apparaît tel un « territoire à la mémoire ancestrale » et un ciel cosmique aux vertus thérapeutiques : « Les patients vont s'y étendre et conter leurs nuits et les obscurs tissages de leur existence⁴⁵ ». L'interprétation de l'artiste amène une vision renouvelée et inattendue du divan : « Dans le vide astral de nos mémoires, Freud, en un geste artistique et intuitif magnifique, nous dédie une autre mémoire pour l'envelopper, pour le porter, un tapis de bassins étoilés. Tapis nomade, réalisé de surcroît par des femmes, il est le territoire [...] où s'exerce le soin des âmes⁴⁶ ».

Si Deguelle utilise le tapis et ses motifs pour ouvrir et approfondir les théories freudiennes sur le rêve et l'exploration de l'inconscient, le tapis est aussi une plate-forme pour opérer des renversements. Par l'association d'archives, les recherches de l'artiste exposent la tradition féminine rattachée au tapis et mettent en parallèle le travail manuel des femmes à l'origine du textile avec l'un des rares passages où le psychanalyste aborda la question du tissage. Dans un texte provocateur intitulé « La Féminité », Freud affirme que : « les femmes ont apporté peu de contribution aux découvertes et aux inventions de l'histoire de la culture, mais peut-être ont-elles quand même inventé une technique, celle du tressage et du tissage⁴⁷ ». Une invention que Freud s'empresse alors de lier à une prestation inconsciente confirmant la nécessité de cacher un manque. Finalement, les tapis féminins enveloppant son propre cabinet offrent une réponse tout aussi ironique que révélatrice à ses propos.

En pointant un détail des collections du Freud Museum jusqu'ici ignoré, le projet de Deguelle remet l'histoire freudienne en mouvement et amène le visiteur du musée à s'interroger. L'artiste ne donne pas de réponse, mais expose, propose, associe et dévoile des éléments nouveaux qui invitent à repenser le travail du psychanalyste. L'analyse de Deguelle ouvre sur un monde insoupçonné, un espace où les associations d'idées, les motifs et la symbolique du tapis invitent à un réenchâtement de l'histoire de Freud. Sous la loupe de l'artiste, la surface du tapis freudien semble s'ouvrir pour laisser entrevoir une profondeur du temps et le tissage de mémoires anciennes. Par une approche à la fois de critique et d'ouverture, l'histoire freudienne trouve de nouveaux récits qui invitent à reconsidérer l'interprétation du travail de Freud. Si l'intervention de l'artiste contribue à inscrire la pensée freudienne dans le temps présent, elle la projette également dans l'ouverture du futur, montrant qu'elle est toujours d'actualité pour comprendre et décrire le monde.

La collection prisme du futur

« On ne sait jamais ce que le passé nous réserve⁴⁸ ».

– Françoise Sagan

En continuité avec la critique institutionnelle, la rencontre entre l'art contemporain et les collections historiques est un espace potentiel permettant aux artistes de participer, depuis l'intérieur, à la transformation des musées et de leur discours. Près d'un demi-siècle après les débuts de la critique institutionnelle, les interactions entre les artistes et les musées semblent s'inscrire plus que jamais dans ce que l'historienne de l'art Anne Bénichou a appelé

45 DEGUELLE, Anne. *Le tapis de Sigmund*. Paris : Archibooks ; Londres : Freud Museum, 2011, p. 7.

46 *Ibid.*, p.9.

47 Pour voir la citation dans le contexte des travaux de l'artiste : *Ibid.*, p. 9, 16. Pour la référence de Freud, voir : FREUD, Sigmund. *Nouvelle suite des leçons d'introduction à la psychanalyse*, 33^e leçon, 1932.

48 Françoise Sagan. Site officiel de l'auteure. <<http://www.francoisesagan.fr/4.aspx?sr=7&page=4>> (consulté en août 2017).

un « imaginaire institutionnel⁴⁹ ». C'est-à-dire une alliance qui s'appuie à la fois sur la critique et sur l'aspect créatif de la collaboration et du langage muséographique. Une association pouvant contribuer à réinventer tout autant les pratiques artistiques que les institutions. En réactualisant les collections et en les réinterprétant, les artistes font « événement » à partir d'elles, mais ils peuvent aussi participer à un réenchantement de l'institution et de ses discours. Sous le motif de l'enchantement, les collections apparaissent tels les prismes d'une diffraction du temps et de l'histoire. Une diffraction où la manière de faire l'histoire et les savoirs se voient ensorcelés.

Le phénomène des cartes blanches, participant à raviver l'intérêt envers les collections historiques, pourrait ainsi être une précieuse ressource pour les musées, les artistes et les sociétés dans le projet d'un réexamen du passé en fonction du futur. Si la simple formule de la carte blanche, ou de l'association entre collections historiques et artistes contemporains, n'est certes pas garante de succès et « d'enchantement », il conviendrait de définir les paramètres qui rendent cette association significative. Sans doute, le cadre de la carte blanche doit se situer, au-delà des impératifs de la rentabilité et de l'événementiel, dans un espace d'essais et d'expérimentation qui protège et valorise la recherche artistique. Dans ce même esprit, il conviendrait de considérer le musée, au-delà de l'économie du divertissement, en tant qu'espace social fondamental pour l'articulation du temps et l'actualisation des dimensions oniriques, mémorielles et imaginaires des collectivités et des individus. C'est peut-être dans ce contexte que la rencontre entre l'art contemporain et les collections his-

toriques pourrait devenir le signe d'une mémoire inversée qui s'applique à rêver l'avenir.

49 Bien que l'ouvrage de Bénichou traite surtout des œuvres en forme de musée, de collection ou d'archives, la notion « d'imaginaire institutionnel » développée par l'auteur met notamment en lumière les échanges créatifs entre les pratiques institutionnelles et les pratiques artistiques, ainsi que la façon dont les artistes contribuent à redéfinir le musée et la façon dont l'institution muséale permet de redéfinir et d'inscrire un rôle social pour les artistes. Cf. BÉNICHOU, Anne. *Un imaginaire institutionnel: musées, collections et archives d'artistes*. Paris: L'Harmattan, 2013.

The reenchantment of the museum: Contemporary art at the Freud Museum

The opening of history museums to contemporary art and to interventions involving their collections could presage a new paradigm for the relationship between artists and these museums. Although artists and museums benefit from various standpoints from the event dimension associated with the phenomenon of giving “carte blanche” access to collections, conclusions regarding the meaning and the effects of this practice for the collections and objects of past history remain to be drawn. Perceiving in the phenomenon of the encounter between contemporary art and historical collections indications of a renewed relationship to time and history, this article considers the notion of enchantment as well as the way the “carte blanche” phenomenon can contribute to the reenchantment of the museum. The case of the Freud Museum in London, which introduced a program to integrate contemporary art within its collections, as well as the exhibition “Sigmund’s rug: To sleep to dream no more,” presented at this same museum by the artist Anne Deguelle, are analyzed in support of a viewpoint that expands on the notion of the enchantment of the museum and its effects on history. Enchantment is thus presented as a vector for the expression of an alternate temporality and history. From the same perspective, the social and symbolic meaning of the museum space is discussed, particularly in the light of Michel Foucault’s concept of heterotopia, and is reaffirmed as a space for research bound to the imagination and to dreams.