

Éric de Chassey

Les deux histoires de l'art, encore une fois

La conception de l'histoire de l'art comme une discipline duale, qui s'est développée entre les musées d'une part et l'université de l'autre, a la vie dure. Musée et université sont pourtant de plus en plus souvent amenés à collaborer – et semblent converger vers une *désesthétisation* des objets-images contre laquelle met en garde cet article, qui appelle à reconsidérer l'acte d'accrochage comme un geste d'histoire de l'art, où le *faire-voir* est aussi un *faire-éprouver* et un *faire-comprendre*. La mobilisation explicite ou implicite de savoirs complexes qui infuse chaque décision de restauration, d'acquisition et de présentation, mais aussi l'ensemble des outils de médiation, fait ainsi du musée le lieu de l'histoire de l'art en pratique, contribuant à l'écriture de son récit à l'attention d'un large public.

ÉTUDES

Matthieu Lett

Du château des rois au palais de la Nation. Versailles et le musée spécial de l'École française (1797-1804)

Le musée spécial de l'École française, établi à Versailles sous le Directoire (1795-1799), était particulièrement ambitieux et novateur. Il devait glorifier la peinture et la sculpture française, en incluant également la production des artistes vivants. Pourtant, son existence fut brève puisque dès l'Empire, ses collections furent progressivement dispersées dans d'autres établissements. Fondé sur des sources en partie inédites, cet article vise à analyser les différentes raisons de cet échec au regard de la difficulté, pour la République, de nationaliser l'édifice qui incarnait le plus la monarchie française.

Odile Boubakeur

Désir de musée et Antiquité. L'archéologie entre imaginaire et présentation au British Museum dans la Londres du XIX^e siècle

Siècle de la structuration scientifique de l'archéologie, le XIX^e siècle voit les grands musées tels que Louvre et British Museum constituer leurs collections grâce aux campagnes archéologiques menées en Grèce et dans l'Orient méditerranéen. Cet article vise à mesurer le poids (réel et imaginaire) des collections de reliefs architecturaux que le British Museum – et, à travers lui, les forces de tout un Empire – présente à la face de son grand rival, le Louvre. Sont ainsi évoquées les célèbres acquisitions des marbres du Parthénon, du mausolée d'Halicarnasse, du monument des Néréides, de Ninive et Nimrud, ainsi que la machine diplomatique impériale qu'il fallut déployer pour transformer Londres en capitale d'une Antiquité renouvelée.

Guillaume Parage

Le chemin de la reconnaissance. Exposer les musées de province à Paris sous la III^e République (1875-1939)

Jusqu'au milieu du XX^e siècle, les musées en régions ont souffert d'une exécration réputation, diffusée principalement par des observateurs parisiens. Décrits comme des lieux vétustes, encombrés d'œuvres médiocres et abandonnés aux mains de conservateurs incompétents, ces musées sont jugés socialement inutiles et impropres à la conservation du patrimoine. Envisagée dès le début de la III^e République, une indispensable entreprise de valorisation se concrétise dans les années 1930 sous la forme d'expositions dans des institutions parisiennes. Organisées à l'initiative des conservateurs régionaux ou parisiens, soutenus par les municipalités ou l'État, collectives ou monographiques, ces expositions poursuivent un but commun : manifester la richesse des collections des musées

« de province », pour en finir avec plus d'un siècle d'infortune critique et ainsi asseoir leur légitimité.

Karina Pronitcheva

Le musée d'art industriel en Russie. Naissance et affirmation d'un concept (1860-1870)

L'Exposition universelle de 1851 démontra pour les observateurs de l'époque le retard considérable des Britanniques vis-à-vis des Français quant à l'aspect esthétique des produits d'industrie. Le South Kensington Museum (aujourd'hui Victoria and Albert Museum) fut alors créé dans le but d'améliorer l'enseignement des arts appliqués. Les progrès du Royaume-Uni, devenus manifestes lors l'Exposition universelle de 1862, poussèrent de nombreux intellectuels et hommes d'affaires à fonder des institutions semblables dans leurs pays. L'article porte sur l'histoire de la création des premiers musées d'art industriel en Russie dans les années 1860 et 1870 et le rôle décisif de l'écrivain et connaisseur d'art Dmitry Grigorovitch dans leur mise en place, notamment par son « manifeste » de 1866, qui a déterminé la nature de ce type de musée en Russie.

Enguerrand Lascols

Le Louvre, musée populaire ? Le musée idéal de René Huyghe dans les années 1930

En 1937 ouvre au palais de Tokyo l'exposition *Muséographie* qui présente le rôle passé et actuel attaché au musée et défend le caractère populaire et pédagogique de l'institution. Conçue par Georges Henri Rivière et René Huyghe, elle constitue pour ce dernier, conservateur du Louvre, la synthèse d'un modèle jusqu'alors défendu théoriquement, son *musée idéal*. La présente étude analyse ce musée construit théoriquement par Huyghe durant les années 1930, diffusant les nouveaux objectifs sociaux qui devraient guider l'institution muséale ainsi que leurs applications architecturales et muséographiques. Huyghe s'ancre ainsi dans les objectifs du « plan Verne » : alors que le directeur du musée du Louvre restructure son musée, l'un de ses jeunes conservateurs développe une idée originale du musée.

Chérif Sane

Patrimonialiser les musées du Sénégal. Entre histoire et témoignage

Cet article s'intéresse à la patrimonialisation des musées du Sénégal et principalement de Dakar, sa capitale, comme supports de discours et de

reconnaissance identitaires. L'article souhaite brosser une description détaillée du paysage muséal de Dakar. Il traite principalement des activités des musées, de la conservation et de l'exposition à la médiation culturelle en passant par la fréquentation par le public. Les relations des visiteurs aux collections muséales sont parfois l'occasion de processus de subjectivation et d'appropriation, dont l'observation permet de décentrer les débats sur les publics des institutions patrimoniales. L'objectif principal est de pousser l'analyse hors les murs des musées que nous nous proposons d'étudier afin de participer à la réflexion d'ensemble portée sur les conditions qui permettent aux musées du Sénégal de trouver leur place dans le système culturel et sociétal d'aujourd'hui.

Daphné Sterk

Regards sur l'architecture muséale contemporaine en Chine. Matérialiser les échos du passé

Ces dernières années, un nombre considérable de nouveaux musées ont été construits en Chine. Chaque ville désire le sien et cette course à l'« icône » mène bien souvent vers des architectures muséales jouant essentiellement sur les ressorts du spectaculaire. Cet article s'intéresse, au contraire, à quelques architectes chinois critiques ou expérimentaux qui se distinguent par leurs réflexions à contre-courant. En puisant dans les racines de leur culture, ils conçoivent des architectures permettant de repositionner l'espace du musée dans une histoire chinoise. Certains musées présentés dans cette étude accordent une place centrale au jardin, lieu traditionnel d'appréciation des antiquités et objets d'art, d'autres cherchent à retisser des liens avec le passé par le réemploi de matériaux anciens – tous sont pensés en harmonie avec leur environnement. Ces démarches architecturales questionnent, en Chine, l'identité d'un lieu en quête de sens.

Pamela Bianchi

Stratégies digitales et muséalisation du virtuel. Le cas du MoRE

Né en 2012, le MoRE (Museum of Refused and Unrealized Arts Projets) est un musée virtuel qui réunit, conserve et expose des projets d'œuvres d'artistes des xx^e et xxx^e siècles qui n'ont pas été réalisées – à cause d'une censure, d'un refus lors d'un concours, d'un manque de financements ou d'un changement d'intentions. Dans le sillage du processus de virtualisation qui

a engendré l'avènement d'œuvres et d'expositions virtuelles, le MoRE n'est pas la plateforme numérique d'un musée, mais une institution virtuelle, un musée/site web qui s'est approprié le langage numérique pour en faire un dispositif de conservation, d'exposition et de médiation. L'article vise à sonder le cas de ce musée à travers une mise en perspective tant pratique que théorique qui, tandis qu'elle analyse le MoRE au prisme des nouvelles formules muséologiques en rapport à la culture virtuelle, insiste également sur le potentiel heuristique du numérique dans la définition du vocabulaire muséographique contemporain.

Julien Michel

*Du white cube à la page blanche :
le livre comme lieu muséal*

L'art conceptuel a participé, à partir des années 1960, à la redéfinition de la pratique artistique : privilégiant la théorie à l'objet, certains des artistes identifiés à ce courant de pensée ont exploré l'idée de l'art par différents *media*, dont le livre. Place légitime du discours, la page est devenue lieu d'exposition, accueillant les œuvres dans un espace célébré pour son autonomie et sa flexibilité. Se substituant parfois totalement à l'exposition physique, l'espace livresque cristallise les questions soulevées par le musée en tant qu'édifice mais aussi comme institution. Celles-là renvoient notamment au public de l'art et proposent sa réintroduction au cœur de la pratique artistique, par sa participation directe ou sa simple attention.

Morgan Labar

*L'ambition des musées privés au XXI^e siècle.
Les cas de The Broad et la Collection Pinault*

Le paysage muséal des deux dernières décennies a été profondément recomposé par le développement des musées privés. Leur nombre a considérablement augmenté et, pour les plus importants d'entre eux, leur puissance symbolique rivalise avec celle des musées nationaux – influence sur les cotes et les carrières d'artistes, production de discours de légitimité. Les musées privés d'Eli et Edythe Broad à Los Angeles et de François Pinault à Venise et à Paris se rapprochent par le nombre, la qualité et parfois la célébrité des œuvres du Centre Pompidou, du MoMA ou de la Tate Modern. Ils produisent des récits et participent, par leurs acquisitions, l'accrochage de leurs collections et leurs expositions temporaires, à la production du canon

artistique moderne, rivalisant avec les institutions traditionnelles en matière d'écriture de l'histoire de l'art du temps présent.

PERSPECTIVES

Guy Lobrichon

Le musée intime de Georges Duby

Georges Duby (1919-1996) reste l'un des historiens français les plus célèbres. On sait moins que son interprétation de l'art médiéval, si distante des pratiques ordinaires de l'histoire de l'art, s'est forgée dans un compagnonnage intense avec plusieurs grands artistes du xx^e siècle. Le médiéviste s'est ainsi entouré d'un patrimoine intime où il puisait les ressources d'un imaginaire qui résonne dans chacune de ses œuvres historiques.

Delphine Galloy

*Musée-monument et musée de monuments.
Considérations sur les musées de sculpture
à travers l'exemple de la galerie David d'Angers*

Le musée David, à Angers, aujourd'hui galerie David d'Angers, est considéré depuis le xix^e siècle comme un archétype du musée de sculpture. L'un des premiers musées du genre à avoir vu le jour en Europe, il a été érigé en modèle institutionnel de valorisation de la sculpture, en raison de sa résistance notoire face au désintérêt pour les plâtres qui a marqué le siècle précédent et de la rénovation spectaculaire qu'il a connue dans les années 1980. Le présent article s'attache à reprendre l'histoire de la conservation du fonds David pour illustrer les différentes fonctions que l'on a souhaité assigner aux musées de sculpture depuis près de deux siècles et, surtout, souligner les rapports complexes qu'ils entretiennent avec les monuments publics et historiques, dans une forme qui tend parfois à l'œuvre d'art totale.

Emmanuel Pernoud

Revoir Degas, revoir le Louvre

Dans les années 1879-1880, Degas réalisa un ensemble d'œuvres sur le thème de la visite au Louvre. Ces images, en particulier deux gravures connues sous les titres de *Mary Cassatt au Louvre*, *Musée des Antiques et Au Louvre, la peinture*, *Mary Cassatt*, seront les matrices de notre réflexion sur le plaisir au musée. De ce plaisir, elles nous offrent deux représentations, oscillant entre le voir et le savoir. Mais à travers la suite d'états qui

accompagna leur réalisation, elles nous dévoilent aussi les étapes de ce plaisir, depuis le regard focalisé sur l'œuvre d'art jusqu'à la sensation diffuse procurée par l'environnement muséal. Enfin, par le lien qui unit Degas et ses modèles, elles nous renvoient à la relation entre le travail de l'art et l'activité du regard sur les œuvres.

Lisa Slade

Le compas de Breton et la carte de Marek.

Un regard du Sud sur le surréalisme

Cet essai a été inspiré par la visite de l'auteure, le même jour, au Centre Pompidou et au musée du quai Branly à Paris. Sa « rencontre fortuite », dans les deux institutions, avec des peintures sur écorce aborigènes qui avaient été initialement collectées par l'artiste tchèque Karel Kupka a donné naissance à un discours qui tente de « recadrer » une petite partie de l'histoire du surréalisme au Nord par une perspective du Sud. La discussion sur les liens unissant les surréalistes André Breton, Kupka et Dušan Marek ainsi que sur leurs rapports à l'art océanien est confrontée à la pratique contemporaine de la Art Gallery of South Australia, qui réoriente activement les perspectives européennes.

Yves Le Fur

Histoire de l'art et musées :

l'art extra-occidental anonyme

Les productions matérielles des cultures extra-occidentales, africaines et océaniques principalement, ont longtemps été abordées par les musées plus comme des témoins ethnologiques et anthropologiques que comme les témoins d'une activité artistique. La succession des institutions les ayant accueillies montre l'évolution des regards occidentaux sur ces objets et de leur statut. Cet article reconsidère la position de ces productions dans le récit « classique » de l'histoire de l'art occidentale, au sein ou à la marge des catégories de création habituelles – approches individuelles des créateurs, ensembles chronologiques ou stylistiques constitués, mouvements et sensibilités. C'est finalement la reconnaissance de ces objets comme œuvres d'art qui est interrogée : est-elle la phase ultime d'accomplissement ou peut-elle encore évoluer autrement ?

Émilie Girard

Relire les collections d'« art populaire ».

Retour sur quelques expositions du Mucem

Le Mucem assure aujourd'hui à Marseille la garde des collections du Musée national des

arts et traditions populaires, fondé en 1937 à Paris par Georges Henri Rivière. Au-delà du rôle premier et indispensable de conservatoire de ce fonds, et face à la crainte de voir ces objets oubliés, le musée s'est lancé, depuis son ouverture en 2013, dans une politique volontariste et engagée de relecture de cette riche collection. La programmation des expositions, au sein du musée ou hors ses murs, a ainsi à cœur de proposer des regards différents, permettant de confronter les objets d'« art populaire » à ceux d'autres domaines, de décloisonner les disciplines et de souligner la polysémie et le potentiel poétique de ces témoins de culture matérielle.

ACCENT ALLEMAND

Ernst Seidl

Musées universitaires et restes humains. Problèmes éthiques et questions pour l'histoire de l'art

Les collections scientifiques universitaires sont le lieu de discussions politiques sur des problèmes éthiques et d'un débat sur une approche scientifique qui dépasse les normes habituelles de notre discipline. Les propositions des « sciences de l'image » (*Bildwissenschaft*) ou encore du « *material turn* » laissent vierges de vastes champs d'études, en particulier à propos du caractère individuel de chaque objet et des propriétés spécifiques aux objets. Cette observation devient d'autant plus criante lorsque l'on est confronté à des problèmes de provenance – politique des nazis, origines coloniales ou encore restes humains conservés ou exposés illégalement. En s'appuyant sur les collections scientifiques du Museum der Universität Tübingen, cet article fait le point sur la situation actuelle et formule des souhaits méthodologiques urgents pour l'histoire de l'art.