

MUSEE NATIONAL EUGENE DELACROIX

Enjeux de la représentation du grand homme et de ses lieux

22 novembre 2016 – Musée Delacroix Paris

Compte-rendu

Sommaire

Ouverture.....	4
Dominique de FONT-REAUUX	4
Représentations du grand homme.....	4
Imaginaire contemporain du grand homme ; exemple de l'étude conduite au musée Eugène Delacroix en 2015	4
Jasmina STEVANOVIC.....	4
• Présentation des méthodologies d'enquêtes	4
• L'imaginaire associé à l'artiste par les publics du musée	5
Hadrien RIFFAUT	5
• Des attentes particulières à l'égard du musée	7
Clélia BARBUT	7
• Échanges entre les participants	9
Monica PRETI	9
Marie-Clémence RÉGNIER.....	9
Yves GAGNEUX.....	9
Le mythe du poète entre patriotisme citoyen et identité nationale : le culte de l'Arioste au XIX^e siècle	11
• La tradition municipale et l'identité locale	11
• Le culte « patriotique » de l'Arioste et le nationalisme au XIX ^e siècle	12
• Les célébrations des Centenaires et la diffusion du mythe.....	13
• Échanges entre les participants	15
Charlotte CHASTEL-ROUSSEAU.....	15
« Française, femme et artiste, il me faut un peu de gloire. » Genre et consécration artistique dans la première moitié du XIX^e siècle	16
Séverine SOFIO.....	16
• La grandeur et son foisonnement schématique	17
• « Le Phénix Culturel » de Daniel Milo : comment mesurer la postérité d'un artiste entre 1750 et 1970 ?	17
• <i>Etched in Memory</i> de Gladys et Kurt Lang	18
• Etudes de cas : quelques contemporaines d'Eugène Delacroix	19
• Échange entre les participants	21
Ségolène LE MEN	21
La mise en scène de l'artiste et de son œuvre au cinéma, le cas de Vincent Van Gogh	22
Laurent PERREAU	22
• <i>Van Gogh</i> d'Alain Resnais (1947)	22
• <i>La Vie passionnée de Vincent Van Gogh</i> de Vincente Minnelli (1955)	23
• <i>Van Gogh</i> de Maurice Pialat (1991)	24
• <i>Le Mystère Picasso</i> d'Henri-Georges Clouzot (1956).....	25
• Échanges entre les participants	26
Représentation réelle, fantasmée ou virtuelle des lieux du grand homme	28
Les « intimités » du grand homme : objet(s) de musée – réflexions à partir du « musée intime » de la Maison de Victor Hugo	28
• « (...) la vie privée des citoyens illustres, quoi qu'on en ait dit, ne leur appartient pas et ne peut rester murée. ».....	28
• Reconstitution d'une atmosphère et d'un décor domestique, <i>chez</i> Corneille, et « musée sentimental », <i>chez</i> Moreau, des préambules au « musée intime » hugolien	30
• Une maison « qui sera, de plus, un musée ».....	31
• Échanges entre les participants	32
Mettre en scène Balzac en sa maison : à propos de quelques récentes tentatives.....	34
• Premier exemple : la scénographie du cabinet de travail de l'écrivain	34
• Deuxième exemple : le réaménagement de la salle des portraits	35
• Troisième exemple : la cheminée de Balzac	36
• Échanges entre les participants	38
Entre fiction romanesque et lieu de mémoire, le musée de l'Innocence d'Orhan Pamuk à Istanbul	40
• Un roman et un musée indissociables	41
• Les trois spécificités du musée de l'Innocence.....	43

• Échanges entre les participants	44
Le petit livre des grands hommes mis en abîme dans le <i>Tour de la France par deux enfants</i> de G. Bruno (1877).....	45
• Échanges entre les participants	49
Conclusion	50

Ouverture

Dominique de FONT-REAULX

Directrice du musée national Eugène Delacroix

Je suis heureuse de vous accueillir pour cette deuxième journée d'étude dédiée aux musées-ateliers. En 2015, nous abordions les enjeux du musée-atelier et la conservation des lieux de vie et de travail d'un peintre ou d'un sculpteur. Pour 2016, nous nous interrogerons sur la notion de représentation du grand homme et de ses lieux. Le rapport au grand homme, à ses lieux et le rapport à l'intimité sont des sujets de questionnement qui traversent les disciplines. Cette journée d'étude s'appuiera ainsi sur l'histoire de l'art mais aussi sur l'histoire de la littérature, du cinéma, la sociologie, l'ethnologie et l'anthropologie.

Représentations du grand homme

Imaginaire contemporain du grand homme ; exemple de l'étude conduite au musée Eugène Delacroix en 2015

Jasmina STEVANOVIC

Docteure en sociologie de l'université Paris-Descartes, Chercheuse associée au Centre de recherche sur les liens sociaux (CERLIS)

Cette communication porte sur la mobilisation de la grandeur par les publics du musée Eugène Delacroix, tels que nous les avons rencontrés lors de deux enquêtes. Le thème de la grandeur ayant émergé de manière spontanée dans les discours des visiteurs du musée, nous montrerons comment il se décline dans leurs représentations et dans leurs attentes de visite.

● Présentation des méthodologies d'enquêtes

Deux enquêtes de publics qualitatives ont été menées depuis 2013 au musée Delacroix. Ces études poursuivaient l'objectif d'affiner la connaissance des publics, tout en identifiant leurs attentes.

Dans la première étude se dégagent quatre figures principales de visiteurs :

- des habitués du musée du Louvre
- des amateurs de Delacroix
- des adeptes des sorties culturelles
- des touristes français et étrangers.

Cette première étude a été réalisée à partir de 24 entretiens semi-directifs de fin de visite.

La majorité de la population de la seconde enquête est composée d'étudiants et d'enseignants du primaire et du secondaire, des publics découvreurs du musée, essentiellement des primo-visiteurs.

Ces deux populations présentent des connaissances très différentes des œuvres du peintre avant la visite, plus importantes pour les premiers que pour les seconds, du fait d'une

démarche de recrutement différente pour chaque enquête. Les visiteurs interrogés lors de la première enquête étaient venus spontanément au musée tandis que nous avons emmené au musée ceux interrogés lors de la seconde enquête. Il en ressort des caractéristiques différentes en termes de familiarité avec la figure de Delacroix, ce qui a eu des conséquences sur l'imaginaire que les visiteurs projetaient autour de la figure du peintre et de sa grandeur.

Méthodologiquement, la seconde enquête a comporté trois phases :

- une phase d'exploration, en amont de la visite, de la notoriété et l'attractivité du lieu à partir de la double question de l'image de l'artiste et de celle du musée. Pour ce faire, les participants ont conçu leur musée Delacroix idéal, à l'aide d'éléments visuels. Ce jeu comportait une centaine d'images que les personnes interrogées associaient, sous forme de thème, au gré de leurs envies.
- une phase d'accompagnement des participants au musée Delacroix pour les observer pendant leurs parcours de visite, ce qui nous a permis de saisir, sur le vif, leurs mécanismes de réception
- une phase d'échange avec les participants sur leurs expériences de visite, leurs ressentis ainsi que leurs dynamiques de réception.

De manière transversale, les principaux axes de questionnement retenus ont été notamment :

- les représentations associées à la figure de l'artiste
- les représentations associées au lieu et aux choix des œuvres exposées
- les mécanismes de réception du lieu et du discours muséal
- les relations aux outils et aux textes de médiation existants à destination des publics du musée
- les attentes exprimées en termes de nouvelles formes de médiation.

Les différents thèmes mobilisés par les publics pour parler du peintre et de leur visite entrent en résonance avec celui de la grandeur.

● L'imaginaire associé à l'artiste par les publics du musée

Hadrien RIFFAUT

Docteur en sociologie de l'université Paris-Descartes, chercheur associé au CERLIS

L'imaginaire associé à la figure de Delacroix comporte de nombreuses imprécisions tant artistiques qu'historiques. Néanmoins, Delacroix apparaît, aux yeux des enquêtés, comme une pièce maîtresse de la culture commune. Ce paradoxe permet d'identifier la construction du mythe existant autour de la figure et de l'œuvre de Delacroix.

Les personnes interrogées pendant les enquêtes méconnaissent la figure d'Eugène Delacroix, son œuvre comme son personnage. Si le nom de l'artiste est familier aux plus jeunes, la majorité d'entre eux n'associe pas spontanément de représentation à son sujet. De grandes œuvres comme *La Liberté guidant le peuple* ou *La Mort de Sardanapale* n'émergent pas spontanément de leurs discours. Le discours des autres personnes interrogées, en particulier les enseignants et les amateurs du peintre, s'articule autour des grandes œuvres mais ne va guère au-delà. Très peu de discours abordent la vie et le parcours de l'artiste, par opposition à d'autres grandes figures comme Van Gogh, dont les grandes étapes de la vie sont mieux connues du grand public. C'est l'une des raisons pour lesquelles la recherche de l'intimité et de la vie privée du peintre constitue une attente forte du public.

Les périodes historiques couvertes dans ses peintures sont soumises aux mêmes imprécisions. Si certains enquêtés disent n'avoir aucun imaginaire associé au peintre, ils sont nombreux à faire preuve de confusion quant au contenu historique ou artistique lié à l'œuvre

de Delacroix. Plusieurs enquêtés attribuent, par exemple, *Le Radeau de la Méduse* à Delacroix. Cette méconnaissance se traduit également par des confusions sur les événements historiques peints par l'artiste. Ainsi, l'épisode décrit dans *La Liberté guidant le peuple* est spontanément associé à la Révolution française et non aux Trois Glorieuses. Ces imprécisions contribuent à la formation du mythe créé autour de l'œuvre de Delacroix, associée à une peinture patriote liée à un idéal républicain.

Comment interpréter ces imprécisions et ce manque de référence ? Les plus jeunes perçoivent Delacroix comme un peintre classique et semblent éprouver plus de difficulté à s'approprier la figure du peintre : la période historique associée à Delacroix et le classicisme induit par ses peintures renvoient à des horizons lointains, perçus par les plus jeunes comme plutôt étrangers, par opposition à l'art contemporain dont ils déclarent se sentir plus proches.

En dépit de cette méconnaissance et de ces nombreuses imprécisions, l'œuvre de Delacroix est considérée par l'ensemble des enquêtés comme relevant de notre culture commune. Ce paradoxe soulève des interrogations intéressantes pour comprendre la construction d'un récit mythique et fantasmé autour de la figure du peintre et de son Œuvre.

De l'avis de tous, Delacroix est un peintre incontournable dont l'œuvre renvoie à un imaginaire politique fort, alors que la réalité historique le montre davantage comme un observateur des événements que comme un homme engagé politiquement. Parmi les représentations associées à cet imaginaire politique, se trouvent les dimensions républicaine et révolutionnaire, rapprochant Delacroix de la figure de l'artiste engagé. Le thème du voyage, traité dans ses peintures comme dans ses carnets, cristallise aussi les représentations.

La figure de Delacroix renvoie à des notions d'engagement et de liberté, qui suscitent de l'intérêt et une certaine fascination. Cet imaginaire républicain est fortement relayé dans les manuels scolaires, nombreux à présenter *La Liberté guidant le peuple* comme une incarnation des révoltes populaires. Certains enquêtés, en particulier les touristes français et étrangers, associent l'œuvre de Delacroix à des formes de contestation et de soulèvement « à la française. » Pour eux, Delacroix représente ainsi une France libre et contestataire, la France des droits de l'homme associée à la période des Lumières. L'engagement imaginé ou supposé du peintre comme le contexte dans lequel il a évolué étant considérés par les enquêtés comme des éléments particulièrement éclairants, il leur apparaît nécessaire qu'un espace du musée soit dédié au thème de l'engagement social et politique de l'artiste. Cet imaginaire projeté autour de l'œuvre de l'artiste constitue une attente forte des visiteurs sur l'organisation et l'agencement des différents espaces du musée.

La dimension de peintre voyageur a aussi émergé des discours des enquêtés. La centralité de ce thème et de l'orientalisme est évoquée par tous comme un aspect incontournable du peintre. La dimension fédératrice du voyage semble, par ailleurs, favoriser l'établissement d'une relation privilégiée avec l'artiste. A travers le récit de ses voyages, de ses carnets, des objets rapportés des différentes contrées ou à travers les thèmes traités dans sa peinture, les enquêtés s'imaginent entrer en contact avec le peintre, ce qui est d'autant plus étonnant que Delacroix a finalement peu voyagé. De nouveau, il existe une distance entre la réalité historique et les projections imaginées du public. Or, il semblerait que les prémices de la construction du mythe se trouvent bien dans l'écart entre la réalité et les représentations.

Le détournement d'œuvres majeures de Delacroix, en particulier de *La Liberté guidant le peuple*, contribue également à renforcer la construction de ce récit mythique. Par exemple, *Le Journal des femmes* en juin 2013, consacrait un article aux soulèvements d'Istanbul qui

citait le tableau de Delacroix explicitement dans son titre « La Liberté guidant le peuple... d'Istanbul. » Différents motifs associés à l'œuvre de Delacroix ressortent de l'image d'illustration de l'article et constituent des symboles-clés : une femme en action, épaules nues ; un drapeau brandi. Ces éléments suffisent pour que l'auteur de l'article associe cette photographie à la peinture, et la figure féminine à la figure de Marianne. Un autre exemple est une publicité conçue à l'occasion de la Conférence sur le climat de Paris par l'association *World Wide Fund (WWF)*, reprenant le même tableau, reprise dans l'article du blog de France TV info, intitulé « Pandarévolution, la campagne pour une révolution écologique. »

🍷 Des attentes particulières à l'égard du musée

Clélia BARBUT

Docteure en sociologie et en histoire de l'art de l'université Sorbonne Nouvelle Paris 3 et de l'université Laval au Québec, chercheuse associée au CERLIS

Je m'attacherai plus particulièrement à ce que la visite au musée produit et permet d'associer à l'homme et au peintre. Nous verrons d'abord que l'échelle du musée s'oppose à la notion de grandeur présente dans l'imaginaire des visiteurs : le musée n'est pas grand et ce qu'il montre ne l'est pas non plus. Nous nous interrogerons ensuite sur la manière dont le musée vient satisfaire la curiosité des visiteurs vis-à-vis du peintre autrement que par cette échelle de la grandeur, en donnant accès à un lieu autrefois habité par le peintre et en humanisant la figure illustre de Delacroix.

Si le musée du Louvre conserve les œuvres les plus illustres de Delacroix, celles qui sont associées à la grandeur de l'artiste, le musée Delacroix a pour fonction de faire découvrir des facettes moins connues de sa personnalité et de faire accéder les visiteurs à une représentation plus incarnée du peintre, éloignée des grands chefs-d'œuvre et des commandes institutionnelles.

Une enquêtée, étudiante en hypokhâgne, dit : « *C'est pour faire découvrir les peintres français. Et puis, de découvrir des lieux où ils ont vécu, ça les personnifie. [...] Ça les rend humains et c'est important parce que sinon, on se dit que tous les peintres se valent, alors qu'on se rend compte, en visitant des lieux comme ça, qu'ils ont chacun des univers bien à eux. Et dans des lieux comme ça, c'est plus accessible. On comprend mieux le mode de fonctionnement et l'état d'esprit de l'artiste.* »

Deux points intéressants sont à retenir :

- la visite du musée permet d'humaniser et de singulariser le peintre
- la visite du lieu permet de montrer que le peintre a un univers bien à lui et que tous les peintres ne se valent pas.

La valeur de personnification est donc un facteur de distinction. Ainsi, si la visite au musée vise à sortir de cette échelle de la grandeur, ce n'est pas seulement pour banaliser la démarche du peintre mais, au contraire, pour lui associer un supplément de singularité ou de subjectivité à travers ce qui lui appartenait en propre.

Une autre enquêtée, étudiante et guide conférencière, dit : « *Le cadre joue énormément. Pour ma part, je ne découvre pas Delacroix de la même manière ici que dans la grande galerie du musée du Louvre. Ici, c'est le Delacroix intimiste, artiste indépendant aussi, loin de toutes ces commandes institutionnelles.* » Ainsi, le musée donne accès à des facettes méconnues du grand homme, qui s'apparente au quotidien et à l'intime.

Les enquêtés qui connaissent déjà les grandes œuvres du peintre et disent leur satisfaction quant à l'absence de ces grandes œuvres au musée Delacroix sont ceux qui présentent les

profils les plus dotés en culture légitime. En revanche, les groupes les moins familiers de l'Œuvre du peintre souhaitent plus facilement voir des reproductions des grandes œuvres dans le musée, par exemple via des tablettes. Les quelques dispositifs de médiation présents lors de leur visite ont été jugés insuffisants.

La visite au musée Delacroix est donc caractérisée par son échelle humaine, un éclairage des « à côté » des chefs-d'œuvre, un intérêt pour les anecdotes qui leur sont liées et le contexte historique dans lequel le peintre a vécu. Les visiteurs aspirent à voir du commun dans le grand homme, à ce qu'il soit rendu accessible à leur échelle et le musée répond à ces attentes par son atmosphère chaleureuse et son invitation à imaginer un homme incarné.

Le musée Delacroix est perçu comme un espace habité. L'exploration que constitue la visite est définie par sa sensorialité, aspect important dans les retours des visiteurs, articulée autour des matières (boiseries, velours), des odeurs et de l'impression de chaleur. Ces impressions sensorielles sont associées au musée avant même la visite. Elles sont confirmées par l'expérience de la visite. Ainsi, un enseignant en petite section de maternelle disait : « *un Delacroix, tu l'imagines accroché au-dessus d'un sofa en velours.* » Charlotte, étudiante en anthropologie de 19 ans, disait : « *L'odeur de l'ancien, on se croirait chez grand-mère.* »

La présence du mobilier est très appréciée car elle invite à s'immerger dans le quotidien du peintre. L'atmosphère riche et accueillante qui se dégage du mobilier, les odeurs de cire, invitent les visiteurs à imaginer une présence charnelle de l'artiste et à se rapprocher de son intimité. Les objets touchés par Delacroix permettent le développement d'un sentiment de proximité au peintre.

Certains visiteurs veulent en savoir plus sur l'homme et se tournent parfois vers les agents présents en salle pour satisfaire leur curiosité. Cette curiosité se traduit aussi parfois par la déception que la présence réelle de l'artiste ne soit pas plus incarnée, ce qui révèle une construction imaginaire vive autour de cette idée. Une enquêtée nous disait : « *il faudrait plus de théâtralité, de mise en scène, des reconstitutions, montrer comment il vivait, là c'est un musée, c'est chaleureux, on aime bien cette pénombre, mais avant d'arriver on se dit qu'on va rentrer dans une maison et là on ne sent pas vraiment la présence du peintre.* »

Le musée est aussi apprécié comme un lieu de fabrication des œuvres d'art. L'atelier du peintre suscite un grand intérêt, offrant aux visiteurs la possibilité d'accéder au lieu de travail de l'artiste, dans lequel ils peuvent s'imaginer ses gestes et sa pratique. Les enseignants, en particulier, y voient une ouverture pédagogique supplémentaire, centrée sur la découverte et la connaissance du métier d'artiste-peintre.

Les participants ont aussi exprimé leur intérêt pour d'autres formes de création, la pluridisciplinarité et la diversité des arts. Cet intérêt est suscité par la présentation des écrits de Delacroix (correspondances, carnets de voyage, journal). Ces traces plus personnelles sont recherchées parce qu'elles reflètent une forme de création plus intime. Les enseignants y voient notamment un support pédagogique à exploiter.

Pour conclure, pour les participants, la compréhension de l'Œuvre de Delacroix doit nécessairement être mise en perspective avec des éléments plus factuels attachés à son histoire et à sa trajectoire. Le musée est perçu comme étant centré sur l'homme et non sur l'Œuvre.

Le rapport entre le caractère illustre de la figure de Delacroix et le caractère intimiste de l'expérience proposée par le musée, entre grandeur et intimité, n'est pas si antinomique qu'il y paraît. La volonté d'accéder à des aspects concrets, ordinaires ou méconnus du travail

du peintre n'est pas une manière pour les visiteurs de contourner la grandeur mais de la chercher autrement.

🗨 Échanges entre les participants

Monica PRETI

Responsable de la programmation de l'auditorium, musée du Louvre

Combien de temps ont duré les deux enquêtes et quelles méthodes ont été utilisées ?

Hadrien RIFFAUT

Chaque enquête a duré entre trois et quatre mois. Pour la première enquête, nous avons essayé de couvrir certains événements, en plus des horaires habituels d'ouverture du musée, de manière à prendre en compte toute la diversité des publics. Le protocole de la seconde enquête était différent. Nous avons recruté des enseignants et des étudiants qui n'étaient encore jamais allés au musée Delacroix afin qu'ils portent un regard neuf sur celui-ci. La première enquête nous a permis d'interroger des visiteurs parisiens et des touristes de diverses origines tandis que la seconde enquête était plus ciblée sur des publics scolaires.

Par ailleurs, dans la première enquête, le musée Delacroix était référencé comme une maison d'artiste dans laquelle les visiteurs pensaient voir les effets personnels de l'artiste ainsi que son atelier, tel qu'il l'aurait laissé. Or, le musée ne se positionne pas ainsi, ce qui a pu occasionner des frustrations chez certains visiteurs. Ce constat nous a permis de travailler sur la question de l'identité du lieu.

Marie-Clémence RÉGNIER

Doctorante à l'université Paris-Sorbonne

Vous avez indiqué que le thème de la grandeur revenait de manière récurrente dans les discours des enquêtés. Quels autres termes employés vous ont permis d'isoler ce thème ?

Jasmina STEVANOVIC

Les enquêtés ont fréquemment employé le terme « grand » mais ils l'ont souvent utilisé par la négative, notamment pour indiquer que le musée ne présentait pas les grandes œuvres de Delacroix.

Clélia BARBUT

Les termes « célèbre » et « incontournable » revenaient aussi régulièrement dans leurs discours, tout comme les mots « prospérité », « reconnaissance » et « révolutionnaire. »

Yves GAGNEUX

Directeur de la Maison de Balzac

Vous nous avez présenté les idées préconçues que les visiteurs pouvaient se faire tant de la figure de Delacroix que d'une maison d'artiste. Avez-vous pu mesurer l'impact que la visite du musée avait pu avoir sur leurs idées préconçues ?

Clélia BARBUT

Les résultats des deux enquêtes nous ont justement donné envie de réfléchir à la manière dont nous pourrions travailler, à partir de ces idées préconçues, au sein du musée. Nous avons commencé à réfléchir sur quelques pistes. L'une d'elle consisterait à proposer aux visiteurs de réfléchir à la manière dont le mythe existant sur la grandeur de Delacroix s'est progressivement construit, en travaillant notamment sur des éléments de contexte relatifs à la réception des œuvres du peintre par la critique et par l'histoire de l'art.

Dominique de FONT-REAULX

Les résultats de ces deux enquêtes ont nourri divers projets du musée Delacroix, comme celui de la rénovation de l'appartement de l'artiste. Par ailleurs, le thème de la fabrication du mythe sera, en grande partie, le sujet d'une exposition, qui démarrera le 3 mai 2017, autour de la figure de Maurice Denis et montrera comment l'idée de créer un musée dédié à Delacroix est venue à Maurice Denis et ses amis. Un travail sur les archives montre que leur intérêt pour Delacroix a grandi progressivement et l'artiste a beaucoup irrigué leurs pensées picturales et écrites. Emile Bernard, Maurice Denis et Edouard Vuillard ont écrit des journaux, à l'image de Delacroix dont le journal venait alors d'être publié pour la première fois.

L'exposition permettra de positionner le musée Delacroix tel qu'il s'est créé, en hommage au peintre, et en hommage à la création artistique. Il a été créé 70 ans après la mort de Delacroix, dans un lieu demeuré intact, mais vide. Selon moi, le thème de la fabrication du mythe est une bonne clé d'entrée vers le musée Delacroix. Delacroix a beaucoup écrit et nous fournit lui-même de nombreux éléments sur la construction du mythe sur sa personne. Les cartels, dans les salles du musée, comportent d'ailleurs tous des citations littéraires de Delacroix lui-même ou de ses contemporains pour retracer ce contexte.

Promettre à nos visiteurs de leur montrer toute l'œuvre de Delacroix n'aurait pas de sens. La plupart de ses œuvres ont été peintes pour les endroits où elles se trouvent aujourd'hui. Delacroix, comme tous les artistes de cette époque, a peint pour les musées, principalement pour le musée du Louvre. Il serait donc absurde de déplacer les tableaux de Delacroix du musée du Louvre jusqu'ici. En revanche, expliquer comment ses tableaux ont participé ou non, *a posteriori*, à la construction du mythe autour de sa personne semble davantage du ressort du musée. La question de la réception de ses œuvres mérite d'être posée. Avant 1863, Delacroix était perçu comme un coloriste et un artiste ayant chahuté l'Académie des Beaux-arts. Après 1864 et la vente après décès de ses biens, l'artiste était davantage considéré comme un dessinateur, ses dessins ayant été redécouverts lors de cette vente. Après la publication de son journal dans les années 1890, Delacroix devient également, aux yeux du monde, un écrivain. Le plus difficile est de rendre simple la complexité de la construction du mythe Delacroix.

De la salle (Fabienne STHAL - Musée départemental Maurice Denis)

Avez-vous pu déterminer si les publics connaissaient des œuvres que Delacroix peignit à Paris quand il vivait dans cette maison, comme ses décors de l'église Saint-Sulpice ?

Hadrien RIFFAUT

Certains enquêtés étaient des amateurs de Delacroix et, suivant une logique de pèlerinage, prenaient plaisir à visiter les différents sites sur lesquels Delacroix avait travaillé. Néanmoins, ces visiteurs restent minoritaires. La plupart des enquêtés étaient des primo-visiteurs qui n'avaient qu'une connaissance partielle de la vie et des œuvres de Delacroix.

Clélia BARBUT

En revanche, les visiteurs interrogés étaient très favorables à l'idée d'aller visiter d'autres lieux abritant des œuvres du peintre. A la suite de l'enquête, l'équipe du musée a même eu l'idée de créer des parcours de visite associant notamment le musée Delacroix, le musée du Louvre et l'église Saint-Sulpice.

De la salle (Fabienne STHAL - Musée départemental Maurice Denis)

Les visiteurs ont-ils conscience que le lieu où se trouve le musée est le dernier endroit où Delacroix ait vécu ?

Jasmina STEVANOVIC

Je ne le pense pas.

De la salle (Christel BRANDENBUSH – Société des amis de Maurice Denis)

Avez-vous aussi interrogé des visiteurs étrangers ?

Hadrien RIFFAUT

Nous avons interrogé des touristes japonais, américains et chinois lors de la première enquête, qui associent l'artiste à l'idée de contestation et de liberté ainsi qu'au romantisme. Ils étaient particulièrement attirés par le jardin du musée, instant fort de la visite mentionnée dans les guides touristiques. Ils cherchaient à s'imprégner d'un lieu, d'une atmosphère du Paris du XIX^e siècle tel qu'imaginé par les touristes étrangers.

Le mythe du poète entre patriotisme citadin et identité nationale : le culte de l'Arioste au XIX^e siècle

Monica PRETI

Dans l'Europe du XIX^e siècle, le mythe des grands hommes fut favorisé par plusieurs constantes, bien que ces facteurs aient agi de manières diverses selon les périodes, les lieux ou les personnalités :

- l'appropriation de la figure du « grand homme » par l'identité locale
- la réaffectation du mythe au service du patriotisme par la rhétorique nationaliste
- le rôle joué par les célébrations des Centenaires dans la propagation du mythe dans la culture de masse.

Ludovico Ariosto, l'un des plus grands poètes de la littérature italienne, la gloire de la ville de Ferrare à la Renaissance, fut ainsi érigé en mythe patriotique de la nation italienne naissante au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. Ultérieurement, son culte se manifesta par l'érection de monuments publics et privés, par la transformation de sa maison en musée et par une série de célébrations qui culminèrent en des cérémonies de grande ampleur, lors du quatrième centenaire de sa mort en 1933, sous le régime fasciste.

● La tradition municipale et l'identité locale

Ludovico Ariosto, né en 1474 et mort en 1533, était un courtisan de la cour de Ferrare, qui publia en 1516 son œuvre la plus célèbre, *l'Orlando Furioso* (Le *Roland furieux*), vaste poème chevaleresque, premier véritable *best-seller* de la littérature européenne. Trois éditions successives furent publiées du vivant de l'auteur et plusieurs autres virent le jour au cours du XVI^e siècle en Europe. Ce succès éditorial explique en partie le culte qui se forme après sa mort, surtout au niveau local.

En 1573, un premier mausolée en l'honneur de l'Arioste fut érigé dans l'église de San Benedetto, à Ferrare. Un second, plus monumental, fut conçu en 1612 par l'architecte Giovanni Battista Aleotti et deviendra un lieu de pèlerinage, aujourd'hui dans la Biblioteca Ariostea. Quant à la maison du poète, elle fut vendue par ses héritiers.

Le culte rendu à l'auteur ne faiblit pas au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. Il s'intensifie après 1750, comme en témoignent de nouvelles éditions illustrées et de nouvelles biographies, ainsi que l'inépuisable fortune figurative du poème, dont les épisodes servent souvent de programmes à des salles entières, dans des demeures seigneuriales décorées par certains des artistes les plus en vue de l'époque.

Dans ce processus, l'érudit ferrarais Giovanni Andrea Barotti (1701-1772) joua un rôle important. Directeur de la Bibliothèque universitaire, la future *Biblioteca Ariostea*, érudit et grand connaisseur d'histoire locale, il s'était attaché à la défense et à l'illustration des grands écrivains ferrarais du passé, en récoltant quantité de documents, d'objets et de reliques. Il fit l'acquisition de l'encrier et de la chaise de l'Arioste, restés dans sa maison natale, qu'il destinait à une salle spécialement aménagée à cet effet dans la Bibliothèque universitaire. Barotti fut en outre l'un des principaux conseillers de l'éditeur vénitien Antonio Zatta pour une nouvelle édition illustrée de *l'Orlando furioso*, publiée en quatre volumes *in folio* entre 1772 et 1773. En ouverture, Barotti avait rédigé une biographie de l'Arioste accompagnée de quelques images qui devaient rendre sensible aux lecteurs l'humanité et l'intimité du grand poète à travers les témoignages de sa vie encore conservées à Ferrare : sa maison, son mausolée, la chaise et l'encrier.

Peu à peu, le mythe commence à se « cristalliser » autour d'objets et de lieux : des poètes célèbres viennent chercher l'inspiration auprès de la demeure et du tombeau, des souvenirs et des manuscrits, qu'ils commencent à décrire dans leurs œuvres. Enfin les vestiges de l'Arioste, à Ferrare, sont honorés de visites officielles. En 1769, l'empereur Joseph II visite la maison du poète, suivi quelques années plus tard par le pape, puis par le fils de la tsarine Catherine la Grande.

● Le culte « patriotique » de l'Arioste et le nationalisme au XIX^e siècle

Ces souvenirs « incarnés » dans des lieux et des objets nourrissent, au siècle suivant, le culte patriotique de la personnalité de l'Arioste. Le nationalisme du XIX^e siècle – qui fut, dans le cas italien, essentiellement d'importation française – a joué un rôle dans la construction du mythe du grand homme.

Le protagoniste de ce tournant décisif est le général bonapartiste Sextius-Alexandre-François de Miollis. Il séjourna plusieurs années dans la Péninsule, exerçant diverses charges publiques à Mantoue, Reggio, Ferrare et Rome. Dans chacune des villes, il s'activa pour promouvoir le culte des gloires locales à des fins ouvertement patriotiques, mais aussi pour rallier et attacher les esprits aux institutions des nouvelles républiques fondées par les Français.

A Mantoue, en 1797, il avait organisé une suite de célébrations en l'honneur de Virgile, faisant ériger un monument à sa mémoire dans le village natal du poète latin. Quelques années plus tard, il fera élever un autre monument à Mantoue.

De même, à Reggio, ville natale de l'Arioste, il se fit le promoteur des fêtes, célébrées en octobre 1800, pour l'érection d'un monument en l'honneur du poète. Ces festivités sont décrites dans un livre publié à cette occasion, où sont recueillis les divers discours et poèmes lus durant les célébrations. Le contre-frontispice du monument est orné d'une gravure représentant le buste de l'Arioste couronné de lauriers, portant au cou le ruban des révolutionnaires, et à sa base des branches d'olivier et de chêne avec la trompette de la Renommée. Une lecture « patriotique » de l'Arioste résonne dans le discours d'un commissaire de guerre français, qui conclut : « Vive l'Arioste en tout temps et dans tous les cœurs, vive la République ! »

L'année suivante, à Ferrare, le général Miollis promouvait une initiative plus ambitieuse encore, car elle ne visait plus seulement à honorer un grand homme du passé, mais aussi, en application des principes révolutionnaires, à retirer à l'Église le monopole du tombeau du poète, en le transférant à la bibliothèque de l'Université, siège d'un savoir laïc, tourné vers les progrès des sciences. Parmi les processions et fêtes où le peuple afflua en nombre, les

« restes sacrés » du poète furent transférés de l'église de San Benedetto à une salle spécialement aménagée de la bibliothèque universitaire où, peu de temps avant, le monument funéraire du XVII^e siècle avait été transporté. Cette fois encore un livre fut publié pour l'occasion. Encore plus somptueux que l'ouvrage édité à Reggio, il réunit une centaine de poèmes écrits par 70 auteurs, divers autres textes en latin, en grec et en hébreu, le portrait de l'Arioste gravé dans le contre-frontispice et cinq autres planches hors texte, les mêmes qui décoraient l'édition Zatta : la maison, le tombeau, la chaise et l'encrier.

De toute évidence, les cérémonies promues et orchestrées par le général Miollis visaient à soutenir la fierté nationale des nouveaux citoyens de la République cisalpine : un objectif sciemment poursuivi, qui conférait une valeur civique à une série de lieux et monuments représentatifs et, plus généralement, qui transformait l'ensemble de l'espace urbain en une grande scène faite pour accueillir des rites accordés au nouvel esprit de la fête républicaine, à l'adresse d'un public populaire.

Les effets durables de ces initiatives s'observent dans la nouvelle connotation civique, patriotique, qui commence dès cette époque à caractériser le mythe ariostesque. En 1803, par exemple, les membres de l'ancienne Académie locale des Intrépides la rebaptisent « *Accademia Ariosteia* ». À peine dix ans plus tard, la « *parva domus* » de l'Arioste fut achetée par la municipalité, qui ne tarda pas à marquer l'événement par une plaque commémorative soulignant l'effort financier supporté par les caisses publiques en vue d'offrir « à la vénération de tous » la demeure où vécut et mourut le « poète divin ».

Dorénavant, la maison de l'Arioste est mentionnée dans des guides de voyage. La maison, et plus encore la salle dite de l'Arioste, dans la bibliothèque, commencent à devenir des destinations touristiques, comme en témoignent les récits de voyageurs étrangers tels que Pasquin Valéry. Ses *Voyages historiques et littéraires* relatent en détail sa visite à la bibliothèque, escorté par le *custode*, prêt à s'improviser *cicerone*, prodigue en anecdotes sur l'encrier de l'Arioste, ciselé avec un cupidon qui invite au silence, clin d'œil allusif aux conquêtes amoureuses du poète, ou sur les autographes de *l'Orlando furioso*. D'autres visiteurs de l'époque ont gardé souvenir de ce *custode* si diligent, comme Samuel Rogers qui, dans son *Journal*, remarque la « courtoisie et l'intelligence » extraordinaires dont il avait fait preuve envers lui, en lui permettant de s'asseoir sur la chaise du grand Ferrarais. La complaisance du même *custode* permit à Jean-Baptiste Camille Corot, sur le chemin de retour de son premier séjour italien, d'exécuter en 1828 un croquis rapide de la « chaise d'Arioste » sur un carnet aujourd'hui conservé au Louvre.

Le phénomène est totalement nouveau en regard de la tradition des pèlerinages littéraires d'Ancien Régime, dont pourtant les lieux de mémoire et les souvenirs liés à l'Arioste avaient constitué des étapes durant les siècles précédents : désormais, en ce début du XIX^e siècle, la destination des voyageurs de passage n'était plus seulement un bâtiment observé de l'extérieur ou un mausolée érigé dans une église, mais une série de pièces spécifiquement aménagées et affectées à cet usage. S'y trouvent des souvenirs, des gardiens soucieux de leur rôle ainsi que des guides touristiques plus ou moins improvisés, de premiers aménagements muséaux et, à peine quelques années plus tard, des reproductions bon marché mises en vente.

● Les célébrations des Centenaires et la diffusion du mythe

Trois célébrations retiendront l'attention :

- le troisième centenaire de la mort de l'Arioste (1833)
- le quatrième centenaire de sa naissance (1875)
- le quatrième centenaire de sa mort (1933).

En 1833, les célébrations en l'honneur de l'Arioste, inaugurées par Miollis au début du siècle, se propagent jusqu'à la *Piazza Nuova*, qui avait été durant près de deux siècles l'un des lieux par excellence des manifestations publiques du pouvoir souverain et, plus récemment, le théâtre d'une extraordinaire succession de monuments (projet de monument équestre en l'honneur du duc Hercule Ier d'Este ; monument dédié au pape Alexandre VII remplacé, en 1796, par une figure de la Liberté en plâtre ; inauguration, en 1810 d'une statue de Napoléon). Après quoi les administrateurs de la ville décidèrent de donner à la place le nom de leur plus célèbre compatriote, désormais investi du rôle de référent de l'identité locale. Dès cette date, on peut supposer que circulait le projet d'ériger un monument au poète au milieu de la place, mais il resta d'abord sans suite, du fait certainement de l'aversion des autorités pontificales à l'égard d'un auteur traditionnellement considéré comme immoral et irrévérencieux, et devenu d'autant plus embarrassant après les fêtes organisées par Miollis, un général français et anticlérical.

Ce ne fut qu'en 1833, lors des célébrations du troisième centenaire de la mort de l'Arioste, qu'un arrêté du conseil municipal fit placer sur la colonne une statue « qui ne puisse jamais tomber sous les coups de la haine et de la fureur entre les partis qui naissent les uns sur les ruines des autres », en choisissant précisément, pour cette raison, une figure au-dessus des partis, et qui pouvait être considérée comme un patrimoine universel, « Ludovico Ariosto, la gloire de Ferrare, d'Italie et d'Europe ».

Une nouvelle étape dans le processus de muséalisation est franchie en 1874, à l'occasion des célébrations du quatrième centenaire de la naissance de l'Arioste : les festivités débutèrent sur la *Piazza Ariostea* par un grand rassemblement public. Pour l'occasion, un nouvel aménagement muséal fut disposé dans la maison de l'Arioste, et on y déplaça les souvenirs achetés en son temps par Barotti. La presse populaire donna un large écho à la célébration en propageant les images de ces nouveaux lieux du tourisme culturel : le mausolée dans la bibliothèque, la place avec la statue de l'Arioste et la maison avec les reliques du grand poète. Parmi ces reliques laïques, outre les souvenirs transportés de la bibliothèque universitaire, les visiteurs pouvaient voir un fragment de phalange de l'Arioste, soustraite lors de la translation des ossements du poète par le général Miollis. Un deuxième fragment de phalange fut acquis dans les années 1870 par un érudit local de la ville de Reggio. Le petit os fut solennellement donné à la municipalité de Reggio le 8 septembre 1874, pour les célébrations du centenaire.

Pour le quatrième centenaire de la mort de l'Arioste, organisée en 1933, sous le régime fasciste, les commémorations changent d'échelle. L'année 1933 fut chargée de significations symboliques, par la coïncidence des dates anniversaires qui permettaient de lier l'histoire citadine à celle de la Nation : outre le Centenaire de l'Arioste, le décennal de la Marche sur Rome et le deuxième survol transatlantique d'Italo Balbo – homme politique ferrarais et dirigeant fasciste – pour célébrer le dixième anniversaire de la fondation de l'Aéronautique, dont il était depuis devenu ministre. Balbo lui-même fut l'initiateur du projet d'exposition de l'art ferrarais du XV^e siècle, qui constitua l'événement central de l'ensemble des manifestations ariostesques. À l'exposition furent associées plusieurs autres initiatives, destinées à un plus large public : lectures, une foire nationale du livre, la reconstitution du Palio historique et même des compétitions sportives.

La maison de l'Arioste devint alors le lieu des réunions préparatoires d'un programme de lectures qui s'étala sur cinq ans – de 1928 à 1933 – et donna lieu ensuite à une publication (*L'Ottava d'oro*, Mondadori, 1933). De caractère résolument antiacadémique et destinées au large public, ces conférences furent présentées dans différents lieux de la ville et confiées à des historiens de la littérature, à des écrivains, mais aussi à des hommes politiques et à des artistes. Le poète Marinetti, chef de file du mouvement futuriste, déclama pour l'occasion

sur les murs de la ville une « Leçon futuriste tirée du *Roland furieux* » dont il exaltait le dynamisme, l'héroïsme optimiste, le « sens transformiste de la vie », la simultanéité, le « mondialisme et la vocation pour l'aviation ».

L'exposition dédiée à la peinture ferraraise de la Renaissance fut un événement d'une grande importance à plusieurs égards. Du point de vue de l'histoire de la ville, ce fut le moment central du grand renouveau de la Renaissance ferraraise, qui – bien que promue par Italo Balbo dans un but évident de propagande – eut cependant le mérite d'accompagner l'essor culturel et économique qui arrachait la ville, en partie du moins, à sa condition séculaire de ville provinciale.

En ce qui concerne l'histoire de la critique d'art, l'exposition de 1933, qui se voulait la synthèse des études sur Ferrare d'Adolfo Venturi, eut pour conséquence leur dépassement définitif, avec le célèbre essai de Roberto Longhi *Officina ferrarese*.

Enfin, du point de vue de l'histoire des expositions d'art ancien, celle de Ferrare ouvrit une nouvelle époque : elle fut probablement la première en Italie à satisfaire à la fois les attentes des spécialistes et celles du grand public, en utilisant en même temps les outils de la critique philologique et les moyens de promotion populaire mis au point avec les expositions d'art moderne et les manifestations de masse du régime. Une grande importance fut accordée à la publicité de l'exposition et des autres manifestations ariostesques, avec un plan de communication et de promotion d'une ampleur exceptionnelle, incluant : des articles dans les journaux, l'impression et la distribution d'affiches sur tout le territoire national, de cartes postales reproduisant les tableaux de l'exposition, des réductions importantes sur les tarifs ferroviaires, la mise en place de moyens de transport. Un timbre-poste avec le portrait de l'Arioste fut même émis par l'État italien. Les moyens de communication les plus modernes, radio et cinéma, furent également mobilisés. On entrainait dans une nouvelle époque de la culture de masse, une histoire qui, à quelques égards, est encore la nôtre.

👉 Échanges entre les participants

Charlotte CHASTEL-ROUSSEAU

Conservatrice au département des peintures, musées du Louvre

J'ai été frappée par la plasticité du mythe de l'Arioste à travers les temps. L'évolution des mythes des grands hommes à travers les siècles a-t-elle déjà été étudiée ?

Monica PRETI

Des ouvrages sur la construction des mythes relatifs aux grands hommes ont déjà été écrits. Les grands hommes ont la capacité d'incarner des valeurs différentes, notamment identitaires. Les écrivains, grâce à la matière de leurs livres, permettent davantage encore de nourrir des interprétations différentes. Les critiques peuvent s'approprier les textes et varier leurs interprétations sur les personnages incarnés par les écrivains.

De la salle (Martine KAUFMANN – ancienne directrice du service culturel du musée d'Orsay)
George Sand, dans ses *Lettres d'un voyageur*, raconte les joutes oratoires des gondoliers vénitiens, qui s'interpellent mutuellement par des stances de l'Arioste. Le peuple avait conservé la connaissance de l'Arioste et du Tasse et pouvait restituer leurs poésies aux Vénitiens et aux autres.

Monica PRETI

Pendant toute la période dont je vous ai parlé, les poèmes de l'Arioste étaient récités et connus par cœur par les Italiens, ses vers et ses personnages, bien connus par la population, d'où la diffusion de toute l'imagerie ariostesque. J'aurais pu aussi parler d'une autre gloire

locale de Ferrare, le poète et écrivain Torquato Tasso (Le Tasse), qui devint un mythe pour les Romantiques (le tableau de Delacroix « Le Tasse en prison » inspira un poème de Charles Baudelaire). Néanmoins, les valeurs incarnées par Le Tasse étaient peut-être moins universelles pour une appropriation patriotique nationaliste.

De la salle (Anne DION – conservatrice au département des objets d'art, musée du Louvre)
Savez-vous si les héritiers de l'Arioste ont vendu directement sa maison à la municipalité ou bien si cette dernière ne l'a acquise que plus tard ?

Monica PRETI

Cette question a été documentée. Au départ, la maison n'intéressait pas la municipalité et est restée la propriété des héritiers. Puis, est née une véritable volonté politique, de la part de Girolamo Cicognara, podestat (premier magistrat) de Ferrare d'acheter la maison, en 1812, et de la transformer en musée public. La maison ne s'est pas changée progressivement en musée. Elle l'est devenue par un vrai acte d'appropriation à des fins de muséification. Girolamo Cicognara était le cousin du plus célèbre Leopoldo Cicognara, homme politique, historien et critique d'art, auteur de la première *Histoire de la Sculpture* (1813-1818) européenne et, lui aussi, fervent défenseur des valeurs d'un « patriotisme culturel ». Pendant toute la période dont je vous ai parlé, les poèmes de l'Arioste étaient récités et connus par cœur par les Italiens, ses vers et ses personnages, bien connus par la population, d'où la diffusion de toute l'imagerie ariotesque. J'aurai pu aussi parler d'une autre gloire locale de Ferrare, le poète et écrivain Le Tasse. Néanmoins, les valeurs incarnées par ce dernier étaient peut-être moins universelles pour une appropriation patriotique nationaliste.

Marie-Clémence RÉGNIER

La chronologie de la création des maisons d'écrivain en France et en Italie semble très proche. La valorisation patrimoniale de ce que l'on appelle aujourd'hui « maison d'écrivain » s'est longtemps résumée à l'apposition d'une plaque commémorative sur la façade. La volonté de fonder des musées dédiés aux écrivains a commencé à surgir au début au tournant des XIX^e et XX^e siècles fondamentalement. C'est au moment où les commémorations nationales s'intensifient, sous le Second Empire, en France, que l'on songe à préserver ces lieux et à y organiser des expositions, au détriment de la statuaire, qui était jusqu'alors l'apanage du culte des grands hommes.

Monica PRETI

Il est intéressant d'étudier ce sujet à l'échelle européenne car il existe de nombreuses coïncidences et de nombreux temps forts historiques communs aux différents pays. Par ailleurs, vous avez raison de souligner l'importance du passage de la statuaire au musée. Les objets ayant appartenu à l'Arioste ont été déplacés de l'université à sa maison pour la transformer en un espace muséal, proposant un parcours les présentant aux visiteurs.

« Française, femme et artiste, il me faut un peu de gloire. » Genre et consécration artistique dans la première moitié du XIX^e siècle

Séverine SOFIO

Sociologue, Centre national de la recherche scientifique (CNRS)

Le terme « grand homme » est plutôt difficile à féminiser. Par ailleurs, dans le monde des arts, la grandeur est une notion extrêmement complexe et difficile à cerner, aussi abstraite qu'insaisissable.

● La grandeur et son foisonnement schématique

Le dictionnaire définit la grandeur autour de quatre facettes principales :

- le caractère mesurable de quelque chose
- la légitimité, l'autorité dans un domaine
- le charisme, le génie
- le prestige, la célébrité, la reconnaissance.

De nombreuses études sociologiques ont distingué les différents aspects de la reconnaissance en art, le premier étant la notoriété, dans le sens de succès commercial et populaire, qui doit être différenciée de la reconnaissance par les pairs, mais aussi de la reconnaissance institutionnelle. La consécration est une combinaison de ces trois types de reconnaissance. L'ensemble constitue la réputation anthume, par opposition à la réputation posthume ou postérité.

Comment articuler réputation anthume et réputation posthume dans le domaine des arts ? Un historien et deux sociologues se sont efforcés de décortiquer cette accession à la grandeur pour en comprendre les mécanismes. Ces tentatives de mesurer la réputation paraîtront peut-être parfois un peu insolites mais elles offrent des pistes de réflexion éclairant sous un nouveau jour l'histoire de l'art, l'histoire du goût et l'histoire, y compris posthume, des artistes et des œuvres. Je montrerai ensuite l'intérêt de cette approche métrique et matérielle de la réputation via les cas particuliers de cinq artistes contemporaines de Delacroix.

● « Le Phénix Culturel » de Daniel Milo : comment mesurer la postérité d'un artiste entre 1750 et 1970 ?

Dans son article « Le Phénix culturel », publié en 1986, dans *La Revue française de sociologie*, l'historien Daniel Milo prend le problème de l'accès à la notoriété artistique par la fin, c'est-à-dire par la postérité du nom. Il explique que le système idéologique qui structure notre appréhension de la création aujourd'hui est fondé sur la conviction que le vrai génie est en avance sur son temps, la vraie nature du génie se découvrant dans la postérité.

Cette idée a deux corollaires :

- la notion de génie méconnu, dont l'Œuvre est voué à la découverte ou la redécouverte par les générations postérieures
- la postérité comme mouvement de sélection naturelle, une sorte de darwinisme esthétique, selon lequel serait grand celui qui se maintient au cours des temps dans la mémoire collective.

Or, en matière de goût, la norme est un caprice. Il n'existe aucune universalité, ni stabilité anhistorique du goût. Le canon, en art, évolue en permanence, en fonction du contexte social, historique et politique.

Pour qualifier cet ensemble de références partagées à un moment donné dans un espace donné, Daniel Milo a inventé le concept de consensus culturel, soit l'ensemble des connaissances de l'homme cultivé moyen qui se résument souvent à des noms transmis par l'école et par ses auxiliaires comme les manuels, les dictionnaires, les encyclopédies.

Milo entreprend dans son article de mesurer les allées et venues des noms dans le consensus culturel. Il s'intéresse notamment aux peintres français du XVII^e siècle et à la persistance de leurs noms dans la mémoire collective. Il sélectionne 20 ouvrages de référence, s'adressant au grand public, publiés vers 1750 et 20 autres vers 1970. Il y relève tous les noms des peintres actifs entre 1650 et 1750. Selon le commentaire réalisé pour chacun des noms et

selon que le nom soit simplement mentionné ou fasse l'objet d'une biographie de plusieurs pages, il attribue un statut parmi les quatre suivants à chacun des peintres concernés :

- artiste éminent ou incontournable
- artiste fameux
- artiste connu
- artiste ignoré ou marginal.

Une fois son corpus d'artistes constitué, Daniel Milo explique que trois opérations seulement sont possibles dans la mémoire collective :

- la dévaluation ou le déclassement
- la ré-hiérarchisation
- la découverte ou la redécouverte d'un artiste.

Si les 30 mêmes noms apparaissent sur les deux listes, ces derniers changent généralement de catégories. Les noms de Watteau et de Claude Le Lorrain connaissent une ascension notable tandis que les noms des autres artistes, en revanche, sont dévalués. Par ailleurs, les noms des frères Le Nain et de Georges de la Tour sont très souvent mentionnés dans les ouvrages de 1970 alors qu'ils ne l'étaient que très marginalement dans ceux de 1750. Ces deux artistes seraient-ils des génies redécouverts par la postérité, sans qu'ils n'aient été reconnus de leur vivant ? Daniel Milo explique qu'il ne s'agit que d'une fausse découverte. Ces peintres ne sont pas des génies méconnus mais des phénix culturels, c'est-à-dire des artistes reconnus de leur vivant mais qui, pour des raisons historiques, n'ont pas figuré dans les ouvrages de 1750. L'absence de génies méconnus montre qu'un artiste doit avoir atteint un niveau minimal de reconnaissance de son vivant pour survivre dans la mémoire collective, la reconnaissance anthume étant une condition *sine qua non* pour accéder à la postérité, même si d'autres éléments jouent également pour expliquer les variations dans la hiérarchie des citations d'une époque à une autre.

A partir de ces conclusions, deux questions se posent :

- comment expliquer que, à réputation anthume équivalente, certains artistes entrent dans le consensus culturel et d'autres pas ?
- si tout se joue du vivant de l'artiste, comment s'en sortent les femmes pour un même degré de reconnaissance ?

● *Etched in Memory* de Gladys et Kurt Lang

Gladys et Kurt Lang, sociologues américains, publient une étude en 1990. Grands amateurs de gravure, ils se sont penchés sur le destin anthume et posthume de graveurs américains et britanniques actifs au tournant du XX^e siècle. Ils constituent pour ce faire un échantillon totalement paritaire de plusieurs centaines d'artistes et établissent pour chacun un indice de réputation, en fonction de leur visibilité dans certaines publications de leur vivant et après leur mort. L'indice de réputation comporte cinq degrés. A chaque artiste est accordée une note entre zéro à quatre, depuis les artistes inexistants sur le marché jusqu'aux grands noms, aux valeurs sûres du marché.

Les résultats sont les suivants : pour les graveurs britanniques, la moyenne des notes de réputation des hommes de leur vivant est de 2,3 contre 1,9 pour les femmes ; cette moyenne est de 1,9 pour les hommes après leur mort contre 0,9 pour les femmes, soit un écart d'un point. Le score moyen pour chaque sexe montre, premièrement, qu'il existe bien une déperdition de réputation avant et après la mort des artistes des deux sexes et, deuxièmement, que la disparité entre les sexes en termes de réputation s'accroît après la mort des artistes. Autrement dit, la survivance du nom d'un artiste dans la mémoire collective dépend de multiples facteurs, en dehors de la notoriété du vivant de l'artiste

puisque l'étude prend en compte un échantillon où les artistes des deux sexes jouissent d'une reconnaissance équivalente.

La cause de la disparité existant entre les sexes serait donc à trouver au niveau d'autres facteurs que celui de la notoriété de l'artiste de son vivant. En prenant appui sur le travail de Gladys et Kurt Lang et sur un corpus de biographies anthumes et posthumes d'artistes, j'ai tenté de les lister en les adaptant au cas particulier de la peinture de la première moitié du XIX^e siècle :

- l'ancrage dans un genre ou une technique valorisée, dont la conservation est possible. Les femmes, qui avaient tendance à pratiquer des genres mineurs pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, sont ainsi clairement handicapées pour la survivance posthume de leurs noms
- une production importante, comprenant au moins une œuvre marquante, idéalement acquise par l'État
- la mobilisation d'un ou plusieurs entrepreneurs de mémoire, c'est-à-dire les personnes prenant en charge le travail de mémoire nécessaire à la survie du nom de l'artiste et de son Œuvre. Ce travail de mémoire est souvent initié par des élèves ou des proches des artistes, notamment leurs épouses, d'où la difficulté pour une artiste de survivre (dans la mémoire collective) à son conjoint, lui-même artiste, l'espérance de vie des femmes étant plus longue que celle des hommes
- l'absence de concurrence mémorielle. Les artistes femmes sont souvent liées à des artistes hommes qui font l'objet d'un travail de mémoire concurrent, sachant qu'en outre la proximité stylistique d'une artiste avec un autre artiste plus connu qu'elle expose ses œuvres au danger d'une mauvaise attribution.

● Etudes de cas : quelques contemporaines d'Eugène Delacroix

Pour donner de la chair à cette synthèse sur les conditions d'accès à la postérité, j'ai choisi d'illustrer mon propos en m'intéressant à cinq femmes peintres contemporaines de Delacroix. Ces artistes ont exposé au Salon pendant plus de 20 ans et y ont été médaillées à plusieurs reprises. Elles ont donc toutes été reconnues par leurs pairs et par l'État et célébrées de leur vivant par la critique. Pourtant, ces peintres consacrées de leur vivant sont aujourd'hui connues des seuls spécialistes du XIX^e siècle, à l'exception peut-être de Rosa Bonheur (et encore...)

Victoire Jaquotot (1772-1855)

Victoire Jaquotot, peintre spécialiste de la copie de tableau sur porcelaine, est une exposante régulière au Salon. Elle était si connue que son nom était devenu une sorte de nom commun. Elle est célébrée par la critique, honorée d'importantes commandes par les manufactures et les pouvoirs publics et, sans doute, la peintre la mieux payée de son époque. Très consciente de la rareté de son talent, elle n'hésite pas à négocier âprement non seulement le prix de ses œuvres mais aussi ses conditions de travail, ce qui lui permet de jouir de certains privilèges et de revenus confortables, mais ce qui lui vaut aussi une réputation posthume exécrable, entretenue par l'un de ses biographes, René-Jean. Il parle d'elle comme d'une personne « *acariâtre, irascible, vaniteuse, d'une prétention sans égale et d'une susceptibilité sans pareille* ». Victoire Jaquotot était aussi une femme émancipée, qui a voyagé seule en Italie, a épousé deux hommes et a eu un enfant d'un troisième. Elle était une pédagogue respectée, dotée d'un atelier couru. Elle a eu aussi une productivité considérable. Nombre de ses œuvres sont aujourd'hui conservées à la Cité de la Céramique à Sèvres. Victoire Jaquotot meurt à l'âge de 83 ans et son fils, peintre lui-même, n'investit pas véritablement le rôle d'entrepreneur de mémoire, qui est plutôt revenu aux élèves de la peintre ; ces derniers ont diffusé ses techniques par la publication de livres et de manuels. Le principal handicap pour le maintien de Victoire Jaquotot dans la mémoire collective,

toutefois, est indéniablement l'obsolescence de la peinture sur porcelaine au cours du XIX^e siècle.

Joséphine Sarazin de Belmont (1790-1870)

Joséphine Sarazin de Belmont était une peintre de paysage, fille d'un modeste employé à la cour de Louis XVI et élève de Pierre-Henri de Valenciennes. Elle ne s'est jamais mariée, ce qui lui a sans doute permis d'effectuer de nombreux voyages. Célèbre à l'époque dans les gazettes pour son esprit aventureux, elle avait coutume de s'isoler en pleine nature pendant plusieurs semaines pour peindre sur le motif des centaines d'esquisses à l'huile dont elle vendait une partie pour financer ses voyages. Ainsi, elle séjourne dans les Pyrénées, dans la forêt de Fontainebleau et en Bretagne. Elle réalise surtout trois séjours en Italie et en Sicile. Ses voyages ne l'empêchent pas d'exposer régulièrement au Salon et dans différents salons de province. Son atelier du quartier Saint-Germain est fréquenté par le Tout-Paris. Elle noue des liens particuliers avec Augustine Gros, l'épouse du baron Gros, et joua avec leur amie commune, Félicie de Fauveau, le rôle d'entrepreneuse de mémoire pour le couple Gros. Trois fois médaillée au Salon, Sarazin de Belmont obtient plusieurs commandes d'envergure, dont 12 de la duchesse de Berry. Ses œuvres entrent au musée du Luxembourg en 1855.

Pour son accès à la postérité, Sarazin de Belmont a indéniablement pâti du statut de sa spécialité, le paysage historique, « ringardisée » dans la seconde moitié du XIX^e siècle par l'école de Barbizon puis par les expérimentations esthétiques des Impressionnistes. Elle meurt âgée et pâtit aussi d'un défaut notable d'entrepreneurs de mémoire.

Sophie Rude (1797-1867)

Sophie Rude, née Frémiet, est une peintre dijonnaise, fille d'un commerçant et petite-fille d'un grand amateur d'art local. Elle a été formée à la peinture par Anatole Devosge, élève de David, puis par David lui-même, au moment de son exil à Bruxelles. Dès cette époque, elle gagne sa vie en travaillant sur certains tableaux, signés du maître mais qui commencent à lui être réattribués. A partir de la fin des années 1810, elle expose des sujets antiques et des portraits qui ont un réel succès. Elle obtient différentes commandes importantes. Elle est médaillée aux Salons de Gand et de Lille, est élue membre de l'Académie des Beaux-arts de Gand à 23 ans. Au même moment, elle épouse un jeune sculpteur, François Rude.

En 1826, les Rude quittent Bruxelles pour venir s'installer à Paris. Sophie se fait connaître au Salon avec plusieurs toiles historiques et y est médaillée deux fois dans les années 1830. Dès 1840, elle ne se consacre plus qu'aux nombreuses commandes de portraits qu'elle reçoit de familles parisiennes et dijonnaises aisées. L'atelier des Rude est un lieu de rendez-vous pour les Bourguignons de passage à Paris. Sophie Rude, qui a plusieurs élèves, est une pédagogue reconnue et appréciée. En 1855, François Rude meurt. Sa veuve se consacre alors, avec ses deux neveux, à entretenir le souvenir du sculpteur, au détriment de sa propre survivance dans la mémoire collective.

Olympe Arson (1814-après 1870)

Nous savons peu de chose des origines sociales d'Olympe Arson, si ce n'est qu'elle fréquente certainement l'atelier de Pierre-Joseph Redouté dès la fin des années 1820. Elle se révèle particulièrement douée dans le domaine de l'aquarelle sur vélin, ce qui lui vaut d'être rapidement distinguée par Redouté parmi ses élèves. Dès 1833, le maître lui délègue une partie de son enseignement au Muséum. La même année, elle annonce dans le *Journal des artistes* qu'elle ouvre son propre atelier d'élèves, réservé aux dames. A partir de 1834, elle expose au Salon et réussit l'exploit extrêmement rare pour les peintres de fleurs à cette époque non seulement de n'être refusée à aucun Salon mais encore d'obtenir une médaille dès sa deuxième exposition. Elle devient ainsi, à 21 ans, la plus jeune médaillée de l'histoire du Salon. Sa carrière s'annonçait brillante. Or, en 1842, la revue *L'Artiste* annonce qu'elle

cesse toute activité picturale pour prendre le voile. Elle se retire dans un couvent en Touraine et nous perdons sa trace. Nous ignorons encore actuellement la date de son décès.

Même si Arson a produit de nombreux vélins pendant sa courte carrière, nous trouvons aujourd'hui peu de ses œuvres, que ce soit dans les collections nationales ou sur le marché de l'art. Outre le fait qu'elle soit spécialisée dans une branche où se faire un nom et se maintenir une réputation posthume est difficile, Arson, prodige de la peinture de fleurs à la fin des années 1830, se retrouve pour la postérité placée dans l'ombre de Redouté.

Rosa Bonheur (1822-1899)

Rosa Bonheur est sans doute l'artiste femme qui, au XIX^e siècle, a cumulé le plus de conditions favorables à un maintien dans la postérité. Elle a une carrière extrêmement longue et peut se prévaloir d'une productivité considérable. Elle est consciente très tôt de l'importance d'être présente sur le marché international et bénéficie en cela des stratégies commerciales de son marchand, Ernest Gambart, qui l'a installée, dès la fin des années 1880, sur le marché britannique et américain. En termes de marques de reconnaissance officielle, Rosa Bonheur est plus que dotée : elle obtient trois médailles au Salon ; ses œuvres sont présentées au musée du Luxembourg ; elle est exemptée de jurée en 1853 ; elle est chevalier, puis officier de la légion d'honneur. Quelques-uns de ses tableaux ont été acquis par l'État, atout considérable pour le maintien de son nom dans le cadre de l'école française. Son œuvre de plus grand format, *La Foire aux chevaux*, est conservée au *Metropolitan Museum* à New York, ce qui lui donne assurément les moyens posthumes d'une renommée internationale. Elle ne pâtit pas d'une concurrence mémorielle. Enfin, elle bénéficie de l'action dévouée d'une entrepreneuse de mémoire extrêmement active, son élève Anna Klumpke.

Même si Rosa Bonheur relève assurément d'un genre peu valorisé, elle bénéficie d'une concentration rare chez les artistes femmes de facteurs ayant permis la persistance de son nom dans la mémoire collective. Elle est la preuve qu'une femme peut faire partie de ces *happy few* sélectionnés par l'histoire.

● Échange entre les participants

De la salle (Stéphanie DESCHAMPS-TAN – conservatrice au département des sculptures, musée du Louvre)

J'ai l'impression que nous touchons toujours du doigt un plafond de verre : l'absence des femmes dans le monde officiel de la culture au XIX^e siècle. Ne pensez-vous pas que, malgré leurs carrières, leurs réputations contemporaines et leurs participations actives à la vie culturelle de leur temps, ce manque empêche les femmes d'accéder à la postérité ?

Séverine SOFIO

L'absence des femmes dans les hautes sphères du monde de la culture du XIX^e siècle a sans doute joué un rôle dans ce phénomène. Néanmoins, la présence de femmes dans les instances culturelles n'implique pas forcément une féminisation du monde de l'art. De nombreuses femmes sont commissaires d'expositions dans le monde de l'art contemporain mais, pour autant, les artistes femmes ne sont pas plus représentées dans les expositions. Le fait que peu de femmes soient citées comme exemples implique peut-être, pour les artistes femmes, une certaine difficulté à se projeter dans des destins de consécration.

Ségolène LE MEN

Professeur d'histoire de l'art, Université Paris Ouest Nanterre-La Défense

Selon les pays, la peinture animalière est un genre dont la place hiérarchique évolue. En Angleterre et aux Etats-Unis, cette peinture a meilleur statut qu'en France. Par ailleurs, le développement des études de genre en histoire de l'art rend possible la réhabilitation de plusieurs artistes femmes.

Séverine SOFIO

Parmi les entrepreneurs de mémoire pourrait figurer le mouvement féministe américain des années 1970. L'exposition *Women Painters 1550-1950* de Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris, en 1976, a ainsi permis la création d'un corpus d'artistes femmes.

Dominique de FONT-REAULX

L'exposition sur les femmes photographes, organisée par le musée de l'Orangerie et le musée d'Orsay en 2015, a permis de valoriser des noms relativement nouveaux et a contribué à la réputation anthume de certaines photographes. En 2016, à Paris Photo, étaient présentées un nombre spectaculaire d'œuvres de femmes photographes valorisées lors de l'exposition, ce qui souligne le rôle essentiel que nos institutions publiques, universités et musées, jouent dans la reconnaissance des artistes, hommes ou femmes. Elles sont aussi des entrepreneurs de mémoire.

De la salle (Jean-Baptiste CLAIS – conservateur au musée national Eugène Delacroix)

La proportion de femmes artistes évolue-elle après la première moitié du XIX^e siècle ou reste-t-elle stable ?

Séverine SOFIO

Numériquement, elles sont plus nombreuses dans la seconde partie du XIX^e siècle que dans la première. En revanche, les femmes artistes actives entre 1800 et 1850 sont plus nombreuses à jouir d'une certaine reconnaissance anthume que les femmes artistes de la période suivante.

La mise en scène de l'artiste et de son œuvre au cinéma, le cas de Vincent Van Gogh

Laurent PERREAU

Cinéaste

Quels sont les moyens dont dispose le cinéma pour représenter et donner à voir le grand homme et, plus spécifiquement, le cinéma peut-il donner à voir l'acte créatif ? Pour tenter de répondre à cette question ambitieuse, je m'appuierai sur l'exemple de Van Gogh, un grand admirateur de Delacroix, qui présente toutes les caractéristiques du peintre maudit et dont le cinéma s'est emparé plus d'une fois.

● *Van Gogh* d'Alain Resnais (1947)

Alain Resnais a réalisé, en 1947, l'un des premiers films sur l'artiste. Il opte pour une manière singulière de raconter sa vie en s'appuyant sur son Œuvre. Dans ce film, le cinéaste a traité l'ensemble des œuvres du peintre comme un seul et immense tableau. La caméra est aussi libre dans ses déplacements que dans n'importe quel autre documentaire. Resnais était un monteur de formation, ce qui est visible dans la façon dont il utilise le langage du cinéma pour regarder les tableaux de Van Gogh. Il réalise des gros plans, de plus en plus serrés, qui donnent à voir aux spectateurs les tourments de l'artiste. Il fait de la mise en scène avec les toiles de Van Gogh pour essayer de pénétrer des visions qui devinrent des tableaux.

Resnais prit la décision de tourner son film en noir et blanc, ce qui fit grand bruit à l'époque. En refusant la couleur, le réalisateur manifestait une fausse irrévérence, qui marquait son respect pour l'artiste et son Œuvre. En frustrant les spectateurs, il les obligeait à aller voir les toiles de Van Gogh par eux-mêmes, pour les admirer comme elles sont et non comme elles sont représentées dans un film.

La principale objection faite au film de Resnais est toujours la même : le cinéaste utilise des raccourcis et associe des œuvres selon ses propres critères dramaturgiques, imposant ainsi une synthèse nouvelle, non voulue par le peintre. Une autre critique porte sur la dénaturation plastique des œuvres. Le spectateur croit voir devant lui la réalité picturale, alors que le film le force à la voir selon un système plastique qui la dénature profondément. L'écran détruit radicalement l'espace pictural.

Au moment de la sortie du film, André Bazin écrivait :

« Plutôt que de souligner l'impuissance du cinéma à restituer fidèlement la peinture, ne doit-on pas s'émerveiller au contraire d'avoir trouvé là le sésame qui ouvrira à des centaines, voire des milliers de spectateurs, la porte des chefs-d'œuvre ? L'action du cinéma reste extérieure à la peinture, réaliste certes mais d'un réalisme du second degré. Le cinéma ou la télévision rend la peinture au peuple. D'un point de vue esthétique, il y aurait beaucoup à dire. Il faut affirmer que le film de Resnais est un film en soi. Sa justification est autonome. Le cinéma ne trahit pas la peinture. Il lui apporte une nouvelle manière d'être. Il est une symbiose esthétique entre l'écran et le tableau. »

Bazin disait aussi que : « s'en indigner était aussi absurde que de condamner l'opéra au nom du théâtre et de la musique. Finalement, c'est en dénaturant l'Œuvre et en brisant les cadres que le film l'a contraint à révéler certains de ses secrets. Nombreux sont les dangers d'un tel exercice mais la réussite d'un film comme celui-là dépend aussi de la valeur du cinéaste et de sa compréhension profonde de la peinture. Les films sur l'art valent donc ceux qui les font. »

La fiction, de son côté, partant du réel, peut le sublimer par une écriture, une mise en scène, une gestuelle, à travers le corps et le jeu des acteurs, qui est sa matière première. Je me pencherai sur deux films en particulier, à l'opposé l'un de l'autre :

- *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh*, film de Vincente Minnelli de 1955 ;
- *Van Gogh*, film de Maurice Pialat de 1991.

● *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh* de Vincente Minnelli (1955)

Dans son film, Minnelli fait du peintre Van Gogh, interprété par Kirk Douglas, un héros de cinéma. Il reconstitue certaines de ses œuvres en scènes vivantes, suivies des tableaux authentiques, projeté plein cadre. Ce film relève le défi d'utiliser les toiles de Van Gogh comme un paysage mental du personnage principal, soulignant sa personnalité et son caractère psychologique.

Van Gogh est le personnage « minnellien » par excellence puisqu'il se débat jusqu'à l'épuisement au cœur de ses passions. Minnelli, qui a étudié les Beaux-arts, est l'un des réalisateurs les plus opiniâtres et les plus passionnés par le monde de la peinture que nombre de ses films parviennent même à transcender. D'une certaine façon, ses films sont tous une méditation sur les rêves qui poussent l'homme à agir. Minnelli avait une vision schizophrénique de l'existence. Retranché dans son univers, l'artiste regarde et relève l'agitation du monde qu'il perçoit sans y participer. Cette attitude trahit une souffrance, comme s'il avait la conscience aiguë et malheureuse d'une solitude totale. Pour la vaincre et retrouver un équilibre, l'artiste doit porter dans son œuvre ce violent conflit intime du rêve et de la réalité, une guerre d'usure perdue d'avance, qui mène fatalement à la mort. Ainsi, dans la vision de Minnelli, vivre, c'est conquérir le monde pour le former à son rêve par le

décor. Il restitue, dans son film, tout le paroxysme hallucinatoire de l'œuvre de Van Gogh.

Si un film sur un grand peintre doit parler et montrer de la peinture, il peut aussi utiliser cet univers visuel comme cadre spatio-temporel. Ainsi, les corbeaux noirs du champ de blé de Provence se transforment en métaphores du dérèglement mental de l'homme en proie à ses propres démons.

Peinture et cinéma se rejoignent ici pour ne former qu'un tout au service de la complexité de la grandeur de la nature humaine. Chez Minnelli, l'artifice décoratif n'est pas l'ennemi de la vérité mais un effet de style qui rapproche les personnages de leurs désirs. Il fut un immense styliste, inspiré et sensible aux émotions humaines, voulant colorier le monde et mettre la vie en peinture en ballet ou en chanson, sans rien n'occulter de sa tristesse et de sa complexité.

Une scène du film concerne le fameux épisode de l'oreille coupée. Minnelli a raconté la façon dont il l'avait tourné :

« Tout le monde souhaitait inclure la scène de l'oreille coupée dans le scénario et, moi, je me refusais à la reproduire visuellement. Comment résoudre le problème ? J'entrevois la solution. Lorsque Van Gogh pénètre dans la maison, il y a un gros plan sur une lampe. Elle diffuse une lumière très proche des tons de Van Gogh, que nous pouvions, sans trop d'artifice, restituer. Van Gogh passe par différents stades : il se contemple dans le miroir, il l'exècre l'image que celui-ci lui revoit, son visage se raidit, il fait un pas en avant, puis on aperçoit dans le miroir le reflet de la lampe. Il n'y a aucun bruit. Soudain, Van Gogh hurle de douleur. La scène est entrevue à travers le miroir. Van Gogh chancelle, sa main ensanglantée lui couvrant l'oreille. »

Dans cette scène, Minnelli regarde la main se portant au visage comme un geste de peintre, voulant à la fois être au monde et le représenter. Ce geste marque aussi, dans le film, l'entrée dans la folie.

La représentation du corps de l'artiste a changé dans les années 1950. Une série de photographies de Hans Namuth raconte le peintre Jackson Pollock au travail. Avec l'*Action Painting*, la peinture devient un geste, un événement, un moment, plus qu'un objet. Les photographies montrent la position surplombante de l'artiste par rapport à la toile et le photographe rend plus explicite la technique de fabrication des tableaux de Pollock, le fameux *dripping*. Au lieu de l'image du penseur contemplatif perdu dans une méditation pleine d'incertitude, l'artiste devient un homme d'action, au corps athlétique, qui s'empare des éléments et lutte avec la toile. Je suis persuadé que Minnelli avait vu ces photographies, avant de réaliser son film.

🕉 *Van Gogh* de Maurice Pialat (1991)

A l'opposé de cette version lyrique, Maurice Pialat s'est emparé de la figure de Van Gogh pour dresser le portrait d'un homme à l'existence gâchée, d'un homme solitaire qui mourra épuisé, sans bruit. Son film montre les derniers jours du peintre à Auvers-sur-Oise. Pialat a étudié les Beaux-arts et a abandonné sa carrière de peintre contre son gré. A travers Van Gogh, il évoque une figure sacrifiée et humaine, un homme voué à la mort.

Son film ressuscite un monde éteint. C'est un film des gestes du quotidien, des relations entre hommes et femmes, de la famille, de l'art et de la France de l'époque. Son film montre tout autant le portrait d'un homme en fin de parcours qu'une radioscopie de la société française, marquée par le souvenir encore douloureux de la Commune. Comme il le lui a été reproché, dans le film, Van Gogh n'est pas sympathique. Il vit dans une relation orageuse

avec son frère Théo. Il fustige la critique, les marchands d'art et ses contemporains. En revanche, il apprécie la compagnie des paysans et des petites gens, des filles de joie dans les bordels, à la ville ou à la campagne. A l'inverse de Minnelli, Pialat a une volonté de se défaire de l'art, qu'il juge trop encombrant, et préfère se rapprocher de l'homme. Il se percevait lui aussi comme un suicidé de la société, un mal-aimé, un maudit.

Pialat a filmé à travers ce film l'époque des Impressionnistes, notamment les fêtes au bord de l'Oise et les cabarets à Montmartre. De la vie de Van Gogh, il n'a retenu que les derniers moments. De sa peinture, il ne retient que quelques gestes, une main traçant un trait de bleu sur la toile-écran. Ce film est le portrait d'un artiste qui ne sait pas qu'il est Van Gogh, qui ne sait pas qu'il ne lui reste que quelques jours à vivre. L'artiste que dépeint Pialat n'est pas le Van Gogh de tout le monde, c'est le sien.

L'une des plus belles scènes du film est celle de la mort du peintre. Si la mort de l'artiste chez Minnelli est lyrique, elle est plus proche de l'épuration chez Pialat. L'homme agonise sur son lit, en silence, comme une bête, tout seul. Dans la scène suivante, la femme de l'aubergiste pleure un peu, puis elle se prend le pied dans une trappe et crie sur son mari qu'elle regarde pour responsable. Tout le monde est passé à autre chose et la vie reprend son cours. Pialat démystifie ainsi la mort de l'artiste de belle façon.

Pialat considérait ses films comme des toiles inachevées. Il voulait sans cesse remonter ses films comme un peintre retouche ses tableaux. Il fit de Van Gogh un être de chair et de sang, juste un peu plus misérable que les autres. Il est difficile de ne pas voir dans sa figure de Van Gogh un autoportrait en creux.

● *Le Mystère Picasso* d'Henri-Georges Clouzot (1956)

Si la fiction et la mise en scène peuvent essayer de donner à voir l'acte créatif, elles semblent avoir du mal à l'expliquer. Henri-Georges Clouzot a demandé à Pablo Picasso, de venir s'en expliquer lui-même et de travailler devant une caméra. Dans le film de 1956 qu'il lui consacre, Clouzot aspirait à connaître le mécanisme secret qui guide le créateur. Pourtant, comme le dit Bazin, *Le Mystère Picasso* n'explique rien : voir un artiste au travail ne permet pas de saisir la clé de son art ou de son génie. Si certains cheminements de sa pensée transparaissent, ainsi que certains éléments de sa façon de travailler, ces secrets restent dérisoires.

Néanmoins, ce film est un vrai spectacle. Il montre un peintre au travail et la temporalité de la peinture. Une idée géniale du réalisateur est celle de la transparence, qui permet de faire passer ce travail au statut de spectacle à part entière. Dans son incertitude, la création devient suspense. Le film rejette toute description biographique ou didactique. Rien ne s'y passe, que la durée de la peinture. Il donne à voir la liberté de l'esprit et le spectacle de voir du surgissement des formes libres, à l'état naissant. Ce film n'est pas un documentaire mais un film mettant en scène, pensant le mouvement, l'action et la dramaturgie.

Cette idée de transparence a nourri le cinéma. Elle a été souvent reprise, même dans des *blockbusters* américains. Ainsi, le réalisateur américain Ron Howard, dans son film *Un Homme d'exception*, biopic sur un mathématicien schizophrène, John Forbes Nash, a filmé son personnage en train d'écrire des équations mathématiques sur des vitres transparentes, pour donner à voir le mathématicien dans sa réflexion. Ce geste permettait aux spectateurs de voir un processus de pensée en cours.

Ainsi, souvent, les cinéastes se servent d'artistes pour décrire un processus de création qui est aussi le leur. Quand on fait des films, on s'emploie à réparer le monde en créant des illusions. Comme la plupart des artistes dans leur travail je suppose.

● Échanges entre les participants

De la salle (Anne KREBS)

Existe-t-il des films biographiques sur Van Gogh antérieurs à celui de Resnais ?

Laurent PERREAU

Pas à ma connaissance.

De la salle (Jessy COISNON – agent d'accueil et de surveillance au musée Delacroix et réalisatrice de vidéos pour la page Facebook du musée)

Le film *Loving Van Gogh*, qui sortira au cinéma en 2017, utilise toutes les dernières techniques modernes sur écran vert pour présenter des acteurs à l'intérieur des œuvres de Van Gogh.

Laurent PERREAU

J'ai vu la bande-annonce de ce film mais je ne pense pas qu'il soit possible d'aller au-delà de ce que Clouzot a fait avec *Le Mystère Picasso*. Le cinéma donne à voir et permet de mieux comprendre la peinture mais il ne permet pas d'expliquer l'acte créatif. D'ailleurs, je pense que personne ne le peut.

Dominique de FONT-REAULX

En revoyant des extraits de leurs films, j'ai trouvé très intéressant ce désir de subjectivité existant chez tous ces cinéastes. Je trouve leurs approches plus intéressantes que cette mode actuelle des biopics, dans lesquels les réalisateurs veulent rendre compte, avec une exactitude supposée, de la vie d'un artiste. Ces films se noient dans des accumulations de détails pour « faire vrai ». Or, non seulement ces détails ne sont pas vrais mais ils ne révèlent rien de la vérité sensible de l'auteur du film. D'après moi, il est préférable de réinterpréter la vie d'un artiste, comme l'ont fait Resnais, Minnelli et Pialat, en apportant une vision extrêmement suggestive. Ils donnent chacun à voir un Van Gogh qui est possiblement vrai.

Laurent PERREAU

Les extraits montrés proviennent de films déchirants, réalisés par des grands cinéastes eux-mêmes déchirés. Cet aspect ne se retrouve pas dans les biopics tournés actuellement, comme *Cézanne et moi* de Danièle Thompson. Ces biopics français sont souvent des films internationaux, vus dans le monde entier. Je me demande parfois si le cinéma français sait exporter des films d'un autre genre que celui-là.

Clélia BARBUT

Savez-vous quelle fut précisément la part prise par Picasso dans la mise en scène du film de Clouzot ? Le film se concentre presque exclusivement sur sa personne, sur son corps, sans aucun décor.

Laurent PERREAU

J'aurai pu vous montrer un autre extrait dans lequel Picasso commente le film qu'il est en train de réaliser sur lui-même, avec le réalisateur. Il est sûr de lui, content que le film lui rende hommage et Clouzot joue le jeu. Cependant, je ne peux vous en dire plus car je ne connais pas la genèse du film.

De la salle

Le film de Minnelli a enthousiasmé les spectateurs d'une séance de ciné-club sur les vies d'artistes. Il dégage quelque chose de l'ordre du charnel, du lyrique, du passionné, permettant aux spectateurs de se constituer leur propre vision de Van Gogh.

Laurent PERREAU

Ce film est très émouvant. Chaque spectateur peut s'identifier à Van Gogh en le regardant.

De la salle (Martine KAUFMANN)

Certains artistes se prêtent mieux à faire l'objet d'un film que d'autres. Pour ces artistes, le corps du peintre devient aussi important que ses toiles. Réaliser des films au sujet de certains artistes, comme Ingres, doit être plus difficile car leur peinture est différente et demande du temps pour être réalisée. Elle est *cosa mentale*.

Laurent PERREAU

Oui, absolument. D'ailleurs, il n'existe pas de film sur Delacroix probablement pour la raison que vous invoquez.

Dominique de FONT-REAULX

Des projets de films sur Delacroix ont existé mais ce peintre, à l'inverse de Van Gogh ou de Picasso, s'est tellement peu épanché sur sa vie intime que sa figure effraie peut-être les cinéastes. Ses écrits restent toujours dans une sorte de pensée intellectuelle, dont il se sert probablement pour se protéger. Sa sensibilité se retrouve tout entière dans sa peinture. De ce fait, tourner un film sur Delacroix serait un véritable défi. Il existe un problème d'incarnation chez Delacroix : ce qu'il est en tant qu'homme ne nous aide pas à mieux comprendre sa peinture. Van Gogh et Gauguin incarnent physiquement, sensuellement, leur peinture, ce qui n'est pas le cas de Delacroix, qui peut apparaître comme un dandy sec et dédaigneux, qui se méfie des autres et de lui-même. Ses écrits intimes ne sont pas marqués par l'intimité. Delacroix serait un client difficile pour le cinéma ou pour la littérature de fiction. Il incarne peu ce qu'il peint. Il est tout entier à sa peinture.

De la salle (Jean-Baptiste CLAIS)

Deux films ont récemment été tournés sur Steve Job et Mark Zuckerberg, deux personnes humainement assez détestables, et ils ont suscité un intérêt certain.

Dominique de FONT-REAULX

Tourner un film sur un artiste ayant une personnalité détestable pourrait être très intéressant. Le problème d'un film sur Delacroix résiderait plutôt dans la non-adéquation entre sa peinture et sa personnalité. Il faudrait trouver un cinéaste qui comprenne cette problématique et qui ne cède pas à la réinvention.

De la salle (Claude IMBERT – philosophe, École normale supérieure)

J'oserai dire que Resnais devait passer par un regard sur l'Œuvre de Van Gogh avant de pouvoir oser *Nuit et brouillard*. Par ailleurs, le scénariste, Jean Cayrol, avait publié précédemment d'autres articles, réunis sous le titre *Le monde de Lazare*. Ce sont des Lazare, revenus d'entre les morts. Ce point met en correspondance la sobriété de Resnais et son utilisation du noir et blanc.

Représentation réelle, fantasmée ou virtuelle des lieux du grand homme

Les « intimités » du grand homme : objet(s) de musée. Réflexions autour du « musée intime » de la Maison de Victor Hugo (1903)

Marie-Clémence RÉGNIER

Le 30 juin 1903, place des Vosges à Paris, est inaugurée la Maison de Victor Hugo dans la demeure où l'homme de lettres vécut de 1832 à 1848. Annoncé de longue date, ce musée-mémorial est l'œuvre testamentaire d'un des plus proches amis et collaborateurs de Victor Hugo, Paul Meurice. Ce dernier s'appuie notamment sur le critique d'art Arsène Alexandre pour commander des œuvres originales et inédites illustrant la vie et l'œuvre de l'écrivain, initiative qui donnera lieu, sous sa plume, à un catalogue-inventaire des œuvres d'art et des objets exposés, au rang desquels figurent les objets composant un « musée intime ».

Si le statut de la maison-musée invite, *a priori*, à associer le terme « musée intime » à la dimension domestique du lieu dans sa globalité, il ne suffit pas à rendre compte de la portée de l'adjectif « intime » employé dans l'expression soulevée. En effet, sur le modèle lexical des termes « curiosités » et « antiquités », Alexandre emploie le terme « intimités » au pluriel pour désigner les objets regroupés dans le « musée intime » : il fait donc là un usage singulier du substantif. Plusieurs questions se posent alors :

- peut-on dresser une typologie des « intimités », afin de comprendre l'emploi de l'expression « musée intime » ? Le terme « intime » désigne généralement ce qui a trait à la sphère privée et domestique. Or, les « intimités » recouvrent une grande variété d'objets pour lesquels le caractère « intime » n'est pas toujours évident
- faut-il voir dans l'emploi de cette expression un effet d'affiche propre à attirer le public place des Vosges, en jouant sur la vogue de l'exposition de l'écrivain dans la presse et dans la littérature de l'époque ?
- le caractère intime de ces objets est-il lié davantage à leur regroupement et à leur mise en espace dans une muséographie que l'on pourrait qualifier d'« intimiste » et qui reposerait sur la reconstitution d'un cadre domestique ?

Pour répondre à ces questions, je m'appuierai sur le guide-catalogue d'Alexandre et sur celui de Gustave Simon qui attache une grande importance à la mise en espace des objets. Mon hypothèse est que le terme recouvre en réalité une acception circonscrite de l'intimité du grand homme. Ainsi, Meurice aurait eu le souci de mettre à distance les dérives voyeuristes attachées à l'exposition médiatique de l'intimité de Victor Hugo.

- « (...) la vie privée des citoyens illustres, quoi qu'on en ait dit, ne leur appartient pas et ne peut rester murée. »

José-Luis Diaz, dans *L'homme et l'œuvre* (2011), s'est intéressé à l'attention portée aux « minuties » des célébrités et des gloires littéraires depuis la seconde moitié du

XVIII^e siècle. Le succès des « minuties » se déportera dans celui des « intimités », réifiées au musée.

Les « minuties » désignent l'ensemble des anecdotes et des informations relatives au caractère ou au quotidien de l'écrivain. Leur mise en évidence s'accompagne d'un intérêt croissant pour la vie domestique de l'écrivain, son mode de vie et l'allure générale de son domicile, en façade principalement au XVIII^e siècle. Le « sacre de l'écrivain », selon l'expression de Paul Bénichou, et le culte de la personnalité qui se sécularise en passant du saint et du roi au grand homme national, prennent plus d'ampleur encore au lendemain de la mort de Voltaire et Rousseau et à la Révolution. Cette curiosité, nourrie de voyeurisme et jointe à l'essor contigu du fétichisme, alimente l'expansion des pèlerinages posthumes aux (dernières) demeures de l'écrivain et la collection de souvenirs et de reliques, phénomène analysé par Jean-Claude Bonnet en particulier et par Sarga Moussa au sujet des pèlerinages littéraires. Au mitan du siècle, la collection de reliques et de souvenirs d'écrivain (autographes, objets personnels, reliques corporelles ou vestiges domestiques) se poursuit avec un Victorien Sardou ou un Jules Claretie par exemple, heureux propriétaires de fragments de la rampe d'escalier de la maison mortuaire de Corneille, à Paris. Du reste, le culte fétichiste des morts est parfaitement conforme à la culture du temps et à l'essor de ces « musées sentimentaux » rassemblant mèches de cheveux, médailles, morceaux de tissus... comme l'a récemment étudié Manuel Charpy dans son étude monumentale de la culture matérielle bourgeoise au XIX^e siècle.

Mais vénérer des reliques attachées au souvenir du grand homme défunt ou visiter avec piété son domicile est une chose, une autre est de chercher à pénétrer l'intimité domestique de la célébrité contemporaine vivante ou encore de légitimer cette intrusion au prétexte que la vie privée de l'homme public et du grand homme appartient à tous. C'est, pourtant, ce à quoi s'emploie le journaliste Samuel Henry Berthoud, dès 1840 : « (...) *la vie privée des citoyens illustres, quoi qu'on en ait dit, ne leur appartient pas et ne peut rester murée. L'éclat de la célébrité la rend transparente et en montre jusqu'aux plus petits détails à l'œil curieux et impatient de la foule.* »

Surenchérissent sur ce sujet Jules Hoche et les reporters qui publient des séries de reportages et d'entretiens réalisés chez les célébrités contemporaines dans la presse illustrée, avec une force accrue dans le dernier tiers du XIX^e siècle et au début du suivant. L'intérêt pour les « minuties » s'étend alors à tous les domaines de la vie sociale au fil des décennies, à la faveur du culte du *home, sweet home* et du développement des arts décoratifs : entre l'affirmation de la pensée critique de Sainte-Beuve qui explique l'œuvre à l'aune de la biographie, et l'essor des sciences psychologiques et physiologiques, l'exploration et l'exposition de la vie intime des individus, des groupes et, au premier chef, des célébrités sont devenus des thèmes d'actualités et des sujets de représentations incontournables. Ce faisant, la dimension sacrée des « intimités » fétichistes associée au culte du grand écrivain est entamée pour partie par le voyeurisme moqueur ou dévalorisant de certains journalistes. Cependant, l'intimité exposée est, dans bien des cas, réduite à la représentation photographique du bureau ou du salon, pièces semi-publiques, le tout dans une mise en scène consentie et réglée qui contrôle la portée voyeuriste de l'intrusion. Quoi qu'il en soit, la naissance et l'expansion du rôle de la presse illustrée et du reportage *in situ*, étudiés notamment par Marie-Eve Thérénty (*La Littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, 2007) et Elizabeth Emery (*Le photojournalisme et la naissance des maisons-musées d'écrivains en France (1881-1914)*, 2016), constituent l'antichambre de l'exposition muséale de l'intimité/des intimités dans la maison-musée de la célébrité. À cela, il convient d'ajouter la conviction, pour les contemporains, que l'objet et le décor intérieur sont à l'image de celui qui les côtoie au quotidien : une véritable propédeutique de l'objet intime se met ainsi en place tout au long du XIX^e siècle, comme en témoigne de manière magistrale la préface d'Edmond de Goncourt à la *Maison d'un artiste*.

Les « maisons-musées » consacrées à la mémoire d'un écrivain, que l'on appelle aujourd'hui « maisons d'écrivain », sont filles de cet héritage complexe qui s'élabore progressivement et à différents plans, entre la seconde moitié du XVIII^e siècle et le dernier tiers du XIX^e siècle. À la fin du XIX^e siècle en effet, l'intérêt et les pratiques publics liés à l'*intimité* des écrivains, empruntent un nouveau chemin : réifiés dans des vestiges matériels et dans des lieux, ils ouvrent la voie à la constitution du « musée intime » au sein de la Maison de Victor Hugo.

● Le « musée intime » de la Maison de Victor Hugo

Le fondateur du musée, Paul Meurice, installe au dernier étage de l'édifice (troisième étage) un espace explicitement consacré aux objets relevant de l'intimité de l'écrivain et à la dimension domestique du musée. Il s'y trouve des objets et des œuvres dits « authentiques » (originaux et uniques), à savoir : des dessins de Hugo de ses voyages et séjours divers, des portraits de famille et des scènes ayant marqué l'histoire des Hugo, des meubles de Guernesey, des dédicaces de l'écrivain à ses proches dans des imprimés, des souvenirs personnels.

L'exposition commence dans l'antichambre avec des photographies des funérailles de Hugo en 1885 : c'est là un espace transitoire entre les sphères publique et privée du grand homme, un espace situé avant le couloir où le visiteur découvre des photographies de Guernesey et de Veules (en Normandie, où Meurice avait une maison de villégiature) : les photographies assurent progressivement l'immersion dans l'espace privé de l'écrivain. De même, des photographies représentant Hugo avec les enfants pauvres de Guernesey, de la toile de Roll figurant la fête de février 1881 où Hugo, pour son anniversaire, reçoit la foule avenue Victor-Hugo, ou encore de la toile de Vierge représentant les obsèques de Charles Hugo.

L'exposition de la première pièce était composée d'une galerie des portraits de la famille (Léopoldine, les deux Adèle, les fils de Hugo, sa mère...) à différentes époques. On n'y trouvait également quelques reliques, le tout dans un décor orné de draperies conférant une certaine « intimité » aux lieux (c'est ce que note Gustave Simon dans son guide du moins). Dans une seconde pièce, des portraits d'autres membres de la famille, principalement masculins, côtoient quelques vues, en façade, des différents domiciles occupés par Hugo au cours de sa vie.

Un autre ensemble d'objets est présenté sous vitrine : il s'agit de souvenirs de voyages ou de séjours éclectiques. Ces objets, quoique personnels et privés, concernent le sacerdoce littéraire et l'engagement politique de Hugo. Ils renvoient, pour la majorité d'entre eux, à l'écrivain, à un événement historique ou au « roman national » français : moulages de la main de Hugo, canne offerte par Benito Juarez, cheveux, caban et pain du Siège de la Commune, passeports, casquette du départ en exil 1851, plumes utilisées pour *Les Misérables*, etc. Le visiteur peut aussi découvrir le premier ouvrage publié par Hugo, chez Pélicier, en 1822, les *Odes et poésies diverses*, d'autant plus rare qu'il comporte une dédicace autographe du jeune Victor à Adèle. Plumes, médailles, passeports, bail de l'appartement du Marais, lettres où figurent les adresses successives où a résidé Hugo, autant de *memorabilia* et de reliques qui confèrent une dimension *intimiste* à cette partie du musée.

Au sein du « musée intime », A. Alexandre se montre tout particulièrement sensible aux maisons de Victor Hugo, au point de consacrer un chapitre entier de son guide au sujet.

L'initiative s'avère pourtant biaisée dans la mesure où la seconde pièce du « musée intime » n'est pas expressément dévolue aux maisons, mais à l'ensemble des lieux liés à la famille Hugo et à quelques portraits de celle-ci. En outre, les représentations des maisons ne sont pas très nombreuses. Pourtant, Alexandre insiste : le choix d'un domicile préside à la formation d'un lien intime qui finit par lier inextricablement un homme et sa demeure au point de se faire le miroir de son être le plus profond et le reflet exact de son existence. Alexandre affirme, ainsi, que : « *La façon dont un homme tantôt subit, tantôt choisit sa maison est toute une partie de son portrait.* » Le point de vue d'Alexandre traduit l'idée selon laquelle les maisons de l'écrivain sont partie prenante du caractère hors norme de la destinée de Hugo. Voilà donc un nouveau pas franchi vers la « naturalisation » du lien entre la légende de l'écrivain, ses maisons et sa maison-musée en particulier. Mais l'interprétation proposée par Alexandre pose question.

● Une maison « qui sera, de plus, un musée »

C'est en ces termes que Meurice caractérise la dimension hybride de la Maison de Victor Hugo dans une lettre datée du 12 juin 1901 où il officialise le don de sa collection pour fonder un musée. Dans la continuité du Musée Gustave Moreau, Meurice distingue bien maison et musée. S'élabore place des Vosges une nouvelle formule qui associe maison et musée. Mais la maison a la prévalence dans la formule énoncée. Toutefois, elle ne subordonne pas pour autant le musée à l'exposition de l'intimité de Hugo et au « musée intime ». L'exposition de portraits de famille, de souvenirs et de reliques personnelles, d'objets du quotidien d'une part, de meubles d'autre part, désigne certes l'intimité domestique du grand homme. Cependant, les « intimités » sont exposées non loin d'objets qui renvoient à l'œuvre de Hugo et à sa stature publique : illustrations et éditions de son œuvre littéraire, buste en gloire de David d'Angers... Si l'homme privé s'invite dans l'exposition, l'homme public et l'écrivain-artiste lui font de l'ombre et s'imposent avec des portraits et des bustes et ce, au sein même du musée intime. Dans ce sens, la juxtaposition abrupte du « musée intime » avec le « musée populaire » de Paul Beuve, au troisième étage, constitue un élément intéressant : il introduit une rupture nette dans le parcours puisque ce musée renvoie, *a contrario*, à la dimension publique du culte de Hugo.

Par ailleurs, les pièces qui, au deuxième étage, reconstituent une partie des décors domestiques de Hugo, à Guernesey et avenue Victor-Hugo, ne sont pas intégrées au musée intime. Certes, l'ancien salon des Hugo retrouve en partie sa fonction, puisqu'il accueille les panneaux décorés par l'amant de Juliette Drouet pour orner sa salle à manger à Hauteville Fairy. Une antichambre, où sont exposés des dessins et des meubles de Hugo, fait office de pièce transitoire avant la reconstitution de la chambre mortuaire de l'avenue Victor-Hugo, où la dimension domestique du musée est apparemment assumée. L'antichambre donne à voir « un meuble », un dessin de ce dernier et du poêle d'Hauteville House, en bref des « intimités » de Guernesey. Gustave Simon nous apprend aussi qu'un autre panneau est couvert de plats et d'assiettes en provenance de Guernesey. Mais ces meubles et ces dessins ne sont pas agencés pour reconstituer une atmosphère domestique, au contraire de ce que propose le Musée Grévin à la même époque par exemple. Place des Vosges, ces éléments décoratifs figurent le génie artisanal et artistique de Hugo. Telle serait aussi la fonction de la « salle des panneaux sculptés et peints par Victor Hugo ». De manière plus marquée encore, l'ancienne salle à manger familiale est devenue une salle de musée pour les dessins du maître. En outre, certaines pièces attendues d'une « maison d'écrivain » sont absentes : ainsi du bureau de la place Royale. C'est dans la reconstitution de la chambre mortuaire, réalisée à l'emplacement approximatif du cabinet de travail de l'appartement de la place Royale, qu'il faut chercher une trace de cette pièce. Néanmoins, il est intéressant de noter que la reconstitution de la chambre, parce qu'il s'agit de la chambre mortuaire, prend part au culte de l'écrivain dans l'esprit de Meurice, nul voyeurisme ici selon le fondateur du musée. Du

reste, l'exposition de la table de travail dans la pièce, conformément à l'aménagement de la chambre de l'avenue Victor-Hugo, court-circuite pour partie la dimension intime du lieu en évoquant le sacerdoce de l'écrivain et les illustrations de l'écrivain au travail qui circulaient dans la presse dans les années 1880. Enfin, Meurice s'est gardé d'exposer des objets associés aux aspects plus controversés de la vie intime du grand homme. Aussi la maîtresse de Hugo, Juliette Drouet, indirectement présente au musée par la reconstitution de sa salle à manger ou par les innombrables objets de sa collection personnelle, n'est-elle pas directement présente place des Vosges à l'ouverture du musée : aucun portrait ne la représente par exemple.

La prudence dont semble faire preuve Meurice vis-à-vis de l'exposition de l'intimité de l'écrivain est-elle motivée par la volonté du disciple de ne pas s'exposer – et de ne pas trop exposer le grand homme – à un voyeurisme désacralisant causé par le dévoilement d'« intimités » perçues comme trop triviales et « anecdotiques » pour servir l'image glorieuse et vénérable du grand homme ? Dans cette perspective, le jugement de valeur d'Alexandre vis-à-vis de certaines « intimités » qualifiées de « menue monnaie anecdotique », invite à le penser. Tout semble en effet conçu place des Vosges pour circonscrire l'intimité de l'écrivain : non seulement les objets exposés sont *nobles* (portraits d'artistes, souvenirs personnels authentiques et de portée historique, reliques de contact), mais ils sont aussi sanctuarisés sous vitrine. Ainsi, la muséographie paraît endiguer l'exposition théâtrale et spectaculaire de l'intimité en multipliant les médiations sous la forme de supports matériels (vitrines, cartels) qui décontextualisent et objectivent l'exposition des reliques et des souvenirs. De même les intimités sont-elles soigneusement sélectionnées et placées en regard de la galerie des portraits de famille pour élaborer, dans l'ensemble, une image de *pater familias* bourgeoise propre à asseoir Hugo en modèle pour le visiteur. Enfin, le musée intime est délimité au sein de la Maison où triomphent majoritairement l'œuvre du grand écrivain et sa stature publique.

À l'heure où la critique du culte fétichiste du grand homme s'intensifie à mesure que le sacre des grands écrivains nationaux est instrumentalisé à l'école et au musée sous la férule du régime républicain, certains, comme Proust dans ce que l'on désigne sous le titre de *Contre Sainte-Beuve*, prôneront une démarche plus radicale : la dispersion et l'évacuation des souvenirs personnels des maisons-musées au profit de la consécration unique de l'œuvre et du génie artistique. Meurice adopte sans doute place des Vosges une position intermédiaire. Il propose un modèle original de maison-musée, un musée du grand homme et de son œuvre où la dimension domestique et fétichiste liée aux « intimités » est placée sous étroite surveillance.

● Échanges entre les participants

Ségolène LE MEN

Victor Hugo a réalisé lui-même certains décors dans sa maison, n'est-ce pas ?

Marie-Clémence RÉGNIER

Victor Hugo a fait réaliser un certain nombre de meubles et de décors. Il les a plus conçus que réalisés de sa main. Ces objets sont présentés au deuxième étage du musée et non dans le « musée intime ». Meurice conçoit la présentation des meubles et les dessins ayant servi à les réaliser comme partie prenante de l'exposition de l'artiste et non comme la reconstitution d'un décor domestique comme tel.

Ségolène LE MEN

Comparer la Maison de Victor Hugo et le Musée Grévin est intéressant mais il est intéressant aussi de comparer la Maison de Victor Hugo avec des musées d'ethnologie, qui proposent au

public de nombreuses reconstitutions et dont l'objectif est de montrer l'ordinaire et le commun.

Marie-Clémence RÉGNIER

Le cas du musée Grévin est particulier. J'ai travaillé sur le musée Grévin pour la période 1882-1985 car le musée présentait alors des « tableaux » mettant en scène Victor Hugo comme archétype de l'écrivain et comme individu. En revanche, il est vrai que les musées d'ethnologie s'intéressent davantage aux types humains, à la physiologie et aux sciences naturelles. Ils ne correspondent pas au modèle de la maison-musée où s'épanouit le culte de la personnalité d'une célébrité montrée dans un lieu *extraordinaire*. Par ailleurs, je n'ai pas voulu approfondir la question des dioramas et des reconstitutions : il faudrait mettre tout cela en perspective avec l'article de Chantal Georgel dans *Romantisme* sur les dioramas au musée au XIX^e siècle.

Dominique de FONT-REAUXX

La Maison Victor Hugo mise en œuvre par Meurice devient un modèle pour Maurice Denis pour créer le musée Delacroix. Les conservateurs de la Maison de Victor Hugo étaient d'ailleurs membres de la société des Amis d'Eugène Delacroix, fondatrice du musée. Denis avoue lui-même qu'il ne sait pas comment traiter l'appartement du peintre. Finalement, l'appartement de l'artiste n'est pas inclus dans le musée à l'époque de Maurice Denis, qui se limite à l'atelier et au jardin.

Marie-Clémence RÉGNIER

Les comptes rendus de journalistes dans la presse de l'époque disent la frustration des visiteurs de voir des objets sous vitrine qui ne sont pas remis en contexte, ni complètement muséalisés.

De la salle (Martine KAUFFMAN)

Savons-nous de quels objets Meurice disposait au moment de concevoir son projet ? Sa muséographie correspondait peut-être à l'état des lieux et peut-être a-t-il assemblé les objets hétéroclites dont il disposait selon des critères les moins mauvais possibles.

Marie-Clémence RÉGNIER

Quand Meurice installe son musée, les lieux étaient vides des meubles de Victor Hugo et l'aménagement des pièces différent par rapport à l'époque où l'auteur y avait vécu. Il est certain que Meurice a été très contraint par les lieux mais nous aurions pu imaginer que les pièces qu'il a reconstituées grâce aux dons des petits-enfants de l'écrivain soient associées au musée intime, ce qui n'a pas été le cas.

Les collections dont il disposait ont sans doute aussi dicté son choix de situer son musée dans un espace plus large et plus facile d'accès. Il possédait un nombre d'objets considérable qui étaient surtout des souvenirs personnels. Ainsi, ne pouvant tout exposer, Meurice a dû opérer des choix dont il ne rend pas toujours compte dans les archives dont nous disposons.

De la salle (Martine LAVAUD – Paris IV-Sorbonne)

J'ai lu le texte de Théophile Gautier décrivant la vente du mobilier de Victor Hugo en 1852. Ce texte comporte un beau passage sur la perte de l'intimité, à la suite de la dispersion des objets.

Marie-Clémence RÉGNIER

En effet : dans ce texte paru dans la presse, Gautier s'alarme de la dispersion et de l'exposition des objets à l'occasion de leur mise en vente (car Hugo est parti en exil). Il y déplore, avec cette vente, le coup fatal porté au « poème » domestique créé par Hugo chez

lui. Ce texte est fondamental pour réfléchir à la place de la maison de Victor Hugo dans l'imaginaire de l'époque. Le musée de Meurice frustra beaucoup les lecteurs de Gautier parce qu'ils ne retrouvèrent pas l'intimité chaleureuse et le charme décoratif qui faisaient la renommée des soirées de la place des Vosges.

Monica PRETI

La Maison de Victor Hugo ouvre en 1903. En 1902 ont lieu les fêtes du centenaire de la naissance de Victor Hugo. Un ouvrage a été publié, en 1903, pour cette occasion par les presses nationales. Quel était le contenu de cet ouvrage ?

Marie-Clémence RÉGNIER

Meurice voulait inaugurer la maison-musée à l'occasion de cet événement. Dans cet ouvrage consacré au centenaire, une grande partie du propos est consacrée à la future Maison de Victor Hugo et aux manifestations exceptionnelles organisées pour son ouverture.

Mettre en scène Balzac en sa maison : à propos de quelques récentes tentatives

Yves GAGNEUX

Mettre en scène Balzac en sa maison représente des contraintes et des difficultés. La maison dans laquelle se trouve actuellement le musée est ancienne. Balzac y a vécu assez longtemps et, après son départ, elle est restée vide, puis a été maintes fois louée jusqu'à ce qu'au début du XX^e siècle, des fanatiques balzaciens décident d'y créer un musée, fait de bric et de broc. Dans les années 1950, l'ancien cabinet de travail de l'auteur présentait au public un agglomérat d'objets divers et variés : des statues de Balzac, des éléments de décoration achetés, des rideaux, des affiches, des photographies des monuments dédiés à Balzac, des représentations de quelques personnages balzaciens, etc.

● Premier exemple : la scénographie du cabinet de travail de l'écrivain

Mon prédécesseur, Judith Meyer-Petit, n'était pas satisfait de cette présentation et souhaitait faire évoluer le musée. Elle considérait l'époque du fétichisme et de la transformation des lieux de vie des grands hommes en des lieux de pèlerinage comme révolue, et a décidé de proposer un parcours de visite mettant en avant la biographie de l'auteur, en montrant notamment l'écrivain au travail. Pour ce faire, elle opère différents changements. Quand elle prend ses fonctions, une impression de confusion émane du cabinet de travail de Balzac. Les visiteurs ne savaient où fixer leur attention. Un jour, Robert Doisneau vient prendre quelques photographies de la Maison de Balzac. Mme Petit est alors séduite par la photographie du cabinet de travail et lui demande de photographier le cabinet et séduite par les photographies, elle demande à des scénographes de donner à cette pièce une atmosphère rigoureusement comparable à celle qui émane du cliché. Pour recréer l'ambiance de la photographie, les scénographes choisissent d'employer une lumière extrêmement discrète.

Lorsque j'ai pris la direction du musée, j'ai entrepris de rénover les salles et d'en revoir la muséographie sauf dans le cabinet de travail. Le résultat était tellement satisfaisant que nous n'avons pratiquement touché à rien. J'ai alors conçu un panneau de salle destiné à être accroché dans le cabinet, dont le texte commençait par une citation de Balzac d'une lettre à Mme Hanska de 1846 : « Hier, j'ai travaillé 19 heures, et aujourd'hui, il me faut en travailler 20 ou 22. C'est la copie qui me mène. Il en faut 16 ou 20 feuillets par jour et je les fais et les corrige. Le constitutionnel a épuisé mon avance et il faut lui en faire. Je n'ai pas quitté ma table. » Entre l'éclairage crépusculaire et cette citation de Balzac, le cabinet de travail est présenté comme un lieu de sacerdoce littéraire. Nous demandons aux visiteurs, quand ils pénètrent dans la pièce, d'imaginer Balzac s'installant à sa table de travail à minuit et

travaillant jusqu'à huit heures du matin. Le texte de salle se poursuit ainsi : « *c'est dans cette pièce, non loin de Paris et de l'agitation du monde, le plus souvent à la lueur d'une lampe, que Balzac conçut La Comédie humaine et rédigea une grande partie de son œuvre. La modestie de ce cabinet de travail, petite pièce dans un banal appartement d'un village de banlieue, fait ressortir par contraste la puissance d'imagination d'un écrivain capable d'y créer un monde d'une complexité exceptionnelle.* » En relisant ce texte, j'ai constaté que le musée avait héroïsé l'écrivain, ce que nous devons absolument modifier.

Lors de la précédente exposition, nous avons ainsi présenté différentes œuvres pour tempérer ce que la présentation du cabinet de travail avait d'excessif. Nous avons par exemple utilisé l'œuvre d'Henry Monnier, auteur de *Monsieur Prudhomme* et dessinateur, qui avait aussi travaillé dans les ministères.

Le cabinet présente des gravures de la série des *Mœurs administratives* réalisée par Monnier. Henry Monnier, auteur de *Monsieur Prudhomme* et dessinateur, avait travaillé aussi dans un ministère. Il connaissait donc bien les mœurs bureaucratiques et, dans ses *Mœurs administratives*, il caricature les fonctionnaires qui, plutôt que de travailler, passent leurs heures à jacasser, à se rendre des visites et à lire les journaux. Cette série de gravures a inspiré à Balzac le roman *Les Employés*. Notre objectif est d'indiquer aux publics que la rencontre de Balzac avec Monnier et la connaissance qu'il avait de ses œuvres ont pu inspirer l'écrivain dans son travail d'écriture.

De la même manière, Monsieur Prudhomme, personnage de théâtre inventé et joué par Henry Monnier, est l'incarnation du bourgeois conformiste qui a inspiré *César Birotteau* à Balzac. Quant à Henry Monnier, qui était un homme extrêmement drôle, très caustique, assez cynique mais en même temps très dépressif, il a inspiré à Balzac le personnage du journaliste Bixiou.

Ainsi, une même personne inspira Balzac à trois reprises. Néanmoins, si le musée présente les gravures et un autoportrait de Monnier en M. Prudhomme sans rien expliquer aux visiteurs, la plupart n'effectueront pas de liens entre ces œuvres et l'œuvre littéraire de Balzac. La présence des autres items du cabinet de travail, comme un portrait de George Sand dont les liens avec Balzac étaient nombreux et qui lui a inspiré certaines de ses œuvres, doit aussi être expliquée, au risque que les visiteurs, dans le cas contraire, n'y comprennent rien.

En conclusion de cette première expérience, le scénographe peut être la première victime de sa scénographie, ne renvoyant pas l'image souhaitée de l'écrivain, et le matériel dont le musée dispose ne lui permet pas de contrebalancer efficacement cette impression fâcheuse.

● Deuxième exemple : le réaménagement de la salle des portraits

Mon deuxième exemple porte sur une salle du musée présentant des portraits, dont la muséographie était peu réjouissante. Le réaménagement de cette salle a consisté à en retirer tous les éléments biographiques relatifs à l'auteur, car ce qui nous semble important aujourd'hui et justifie la présence de ce musée est l'Œuvre de Balzac et son universalité.

Or, les premiers responsables de la Maison de Balzac avaient surtout retenu de l'écrivain des éléments biographiques, éléments s'adressant essentiellement à un public venant en pèlerinage, connaissant déjà tout de la vie et de l'Œuvre de l'auteur. Ce public de connaisseurs se réduit comme peau de chagrin et le musée a actuellement davantage affaire à un public qui en sait finalement peu sur Balzac. L'équipe du musée a donc hérité de ces portraits et s'est demandée ce qu'elle pouvait en faire.

Notre première idée était d'utiliser ces portraits pour introduire la notion de correspondance. Balzac maîtrise parfaitement la langue française et, grâce à elle, parvient à obtenir des choses incroyables. Alors qu'il n'a pas d'argent, il mène un train de vie relativement princier pendant toute sa vie. Petit, doté d'un physique peu avantageux, il s'avère être un séducteur. Par ailleurs, la notion de correspondance, dans l'œuvre de Balzac, est extrêmement importante. *Le Lys dans la vallée* est un roman composé de nombreuses lettres. Balzac écrit aussi des romans épistolaires comme *Mémoires de deux jeunes mariées*. La lettre joue aussi un rôle fondamental dans *Eugénie Grandet* et *Illusions perdues*. Pour toutes ces raisons, le musée souhaitait mettre en avant tant la correspondance réelle de l'écrivain que celle dans son œuvre. L'équipe a commencé par chercher des liens entre la correspondance de Balzac et les portraits de la collection du musée.

Mais nous n'avons pas trouvé de solutions pour relier les portraits et les lettres et ne savions toujours que faire de cette salle. Les portraits ne sont pas de grande qualité. Les personnes représentées et les correspondants de Balzac ne sont pas connus de tous. Rien de tout cela ne pouvait donner envie à nos visiteurs de lire les ouvrages de l'auteur.

Puis, suite à une rencontre avec la fille d'un couple de sculpteurs qui m'a présenté un portrait de Balzac sculpté par Karl-Jean Longuet, lequel montre Balzac en train d'échafauder sa *Comédie humaine* de toutes ses forces, une idée est venue : consacrer cette salle au concept même de Comédie humaine. Tous nos visiteurs ont déjà entendu parler de *La Comédie humaine* mais ils ne savent pas toujours que celle-ci n'est pas seulement le rassemblement des œuvres complètes de Balzac mais aussi un projet infiniment plus ambitieux ; celui d'effectuer un classement des espèces sociales comparable à celui entrepris par Buffon pour les espèces animales. L'architecture de ce projet peut se présenter ainsi :

- les études de mœurs dans lesquelles Balzac décrit les différentes espèces sociales existantes en action et en mouvement par rapport à d'autres éléments de la société
- les études philosophiques, qui donnent les mécanismes généraux de la société
- les études analytiques, qui définissent le principe même de l'analyse.

Le musée a demandé à un graphiste de créer un tableau récapitulatif de l'architecture de *La Comédie humaine*, afin de permettre aux visiteurs de comprendre le projet de Balzac et sa complexité. Le résultat n'est pas totalement convaincant car l'idée d'architecture inachevée – Balzac n'ayant pas terminé son projet – n'apparaît pas précisément. La couleur de fond du panneau ne convient pas car il absorbe complètement les couleurs des gravures et de la sculpture.

La salle présente actuellement ce panneau, la sculpture de Karl-Jean Longuet, le texte de Zola et, en fond, une série de gravures illustrant le principe de *La Comédie humaine* à travers les différences de comportements des individus selon l'espèce sociale à laquelle ils appartiennent. Nous avons suffisamment de matériel pour développer un propos sur *La Comédie humaine*.

● Troisième exemple : la cheminée de Balzac

Mon troisième exemple portera sur une cheminée que le musée a acquise récemment. Si cette cheminée est, à nos yeux, un faux, elle ne l'était pas pour Balzac. Ce dernier l'avait achetée 2 000 francs et l'avait placée dans la salle à manger de son dernier domicile. L'écrivain était convaincu d'avoir acheté une cheminée du siècle de Louis XIII et en était très fier. En réalité, cette cheminée est un patchwork d'éléments récupérés sur des meubles plus anciens, associés ensemble par un menuisier et dont les parties manquantes ont été complétées avec des matériaux plus modernes.

Cette cheminée a son importance. Théophile Gautier en parle dans la description d'une visite qu'il rend à Balzac : « *Il nous reçut pourtant un jour, et nous pûmes voir une salle à manger revêtue de vieux chêne, avec une table, une cheminée, des buffets, des crédences et des chaises en bois sculpté, à faire envie à Berruquete, à Cornejo Duque et à Verbruggen.* »

Balzac parle aussi de cette cheminée dans son inventaire. Cette cheminée est donc un de ses objets personnels. Bien que le projet scientifique et culturel (PSC) de la Maison de Balzac ne prévoit pas l'acquisition de souvenirs de l'écrivain, le musée a tout de même acquis cette cheminée car son achat n'a pas été conçu comme celui d'un souvenir personnel de l'écrivain mais comme celui d'un élément destiné à être mis en rapport avec d'autres mobiliers de Balzac de style hétéroclite, présents dans le musée.

De nombreux visiteurs se plaignent que le musée comprenne peu de meubles ayant appartenu à Balzac. Leur présenter ce mélange d'objets hétéroclites en style nous permet de leur montrer que reconstituer la maison de l'écrivain telle qu'elle était de son vivant serait une entreprise très difficile. Par ailleurs, le musée utilise ce mobilier pour permettre au public de rentrer dans l'œuvre de Balzac. Tous ces meubles étaient présentés initialement à titre de reliques. Bien qu'ils continuent de plaire aux pèlerins venant au musée, ces derniers sont de moins en moins nombreux. Ainsi, nous envisageons de transformer ces reliquaires en une première évocation de la littérature de Balzac, notamment *Le Cousin Pons* et *La Peau de chagrin*.

« Pons n'admettait pas d'acquisition au-dessus de cent francs. Pour qu'il paye un objet cinquante francs, cet objet devait en valoir trois mille. La plus belle chose du monde, qui coûtait trois cents francs, n'existait plus pour lui. Rares avaient été les occasions mais il possédait les trois éléments du succès : les jambes du cerf, le temps des flâneurs et la patience de l'Israélite.

« Ce système pratiqué pendant quarante ans, à Rome comme à Paris, avait porté ses fruits. Après avoir dépensé, depuis son retour de Rome, environ deux mille francs par an, Pons cachait à tous les regards une collection de chefs-d'œuvre en tout genre dont le catalogue atteignait au fabuleux numéro 1907. De 1811 à 1816, pendant ses courses à travers Paris, il avait trouvé pour dix francs ce qui se paye aujourd'hui mille à douze cents francs. »

Balzac semble projeter dans Pons ses propres fantasmes. Cet objet nous permet au moins de renvoyer les visiteurs au *Cousin Pons*, roman strictement contemporain de l'achat par Balzac de cette cheminée.

La Peau de chagrin, en revanche, a été écrit plus de 15 ans avec l'achat de la cheminée. Dans ce roman, le jeune Raphaël, désireux de se suicider mais ne voulant se jeter dans la Seine en plein jour, attend la tombée de la nuit en entrant dans un magasin d'antiquités :

« Les plus coûteux caprices de dissipateurs morts sous des mansardes après avoir possédé plusieurs millions, étaient dans ce vaste bazar des folies humaines. Une écritoire payée cent mille francs et rachetée pour cent sous, gisait auprès d'une serrure à secret dont le prix aurait suffi jadis à la rançon d'un roi. Là, le génie humain apparaissait dans toutes les pompes de sa misère, dans toute la gloire de ses gigantesques petitesse. Une table d'ébène, véritable idole d'artistes, sculptée d'après les dessins de Jean Goujon et qui coûta jadis plusieurs années de travail, avait été peut-être acquise au prix du bois à brûler. Des coffrets précieux, des meubles faits par la main des fées, y étaient dédaigneusement amoncelés. »

C'est cet effet d'amoncellement, qui se retrouve dans ces deux extraits, que le musée souhaite montrer à ses visiteurs.

En conclusion, si l'aveuglement du metteur en scène, qui ne se rend pas forcément compte de ce qu'il fait, ni des effets pervers de ce qu'il fait, est toujours possible, le parti muséal et la mise en scène dépendent, de mon point de vue, presque exclusivement des œuvres dont un musée dispose, les œuvres n'étant pas là pour illustrer des idées mais les idées se créant à partir des œuvres.

● Échanges entre les participants

Dominique de FONT-REAUX

Je partage votre point de vue sur le fait que les idées se créent à partir des œuvres et sur le point de vue subjectif du conservateur. Par ailleurs, je défends aussi le droit de se tromper. Il est préférable de se tromper que de ne rien faire, sinon le risque serait de figer complètement la pensée et de cesser toute activité. Dans ces conditions, plus personne ne viendrait dans de petits musées comme la Maison de Balzac et le musée Delacroix. Se tromper permet aussi de se rendre compte de ce qui ne fonctionne pas et de pouvoir apporter des corrections.

Yves GAGNEUX

L'erreur permet de réfléchir. Quand nous nous rendons compte qu'un dispositif ne fonctionne pas, nous sommes obligés de nous demander pourquoi et, à partir de ce moment-là, cela devient intéressant.

De la salle (Henry MULLER)

Selon vous, quel est le rapport entre les collections et l'œuvre de Balzac ? Considérez-vous que l'Œuvre de Balzac fasse partie de vos collections ?

Yves GAGNEUX

C'est précisément le nœud du problème. Diriger une maison d'écrivain est une gageure. Quand vous dirigez un musée d'artiste, vous pouvez toujours montrer ses œuvres physiques. Les visiteurs seront nécessairement en contact avec des œuvres, ce qui ne veut pas dire qu'ils les voient et les comprennent. Une maison d'écrivain n'a pas cette ressource. Techniquement, elle peut offrir aux visiteurs la lecture de textes. Des phrases, des citations peuvent être inscrites sur les murs mais elles doivent rester rares pour ne pas alourdir la visite. Les publics ne viennent pas dans un musée pour lire mais pour voir. Ce qui leur est donné à voir ne doit pas être désagréable, ni demander trop d'explications. Les visiteurs doivent avoir envie de continuer la visite. S'ils attendent des explications, cela signifie que la salle est ratée.

La Maison de Balzac possède une salle entièrement tapissée de plaques d'impression représentant des personnages balzaciens. Cette salle fonctionne admirablement auprès du public. Lors des visites guidées, quand les groupes entrent dans la pièce, tout le monde se précipite vers les murs et n'écoute plus le guide conférencier. En revanche, le musée comprenait auparavant une salle contenant des sculptures qui représentent Balzac. Notre objectif était de raconter l'histoire du monument. La présentation était belle ; les textes, bien écrits et intelligents. Pourtant, les visiteurs arrivaient devant la salle et n'y rentraient pas. Ils s'asseyaient et attendaient des explications. La salle était ratée ; la médiation ne fonctionnait pas.

Le propre de la maison d'écrivain est de donner envie aux visiteurs de lire à travers des peintures, des sculptures, des dessins et des objets, ce qui n'est pas simple. Notre but n'est donc pas de présenter l'Œuvre de Balzac dans sa totalité mais d'ouvrir quelques petites portes à nos visiteurs pour les inciter à lire les écrits de Balzac.

De la salle (Christel BRANDENBUSH)

Un objet à ne pas manquer lors de la visite est la canne de dandy de Balzac.

Yves GAGNEUX

Sa canne est un objet particulier pouvant être interprété de différentes manières. Le musée a pris le parti de ne pas tenir un discours sur Balzac le dandy mais plutôt sur sa manière d'écrire. Nous présentons la canne comme un objet mythique, en lévitation dans une vitrine, en correspondance avec un texte de Delphine de Girardin, *La Canne de M. de Balzac*. Elle y explique que cette canne rend invisible celui qui la porte et que, grâce à elle, Balzac parvient à se glisser subversivement dans le cabinet particulier du banquier, la chambre de l'ouvrier ou dans l'arrière-boutique du commerçant, ce qui lui donne la matière pour écrire ses livres.

De la salle (Sophie HERVET – adjointe au chef de service de la médiation graphique et numérique, musée du Louvre)

Votre parti est de donner envie aux visiteurs de lire les œuvres de Balzac sans présenter d'éléments biographiques et historiques. Or, les visiteurs aiment souvent qu'un musée les aide à resituer un artiste dans un contexte. Recevez-vous des questions de visiteurs dans ce sens ou parviennent-ils à trouver ces informations ailleurs ?

Yves GAGNEUX

Si nous n'expliquons pas toute la biographie de Balzac, certains éléments biographiques nécessaires à la compréhension de son œuvre sont tout de même présentés au public. Nos visiteurs ont de moins en moins de connaissances historiques. Autrefois, ils étaient accueillis, à l'entrée du musée, par le portrait de Louis-Philippe, le règne de ce roi coïncidant avec la période de production de l'œuvre de Balzac. Or, actuellement, peu de lycéens connaissent les dates de règne de Louis-Philippe, ce qui rend plus difficile l'utilisation d'éléments historiques.

Notre présentation des collections est résolument moderne. Nous voulons présenter l'Œuvre de l'auteur comme une œuvre en dehors du temps. Le musée n'est pas un lieu pour enseigner l'histoire. Les passionnés de l'écrivain n'auront pas besoin d'éléments biographiques et historiques, qu'ils connaissent déjà. Ces éléments ne diront rien aux autres visiteurs, qui arrivent au musée en ayant une vague idée de qui est l'écrivain. Nous aurions pu prendre le parti de présenter la vie riche et mouvementée de Balzac à travers nos collections mais cette approche ne donnerait pas forcément envie aux visiteurs de lire ses œuvres.

Yves GAGNEUX

Nous faisons des expositions temporaires mais nous sommes confrontés à un problème de place. La Maison de Balzac est l'un des plus petits musées parisiens. Nos espaces sont restreints et organiser une exposition nous demande de décrocher les trois quarts de nos collections permanentes. Or, en agissant ainsi, nous décevons nos visiteurs qui viennent au musée pour voir Balzac et son Œuvre et se voient imposer une exposition thématique.

Par ailleurs, notre parti pris de présentation des collections permanentes ne suscite pas de plainte de la part de nos publics. Si tous nos visiteurs écrivaient dans le livre d'or du musée qu'il était scandaleux que la date de naissance et de décès de Balzac ne figure nulle part, nous corrigerions évidemment ce manque. Nous travaillons au service du public et non pour imposer notre point de vue. Pour moi, servir le public dans le domaine culturel revient à l'aider à se hisser le plus haut possible et donc à lui donner envie de lire les œuvres de l'écrivain.

Dominique de FONT-REAULX

Après ma prise de fonction, la première étude réalisée au musée Delacroix portait sur la visibilité de ses espaces exigus. Les résultats de l'enquête ont montré que les visiteurs confondaient souvent les différents espaces du musée, en raison notamment du fait que l'organisation d'exposition temporaire nous contraignait à décrocher une grande partie des collections permanentes. Le public se plaignait de ne pas retrouver le Delacroix pour lequel il était venu. Les travaux actuels de l'ancien appartement de Delacroix sont réalisés dans le but qu'un accrochage semi-permanent puisse toujours y être présenté. La gestion des contraintes liées à l'étroitesse des espaces est une complexité des maisons d'artistes.

Par ailleurs, je souhaite moi aussi donner envie aux visiteurs du musée d'aller voir des œuvres de Delacroix ailleurs. Le musée propose plusieurs promenades dans Paris guidant les visiteurs vers d'autres lieux relatifs à la vie et aux œuvres du peintre. Le musée national Delacroix et le musée départemental Maurice Denis négocient actuellement avec la RATP un moyen pour les publics des deux établissements de relayer Paris et Saint-Germain-en-Laye.

De la salle (Fabienne STHAL)

Travaillez-vous avec le musée Balzac de Saché ?

Yves GAGNEUX

Ce musée n'a pas choisi le même parti de présentation de ses collections que la Maison de Balzac, même si les deux propositions se complètent. Le château de Saché, ancienne demeure d'amis de Balzac, est un manoir charmant, situé dans une vallée idyllique. La présentation de ce musée est centrée sur le roman *Le Lys dans la vallée*, sur la biographie de Balzac et sur la reconstitution des intérieurs du temps de l'écrivain. Le Mobilier national y a déposé de nombreux meubles pour tenter de restituer l'atmosphère d'un manoir de la première moitié du XIX^e siècle.

J'ai fait savoir aux équipes du musée Balzac de Saché que les réserves de la Maison de Balzac leur étaient ouvertes. 50 % des objets présentés lors de leur avant-dernière exposition temporaire provenaient de Paris. Nous y avons aussi déposé une partie des œuvres que nous n'utilisons plus afin qu'elles soient montrées aux visiteurs. Nous nous informons régulièrement des pièces passant en vente et de nos intentions réciproques. Les deux musées travaillent en bonne intelligence mais sur des axes différents.

Entre fiction romanesque et lieu de mémoire, le musée de l'Innocence d'Orhan Pamuk à Istanbul

Charlotte CHASTEL-ROUSSEAU

L'étonnant musée de l'Innocence, inventé et mis en espace par le romancier turc Orhan Pamuk, a ouvert ses portes au printemps 2012 à Istanbul et accueille aujourd'hui environ 30 000 visiteurs par an.

Orhan Pamuk était l'un des quatre invités sollicités par le musée du Louvre au moment de l'inauguration de ses nouvelles salles des arts de l'Islam. Il est né en 1952 à Istanbul, a suivi des études d'architecture, de journalisme et a effectué de longs séjours aux États-Unis à l'université d'Iowa et à l'université Columbia, où il enseigne toujours. Écrivain engagé, il a remporté plusieurs prix littéraires parmi lesquels, en 2006, le prix Nobel de littérature. L'académie suédoise a récompensé Pamuk qui « à la recherche de l'âme mélancolique de sa ville natale a découvert de nouveaux symboles pour le combat et l'entrelacement des cultures. » Son œuvre compte dix romans, qui ont été traduits en plus de soixante langues,

notamment *Le musée de l'innocence* (2011). Il a également écrit des essais ainsi qu'une autobiographie *Istanbul, souvenirs d'une ville* (2003) et un livre-catalogue, *L'innocence des objets*, qui accompagna l'ouverture du musée de l'Innocence en 2012 et dont toutes les citations de cette conférence sont tirées.

Plusieurs raisons avaient présidé à l'invitation d'Orhan Pamuk au musée du Louvre. D'abord, ses différents livres reviennent très souvent sur les rapports entre Orient et Occident, à travers l'histoire de l'empire Ottoman et de la Turquie moderne. Ensuite, la question du rapport intime à l'art et aux objets du passé est au cœur de son écriture. Pour Pamuk, peintres, écrivains, architectes et artisans sont des passeurs qui participent à l'entrelacement des cultures en se nourrissant de rencontres, de voyages, de découvertes, mais aussi de leur vécu, avec tout ce qu'il peut avoir d'ordinaire, pour créer leur art. C'est en conférant une grandeur et parfois même une dimension universelle aux objets, aux sensations, aux détails et aux anecdotes du quotidien que, selon Pamuk, le créateur relie la sphère de l'intime et l'espace public.

Dans l'étonnant livre-catalogue *L'innocence des objets*, qui commente son musée, Orhan Pamuk publie un « modeste manifeste pour les musées » en l'introduisant par cette déclaration :

« J'aime les musées et je ne suis pas seul à découvrir que, chaque jour qui passe, ils me rendent plus heureux. Je prends les musées très au sérieux, ce qui m'amène parfois à m'enflammer, à nourrir de véhémentes pensées, mais je ne le fais pas pour parler des musées avec colère. Dans mon enfance, il y avait très peu de musées à Istanbul. La plupart d'entre eux étaient des monuments historiques protégés ou bien, fait rare en dehors du monde occidental, des endroits aux allures étatiques et officielles. Plus tard, les petits musées nichés dans les rues adjacentes de villes européennes me poussèrent à me rendre compte que les musées – exactement comme les romans – pouvaient retracer des histoires individuelles singulières. »

Sans être vraiment une maison d'écrivain, le musée de l'Innocence n'est pas non plus un musée de grand homme. Il échappe à toutes les catégories. Il est à la fois la transposition architecturale et artistique de l'univers romanesque de Pamuk et une vertigineuse installation contemporaine, ouvrant une fenêtre nostalgique sur un monde révolu, celui du mode de vie stambouliote des années 1970.

En contrepoint des grands musées occidentaux, le musée de l'Innocence a été conçu comme un lieu intime qui, à l'instar des romans, a avant tout pour vocation de raconter une histoire singulière. Il se rapproche bien en ce sens des musées ateliers qui sont au cœur de notre réflexion aujourd'hui. De manière plus générale, le musée de l'Innocence, en tant que roman et que musée, est surtout une invitation à repenser le rôle des musées aujourd'hui, et, pour Pamuk, une forme de réponse au constat désenchanté que lui inspire l'institution muséale :

« Nous en avons assez, nous ne voulons plus de ces musées qui essaient de retracer l'histoire d'une société, d'une communauté, d'une équipe, d'une nation, d'un État, d'un peuple, d'une institution, d'une entreprise ou d'une espèce. Nous savons tous que les histoires ordinaires, quotidiennes, d'individus singuliers se révèlent être plus riches, plus humaines et plus réjouissantes. »

● Un roman et un musée indissociables

Dans son roman *Le Musée de l'innocence* paru en turc en 2008, Pamuk met en page un musée fictif dans lequel le narrateur, Kemal Bey, collectionne les traces matérielles de ses amours perdues avec la jeune Füsün. Dépassant la frontière entre fiction et réalité, l'écrivain

inaugure au printemps 2012 à Istanbul, un musée de l'Innocence dont les 83 vitrines reprennent les 83 chapitres de son roman, mêlant des talismans inventés de toutes pièces et des documents historiques sur l'Istanbul des années 1970.

« J'ai d'abord imaginé, écrit Pamuk, le plaisir que l'on pouvait éprouver à être à la fois le guide d'un musée et un objet d'exposition – une joie que connut Kemal – ainsi que l'émotion qu'il y avait à raconter des années plus tard aux visiteurs d'un musée la vie de quelqu'un à travers tout un arsenal d'objets. C'était le tout premier germe du musée de l'Innocence, aussi bien en tant que roman que musée car j'ai conçu les deux, ensemble, dès le départ. »

Dès le départ donc, le musée de l'Innocence et le roman éponyme sont indissociables : le projet consiste à présenter, dans un accrochage muséal, des objets-souvenirs collectionnés ou inventés par Pamuk dans le but *« d'exposer dans un musée les vrais objets d'un récit fictionnel et d'écrire un roman fondé sur ces objets »*. En empruntant un parcours visuel et sonore de l'entrée de la demeure à la chambre de Kemal sous les combles, le visiteur suit le fil narratif du roman, pénètre progressivement dans l'intimité des personnages de Pamuk et, au-delà, dans celle de l'écrivain muséographe et de son rapport fétichiste aux objets.

Le projet commence dès les années 1990 avec l'achat d'objets chez les brocanteurs. Il achète rapidement aussi une bâtisse délabrée dans le quartier de Galata en 2000. De 2002 à 2008, Pamuk rédige son roman autour des objets chinés. Il s'occupe de la rénovation de l'immeuble qu'il a acheté et de l'aménagement du musée à partir de 2008.

A l'intérieur du musée, chaque boîte est composée par Pamuk, à partir de chaque chapitre du roman. Cependant, les objets ne sont pas alignés comme dans un cabinet de curiosité. Chaque boîte a un décor et une composition qui lui est propre.

Le visiteur entrant dans le musée découvre au sol une spirale décrite par Pamuk comme la spirale du temps et pour laquelle il fournit une explication :

« Une fois Kemal avait assimilé à une spirale sa manière de mener son récit car bien qu'il paraisse dessiner des cercles toujours plus larges autour d'un axe fixe, il ne pouvait jamais tout à fait s'éloigner de son point de départ : l'amour (...) Nous nous rendîmes compte plus tard que la ligne qui relie les moments aristotéliens, autrement dit le Temps, n'était pas une ligne droite mais ne pouvait qu'être une spirale. »

Le mur du fond présente aussi une grande vitrine comportant 4 213 mégots, chaque mégot correspondant à une cigarette fumée par Füsün, accompagnée d'une note de Kemal rapportant les paroles prononcées par celle qu'il aimait au moment où elle les fumait.

Au deuxième étage du musée se trouvent plusieurs vitrines. La vitrine n° 2 représente la boutique Sanelize, décrite dans le deuxième chapitre du roman, présentant, au centre, un sac à main commandé par Pamuk à des artisans. Ces derniers ont fabriqué pour lui un « faux » sac « Jenny Colon » du nom de l'actrice dont Nerval était épris. Ce sac est celui que Füsün porte le jour de sa rencontre avec Kemal dans le roman.

J'aime beaucoup cette courte citation de Pamuk, qui explique : *« J'ai imaginé les boîtes une par une pour donner au musée une touche plus poétique. »*

Au-delà de la beauté de chaque objet, je trouve passionnant la diversité des matériaux employés dans les vitrines. Plusieurs vitrines confrontent des documents patrimoniaux, des photographies de l'ancienne Istanbul des années 1950 et 1960, des fac-similés et des objets chinés. Le parcours du musée introduit aussi des films projetés et quelques dispositifs

sonores. Pamuk apporte un grand soin à la présentation, à l'éclairage et aux effets lumineux ainsi qu'à la conservation de tous ces objets chinois, ce qui pourrait être associé à une forme de fétichisme.

Au troisième étage du musée, sous les combles, les visiteurs trouvent la chambre de Kemal, celle où le narrateur aurait raconté à Orhan Pamuk son histoire d'amour, telle qu'elle est décrite dans le roman.

● Les trois spécificités du musée de l'Innocence

Trois points sont particulièrement intéressants pour cette étude de cas.

Premièrement, le musée fait fi des catégories généralement admises, voire même brouille, avec acharnement, les frontières entre les disciplines et les différents registres : le roman et le musée sont inextricables ; la fiction et la réalité ne sont plus discernables. Le musée n'instaure pas de hiérarchie ou de distinction entre arts plastiques, photographies anciennes, littérature et artisanat. Il n'établit pas non plus de hiérarchie entre les objets patrimoniaux, les talismans et les fabrications en fac-similés.

Deuxièmement, Pamuk accorde une importance cruciale à la narration. Au cœur du projet se trouve l'envie de raconter des destins singuliers, de mettre en scène une vie à partir d'objets uniquement, sans aucun élément biographique.

Troisièmement, le musée établit un lien fort entre mémoire et imagination. Pamuk s'en explique :

« Les objets exposés dans le musée correspondent à ceux que je décris dans le roman. Mais les mots sont une chose, les objets une autre. Les images qu'un mot évoque dans notre esprit sont une chose, le souvenir d'un vieil objet que nous utilisons à une époque en est une autre. Néanmoins, l'imagination et la mémoire ont beaucoup d'affinités entre elles. »

Évoquer un univers artistique sans devenir illustratif ou littéral, osciller entre des références très précises, documentées et des évocations plus libres et poétiques, qui laisse une grande place à l'imagination, permet à chaque visiteur une rencontre personnelle et intime.

En guise de conclusion, je citerai à nouveau Pamuk :

« Quand depuis les combles où Kemal me raconta son histoire, on regarde la spirale du Temps sur le sol de l'entrée du musée trois étages plus bas, on voit que, de même que la ligne qui relie ensemble les moments forme le Temps, la ligne qui relie ensemble les objets crée une histoire. Ce qui, selon Kemal, est le plus grand bonheur que peut apporter un musée : voir le Temps se muer en espace. »

Voir le temps se muer en espace, raconter une histoire à partir d'objets collectionnés, humaniser et singulariser la rencontre avec les œuvres, cultiver les affinités entre mémoire et imagination, faire résonner ensemble tous les arts, voilà autant de défis que les musées ateliers en particulier, et les musées en général, sont appelés à relever aujourd'hui.

● Échanges entre les participants

Dominique de FONT-REAULX

Il est fascinant de voir le musée devenir à la fois un sujet de roman et un lieu réel. Malgré les difficultés que traversent les musées aujourd'hui, cela en dit long sur la force de l'imaginaire muséal.

Séverine SOFIO

Les cartels de chaque vitrine distinguent-ils bien les faux des objets chinés ?

Charlotte CHASTEL-ROUSSEAU

Les vitrines ne sont pas accompagnées de cartels à proprement parler mais de petits textes. Pamuk conserve toujours la même posture. Dans le roman comme au musée, il donne totalement vie à son personnage et à son histoire. Certains textes indiquent aux visiteurs qu'ils pénètrent dans la chambre de Kemal et rappellent les principaux événements qui s'y sont déroulés, les habitudes que le narrateur et Füsün y avaient. D'autres sont plus documentaires et donnent aux visiteurs des informations sur la vie à Istanbul dans les années 1970. Les registres sont sans cesse confondus et ne sont jamais explicités.

Séverine SOFIO

Ainsi, le statut des faux n'est pas explicité dans le musée ?

Charlotte CHASTEL-ROUSSEAU

Non mais il est explicité dans le catalogue. Le fait que cette information ne soit pas précisée dans les textes ne semble pas avoir d'importance. Certains lecteurs de Pamuk ont certainement dû chercher des correspondances entre les vitrines et les chapitres du roman mais celles-ci ne sont pas formalisées dans les textes de salle. Le propos du musée est assez libre et laisse une grande place à l'imagination de chacun.

De la salle (Claude IMBERT)

Dans votre communication, vous n'employez jamais le mot bazar. Or, il me semble que l'expérience que propose Pamuk dans son musée est proche de celle des intrigues du bazar.

Charlotte CHASTEL-ROUSSEAU

Pamuk parle du bazar comme d'un monde en train de disparaître. Dans son livre, il parle de la quête qu'il a menée pendant 15 ans pour collecter tous les objets du musée dans les bazars, dans les puces, chez les brocanteurs. Le musée se trouve d'ailleurs dans un quartier réhabilité qui était anciennement un bazar.

De la salle (Henry MULLER)

Que pensez-vous qu'il adviendra de ce musée après la mort de Pamuk ? Pamuk a-t-il effectué des déclarations à ce sujet ? Le musée pourrait-il être transformé en un musée dédié à ce grand homme ?

Charlotte CHASTEL-ROUSSEAU

A ma connaissance, Pamuk n'a rien déclaré à ce sujet. Je trouve votre hypothèse intéressante. Pamuk est né en 1952. C'est un personnage dont l'ego est assez conséquent mais sa propre biographie n'est pas mêlée à ce projet. Cependant, le livre comme le musée nous parle de la ville de sa jeunesse, de la ville qui nourrit toute son écriture. Ce musée renferme quelque chose qui lui appartient profondément et qui lui est personnel. L'histoire de Kemal n'est pas celle de Pamuk mais ils partagent le même milieu social et évoluent dans le même univers, l'Istanbul de l'après-guerre laïque et cosmopolite. Ce projet est plein

d'ambiguïtés. La visite actuelle du musée ne donne pas l'impression d'être un musée dédié à Pamuk mais il pourrait le devenir.

Yves GAGNEUX

Que donne la visite pour ceux qui n'ont pas lu le livre ? Des extraits du livre figurent-ils dans le parcours de visite ?

Charlotte CHASTEL-ROUSSEAU

Pamuk explique que les visiteurs ne sont pas obligés d'avoir lu le roman pour visiter son musée. D'ailleurs, les retours des visiteurs indiquent que la plupart d'entre eux ne l'ont pas lu. Certains publics visitent ce lieu davantage comme un musée nostalgique de l'ancienne Istanbul. La visite du musée reste tout de même une invitation à lire le roman.

Le parcours de visite ne comprend pas d'extraits du livre. L'histoire du livre est commentée par les vitrines et un visiteur peut donc la suivre, sans avoir lu le roman. Le musée se visite comme une histoire.

Séverine SOFIO

Pour une personne ayant lu le livre, que peut lui apporter la visite du musée ?

Charlotte CHASTEL-ROUSSEAU

Le premier souhait de Pamuk était d'établir une correspondance entre l'architecture, les objets et l'écriture et que le public ressente et expérimente cette correspondance. Je pense aussi que ce lieu parle aux vrais passionnés de musées. Le musée de l'Innocence peut aussi intéresser d'autres curieux, qui aiment la littérature de Pamuk ou qui se passionnent pour l'histoire d'Istanbul.

De la salle

Où est-il allé chercher l'idée du rapport au temps et à l'espace ? Pensez-vous qu'il ait pu emprunter cette idée à Wagner ?

Charlotte CHASTEL-ROUSSEAU

Pamuk connaît très bien la culture occidentale. Je sais qu'il s'est beaucoup intéressé à la littérature du XIX^e siècle mais je ne sais pas s'il connaît bien la musique de Wagner.

Le petit livre des grands hommes mis en abîme dans le *Tour de la France par deux enfants* de G. Bruno (1877)

Ségolène LE MEN

Dans le *Salon de 1859*, Baudelaire parle d'un phénomène important de la statuomanie : « *Le fantôme de pierre s'empare de vous pendant quelques minutes, et vous commande, au nom du passé, de penser aux choses qui ne sont pas de la terre. Tel est le rôle divin de la sculpture.* »

Cette idée du fantôme de pierre conduit à une réflexion un peu différente de celle des musées associés à la gloire du grand homme, sur un mode de célébration extrêmement présent de la statuomanie. Maurice Agulhon expliquait ainsi : « *il y a bien là une éthique de l'homme et l'amorce d'une pédagogie par le grand homme [...].* » L'idée de la pédagogie par le grand homme est portée par l'ouvrage le *Tour de la France par deux enfants*.

Le recours à la statuaire publique apparaît sous la III^e République dans toutes sortes de manuels. Le plus célèbre d'entre eux, le *Tour de la France par deux enfants*, est publié en 1877 par une femme, Mme Fouillée, et réédité à de nombreuses reprises. Ce livre était un manuel de lecture pour le cours moyen. Il raconte le parcours initiatique et pédagogique de deux petits enfants à travers les provinces de la France, en commençant par les provinces perdues après la défaite de Sedan. L'ouvrage présentait aussi des nombreuses gravures.

Le principe de cet ouvrage est expliqué dans sa préface : « *Les écoliers sont initiés peu à peu à la vie pratique et à l'instruction civique en même temps qu'à la morale [...] Ils apprennent aussi, à propos des diverses provinces, les vies les plus intéressantes des grands hommes qu'elles ont vu naître.* » La préface explique ensuite que l'ouvrage présentera « *chaque invention faites par les hommes illustres, chaque progrès accompli grâce à eux, (qui) devient pour l'enfant un exemple, une sorte de morale en action d'un nouveau genre, qui prend plus d'intérêt en se mêlant à la description des lieux mêmes où les grands hommes sont nés.* » Les grands hommes sont présentés sur leurs lieux de naissance et leur vie devient exemplaire. Une leçon civique est ainsi donnée aux enfants.

Les vignettes illustrant le manuel sont présentées comme des « gravures instructives pour des leçons de choses » et servent la pédagogie par l'image. Des vignettes montrent aussi des statues de grands hommes. La statuaire publique permet ainsi de basculer du présent du petit enfant, qui se promène à travers la France, vers le passé par l'évocation physique du grand homme de pierre ou de plomb, le plus souvent reproduit en vignette.

De plus, il faut que l'enfant apprenne le vrai. Cet ouvrage s'oppose à toute la tradition pédagogique des contes de fées pour enfants en articulant la connaissance et l'expérience dans la leçon de choses. Ce système pédagogique a émergé avec le sensualisme en Angleterre, à la fin du XVIII^e siècle, grâce à Locke, et qui s'est poursuivi tout au long du XIX^e siècle en Europe.

Une deuxième dimension de l'ouvrage est que le grand homme est né dans son sol, idée se rapprochant de celle de Taine et des théories du naturalisme. L'histoire naturelle, ici, se rapproche d'une réflexion sur le régionalisme, opposant les provinces les unes aux autres, tout en montrant ce qu'elles ont de commun. Toute identité artistique se rattache à un terrain d'origine, à une région. Le *Tour de la France* procède de ce même système de valeurs. Les grands hommes poussent dans le sol des provinces, contribuent à l'identité distinctive de chacune d'entre elles, au même titre que les particularités géographiques, les savoir-faire, les industries qui s'y sont développés. Donnés en exemple aux visiteurs et aux touristes, ils sont honorés sur place par les statues.

Ce naturalisme procède d'une sorte d'actualisation des protocoles rhétoriques de l'art de la mémoire, qui consiste à définir des parcours de mémoire en plaçant des objets dans des lieux et en se déplaçant soi-même d'un lieu à un autre. La technique de l'art de la mémoire se rapproche de la structure du récit du livre le *Tour de la France*.

L'ouvrage présente d'abord les grands hommes de Lorraine, première province revêtant une fonction idéologique et politique. Une vieille dame d'Epinal raconte aux deux enfants l'histoire de Claude Le Lorrain. Une autre histoire, tout aussi symbolique, suit, celle de Jeanne d'Arc, qui condense l'essentiel des messages développés dans le livre : elle exprime la noblesse du peuple de France à laquelle contribuent toutes les provinces, par les héros qui naissent dans leur sol. Elle est aussi la seule héroïne de l'ouvrage, à la fois une figure historique et une allégorie patriotique régionale comme nationale.

Ainsi, le premier cycle de l'histoire des grands hommes met en place un principe topographique d'art de la mémoire géopolitique et naturaliste. La vocation de Jeanne d'Arc n'est pas seulement celle d'un grand homme mais aussi celle de la revanche à venir, lue à travers le filtre du passé national. Elle est en quelque sorte une nouvelle Marianne et pas seulement un grand homme au féminin.

L'histoire de Jeanne d'Arc est le seul cas où les vignettes illustratives montrent non seulement la statue de l'héroïne à Orléans mais aussi sa maison de naissance. La légende des vignettes insiste sur la portée symbolique du lieu de naissance et de la maison natale, aussi modeste soit-elle, comme lieu de culte honoré par la fondation d'une école dédiée aux enfants du pays.

En tournant la page, le lecteur découvre la statue de Jeanne d'Arc à Orléans, commentée en légende : *« les enfants d'Orléans, reconnaissants envers Jeanne d'Arc qui avait sauvé leur ville, lui ont élevé cette statue. Cette statue est sur l'une des principales places d'Orléans, citée de 160 000 âmes, d'un bel aspect, situé sur les bords de la Loire et du canal d'Orléans. »* L'illustration présente une statue équestre, anoblissant, bien visible sur un socle décoré, au centre d'une vaste place à la croisée de deux grands axes. Le terre-plein central qui l'isole est pourvu, aux angles, de réverbères qui permettent d'éclairer la statue de nuit. Des grilles protègent ses abords immédiats. Des passants s'arrêtent au milieu de la place pour regarder et admirer. La statue au cœur de la ville est un monument qui parle aux flâneurs et aux touristes ainsi qu'aux enfants auxquels des histoires de grands hommes ont été racontées à la maison comme dans les manuels.

Le Tour de la France par l'ensemble des biographies des grands hommes indique le mode d'emploi et les usages de la sculpture publique en situation, élément familier dans un phénomène de statuomanie de la vie quotidienne urbaine.

Ce cycle initial sera répété dans toutes les provinces. Il est mis en avant par le titre des chapitres comme par les épigraphes. Le *Tour de la France* fournit une longue liste qui énumère 28 grands hommes en les désignant par leurs noms. A deux reprises sera même ajouté le mot statue – statue de Jeanne d'Arc et Pierre Puget sculptant une statue – comme pour signifier la conjonction de ces deux notions.

Après les histoires oralisées, à la manière d'une conteuse, par la bonne vieille d'Épinal, les histoires suivantes sont dites par M. Gertal, patron et mentor de deux enfants pendant le temps de leur périple. Puis, la narration passe du récit oralisé au registre de la culture écrite. Tous les autres cycles, de province en province, seront présentés par mise en abyme à partir de la métaphore de la figure du livre dans le livre, puisque Julien, l'un des deux petits garçons reçoit de la dame de Macon, le livre des grands hommes, qu'il lira à voix haute et dont il regardera les images. En effet, dans chaque province, Julien trouve une occasion de lire son livre. Il déclare : *« je vais savoir ma France à présent, sans hésiter, et puis, dans le livre que m'a donné hier la dame de Macon, il y a beaucoup d'histoire sur les grands hommes de la France. Je les lirai toutes et je deviendrai savant sur les choses de mon pays. Voyez monsieur, comme il est beau mon livre ! »* Ces choses de son pays rappellent que l'histoire des grands hommes est à l'instruction civique ce que la leçon de choses est aux sciences naturelles. Morale, civisme et histoire nationale se rejoignent.

Les noms dans les rues et les statues visibles dans les villes permettent d'évoquer les biographies exemplaires, de sorte que ce tour de la France sonne véritablement comme un art de la mémoire associant des images à des lieux. Ce dispositif intéressant assure la formation d'une culture partagée, d'une identité collective qui tient compte de la diversité des provinces. Ce paysage patriotique s'élabore peu à peu en délivrant le message que la

nation est enrichie par la variété des talents autant que par la variété de provinces et la multiplicité des origines sociales de ces grands hommes issus de toutes ces provinces.

La structure de chaque extrait du livre des grands hommes répond au schéma de récit hagiologique auxquelles les biographies exemplaires vont suppléer. La trajectoire de chacun des parcours des grands hommes met en évidence la volonté d'apprendre, de travailler, de lire qui se manifeste dès l'enfance, quels que soient le milieu et la province d'origine. Ainsi, la biographie de Vauban joint l'éloge de la bravoure à celle de l'étude et de la lecture, présentées comme bien plus précieuses. Celle de Buffon précise que sa fortune n'a pas freiné son goût du savoir. L'instruction est présentée aux écoliers comme la formule par excellence de l'ascension sociale et de l'acculturation offerte à tous. En guise d'épilogue, chaque biographie s'achève sur l'érection de la statue du grand homme. Les trajectoires des grands hommes sont toutes un peu analogues. La même histoire est presque contée à chaque fois, associée à des personnes et à des lieux différents. Le livre apprend aussi à lire les socles des statues non pas comme des épitaphes de cimetière dédiées à un mort mais comme un hommage aux grands hommes, toujours présent au cœur de la Cité, toujours vivant par son exemplarité. Ils permettent aussi de déchiffrer l'aménagement du site urbain, de comprendre la statue là où elle se trouve érigée comme l'emblème de l'édifice en face duquel elle est placée.

Une vignette à part est celle de la statue de Vercingétorix, très grande et hors format. Elle est associée à une notice-fleuve qui court sur quatre pages, occupant l'intégralité du chapitre 67 sur les grands hommes de l'Auvergne, et qui commence ainsi : « Vercingétorix est l'ancienne Gaule. » L'illustration est l'une des rares images du livre qui reproduit en grand une très célèbre sculpture de grand homme. Rien n'est dit aux lecteurs du sculpteur et de sa statue puisque l'érection de la statue était voulue par Napoléon III, l'empereur déchu, vaincu à Sedan. La III^e République ne souhaitait pas glorifier Napoléon III, dont le sculpteur Millet avait donné les traits à Vercingétorix. Pourtant cette sculpture reste très présente car Vercingétorix est par excellence le héros fondateur de la patrie, servi par l'art de la statuaire publique. Héros historique de la défense nationale, noble et puissant bien qu'il fût vaincu, il s'oppose ainsi à la gigantesque allégorie de Germania sculptée à Munich, aux éclats sonores de l'opéra wagnérien et à ses divinités légendaires. Ce colosse apparaît ainsi comme une sorte de pendant masculin à Jeanne d'Arc, qui appelait elle aussi à la revanche.

La double page présentant la statue de Vercingétorix présente également un « autel gaulois », de ceux autour desquels « *les hommes parlaient de la liberté et de la patrie et promettaient de donner sa vie pour elle.* » Vercingétorix apparaît en regard de ce dolmen. C'est lui qui transforme la tradition barbare des Gaulois en un culte héroïque. La sculpture de Millet n'apparaît donc pas seulement comme l'archétype exemplaire de toute statuaire d'hommage aux grands hommes. Elle devient aussi le prototype d'une autre forme de la statuaire publique, le monument aux morts, qui la supplantera progressivement. Cette statuomanie nous a donné deux héritages : le musée mémoire et les monuments aux morts.

Le voyage des enfants s'achève sur la Place de la Concorde, lieu considéré comme le cœur de la France. Dans la réédition de 1909, un épilogue est ajouté pour montrer les dernières découvertes de la science et des techniques. Il célèbre surtout les bienfaits de Pasteur et de ses disciples. Or, ce n'est pas une représentation d'une statue de Pasteur qui est ajoutée mais une photographie du scientifique. Dans le récit, la photographie est apportée par M. Gertal, qui a rencontré Pasteur. Nous sommes passés d'un système de célébration du grand homme par la statuaire publique à un système de célébration par la photographie. Cet épilogue marque donc un basculement dans les modes de représentation du grand homme. L'importance de ce déplacement mériterait une étude plus détaillée. A cette époque, les

albums Félix Potin permettaient aux enfants comme aux adultes de collectionner des photographies des grands hommes comme s'il s'agissait d'un album de famille.

En conclusion, la puissance du langage des statues des grands hommes sous la Troisième République a été très grande. La mémoire collective est appelée à se rassembler autour de grands ancêtres qui ont donné l'exemple de la défense du territoire. La République disperse son Panthéon qui n'est plus seulement à Paris mais aussi en province, qui se glorifie chacune par la statuaire publique d'avoir donné naissance à quelques enfants du pays devenus des grands hommes. Les textes des manuels illustrés, notamment du *Tour de la France*, martèlent la signification de cette série de grands hommes, qui illustrèrent ensuite les cartes postales, les articles des journaux, etc. Après la Première Guerre mondiale et bien avant que la Seconde ne les détruise par la fonte de récupération des métaux, les statues avaient déjà commencé à se taire. Ce silence est venu peu à peu. Les statues demeurent dans l'espace public mais elles répondent à de nouveaux usages qui sont ceux d'un voisinage dépaycé et dont le Surréalisme aperçut très vite l'esthétique, à rebours du naturalisme sur lequel se fondait l'esthétique de la statuomanie, à commencer par André Breton, dans son œuvre *Nadja* (1928).

● Échanges entre les participants

Dominique de FONT-REAULX

La familiarité de la population avec les grands hommes sous la III^e République n'était pas du tout la même qu'aujourd'hui. Le ministère de la Culture a créé en 2011 le label « maison des Illustres » auquel le musée Delacroix appartient depuis janvier 2016. A cette occasion, je me disais que ce serait intéressant de concevoir un livre destiné aux enfants sur les Maisons des Illustres.

De la salle (Todd PORTERFIELD – professeur d'histoire à la *New-York University*, Paris)

Dans le *Tour de la France par deux enfants*, les statues des grands hommes, installées en lieu fixe, sont appréhendées à travers la route et la mobilité. Ce contraste opère-t-il bien dans le livre et ses images ? Les images des statues sur les places publiques sont globalement d'une platitude incroyable, ce qui n'est pas le cas des vignettes, qui me semblent plus intéressantes.

Ségoène LE MEN

Le thème de la mobilité est central dans le *Tour de la France par deux enfants*. Cet ouvrage peut être vu comme une réponse au *Tour du monde en 80 jours* de Jules Verne et à l'ouvrage de George Sand relatifs aux compagnons. Le récit, dans la littérature enfantine, fonctionne souvent par boucle. Dans le *Tour de la France*, chaque province est une boucle de récit. Le même schéma est sans cesse repris et s'enchaîne, province après province. La structure de cet ouvrage est vraiment intéressante, très construite et très mnémotechnique. L'enfant, quelle que soit la ville où il vit, sera content de lire que les deux personnages traversent, à un moment de leur voyage, sa ville et sa région, ayant leurs propres grands hommes. Ce livre est fabriqué de telle sorte que, quel que soit le lieu où le lecteur se trouve, il peut s'approprier l'ouvrage. Cette pédagogie me semble assez formidable.

Yves GAGNEUX

Un travail d'illustrations comparable a-t-il été mené pour *Le Merveilleux Voyage de Nils Holgersson à travers la Suède* ?

Ségoène LE MEN

Oui mais les illustrations de ce livre, bien que de même style, sont moins remarquables. La comparaison entre les deux ouvrages est particulièrement pertinente. Non seulement le *Tour*

de la France a été un *best-seller* qui a connu de nombreux tirages mais il a aussi fait l'objet d'adaptations et de traductions dans plusieurs pays, notamment au Brésil. Les adaptations du livre à l'étranger ont été opérées dans une démarche pédagogique similaire à celle de l'auteure française.

Conclusion

Dominique de FONT-REAULX

La richesse des communications et de nos échanges lors de cette journée d'étude montre la grande vivacité de l'objet-musée. Dans le contexte actuel, les musées ne vont pas très bien ; le goût pour le musée est à retrouver, à ré-imaginer, à réinventer. Le musée, dans sa forme actuelle, est une institution récente, révolutionnaire, généreuse. Toutes les remarquables interventions de la journée ont rappelé le potentiel de création et de créativité des musées et le fait qu'ils étaient tournés vers le public. Le terme de récit a très souvent été employé. Je pense qu'une des voies d'ouverture pour les musées d'aujourd'hui et de demain est celle du récit, de la narration, de la subjectivité, de la prise en considération d'un public qui n'est plus le même que celui d'il y a 30 ou 40 ans.

Pour reprendre une citation du *Guépard*, « *il faut que tout change pour que rien ne change.* » Il faut savoir faire évoluer la forme du musée, qui est une forme précieuse et spécifique. Le musée est le seul endroit où l'imaginaire et le réel se rencontrent. Le musée est un lieu singulier dans l'univers culturel. Les professionnels des musées doivent accepter que « tout change pour que rien ne change. » Ce défi s'adresse particulièrement aux maisons d'écrivain et aux musées-ateliers car ces musées se sont créés en sacralisant le grand homme et en oubliant, au début de leur histoire, le public. Notre défi est peut-être encore plus grand mais nous serons encore plus créatifs.

Mille mercis à toutes et tous.

A l'année prochaine, en novembre 2017, pour une nouvelle journée d'études.



Compte-rendu – Journée d'étude
22 novembre 2016

© Musée national Eugène Delacroix 2016