Le musée législateur du beau et du bien.

Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France*, 2005.

Par Christian Ruby



De l'histoire des musées, des rapports des musées avec l'État et des rapports des musées avec les publics, on en connaît de larges pans. L'historien Gérard Monnier (*L'Art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995) nous a déjà proposé des travaux sur ce plan. Pierre Bourdieu, avec Alain Darbel (*L'Amour de l'art. Les musées européens et leurs publics*, Paris, Minuit, 1966) nous en a offert une (première, à l'époque) analyse sociologique. Encore ces références ne servent-elles ici qu'à orienter nos lecteurs vers quelques amers théoriques, afin de leur donner le goût de nous suivre, avant d'en venir à la suite de ce qui est en question. Et en effet, il ne suffit pas que des travaux aient été entamés — en sciences sociales —, pour que le savoir soit définitivement acquis. L'histoire, la sociologie, l'analyse politique d'un phénomène social ont aussi de l'intérêt en fonction de leurs reprises et rectifications, et de la manière dont se réorganise le récit savant qui structure ce phénomène. Sachant que Dominique Poulot, professeur à Paris 1, spécialisé dans l'histoire de la mémoire culturelle depuis longtemps, reprend, dans cet ouvrage, une telle histoire, les principes à partir desquels il prétend éclairer à nouveau le phénomène-musée ne laisse pas indifférent. En prenant en compte la théorie générale de l'espace public (Jürgen Habermas) et en l'appliquant à la question des musées, tout en l'appuyant sur une théorie de la réception esthétique (Hans-Robert Jauss), il donne même matière à de nombreuses réflexions nouvelles (ou plus amples)

tant pour les historiens que pour les sociologues et les chercheurs en esthétique.

En l'occurrence, il s'agit donc de traiter le musée comme « législateur du beau et du bien ». Un tel idéal, et ses différentes réalisations, voit se distribuer autour de lui, au moins : l'État et ses objectifs propres, la question des valeurs légitimes et de leur détermination, ainsi que le principe de la nation, point de conjonction de ces valeurs. Le musée, explique par conséquent Dominique Poulot, met à son service une *raison antiquaire*, sous le principe d'une inculcation d'un sentiment d'appartenance à la civilisation, peu ou prou confondue avec la nation. Les conventions et les procédures qui lui donnent vie sont chargées de lui faire incarner les représentations légitimes de l'État national : sa durée, sa continuité, son ampleur, son influence, etc.

L'exploration de cette thèse, portant sur la mobilisation des normes du goût ainsi que les catégories du jugement nécessaires pour imposer l'idée de musée (un rapport au passé) et pour justifier sa nécessité en rapport avec la formation des citoyens démocratiques modernes, par son auteur, s'accomplit sur le mode historico-chronologique (18^{e} – 20^{e} siècle). Avec un tel parcours, assez simple, mais efficace, notamment pour un livre destiné au lectorat venant de toutes les sciences sociales, et par ailleurs composé essentiellement d'études déjà publiées en divers lieux, mais retissées pour composer une unité, l'auteur distribue les pièces essentielles du dossier-musée.

Une esthétique spécifique.

Dans cette question des musées, les œuvres elles-mêmes sont moins à interroger (chacune pour soi-même) que le dispositif général qui rassemble autour du musée : une collection, une idée de la nation, l'organisation d'un rapport aux citoyens, une idée de la culture, un rapport au passé, et par-dessus tout une esthétique. Mais simultanément, il faut se refuser à croire qu'un tel dispositif soit donné une fois pour toutes. Il change ou fluctue en fonction de la dynamique des termes reliés. Aussi ce qui importe, montre fort bien Poulot, c'est « d'insister sur les reconfigurations de son statut, sur ses incessantes recontextualisations, sur les dévaluations et les délégitimations » qui l'activent sans cesse.

Qu'on parle du Louvre (1793), du musée du Luxembourg (1818), du musée de Versailles (1801, 1820), ou du musée des Thermes de Cluny (1837), par exemple, et il en cite bien d'autres, le musée a pour fonction d'instaurer l'Art, socialement et politiquement, en se situant massivement, quoique non exclusivement, du point de vue de sa réception. Le musée, l'idée de musée a largement contribué à l'élaboration d'une conscience esthétique européenne. Cette dernière

repose sur la croyance en un idéal de transmission immédiate du beau et des principes culturels. Le musée doit être et somme toute est « l'écrin » apparemment neutre « de l'admiration », écrit Poulot (p. 141). Ce qui suppose non moins une idée du public, celle d'un public spontanément réceptif, et capable de s'arracher non moins spontanément à soi.

L'universalité esthétique est par conséquent le paramètre central de la constitution de l'idée de musée et de la réalisation de cette idée. Qu'ensuite, cette réalisation prenne forme au cœur de la Révolution française, par le biais de la confiscation des collections royales, des biens du clergé, puis des émigrés, et des conquêtes militaires, cela définit moins cette idée que la spécificité des musées français, dans leur différence avec ceux des autres pays européens. Le musée ne renvoie pas à la notion d'héritage, soumettant alors cette institution à l'autorité d'une tradition (le musée anglais relève de cette perspective). Au contraire, si legs il y a, il n'existe dans le musée qu'à partir de sa régénération par la liberté, par sa réactualisation dans le cadre conceptuel proposé par les révolutionnaires. Il n'a donc de signification que s'il stimule un avenir en instruisant, par les sens, tant les artistes que le public.

L'espace public du musée.

Fin 18e°siècle : l'opinion éclairée pouvait-elle supporter encore longtemps l'incurie du pouvoir royal relativement aux collections de peinture ? Les collections royales étant jugées sans emploi, la réforme des modes d'accès aux œuvres a cristallisé la thématique de l'ornement nécessaire d'un pays. On parle même d'un héritage éclairé pour signaler que l'idée de musée doit contribuer à dissiper l'ignorance, à perfectionner les arts, à réveiller l'esprit public.

Comment ne pas observer ce qui se joue dans le musée : un certain sens de la communauté imaginaire ? Le musée sert à illustrer une réforme radicale encore à venir : la conservation des œuvres, certes, mais surtout leur exposition dans la mesure où elle est destinée à former les jeunes peintres dans le même temps que les richesses de l'Art doivent servir le pays. Lorsque La Font de Saint Yenne propose de vouer le Louvre à la vision des œuvres, il introduit la peinture à la dimension moderne de la publicité.

Bien sûr, il pense à la vénération publique des grands hommes. Le musée va réunir les toiles des grands artistes, à Paris, et montrer que l'on est capable de rassembler les statues des grands hommes. D'Angiviller (1730-1809), directeur des Bâtiments, participe du même esprit. Il commande des « tableaux d'histoire et des statues dont le sujet sera les grands hommes français ». Chaque statue doit illustrer une attitude morale pertinente.

Mais, surtout, La Font de Saint Yenne met en avant une théorie sensualiste qui porte à la fois sur les sens et sur l'émulation excitée par les belles statues. Il fait entrer en scène le public, sous la forme du public cultivé, auquel il confie des missions de formation, de culture et de sensibilité qui d'ailleurs ne laissent pas la porte tout à fait fermée aux hommes les plus ignorants qui peuvent eux aussi accéder aux œuvres.

Et ces deux composantes, la vénération publique et les valeurs sensibles, se nouent pour décliner les traits d'un espace public culturel, au sein duquel « les discussions des artistes, des savants et des amateurs auront répandu une masse de lumière plus que suffisante pour arrêter définitivement le mode d'aménagement » (*Lettre de Roland* à David, le 17 Octobre 1792).

De la notion de public.

Cela dit, afin que cet espace public prenne consistance, il convient de statuer aussi sur ce qu'on entend par ce terme nouvellement employé : le public. Un certain nombre d'expressions inédites prennent place dans les discours des hommes des Lumières. Notamment : le « regard du public », « devant le public », « l'examen public », mais aussi « rendre public », etc. Ces expressions, que l'on trouve chez Watelet (1718-1786), d'Angiviller et d'autres, indiquent avec force que le musée doit s'opposer radicalement au secret de la collection privée, à la réserve du particulier. Le nouveau secteur, « public », recouvre à la fois des personnes, celles qui composent un public « sans acception d'état » (Watelet) et qui vient dans les expositions recevoir « quelques premières idées justes », en rapport avec les « jugements autorisés », et des lieux ou des exigences qui peuvent être soit officielles soit privées, mais destinées à tous.

Sur ce plan, il existe une grande différence entre le moment d'expansion du principe de conservation qui gouverne la collection princière — Riedel, conservateur de la Galerie de Dresde, nous en donne une idée dans le premier catalogue de 1765 : « Ces trésors perpétuent la mémoire de tous ces artistes qui se sont distingués par leur génie et leur talent. Mais, en conservant les monuments de l'art, ils forment en même temps le goût de la Nation », et le moment de déploiement de ce terme de « public » et du renvoi au public. Le muséum, désormais, est « projeté en faveur du public », ainsi l'écrit d'Angiviller. Et si on « expose » au Louvre, c'est que, par l'exposition, l'Académie montre « une espèce d'adoption qu'elle fait (des œuvres), et une sorte de déclaration au public » qu'elle a jugé les œuvres présentables. « Il est impossible que l'opération n'obtienne pas un applaudissement universel puisqu'elle sera pour le public le gage d'une jouissance sur laquelle il n'est qui que ce soit d'indifférent ».

Cette différence est non seulement une différence qui porte sur le statut des œuvres, mais surtout une différence qui porte sur une nouvelle instance d'appui : le public. Et ce public a des exigences : il ne veut plus que les œuvres soient secrètes, réservées. Il lui faut des lieux exemplaires qui ne soient plus le palais. Il lui faut des œuvres exposées… vraiment.

Et Poulot de conclure : « Le musée offre la meilleure image de publicité de l'opinion rêvée par l'époque » (p. 34). Ceci pour le 18e°siècle, sachant que tout ceci se perpétue, selon l'auteur, jusqu'aux modifications actuelles imposées par l'âge démocratique, et qui voient notre rapport au public ceinturé par des savoirs et des préoccupations : auscultation des pratiques des visiteurs, indices de fréquentation, souci de connaître la fréquentation des musées, programmes éducatifs, etc.

De l'administration du musée et du bien commun.

Il faut maintenant concrétiser l'idée. Le partage des jouissances, la disposition de l'héritage collectif, l'extension de la propriété nationale inaliénable et la propagation de la jouissance démocratique des arts doivent être gérés. L'administration se coule dans le problème. Au nom de l'État, elle introduit des distributions, elle affine quelques directives, elle organise la légitimité culturelle supérieure du monument et du programme muséal. D'abord contre l'ordre marchand. Elle assure que le point de vue de la réception ne soit pas troublé par les fluctuations du commerce.

Puis, elle propose des solutions concrètes à quelques problèmes parfois laissés en suspens : quelles œuvres choisir ? Les statues qui prouvent les erreurs et les crimes du régime précédent, les chefs d'œuvre immortels, des objets pour l'instruction nationale (Romme, 1793) ? Comment organiser les œuvres : en imposant un point de vue chronologique, une distribution sur l'échelle des siècles, une distribution par écoles, etc. ?

Enfin, elle assoit son rôle politique : que tous puissent bénéficier d'une répartition égale des sciences et des collections, qui deviennent grâce à elle des instruments au service de la perfectibilité. C'est de là que provient son obsession pédagogique : « tout doit avoir un but moral chez un peuple républicain » (Détournelle).

Et cela, bien sûr, nonobstant les résistances. De diverses sortes. Notamment au modèle français de la civilisation (c'est ce que disent les « étrangers ») et à la logique du panorama universel (c'est ce que disent les « critiques »). Certes, le Louvre, par exemple, rend possible une visite gratuite, sans introduction, sans guide à payer, les pourboires y étant interdits, tandis qu'il est

ouvert à tous les groupes sociaux (19e°siècle). Mais, dans le fond, que pensent les Anglais du Louvre de 1815 ? Ils sont contents de constater qu'aucune peinture des Ecoles anglaises ne figure aux cimaises de cet asile français des arts. On devine pourquoi. L'échec des armées françaises est inscrit sur ces murs ! Et à la chute de l'Empire, combien demanderont que l'on « donne aux Français une grande leçon de morale » en reportant les œuvres aux lieux originaires. C'est Wellington qui parle, évidemment.

De son côté, Friedrich von Schiller souffre aussi et souhaite voir les œuvres se rebeller : « Les créations de l'art des grecs / Le Français peut bien, par la force des armes, / Les amener jusqu'aux rives de la Seine / Et dans de resplendissants musées / Montrer à la Nation frappée de stupeur / Les trophées de ses victoires, / Elles resteront éternellement silencieuses / Et ne descendront jamais de leur piédestal / Dans la joyeuse procession de la vie. » (p. 78).

Une culture républicaine du musée.

Le bien commun n'est partagé que sur un horizon limité. Au demeurant, dans le cadre national, Flaubert se fera le critique du musée, comme bien d'autres (*cf*. *Dictionnaire des idées reçues*).

Deux voies se dégagent maintenant.

La première : elle consiste à raffiner les paramètres historiquement acquis. Tout le 19e°siècle se livre à eux. Répandre les Lumières et la beauté, telle est encore la tâche. Une certaine sociabilité aussi : celle qui réunit le divertissement et l'art, avec la discussion. Une sociabilité qui ne néglige pas le rapport du musée et de la fête parfois, notamment à destination des autorités : réceptions officielles dans les musées, banquets diplomatiques, etc. se rejoignent ici. Ce sont certes des sociabilités d'un loisir de privilégiés, qui réunissent les « couches supérieures » de la société. Mais ce sont aussi parfois des sociabilités de sociétés savantes, de contacts et de conversations mondaines. Bientôt on rêvera de mobiliser le musée à des fins d'instruction et de loisir populaires.

La seconde : elle nous concerne de plus près. Au terme de son ouvrage, l'auteur se lance dans des considérations sur le musée de nos jours. Non sans déployer un parti pris de type nostalgique. Au 20e° siècle, et surtout en fin du siècle, les choses se seraient dégradées : visiter un musée, « c'est alors consommer des espaces ». Nous serions donc entrés dans une phase différente : celle de la démocratie culturelle. Le musée qui faisait figure de rouage du système des Beaux-Arts, « les écoles, les musées, qui sont une autre forme de l'enseignement, les grands travaux décoratifs et les manufactures qui en relèvent, voilà la direction des Beaux-arts, celle qui fournira des architectes, des peintres, des sculpteurs, des ornemanistes aux monuments, des

directeurs et des artisans aux industries locales » (Marquis de Chennevières, 4 avril 1877), et qui devait jouer sa partie politique, « C'est que les arts portent ceux qui les exercent à une élévation habituelle et sensible » (article « Bienséance » dans le dictionnaire de Watelet), semble désormais voué à perdre son sens. En effet, affirme l'auteur, dans le monde postmoderne qui est le nôtre, le musée « valorise sur le mode de la circulation sociale, la participation active aux jouissances du lieu, qui devient le support — voire le prétexte — d'échanges, d'ateliers, de colloques, de fêtes et d'événements en tout genre…. Réinventés ou interprétés à neuf ». C'est dire si l'âge démocratique, ou l'âge postmoderne (inscrit dans l'ouvrage à partir de la thèse de Jean-François Lyotard) laisse l'auteur perplexe.

Mais si on laisse de côté cet effet de mode intellectuelle, il reste, nous venons suffisamment de l'écrire, un ouvrage fort passionnant pour les chercheurs qui tentent d'affiner une analyse des institutions culturelles ou veulent éprouver un concept dans ce champ.

Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France, 18^{e}-20^{e} siècle*, Paris, La Découverte, 2005.198 pages. 18 euros.