

Compte rendu de la séance avec Dominique Poulot
Vendredi 25 novembre, Musée Cognacq-Jay
La notion de public (1) : Histoire du public

Dominique Poulot est un historien français, spécialisé dans l'histoire du patrimoine et des musées. Il est professeur des universités à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il a notamment écrit *Une histoire des musées de France. XVIIIe-XXe* (paru en 2005) et dirigé plus récemment *L'effet musée*, ouvrage collectif, accessible en ligne, paru en 2022. Dominique Poulot est également directeur de rédaction de la revue *Cultures et musées*.

Dans cette séance, Dominique Poulot propose une approche historique de l'étude des publics des musées. Celle-ci ne doit pas en effet être le domaine réservé de la sociologie des publics, de la muséologie ou des sciences de l'information et de la communication : l'histoire rappelle combien les hiérarchies, les goûts et les définitions du « public » changent dans le temps. À l'inverse, faire l'histoire de l'institution muséale et du patrimoine est une manière originale d'interroger ces institutions culturelles, moins pour elles-mêmes et davantage en fonction de leur projet comme de leurs destinataires. Comme il est difficile d'identifier les expériences des visiteurs dans les sources, l'étude historique se penche souvent sur les représentations de celui-ci et ses enjeux, tels que les formulent ces institutions et les principaux acteurs du monde culturel et politique du temps. Il s'agit donc ici de proposer un panorama de l'histoire du public des musées à partir de ses représentations.

Pendant les deux siècles d'histoire qui sont ceux des musées français, leur rôle a en effet été conçu de différentes manières. Cette évolution renvoie aux **mutations des institutions elles-mêmes**, mais également à celles, plus générales, des **notions de culture, d'éducation et de citoyenneté** – ou encore de « publicité » et d'« utilité », pour reprendre les termes du XVIIIème siècle.

Trois notions entrent toutefois en jeu dès l'origine des musées : **la grandeur**, au sens sociologique du terme (le musée participe d'une économie de la grandeur, qui dépasse et sublime le quotidien) ; **l'utilité**, une idée caractéristique de la philosophie des Lumières (le musée est censé offrir des collections utiles, particulièrement lorsqu'il est question de citoyenneté) ; **la vertu identitaire**, au sens d'un lien à préserver entre des collections et un territoire. Dans les trois cas, la question de la nation est en jeu. La réflexion sur les « publics » prend place au sein de cet ensemble puis se reconfigure au fil du temps.

Naissance de l'espace public de la peinture - XVIIIe siècle

Pour mieux saisir ce qui est en jeu dans l'histoire des publics des musées, D. Poulot propose d'abord de revenir sur le contexte qui précède leur création. Au XVIIIe siècle, les Académies d'art jouent un rôle analogue en proposant des expositions publiques de collections qui sont destinées à l'apprentissage. Leurs collections ont ensuite été transférées dans les musées.

Dans le cas français, **l'Académie royale** a le monopole de l'exposition publique. La première exposition publique a lieu en 1667. En 1725 est proposée une fameuse exposition dans le salon carré du Louvre. L'évènement est d'ailleurs intimement lié à la monarchie, puisqu'il est inauguré le 25 août, jour de la Saint-Louis. On peut estimer, à partir de la vente des livrets, le nombre de visiteurs du Salon entre 15 000 et 35 000.

Ces salons sont progressivement l'occasion de **l'émergence d'un espace critique** caractéristique du siècle des Lumières. Le *Mercur*e observe ainsi en 1737 le début des foules au Salon, supposé témoigner du goût de la nation pour les beaux-arts. En 1746, pour la première fois, La Font compare les œuvres exposées au Salon avec des œuvres littéraires (livres ou pièces de théâtre) : chacun, dit-il, peut en avoir connaissance et énoncer un jugement à leur propos. On peut donc critiquer et publier. Demeure toutefois une **catégorisation** des publics : il reste l'idée d'une **hiérarchie** entre le connaisseur et l'ignorant et celle selon laquelle seule une élite, au final, peut réellement émettre un jugement. Dans cette conception, les artistes doivent avant tout porter attention à ce sentiment des connaisseurs.

Dans la période prérévolutionnaire, on assiste une valorisation de la démocratie, à travers l'intérêt pour l'Antiquité grecque notamment. L'idée d'une libre exposition **jugée par le public**, vue comme la meilleure façon d'améliorer le goût et le talent des artistes français s'affirme aussi. On passe du salon au musée et celui-ci est pensé comme une **école à la fois pour les artistes et le public**.

Le musée révolutionnaire

La fondation du musée du Louvre est d'abord envisagée sous Louis XVI, sur le modèle du muséum d'Alexandrie. Le projet est interrompu par la Révolution française puis repris, selon de nouveaux enjeux.

Dans une lettre au peintre David, le ministre de l'Intérieur, Rolland, écrit ainsi que le musée doit attirer les étrangers, nourrir le goût des beaux-arts, recréer les amateurs et servir d'école aux artistes. Les catégories de publics envisagées sont encore d'un type que l'on qualifierait aujourd'hui d'élitiste, mais il s'agit néanmoins là, dans son projet, d'une démocratisation du système académique. Parallèlement le musée doit aussi jouer un rôle politique de fortification de la nation : pour ce faire, il lui est demandé de plus faire **appel à l'émotion**.

Dans cet esprit, à partir des années 1792-93, émerge une autre question, appelée à se poser de façon durable : celle des œuvres et des thèmes qui sont dignes ou non du musée. Ici se joue la grandeur du musée. L'œuvre doit répondre à un standard, défini à partir d'un canon, et doit posséder certaines **composantes esthétiques**.

Cette période est cruciale dans la définition du rôle du musée, et un certain nombre de textes évoquent les publics et le rapport aux œuvres. La présentation de ces dernières doit être réfléchie de manière à ce qu'elles puissent être *vues* dans leur meilleur état. On évoque également les « amateurs au cœur pur » pour désigner les visiteurs idéaux auxquels le musée s'adresse. De nombreux débats ont lieu alors pour distinguer ceux qui sont **dignes d'entrer** et **les autres**, qui y entrent mais pour de mauvaises raisons. En parallèle à cette sélection des œuvres et à cette réflexion sur les types de visiteurs, s'opère une hiérarchisation des espaces muséaux : des parties sont ouvertes à tous et d'autres sont réservées aux spécialistes. Certaines collections trop spécialisées pour le grand public, pense-t-on en effet, doivent être réservées aux professionnels.

Des critiques à l'encontre du musée sont également adressées à cette période. À l'occasion du déplacement des collections du Vatican à Paris, on lui reproche notamment de séparer des collections de leur contexte, et de les couper de leur territoire. D. Poulot revient à ce propos sur la figure de **Quatremère de Quincy**, historien de l'architecture et homme politique (NB. voir à ce sujet *Une histoire des musées de France*.)

Evolution de la notion de public aux XIXe et XXe siècles

Ces premiers principes perdurent au XIXe siècle : en particulier, les musées continuent malgré tout d'être pensés pour être réservés aux artistes et à une élite. En proposer la visite à un plus large public reste considéré comme un pari incertain : les non connaisseurs risquent en effet de n'y éprouver qu'ennui et confusion.

Un changement important a lieu dans les **années 1920-1930**. Certaines figures font alors émerger un autre rapport possible au musée. Ainsi, Henri Focillon, dans une communication de 1921 intitulée « La conception moderne des musées » suggère que ces derniers soient « ouverts au public pour qu'il y cultive sa sensibilité, pour qu'il y exalte son imagination ». Il poursuit : « On ne va pas pour se renseigner dans les concerts : on essaie d'y être heureux [...] Il faut que les musées soient considérés comme des espèces de concerts, il faut qu'on y apprenne à sentir avec profondeur, à imaginer avec richesse et diversité [...] Le public doit sortir des musées avec une notion accrue de la vie [...] L'essentiel c'est qu'un musée soit vivant [...] : on vient ici pour apprendre, et, plus encore que pour apprendre, pour être heureux et pour aimer. »

La notion d'apprentissage reste présente, mais un autre rapport possible aux œuvres est énoncé, qui avait émergé au XVIIIe siècle avec l'appel à l'émotion mais qui prend ici une place essentielle : il s'agit de **valoriser aussi l'expérience vécue et la sensibilité** des visiteurs, en dehors cette fois de toute hiérarchisation ou catégorisation. Dans une autre perspective, toujours dans cette idée d'accompagner l'ouverture des musées à un public plus large, le directeur du Louvre Henri Verne et l'égyptologue Jean Caprat proposent à cette époque de mobiliser les nouveaux médias, et en particulier la radio afin de proposer aux non connaisseurs, lors de causeries radiophoniques, un véritable « mode d'emploi » de la visite au musée.

Débutent ainsi une véritable démocratisation de l'accès à l'art et au patrimoine, qui suppose une autre conception du rapport à l'œuvre. Nos débats contemporains restent imprégnés des hésitations et constructions de ces deux siècles précédents.

Questions, pistes de réflexion :

Comment cette histoire des institutions muséales à travers les représentations qu'elles se font de leurs publics peut-elle permettre aux professionnels des musées d'aujourd'hui de remettre en perspective leurs missions ou d'enrichir leurs approches ?

Cela soulève aussi la question des usages des savoirs produits sur les musées et leurs publics par les institutions – cf. le développement des « observatoires des publics » dans plusieurs institutions, et aussi les relations entre monde des musées et monde de la recherche (avec des distinctions entre des formes de recherche plus ou moins « appliquées ou désintéressées », pour reprendre la terminologie de D. Poulot).

La façon dont on conçoit le parcours du visiteur, avec une approche beaucoup plus individualisée des propositions qui lui sont faites via les nouveaux outils de médiation, est ainsi à inscrire dans une histoire longue, avec une prise en compte accrue des attentes des publics et de la diversité des expériences vécues face aux œuvres.

De la même manière, des livrets des salons du XVIIIe siècle aux catalogues d'exposition actuels, les évolutions des publications liées aux expositions témoignent la volonté de chercher un autre public, d'apporter autre chose que la seule photographie d'une exposition.

Liste des références évoquées par D. Poulot pendant son intervention :

- Coypel, Epitre, 1721
- Le Mercure de France 1737
- La Font, Réflexions, 1746
- Abbé Le Blanc, Salon, 1747
- Pernety, Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure, 1757
- Diderot, Lettres à Falconet, VIII, sept 1766
- Le fonds Deloynes à la BnF
- Antoine Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda : sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (1796).
- Emile Bertaux, Aux artistes : du passé et de l'avenir des beaux-arts, 1830.
- Robert de la Sizeranne
- Henry James, *L'Américain*, 1877
- Louis Codet, *César Capéran ou la tradition*, 1918
- Paul Valéry, *Le problème des musées*, 1923
- Henri Focillon, *La conception moderne des musées*, 1921
- Causeries radiophoniques de Jean Caprat et Henri Verne