

Philippe BETTINELLI, Olivier BONFAIT,  
Dominique de FONT-RÉAULX, Marine KISIEL

## États du musée

Consacrer un numéro double au musée, comme institution, aux musées comme autant d'établissements, et interroger ainsi son lien, leurs liens, avec notre discipline, a semblé au comité de rédaction d'*Histoire de l'art* former une opportunité renouvelée de réfléchir à un espace où s'élabore et se visualise une forme des discours de l'histoire de l'art, de penser les tensions entre ce lieu de plus en plus happé par l'emprise d'une vision touristique et patrimoniale et un discours parfois plus porté, avec l'*iconic turn*, sur les images que sur les objets. Quatre des membres du comité se sont réunis pour coordonner ce numéro ; un tel sujet offrait en effet à l'équipe de la revue, espace rare et précieux de collégialité, l'occasion d'associer, dans la mise en œuvre de notre réflexion, les points de vue des professionnels des musées comme ceux des universitaires, tous visiteurs passionnés de ces lieux où réel et imaginaire, éducation et émerveillement, cursus académique et fiction se croisent, se retrouvent, se mêlent et s'entremêlent. Nous ne célébrons là aucun anniversaire, ni ne fêtons aucun événement singulier. Nous ne souhaitons tirer aucun signal d'alarme, ni distribuer quelque satisfecit que ce soit. Le musée, création moderne et révolutionnaire à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, paraît, aux yeux de bien de nos contemporains, constituer, bien qu'agé d'à peine plus de 220 ans – il n'a pas l'ancienneté de la bibliothèque, ni celle de l'école ou de l'université –, l'une des institutions les plus inscrites dans la durée ; son lien à la notion de collection et son imprescriptibilité exaltent le temps long. Cette institution semble familière et rassurante, mais également, trop souvent, poussiéreuse, convenue, réservée à un petit nombre de familiers ou, pire, jointe de manière *obligatoire* à l'école. Peu distinguent, malheureusement, le formidable pas de côté que proposent les musées aux cursus académiques. Rares sont celles et ceux qui exaltent cette relation étroite du musée au plaisir de la découverte, de la déambulation, de la rencontre, ouvrant ainsi le chemin à tout apprentissage futur, grâce à l'émerveillement de la visite. Il semble également que le musée, comme objet d'étude au sein de l'université, soit un peu éclipsé ou, plutôt, se soit laissé enfermer dans un domaine précis, celui de l'histoire de cette institution, oblitérant combien il relève de tous les domaines de la recherche de notre discipline.

Les années 2000 avaient pourtant placé le musée au centre de l'intérêt. Après deux décennies de grandes rénovations et de créations nouvelles, à Paris et en région, les musées étaient considérés comme les acteurs phares des politiques culturelles et éducatives. En mars 2000, l'auditorium du Louvre avait organisé un grand colloque, pendant trois jours, dédié à l'avenir des musées, orchestré par Jean Galard. L'avenir des musées se superposait alors, aux yeux des intervenants comme à ceux des spectateurs, à celui de la vie intellectuelle. En 2002, sous la direction de Dominique Viéville, un séminaire de près d'une semaine mobilisait à l'École du Louvre de nombreux universitaires et conservateurs pour étudier et analyser les relations entre musée et histoire de l'art, du XVIII<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle. Les actes de ces deux rencontres ont été publiés ; ils avaient,

en leur temps, rassemblé de très nombreux auditeurs et suscité de vifs débats<sup>1</sup>. Lancée en 2016 par la ministre de la Culture et de la Communication Audrey Azoulay, la mission « Musées du XXI<sup>e</sup> siècle » a tenté de renouer avec cette exaltation, portée par une ambition à la fois politique, institutionnelle et populaire. Plusieurs groupes de réflexion associèrent professionnels des musées, universitaires et chercheurs de disciplines variées, français et étrangers. Plusieurs rencontres avec des citoyens de tous âges, visiteurs ou non des musées, eurent lieu à Lyon, Marseille, Lens. Elles s'enrichissaient d'enquêtes ouvertes sur les réseaux sociaux. Ces différentes manifestations permettaient de distinguer le désir de substituer à la visite passive du musée une expérience active. Elles soulignaient le souhait de rencontre avec les acteurs du musée ; la volonté de trouver au sein des musées un savoir neuf, porté par la connaissance mais également par la liberté d'un point de vue original. Les circonstances ne permirent pas à cette réflexion d'être mise en œuvre ; les recommandations demeurèrent lettre morte<sup>2</sup>. Demeure, bien que ténu, l'esprit d'ouverture et d'échange qui avait présidé aux débats nés à cette occasion, entre établissements de toutes tailles et de tous projets, entre professionnels et visiteurs, entre amateurs et universitaires.

La volonté politique d'alors était portée par le désir d'inscrire l'institution muséale dans la société d'aujourd'hui, où elle est confrontée à de nouveaux défis : le rapport au virtuel et au numérique qui, aux yeux de beaucoup, semble pouvoir dévaluer, voire faire disparaître, le rapport à l'œuvre réelle ; l'ouverture grandissante à des visiteurs toujours plus nombreux venus du monde entier ; l'échec relatif des politiques successives d'ouverture du musée à toutes et tous, malgré des efforts constants, humains et financiers, depuis près de cinquante ans. Tous ces sujets sont évoqués dans le numéro *États du musée* qui s'ouvre ici.

Nous sommes reconnaissants aux jeunes chercheurs comme aux chercheurs et professionnels confirmés qui nous ont confié leurs essais. Leurs réflexions inscrivent le musée dans son histoire, en évoquant la création d'un musée consacrée à l'école française sous la Révolution (Matthieu Lett), la rivalité entre le Louvre et le British Museum au début du XIX<sup>e</sup> siècle (Odile Boubakeur), la création du musée d'art industriel en Russie (Karina Pronitcheva), les visions de René Huyghe pour un Louvre idéal et populaire (Enguerrand Lascols), la présence des musées dits « de province » et de leurs collections, à Paris, au tournant du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle (Guillaume Parage), mais rappellent également leur rôle actif aujourd'hui ; c'est le cas de l'article de Chérif Sane, qui livre une synthèse inédite sur les musées sénégalais, de l'essai de Daphné Serk portant sur l'architecture des musées chinois, ou de celui de Morgan Labar qui questionne le rôle des musées privés. Nous remercions vivement Laurence des Cars d'avoir répondu à notre interview, offrant ainsi de mettre en perspective ses actions à la tête du musée d'Orsay, et Guy Lobrichon d'avoir évoqué les interférences entre les musées imaginaires et réels de Georges DUBY et son écriture de l'histoire.

Nous avons élargi le domaine de la réflexion en posant, de manière directe, des questions choisies à plusieurs professionnels du domaine des musées et du patrimoine – Jean-Marie Gallais, Grégoire Hallé, Sophie Makariou, Sophie Mouton, Michela Passini, Neville Rowley, Cécile Sauvage, Nicolas Surlapierre. Ils s'y sont prêtés avec enthousiasme et lucidité, conservant vivace l'idéal du musée tout en cherchant à le faire évoluer, de manière positive, dans la société contemporaine. Le rapport du musée à l'histoire de l'art est développé dans plusieurs articles ; par Émilie Girard, qui nous livre une analyse inédite sur les collections d'art populaire au Mucem ; par Yves Le Fur, dont le texte forme un bilan de son activité à la tête des collections du musée du quai Branly ; par Delphine Galloy, qui évoque l'esprit de la création puis de l'évolution de la galerie David d'Angers ; ainsi que par Emmanuel Pernoud, qui nous emmène visiter le Louvre d'hier et d'aujourd'hui avec Degas et Mary Cassatt ; et enfin par Lisa Slade, observant la place des objets au musée depuis les antipodes. Le texte de la rubrique « Accent allemand » d'Ernst Seidl, proposé par nos collègues et partenaires du Centre allemand

d'histoire de l'art, prolonge la réflexion en interrogeant les enjeux complexes de la conservation des restes humains dans les musées universitaires. La lecture de ces propos met en évidence combien les injonctions paradoxales auxquelles semblent être soumis les musées aujourd'hui pourraient trouver leur résolution en questionnant la place offerte à l'histoire de l'art, moins seulement comme discipline au sens strict que comme formidable ouverture sur le monde, sur tous les mondes, proches et lointains, présents, anciens, disparus ou imaginaires. Le portfolio réuni par Simon Texier met en évidence combien le musée, lieu de rassemblement d'images, offre d'en produire et d'en imaginer de nouvelles. Les photographies choisies ici, avec une intention précise, invitent à une déambulation muséale originale dans l'espace et le temps.

Pendant longtemps, l'histoire de l'art a reposé sur deux « lieux » : le livre, qui mettait en avant le paradigme de la biographie (Giorgio Vasari), et la collection, où prédomine la logique d'une appropriation particulière de l'objet. Le musée, né dans les années mêmes où Johann Joachim Winckelmann publie le premier ouvrage avec pour titre « histoire de l'art »<sup>3</sup>, place au centre l'œuvre et produit un récit, ne serait-ce que par son dispositif de monstration, longtemps axé sur les notions d'espaces (écoles géographiques) et de chronologie (siècle ou style). À côté de ce discours savant, le musée, espace public, expose des œuvres d'art qui parlent, ou que l'on essaye d'écouter : des sémiophores, pour reprendre un concept de Krzysztof Pomian<sup>4</sup>. Il est dès lors le lieu possible d'une histoire de l'art sans nom, et parfois sans cartel, il crée l'espace et le temps de l'émotion, du pur regard, de la stimulation du plaisir de l'œil. En ce sens, il rejoint une histoire de l'art très actuelle, détachée de son lien avec l'histoire, décomplexée par rapport aux disciplines académiques et ouverte. Éric de Chassey reprend dans son analyse précise ces *deux histoires de l'art* qu'avait évoquées un colloque au Clark Art Institute à la toute fin du xx<sup>e</sup> siècle. Il met en perspective la manière dont musées et recherche universitaire poursuivent parfois des objets d'études différents, souvent suivant des méthodes distinctes, mais dont les conclusions et les résultats contribuent à servir la vivacité de notre discipline.

Mais les musées sont aussi des institutions liées à une histoire locale, ce qui ne veut pas dire localisme. Le nom même de musée des Confluences, en relation avec un site géographique et une histoire intellectuelle de la ville de Lyon, est par exemple un programme muséographique et une autre vision du rapport entre l'objet et son milieu. Du cardinal de Granvelle à George Besson en passant par Pierre-Hadrien Paris et Jean Gigoux, le musée de Besançon reste, après cent cinquante ans de République centralisée, un musée de collectionneurs bisontins, comme le musée du Louvre reste l'emblème de la Nation. Mais sans François Cacault à Nantes, ni l'expérience d'émerveillement d'Hippolyte Taine à Rennes devant le *Nouveau-né*, pas de Georges de La Tour dans l'histoire de l'art. Pour les onze musées créés par l'arrêté Chaptal de 1801, la fonction pédagogique de l'institution d'État s'appuie sur des valeurs établies par l'histoire de l'art.

Cependant le musée ne fait pas que refléter le discours de l'histoire de l'art : il agit sur lui également. Lieu de la confrontation entre une œuvre et une personne, il est là où se font les redécouvertes. Lieu éminemment public, il relève du politique. Le principe de démocratisation à l'œuvre depuis plusieurs décennies implique de nouveaux modes d'accrochage, moins savants, plus ludiques, qui entraînent une histoire de l'art éclatée, moins préoccupée uniquement de philologie savante, d'attribution et de datation, de classement stylistique, et plus ouverte vers les universaux actuels : le plaisir de l'œil, les aventures du voir, les bricolages de l'imaginaire visuel.

La question de l'expérience muséale, dont l'un des aspects fondamentaux est la confrontation à l'œuvre dans toute sa matérialité, se pose avec une acuité particulière dans un monde de plus en plus numérique, et dans lequel le musée s'est le plus souvent doté d'un alter ego immatériel. L'idée même d'un « Centre Pompidou virtuel », du nom donné au considérable chantier de refonte du site internet de cette institution, est, sur ce plan, particulièrement parlante : elle dit bien la tentative d'un équivalent

numérique du musée – formule s'étant considérablement développée lors des dernières décennies et qui relègue à un lointain passé le temps où de grandes institutions muséales pouvaient concentrer leur existence numérique sur la mise à disposition d'informations pratiques. Il faudrait cependant considérer ce dédoublement de l'institution dans toute sa variété et envisager les différents lieux du musée numérique : du terrain de communication que l'institution, pour trouver son public, se doit d'investir, jusqu'aux tentatives de dévoilement de ce qui constitue plutôt un territoire propre, par la mise en place de véritables centres de ressources numériques qui complètent le musée et facilitent l'étude de ses collections.

Le développement considérable et l'enrichissement des bases de données en ligne permet, pour de nombreuses collections n'ayant pas fait auparavant l'objet d'une publication exhaustive, de mettre en œuvre le rêve de la réserve intégralement consultable sur demande – quoique de manière tragiquement intangible. Les nouvelles possibilités techniques de recherche – du traitement de masse des données aux technologies de reconnaissance de l'image – sont par ailleurs l'occasion d'une mise à jour ou d'une transformation de l'histoire de l'art comme discipline, dont le temps dira l'importance épistémologique, et dont le développement de nombreuses formations assure une postérité, à moyen terme du moins. Nous pourrions à ce titre citer, de manière non exhaustive, le master Histoire de l'art et humanités numériques de l'université Lumière Lyon 2, le master Documentation et humanités numériques de l'École du Louvre, ainsi que ceux que la Sorbonne Nouvelle – Paris 3 et l'École des chartes ont consacrés à ces questions.

Le musée n'a évidemment pas attendu le développement de l'informatique pour se confronter à la reproductibilité technique de l'œuvre et à l'existence de la reproduction en tant qu'image indépendante de l'objet qu'elle reflète. L'exploration numérique des collections reproduit des aléas bien connus de l'édition – dont certaines expériences tendent parfois cependant à s'approcher d'un caractère muséal, comme le montre Julien Michel dans son étude. Sur le seul plan de l'expérience esthétique de l'œuvre, sa réduction à deux dimensions, son déplacement hors échelle, les inévitables imperfections de la reproduction, l'absence du sens de l'écoute de l'œuvre ou de la sensibilité à ses potentialités tactiles, la perte des effets d'optiques de surface que les variations de lumière ou de position du spectateur permettent semblent être autant de *tue-l'amour* potentiels. Il n'est pas évident que les magies de la retouche numérique et l'attrait physique de la lumière de l'écran – éclairant depuis l'œuvre et semblant ainsi répondre à la formule de Clyfford Still selon laquelle « les tableaux porteront leur propre feu<sup>5</sup> » – pallient suffisamment ces inconvénients.

Il existe cependant bien une muséographie du virtuel, qui voit le développement de manifestations pensées pour un environnement numérique et qui, se saisissant de ses possibilités, montre souvent des œuvres qui résistent au musée. Celle-ci peut s'intéresser à des œuvres détruites – c'était le cas de l'exposition *The Gallery of Lost Art* à la Tate Modern de Londres – comme à des œuvres non déplaçables – par la reconstitution numérique d'environnements, comme ce fut par exemple le cas au musée Guimet à Paris en 2019 avec le salon des porcelaines du palais de Santos de Lisbonne. La notion de virtualité semble pouvoir s'y entendre à la fois dans son sens informatique – au New Museum de New York, par exemple, dont l'exposition *First Look: Artists' VR* était librement téléchargeable et consultable à l'aide d'un casque de réalité virtuelle – et dans celui d'une potentialité. De nombreuses expositions en ligne semblent ainsi favoriser la présentation de « ce qui aurait pu être montré si » : si l'œuvre n'avait pas été détruite, si elle avait pu être transportée, si même, parfois, elle avait été menée à son terme – comme le montre l'étude que Pamela Bianchi consacre au MoRE, musée en ligne consacré aux œuvres non réalisées.

En réponse au développement numérique du musée, de nombreuses institutions semblent mettre en avant l'attrait de la matérialité de l'œuvre : du développement des

réserves visitables à la mise en place de nombreux dispositifs tactiles, répondant à la fois à l'impératif d'accessibilité du musée et aux frustrations causées par l'un de ses plus grands interdits, en passant par la programmation d'expositions portant spécifiquement sur ces questions, dont nous pourrions donner comme exemple *Dans le secret des œuvres d'art* au musée Fabre de Montpellier. L'enjeu central de la rencontre avec l'œuvre semble pouvoir être autant facilité par la présence du numérique au musée – par le biais des dispositifs de visite pouvant aider sa compréhension – que parasitée par celle-ci, comme certains usages du smartphone – et sa honnie « perche à selfie » – ont pu le montrer. Au sein d'un musée soumis à des flux de visiteurs toujours plus nombreux et aux attentes toujours plus variées, cette difficulté se conjugue avec celles liées à la visite de masse, avec pour défi que l'expérience de l'œuvre ne soit pas atténuée par l'expérience... du musée lui-même.

Pour enrichir ces réflexions en les ancrant dans l'expérience et la vision de ses acteurs, *Histoire de l'art* s'est rapprochée de conservateurs et d'universitaires directement en prise avec le musée dans la pratique de leur discipline. Directeurs de musées d'art et d'archéologie, conservateurs de collections d'histoire et de beaux-arts, agents de centres dédiés à l'art moderne et contemporain ou bien encore archéologue, huit professionnels des musées et du patrimoine se sont prêtés au jeu et ont répondu à un questionnaire dont les interrogations, volontairement ouvertes, dessinent une pluralité d'approches du musée. Leurs réflexions, reflétant les sensibilités et la réalité des métiers de chacun, met autant en exergue la diversité des projets des institutions que tous animent qu'une commune volonté de faire du musée un catalyseur : un lieu où se rassemblent des publics et des artefacts variés, tout à la fois moteur et disséminateur de la recherche en histoire, histoire de l'art et archéologie ; un lieu, cependant, où l'intégralité des pratiques de ces disciplines ne peut toujours être montrée, développée, partagée, et qui invite en conséquence à des réinventions permanentes. Aussi le musée dont ces entretiens dessinent les contours, pensé par plusieurs générations de professionnels, est-il assurément polyphonique, sensible, voire potentiellement hybride ; actuel et complexe, pour continuer à emprunter aux termes forts que ces échanges font émerger ; producteur de propositions variées, contestable parfois, mais assurément en continue évolution. Sans doute pourra-t-il alors, comme le formule joliment l'un des contributeurs, continuer à « faire résonance ». Faire résonance du lieu musée dans les pratiques de consommation artistique et les discours de l'histoire de l'art, tel est l'enjeu de ce numéro de la revue *Histoire de l'art*.

Ces mots ont été écrits avant la crise sanitaire qui a immobilisé la planète et arrêté les échanges touristiques. Cette crise très grave et très douloureuse oblige, déjà, à l'heure où nous imprimons ce numéro, à penser de nouvelles pratiques du musée, de nouveaux usages de musée, une manière renouvelée d'être une fenêtre ouverte sur le monde, même en temps de confinement. Nous espérons que les présentations publiques futures de ce numéro et les échanges qui les suivront permettront de contribuer à cette réflexion nécessaire. Cette situation entraîne déjà, et entraînera plus encore, de profonds changements dans le rapport du musée au numérique également. Le succès des sites internet des grands musées français et internationaux, en ces temps de confinement, souligne le vif désir de musée et suggère, peut-être, sans doute, d'autres mode de connaissance et de découverte de leurs espaces, de leurs collections, de leur histoire. Le numéro 87 d'*Histoire de l'art* sera dédié à une thématique liant histoire de l'art et numérique. Il offrira d'étudier et analyser ces changements en les inscrivant dans une temporalité plus longue.

## **NOTES**

**1.** J. Galard (dir.), *L'Avenir des musées*, Paris, musée du Louvre/La Documentation française, 2002 ; D. Viéville (dir.), *Histoire de l'art et musées*, Paris, École du Louvre/La Documentation française, 2005.

**2.** Le rapport remis à Audrey Azoulay est consultable sur le site internet du ministère de la Culture : J. Eidelman (dir.), *Inventer des musées pour demain*, Paris, La Documentation française, 2017 [URL : [www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Rapport-de-la-mission-Musees-du-XXIe-siecle2](http://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Rapport-de-la-mission-Musees-du-XXIe-siecle2)].

**3.** J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresde, Walther, 1764.

**4.** Voir l'essai de K. Pomian, « Entre l'invisible et le visible : la collection », dans *id.*, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 15-59.

**5.** Detroit, Smithsonian Institution, Archives of American Art, lettre de Clyfford Still à Betty Freeman, 14 décembre 1960. Nous traduisons.