

DU Delphine Lévy « Pour l'accès à l'art et à la culture »
2023-2024

Compte-rendu d'ouvrage

Pascal Griener, *Pour une histoire du regard. L'expérience du musée au XIX^e siècle*, Paris : Hazan, 2017.

Préambule – un ouvrage essentiel pour penser l'accès à l'art et au patrimoine ?

Diplômé de l'EHESS et docteur de l'université d'Oxford sous la direction de Francis Haskell, Pascal Griener est professeur d'histoire de l'art et de muséologie à l'université de Neuchâtel. Ce livre est le résultat d'une série de conférences qu'il a données dans le cadre de la Chaire du Louvre du 2 au 16 octobre 2017. La forme que revêt l'ouvrage a donc davantage attiré à une compilation de cinq études de cas, dressant une forme de typologie non exhaustive produite par le déploiement d'un nouveau « régime perceptif » au XIXe siècle : le regard savant, le divertissement urbain, la mise en scène de l'industrielle et de la science, le livre d'histoire de l'art. Ces conférences et cet ouvrage entrent dans le contexte d'un récent intérêt des musées à questionner leurs propres histoires, tout particulièrement le Louvre, qui finance de nombreuses recherches à ce sujet. Ce regard rétrospectif sur le rôle du musée dans la société est révélateur de nouvelles conceptions muséales à l'œuvre aujourd'hui.

Si l'ambition de l'ouvrage est de faire une « histoire du regard », c'est aussi une nouvelle manière d'aborder la question des publics. Traitée souvent au second plan, c'est-à-dire *après* la question des collections, les publics sont envisagés avec un certain degré d'agentivité, ses modes d'appropriations des œuvres étant le souci premier de l'auteur. Cela s'inscrit dans le contexte intellectuel de la multiplication des études muséologiques sur la sociologie des publics, les dispositifs d'accès, les études de satisfaction au musée, ou encore la gestion des flux. Mais l'ouvrage s'intéresse moins au public en tant que tel qu'aux manières dont les pouvoirs publics et les institutions ont œuvré pour le mettre en contact avec des objets d'art, de technique et d'histoire. Chemin faisant, l'ouvrage surprend par l'historicisation de nombreuses pratiques et dispositifs qui, s'ils sont aujourd'hui décrits comme novateurs, sont pensés et mis en place dès le XIXe siècle.

Dans la préface de l'ouvrage, rédigée par Monica Preti, on lit à juste titre que « le XIXe siècle dont nous parle Pascal Griener nous renvoie l'image du nôtre » (p.17). En effet, de nombreuses dimensions de l'ouvrage résonnent avec cette actualité des questionnements autour de l'accès au musée et aux œuvres.

Donnons quelques exemples :

- Le voyage de Jacob Burckhardt à Londres (chapitre 1) fait écho à la construction de l'incontournabilité du musée dans les parcours touristiques lors de l'avènement d'un tourisme de masse orienté vers les capitales ;
- L'importance symbolique et économique immense revêtue par les musées représentant des figures en cire comme le musée Grévin ou Madame Tussauds sont envisagés dans un contexte de floraison des entrepreneurs de *shows* populaires et commerciaux (chapitre 2) ;
- La thématique de l'immersion au musée, aujourd'hui omniprésente dans la conception des dispositifs et des parcours d'exposition, est en réalité déjà pensée et mise en pratique dans les musées au XIXe (chapitre 2) ;
- L'oscillation de certains musées, notamment du Louvre, entre un espace de spectacles et un espace d'exposition rappelle les dynamiques de commercialisation des espaces dans les grandes institutions culturelles (chapitre 3) ;

- L'accessibilité des œuvres d'art est déjà une préoccupation importante des musées à l'époque, qui mettent en place des dispositifs à cette intention comme l'extension de l'usage des reproductions, des fac-similés et des photographies (chapitre 4) ;
- L'accès aux catalogues aujourd'hui rendu possible par la numérisation fait écho à l'importante diffusion des manuels d'histoire de l'art illustrés et à bas prix au XIXe siècle (chapitre 5).

En bref, l'historicisation de ces outils de médiation et d'accès à un public dit « de masse » permet au lecteur contemporain d'interroger ses propres pratiques, ce qui en fait donc un ouvrage pertinent à la fois pour l'historien et le sociologue, mais aussi pour le professionnel de musée.

Après avoir présenté ces quelques pistes de réflexion sur l'actualité saisissante d'un livre sur le XIXe siècle, il s'agit désormais d'entrer en détail dans son contenu, que nous présenterons de manière résumée.

Introduction : Histoire aveugle ou histoire du regard ?

Comment le regard se pose-t-il sur les objets d'art au XIXe ?

Au moment de la transformation industrielle, l'exode rural crée les « classes laborieuses », perçues comme dangereuses. Le musée est alors vu comme bénéfique à la paix sociale car il opère le partage (symbolique) des richesses nationales, mettant les œuvres d'art au profit de la nation (cf. Le Louvre, ouvert en 1793 pendant la Convention). Au XIXe, les masses (classes populaires et la bourgeoisie élargie) ont des attentes nouvelles, que des entrepreneurs se mettent à prendre en compte.

Pour Griener, l'histoire des collections et des musées est trop focalisée sur les grandes institutions. Il est contre la « naturalisation » de l'histoire muséale qui veut retracer la genèse des collections. Obsédée par l'étude des réseaux qui donnent naissance à ces dernières, elle manque d'accorder de l'importance aux objets eux-mêmes. Elle n'en fait qu'une saisie intellectuelle, en oubliant leur poids symbolique, magique ; les acteurs de l'histoire sont comme des « purs esprits ». C'est pourquoi l'histoire des collections est à intégrer dans **l'histoire culturelle du regard**. Il s'appuie sur la différence, en allemand, entre *sehen* (voir) et *schau* (montrer) : le deuxième terme suppose une volonté, conditionnée au XIXe par les musées et les entrepreneurs. L'ouvrage se focalise sur deux villes qui ont forgé ce regard moderne : Londres et Paris.

« Au centre de la métropole, le musée aimante les foules urbaines ; il hante l'esprit des écrivains, et, par là, il pénètre dans l'imaginaire collectif » (p. 30).

Chapitre I. Entre le *fog* et les vitrines. Jacob Burckhardt visite Londres (1879)

Dans un contexte de compétition entre les puissances européennes, le musée connaît un grand essor au XIXe. Dans ce moment d'expansion, « la frénésie causée par la compétition internationale a transformé les conditions propres à l'exercice du regard au musée » (p. 30). Ce chapitre est basé sur la correspondance de Jacob Burckhardt (1818-1897), sur son second

voyage à Londres en 1879, dans lequel il note chaque soir les impressions que lui laissent sa journée.

La métropole

Il constate à Londres la ville foisonnante, immense, des toits à l'infini, l'impossibilité de distinguer les nations et les ethnies des gens, et le brouillard noir du charbon partout présent. Il voit que la métropole fait triompher l'espèce humaine mais annihile l'individu. L'hyperstimulation sonore et visuelle le rend **blasé** (en allemand *blasiert*), il se protège du surplus d'informations produit par la ville en adoptant cette attitude corporelle.

L'entrée au musée

Mais cette « anesthésie volontaire » (p. 33) peut céder la place au plaisir, ce grâce au musée. Il visite d'abord le South Kensington Museum, construit juste après l'Exposition universelle de 1851, qui a pour but de présenter une histoire de l'art industriel à travers ses objets (aujourd'hui Victoria & Albert Museum). La contemplation a un but économique, celui de glorifier les produits industriels britanniques en leur donnant un passé, en construisant un lien historique avec les modèles artisanaux qui les ont précédés.

A l'entrée, on lui demande de poser canne et parapluie, ne pas manger, ne pas toucher, « une **discipline sociale** précise » (p. 34). Dans les salles, des gardes empêchent un danger éventuel, et protègent le visiteur qui peut s'investir mentalement tout entier dans les œuvres. Il note l'existence d'un restaurant à l'entrée, où « la jouissance esthétique au musée est rattachée au plaisir de la consommation de biens, pour la première fois de l'Histoire » (p. 34).

Les jours fériés, le British Museum est gratuit, ce qui provoque l'irruption des classes populaires et le chamboulement des codes de la discipline sociale. Lorsqu'il est payant, le musée est calme et propice à la contemplation.

Burckhardt se rend compte qu'il ne pourra pas voir toutes les œuvres exposées à Londres, il réfléchit donc à un moyen de maximiser son temps, un « calcul en termes proprement capitaliste » (p. 38). Tout son voyage se tarifie, de l'hôtel, aux transports, jusqu'aux cartels mentionnant le prix des œuvres.

Le terme « colossal » revient souvent dans sa description : le musée « écrase » mais pourtant il se veut pédagogique. Griener fait le lien avec l'impérialisme anglais qui se sert dans les patrimoines nationaux des autres pays à la même période. Il note la **sécularisation** créée par l'existence d'objets liturgiques au musée, une étape finale du processus de **désenchantement du monde** (Weber).

Les formes se mettent à vivre

Burckhardt veut faire une « histoire des formes » qu'il puiserait dans cette collection du South Kensington. On peut faire un parallèle avec l'invention du **panorama** au XIXe, dispositif qui entoure le visiteur en lui proposant un point de vue « total » sur un paysage mais qui le fixe dans un point de vue donné.

« La toute-puissance de la vision enrichit le vocabulaire du regard au détriment des autres sens ; ainsi le toucher sert-il bientôt à métaphoriser une vision proche de son objet, qui le 'palpe' du regard. Cette interprétation désincarnée des sens au profit de la vue affecte la représentation de l'espace muséal au XIXe : on y voit un lieu où l'œil, au service presque exclusif de l'esprit, peut étudier l'art dans l'histoire » (p. 45)

Burckhardt et le regard sur l'œuvre : l'ombre de Winckelmann

Dans le contexte de sécularisation, l'art offre une expérience du divin, de la transcendance esthétique. L'œuvre d'art « apparaît » au musée et elle est **sacralisée**. Griener dresse un parallèle avec l'historien de l'art allemand Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) qui influence beaucoup la génération de Burckhardt.

A la fin du XVIIIe, un culte pour les sculptures antiques se développe. Griener fait un parallèle avec l'analyse anthropologique du fétichisme, qui se développe à l'époque et qui développe l'idée que les statues représentaient le divin lui-même et n'étaient pas des œuvres d'art. Dans la vision de Winckelmann, « L'idéal grec [...] doit se contempler comme une Présence qui aurait traversé le temps sans encombre » (p. 50). Au final, « le désenchantement du monde se caractérise paradoxalement par une fascination accrue pour le pouvoir magique de l'art » (p. 52).

Chapitre II. « *High and low enjoying alike* » à l'ère du divertissement urbain

Le show – ou le provisoire qui dure

L'auteur procède à une étude horizontale des spectacles à Paris et Londres, opposé à une étude plus traditionnelle et verticale des musées, dans un souci de changer la hiérarchie des valeurs culturelles. Son objet d'étude est le *show*, l'acte de montrer au regard d'autrui, de faire voir, etc. C'est un terme qui a aujourd'hui une acception très large. Mais au XIXe, c'est le *show* populaire et commercial qui constitue la référence pour les visiteurs des musées.

L'homo œconomicus et l'empathie pour le passé

Au XIXe, on a pu se mettre à la place des gens du passé, grâce à une « supériorité historique des Modernes » (p. 62) déclarée : eux seuls sont en capacité de comprendre leur passé, de ressentir ce que pensaient et vivaient les gens du passé. Dans un parallèle avec *l'homo œconomicus* théorisé par Adam Smith (1723-1790) dans la *Théorie des sentiments moraux* (1759) et la *Richesse des nations* (1776), le sujet économique projette son imagination sur les autres, dans l'action dans son propre intérêt, il veut susciter l'admiration d'autrui.

C'est une période de passion pour l'histoire, les révolutions, et l'idée de progrès : « la construction du passé devient un enjeu majeur de légitimation » (p. 63). Le visiteur du musée se projette dans une existence humaine passée pour embrasser la modernité de son temps tournée vers le futur et le progrès infini. Griener veut « étudier les modalités de ce déplacement de l'être hors de lui-même, et dont l'institution muséale deviendra un des refuges les plus adéquats » (p. 63). Ce déplacement sera utilisé au profit de l'économie industrielle et du politique.

L'évocation du passé par la prothèse – le musée de cire

A Paris, la mode des spectacles de figures de cire fait fureur : on y montre des figures d'hommes célèbres. La fondation du futur Musée Tussaud, le Musée Curtius à Paris, repose sur une forme de voyeurisme historique. Ces musées créent une proximité avec les élites royales par leur représentation dans des modèles de cire et dans des situations lambda (ce sont des personnes de tous les jours) ou en tenue d'apparat, dans la représentation de leur rôle politique. On fait usage massif de la cire et du plâtre pour représenter les rois, les meurtriers, les génies...

La figure de cire fonctionne sur trois *a priori* :

- elle possède l'**aura** des personnes en question, positive ou négative ;
- les vêtements sont souvent **authentiques**, ce qui rend cohérent la représentation ;
- ce qui est représenté est voulu **pittoresque**, elle fait un avec la mise en scène.

« Ce qui importe ici, c'est l'intensité d'une sensation, qu'elle soit positive ou négative » (p. 69).

La magie par l'immersion dans un espace – de Westminster au musée des Monuments français

La France a créé un nouveau type d'expérience : l'**immersion au musée**.

Cf. Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir, une première véritable pensée de la muséologie moderne. Chaque salle est une atmosphère, on y voue un culte à la relique historique. Lenoir a utilisé la sensibilité anglaise de la « lugubre magie », avec un parallèle avec la transformation de Westminster au même moment, les deux marqués par une transformation du rapport aux sculptures. L'abbaye se « sécularise » dans le sens où elle devient un endroit où l'on vient y contempler les œuvres d'art qui y résident.

Au même moment émerge une passion pour l'**Histoire-résurrection**, on ouvre les tombeaux en prétextant des recherches historiques. Le culte des Grands Hommes, la construction des Panthéons, créé même une fascination pour les cadavres : « Comme on le voit, en France comme en Angleterre, la Nation cherche des lieux où représenter le corps national dans toute son extension temporelle » (p. 82). Et dans le contexte français, « le musée des Monuments français constitue le corps symbolique de la France dans sa dimension historique et patrimoniale » (p. 83).

L'auteur mentionne le rôle des shows en Angleterre qui mettent en scène ces rapports aux corps historiques, symboliques, nationaux, d'où l'importance des **entrepreneurs** autant que des historiens et des conservateurs de musée.

La « nouveauté » entre au musée. La mise en scène des grandes civilisations antiques (1816-1850)

Le Louvre et le British Museum ont une fonction d'initiation « à la Beauté de la culture classique » (p. 85), avec l'art greco-romain comme modèle absolu. La situation change dans les décennies 1830-40, notamment avec l'entrée de l'art Assyrien dans les grands musées, on commence à donner plus d'intérêt à l'art non greco-romain.

Dans les années 1840, les grands musées deviennent des « musées des civilisations » (p. 90), dans une vision positiviste : ils montrent la progression des civilisations dans le temps. « La force de l'ère moderne tient à cette gageure : rendre *mobile* le patrimoine colossal, figé jusque-là dans une immobilité immémoriale sur son site d'origine » (p. 91), permise par la puissance technique des Modernes, notamment dans le domaine des transports.

Chapitre III. Umbilicus urbis. La métropole industrielle comme centre du monde matériel

Griener utilise la symbolique du **umbilicus urbis** de la Rome antique, le lieu où Romulus aurait creusé un fossé marquant le cœur de la ville en lien avec les divinités souterraines (les Enfers). Rome, comme les villes industrielles au XIXe, se pensent comme le centre du monde.

Dans les années 1850, rien n'arrête l'Angleterre, si bien qu'elle se doit d'organiser la 1^{ère} exposition universelle (technique, colonies, inventions mécaniques, sculpture...) en 1851, qu'on appelle encore la *Great Exhibition*. Cette exposition a transformé radicalement la « culture du regard » (p. 98).

Il note la progression des expositions rétrospectives au fil du temps, qui permettent d'écrire une nouvelle histoire des civilisations en les considérant sous le point de vue de la production matérielle et du développement technique. L'objectif est de décrire un progrès spirituel via

l'évolution matérielle ; c'est aussi une certaine manière d'envisager la tradition, le passé. De nouvelles considérations de l'objet émergent, considéré comme un *produit matériel* et mis en scène dans les musées.

Le modèle anglais à son comble : le Crystal Palace, à Sydenham

Le palais de verre est construit en 1851 pour l'Exposition Universelle, vouée à être détruite mais maintenue au final par la volonté de quelques uns souhaitant « capter cette magie du provisoire, en l'étalant sur la longue durée » (p. 107). Le Crystal Palace ouvre à Sydenham en 1854, comme une sorte de *showroom*, parallèle au South Kensington Museum qui ouvre en 1857. Les deux fonctionnent de pair. Sydenham projette une « vision utopique à la force inouïe » (p. 106), « une machine à produire un fantasme collectif aux proportions gigantesques, et qui offre aux visiteurs payants un feu d'artifice de perceptions » (p. 107). L'objectif de la visite est de projeter le visiteur hors du temps et le faire traverser différentes époques pour glorifier celle à venir, dans un acte de divination qui parallélise passé et futur.

Il s'agit de la première occurrence d'une *period room* avec la reproduction d'un salon d'une maison pompéienne. On y trouve des cours qui présentent chacune des espaces civilisationnels différents.

« Mais surtout, chaque cour propose la représentation d'une étape de l'Histoire, non comme mouvement, processus, mais comme une 'stase', état fixe et durable » (p. 116)

Le musée du Louvre – lieu de spectacle ou palais de l'industrie mondiale ?

1859-1865 : la France est inquiète car le *South Kensington Museum* achète de nombreuses collections de partout en Europe, dont des collections françaises. Le Louvre manque d'une collection industrielle semblable à celle de Londres, et rattrape ce manque dans les années 1860 grâce au don de la collection Sauvageot.

Il note un double mouvement d'**attraction** et de **répulsion** face au modèle anglais des musées d'arts industriels, surtout au cours du IInd Empire, Napoléon III ayant séjourné en Angleterre lors de son exil. 1867 : le *South Kensington Museum* lance la *Convention for promoting universally Reproductions of Works of Art for the benefits of Museums of all countries* qui veut mettre en avant un principe d'échange de plâtres, mais qui n'aboutira pas.

Au terme du chapitre, on constate au XIXe en France et en Angleterre deux visions du musée mais un même élan, compréhensible grâce à l'histoire du regard :

« une histoire de la culture qui sait comprendre l'offre globale proposée au *regard* des masses à l'ère industrielle [...]. A Londres, les musées célèbrent la versatilité des formes, des matières et des techniques, dans des collections industrielles. A Paris, les arts décoratifs relèvent d'une symbolique monarchique ; possédés par la Couronne, ils doivent donc, tout au contraire, célébrer une consubstantiation magique, unique de la matière, de la forme et de la technique. » (p. 131).

Chapitre IV. Rendre visible l'oeuvre d'art à l'âge de la science

Au XIXe émerge un nouveau **régime perceptif**, défini comme « l'ensemble des modalités qui conditionnent la contemplation de l'art à une période donnée » (p. 133). Emerge aussi une politique volontariste qui souhaite rendre **effective l'accessibilité**, de trois manières

différentes : la restauration systématique des peintures, la multiplication des fac-similés, et l'extension de l'usage de la photographie.

Restaurer, donner à voir

La restauration s'accompagne à l'époque de la pose d'une laque, un vernis translucide semblable à celui appliqué par les luthiers sur les instruments (!), dans un contexte de l'**esthétique du sublime**. Mais les conservateurs vont essayer de faire autrement que les laques qui modifient trop le tableau, créant ainsi du débat public, des querelles. Ils souhaitent, dans un idéal d'accessibilité, dégager les oeuvres de leur vernis oxydés qui les protègent pour les donner à voir au public.

Le triomphe de la reproduction

La reproduction en plâtre a la cote au milieu du XIXe. Ceux-ci ne revêtent pas de patine, ce qui permet un dévoilement presque pur de la forme. Ceci a « contribué à légitimer l'étude des formes artistiques comme un système vivant, et presque autonome » (p. 142).

Les fac-similés d'objets réussissent le défi posé plus haut : montrer qu'on peut accomplir, par la **technique** moderne industrielle, les **savoir-faire** artisanaux du passé, effaçant la rupture produite entre les deux âges.

La photographie

Dès son origine dans les années 1830, la photographie a été utilisée pour reproduire des oeuvres d'art. Griener note son ascendant immédiat dans un siècle « fasciné par le transport rapide, et par les effets magiques d'ubiquité » (p. 144). Il est intéressant de voir les débats qui ont eu lieu au sujet de la pénétration de la photographie dans les musées, qui est passé par une phase de rejet avant l'intégration à la mise en valeur des collections. Chaque type de représentation sert un rôle spécifique, elles partagent le **champ du savoir**.

« La photographie [...] sert magnifiquement cet exercice de l'oeil propre au connaisseur. Elle assume son rôle – celui de représenter la *peau* de l'objet, avec un angle de vue significatif. Sa fonction est de préparer la contemplation d'un original ou d'en mémoriser l'analyse concrète, une fois celle-ci analysée avec minutie » (p. 157).

Chapitre V. Le match Angleterre / France. Deux pratiques du livre d'histoire de l'art pour le grand public

Le manuel d'histoire de l'art illustré et à bas prix est une invention du XIXe siècle. Il suit l'évolution des techniques d'impression et de reproduction, et aussi l'invention du papier-bois dans les années 1820 : « A l'ère des musées, le livre sur l'art devra offrir des connaissances simples, compactes et propres à structurer les connaissances du lecteur » (p. 161). Le livre, comme le musée, **ordonne** la perception des choses du monde du visiteur.

En France, la Révolution de 1848 change beaucoup la donne. Philippe-Auguste Jeanron est nommé à la tête du Louvre et assigne **six missions** au musée : inventorier, conserver, décrire, classer, *communiquer*, *exhiber*. Il utilise l'acception anglaise du terme, ce qui révèle l'influence anglaise sur la notion d'accessibilité des oeuvres et, pour la première fois, « le rapport de l'art au public est ancré dans une charte des missions propres à l'institution muséale » (p. 177)

Conclusion

Le musée se développe au XIXe dans une économie de la **sensation** (terme inventé à ce même siècle) et produit par le capitalisme industriel. Cela n'a pas été étudié, car les musées se sont définis comme des institutions essentiellement scientifiques qui ont nié être des espaces de divertissement.

« Dans ces lieux, la fascination pour un merveilleux 'stupéfiant' a été dénigrée au profit du regard appuyé, concentré, celui du visiteur légitime, car visant la connaissance scientifique ou la jouissance esthétique pure. [...] Ce qui attire alors les masses tient moins au contenu des musées qu'à la promesse d'un merveilleux toujours renouvelé, d'expériences chatoyantes et multiples où le corps, et non l'esprit désincarné, joue un rôle décisif – reconstitution de lieux 'atmosphériques', objets magiques, formes étranges taillées par des hommes appartenant à des cultures inconnues » (p. 188)