



**HAL**  
open science

**Œuvre artistique ou objet historique? Repenser la médiation dans les musées d'art ancien. L'exposition L'atelier du peintre en Italie. XIIIe-XVIe siècle au musée du Petit Palais à Avignon**

Sterenn Hamon

► **To cite this version:**

Sterenn Hamon. Œuvre artistique ou objet historique? Repenser la médiation dans les musées d'art ancien. L'exposition L'atelier du peintre en Italie. XIIIe-XVIe siècle au musée du Petit Palais à Avignon. Sciences de l'information et de la communication. 2021. dumas-04300062

**HAL Id: dumas-04300062**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04300062>**

Submitted on 22 Nov 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

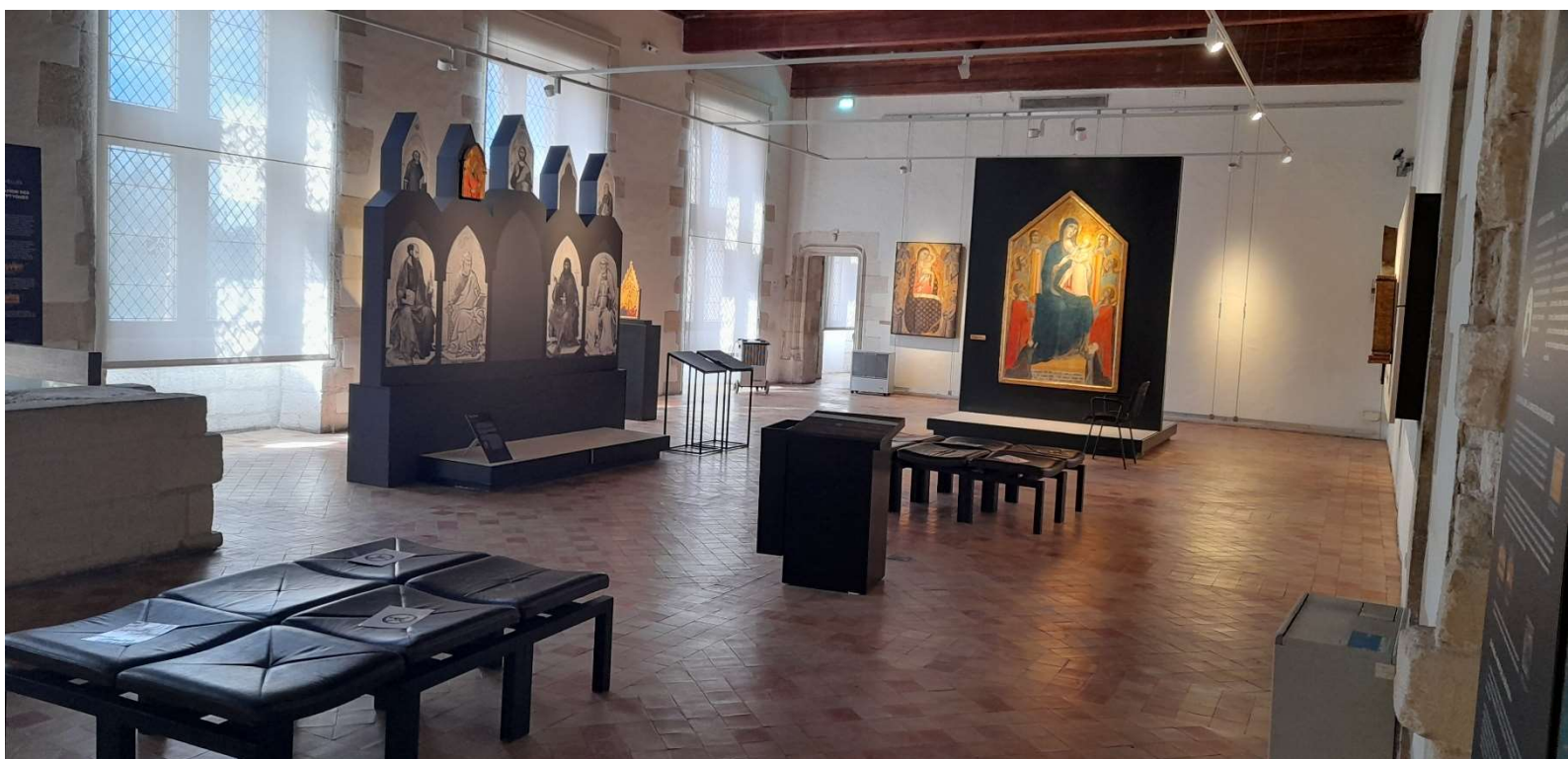


Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Avignon Université  
Master 2 Médiations, Musées et Patrimoines

## **Œuvre artistique ou objet historique ? Repenser la médiation dans les musées d'art ancien.**

*L'exposition *L'atelier du peintre en Italie.*  
XIIIe-XVIe siècle au musée du Petit Palais à  
Avignon.*



Sterenn HAMON sous la direction de monsieur le professeur Daniel JACOBI  
2020 – 2021



## Remerciements

Mes plus sincères remerciements à Monsieur le professeur Daniel Jacobi, mon directeur de mémoire, pour son expertise et ses conseils qui m'ont permis de réaliser une transition disciplinaire des plus enrichissantes.

Je remercie également Madame Lise Renaud, responsable du M2 Médiations, Musées et Patrimoines, pour son accompagnement cette année.

Un grand merci au musée du Petit Palais, particulièrement Madame Dominique Vingtain, directrice et conservatrice, et Madame Marie Mayot, adjointe à la directrice, pour m'avoir accueilli en stage et avoir mis à ma disposition une documentation précieuse.

Merci infiniment à Quentin Scaërou pour son indéfectible soutien, son enthousiasme, son aide quotidienne. Pour les heures passées à me relire et à retranscrire des entretiens, je lui exprime toute ma gratitude.

Je remercie également mes très chers parents, Sylvie et Ronan Hamon, pour le soutien dont ils ont fait et continuent de faire preuve durant mes études. Merci aussi à ma sœur, Fanny Hamon, pour son aide durant la dernière ligne droite.

Je remercie enfin toutes les personnes ayant accepté de participer, avec enthousiasme et curiosité à mon enquête : Alexis, Anne-Lise, Cécile, Clément, Coline, Grâce, Guillaume, Lilia, Louise, Morgane, Nicolas, Noémie, Océane, Ronan, Sylvie et Zéphie.



# Sommaire

Introduction .....	7
<i>Première partie</i>	
Contexte.....	13
<i>Premier chapitre</i>	
Naissance du musée : une collection à la recherche d'un écrin.....	15
<i>Deuxième chapitre</i>	
L'aménagement du musée : un point de vue sur l'art et l'Histoire de l'art.....	25
<i>Deuxième partie</i>	
Étude de l'exposition.....	41
<i>Premier chapitre</i>	
De l'œuvre à l'objet : ouvrir des interprétations et désacraliser en exposant la production, l'achat et l'utilisation.....	43
<i>Deuxième chapitre</i>	
De l'objet à l'œuvre : une désacralisation maîtrisée qui ne trahit pas l'esprit du musée	59
<i>Troisième partie</i>	
Enquête.....	71
<i>Premier chapitre</i>	
Principes de l'enquête.....	73
<i>Deuxième chapitre</i>	
Résultats de l'enquête.....	79
Conclusion. La médiation historique au musée d'art ancien. Démocratiser sans désacraliser. .....	103
Bibliographie .....	115
Table des matières .....	119



En 2017, les cinq musées municipaux d'Avignon – le musée Calvet, le musée Lapidaire, le muséum Requien, le palais du Roure et le musée du Petit Palais – ont été regroupés sous le label commun *Avignon Musées*. Cette création témoigne des ambitions de la municipalité en matière d'offre culturelle et fait écho à des volontés politiques nationales de dynamisme et de démocratisation. Plusieurs actions, qui viennent appuyer cette labellisation, sont ainsi mises en place afin de faire en sorte que les musées « évoluent au service des publics et diversifient une offre culturelle attractive et novatrice »<sup>1</sup>. La gratuité des musées municipaux en est un exemple, le Grand Angle, mis en place depuis 2018, en est un autre. « Autour d'une thématique commune, choisie collégialement, chaque établissement élabore des propositions mettant en résonance les collections du lieu avec le thème choisi et les autres musées d'Avignon Musées »<sup>2</sup>. L'enjeu est ainsi de valoriser les fonds des musées et de permettre au public, touristique mais surtout local, de les découvrir et redécouvrir sous un angle nouveau tous les ans. Pour la deuxième saison du Grand Angle, le thème choisi est celui de « l'Atelier ». Il questionne le lieu de création et s'intéresse à la matérialité des objets de musée, à leur production, leur achat et à la transmission de savoir-faire. Cependant, du fait du contexte sanitaire, ce thème et les différentes expositions proposées ont été prolongés pour la saison 2020-2021. L'évènement central de ce Grand Angle thématique, le « temps fort », est l'exposition organisée par le musée du Petit Palais intitulée *L'atelier du peintre en Italie. XIIIe-XVIe siècle*<sup>3</sup>.

Ancienne livrée cardinalice puis palais des archevêques, le Petit Palais a connu de nombreuses utilisations au cours du temps. Ce n'est que durant la seconde moitié du XXe siècle qu'est prise la décision de le transformer en musée. C'est la nature des collections du musée qui en guida la muséographie. En effet, le projet muséal ne commence véritablement que lorsqu'il s'intègre au dessein de réunification de la collection du marquis de Campana. Ainsi, le musée est pensé pour devenir le réceptacle d'une importante partie de ses peintures italiennes des XIIIe-XVIe siècles déposées par le Louvre et auxquelles s'ajoutent, comme un écho local de ces premières œuvres, des peintures et sculptures provençales du Moyen Âge de la Fondation Calvet. La restauration et les travaux d'aménagement intérieur et

---

<sup>1</sup> HELLE Cécile, Maire d'Avignon, Édito, *Livret Avignon Musées Saison 2018-2019*, p. 3.

<sup>2</sup> GRAND AVIGNON, <https://www.grandavignon.fr/fr/agenda/grand-angle-dans-latelier>, consulté le 05/04/2021.

<sup>3</sup> Expression employée pour l'exposition centrale du Grand Angle de 2018 au palais du Roure. HELLE Cécile, *op. cit.*, p. 3.



extérieur du palais, après maints rebondissements, aboutissent à son inauguration en 1976. Ainsi, le Grand Angle, par la volonté à son origine – la valorisation des collections permanentes – et la nature de sa thématique – « l'Atelier », c'est-à-dire la matérialité – intervient comme une occasion d'éclairer différemment des collections dont la mise en exposition date de la fin des années 70. En effet, la conservatrice du musée – Dominique Vingtain – s'empare du projet de valorisation générale des collections et conçoit une exposition désignée d'abord comme « une exposition d'un genre inédit » puis comme « une exposition-parcours » qui propose au visiteur de traverser presque l'ensemble du musée<sup>4</sup>. Le déploiement de *L'atelier* prend trois formes différentes : 1) la première salle est modifiée pour être consacrée à la présentation des matériaux et des outils du peintre ; 2) des panneaux informatifs sont disséminés à travers 11 des 19 salles du musée et des œuvres changent d'accrochage ; 3) une reconstitution en volume d'un tableau du musée clôture l'exposition en salle 16. La ligne entre le temporaire et le permanent devient alors véritablement floue.

Pourtant, ces deux formats d'exposition sont généralement différenciés voire opposés. Dans les années 1980, les musées entrent dans l'ère de la communication et l'importance des accrochages temporaires croît considérablement. La relation entre ces deux formats semble depuis osciller entre complémentarité et compétition. En effet, « l'existence d'une exposition de référence implique en quelque sorte, que celle-ci soit complétée ou prolongée par des expositions temporaires thématiques »<sup>5</sup>. Cependant, « les expositions temporaires apparaissent comme le moyen de régénérer et de stimuler l'offre [...]. Au point que le musée dépourvu d'exposition temporaire est comme orphelin. Devenu silencieux, on le pense fermé ou en panne en quelque sorte »<sup>6</sup>. Ces deux expositions se différencient en effet par leur durée mais aussi, et peut être surtout, par leur contenu :

Lorsque l'on parle d'exposition permanente, on vise l'exposition de référence (ou de synthèse) du musée, qui s'articule autour de la thématique centrale du musée, dont elle présente une vue d'ensemble. [...] L'exposition temporaire porte sur une thématique spécifique, en marge de la thématique générale du musée<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> *Livret des Journées Européennes du Patrimoine à Avignon 19 et 20 septembre 2020*, p. 17. ; *Livret Avignon Musées Saison 2019-2020*, p. 8.

<sup>5</sup> DROUGUET Noémie, *Parcours permanent ou parcours de référence : un nouveau rapport entre le permanent et le temporaire*, Musée de la vie wallonne, Liège, conférence donnée le 27 octobre 2011.

<sup>6</sup> JACOBI Daniel, « Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ? », dans *La Lettre de l'OCIM*, n° 150, 2013, [En ligne], <<http://journals.openedition.org/ocim/1295>>, (Consulté le 27 septembre 2020), pp. 3-7.

<sup>7</sup> GOB André et DROUGUET Noémie, *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, 5e éd, Paris, Armand Colin, 2021, pp. 130-132.

Or, avec *L'atelier*, « l'exposition [temporaire] se présente comme une promenade dans les collections permanentes réorganisées autour de grands thèmes »<sup>8</sup>. Incluse dans le parcours permanent, l'exposition temporaire ne peut être correctement perçue et étudiée si elle n'est observée que comme une manifestation isolée. C'est donc plutôt le parcours permanent qu'elle permet de questionner.

L'objectif annoncé de cet entremêlement est de permettre au visiteur de « découvrir autrement ces peintures », de proposer une « autre manière de regarder ces peintures », de « changer le point de vue sur les œuvres »<sup>9</sup>. L'utilisation de l'expression « point de vue » est en elle-même significative d'une certaine approche de l'exposition. Tout particulièrement lorsqu'elle est issue de la bouche du concepteur. En effet, « en tant que dispositif de monstration et d'exhibition, l'exposition a évidemment à faire avec le point de vue. Le point de vue est d'abord un réglage qu'opère le concepteur-muséographe : il focalise le regard »<sup>10</sup>. Parler de modification du point de vue c'est reconnaître en l'exposition un moyen de communication, constituant un discours, portant du sens. Les concepteurs s'accordent ainsi avec Jean Davallon qui a étudié le fonctionnement de l'exposition en tant que média.

Au sens le plus général, l'exposition est un moyen de communication ; elle constitue un discours, elle est porteuse de sens. Son concepteur doit la construire de telle manière qu'elle « oriente le visiteur vers l'objet, spatialement mais aussi conceptuellement [...]. L'exposition ne peut donc jamais se réduire, uniquement et directement, à un simple dispositif instrumental mettant en relation le visiteur avec les choses exposées » ? Une caractéristique fondamentale du média exposition est le rôle essentiel laissé au récepteur – le visiteur – dans la construction du sens<sup>11</sup>.

« Mais le point de vue est aussi l'expression, plus ou moins manifeste et parfois même implicite d'une opinion »<sup>12</sup>. Or, deux points de vue sont en effet clairement mis en confrontation par le musée qui annonce que :

[Cette exposition] invite les visiteurs à découvrir autrement ces peintures [...] traditionnellement présentées sous l'angle de la chronologie et du classement en écoles régionales. [...] Une autre manière de regarder ces peintures, non seulement comme des

---

<sup>8</sup> *Livret Avignon Musées Saison 2020-2021*, p. 9.

<sup>9</sup> *Livret des Journées Européennes du Patrimoine à Avignon 19 et 20 septembre 2020*, p. 17. ; *Livret Avignon Musées Saison 2012-2021*, p. 9.

<sup>10</sup> JACOBI Daniel, « Les faces cachées du point de vue dans le discours d'exposition », dans *La lettre de l'OCIM*, n° 100, 2005, pp. 44-53, p. 44.

<sup>11</sup> DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, p. 11. Cité par GOB André et DROUGUET Noémie, *op. cit.*, pp. 166-167.

<sup>12</sup> JACOBI Daniel, « Les faces cachées du point de vue dans le discours d'exposition », *op. cit.*, p. 44.

œuvres d'art mais aussi comme des objets d'échanges commerciaux, témoins de connaissances et savoirs-faires<sup>13</sup>.

[Les œuvres] ne seront donc plus exclusivement présentées comme des pièces de musée – sous l'angle de la chronologie, de l'attribution à un auteur et à des écoles régionales – mais comme des objets liturgiques et domestiques, ayant des usages déterminés, témoins de la société de leur temps, des mentalités religieuses<sup>14</sup>.

Ces discours révèlent ainsi l'opposition entre une approche désignée comme « traditionnelle » – celle de la peinture comme œuvre d'art – et une approche, par opposition, plus innovante – regardant l'œuvre comme un objet produit et consommé. On reviendra en détails sur ces deux visions. Pour l'instant il est suffisant de souligner que cette exposition questionne plus largement ce que *goûter* l'art signifie et interroge la relation que le musée s'attache à mettre en place entre l'œuvre et le visiteur. Autrement dit, le musée annonce revoir sa médiation.

Certains cantonnent la médiation aux visites accompagnées et aux cartels. Pourtant, elle recouvre des champs beaucoup plus larges. Les expositions qui font parler les collections grâce à la façon, souvent novatrice, dont elles abordent les thèmes et les œuvres sont des dispositifs de médiation très efficaces. Mais la présentation scénographique, les aides à la visite de toutes natures, (textuelles, vidéo, multimédias), les ateliers et les événements (conférences, spectacles vivants, concerts, films) comptent aussi parmi les outils de médiation indispensables.

La médiation est, en fait, tout ce qui enrichit, nourrit et influence la perception et la connaissance des œuvres par les publics dans leur variété<sup>15</sup>.

*L'atelier* s'insère alors dans une longue histoire du rapport à l'art, à la démocratisation culturelle et interroge des pratiques muséographiques anciennes et présentes dans le plus *traditionnel* des musées, le musée d'art. En effet, cette inflexion du point de vue sur l'œuvre annonce aussi un changement de rapport à l'œuvre et au musée. Quand on fait de l'œuvre d'art un objet, c'est sa sacralité, ainsi que celle du musée d'art, qui est en jeu.

L'érection d'une frontière avec le profane – situé devant (pro-) le lieu sacré (-fanum) – définit ainsi l'espace sacré par sa position à l'écart. L'inaccessibilité de lieux érigés en « centres du monde » (Eliade, 1965), gardés de toute violation et ne pouvant être atteints qu'à travers des

---

<sup>13</sup> Livret des Journées Européennes du Patrimoine à Avignon 19 et 20 septembre 2020, p. 17.

<sup>14</sup> Livret Avignon Musées Saison 2012-2021, p. 9.

<sup>15</sup> MERLEAU-PONTY Claire, « Avez-vous dit médiation ? », dans *Cahiers de l'Ecole du Louvre*, n° 7, 2015, pp. 86-88, p. 87.

conditions et des rituels très précis, constitue donc une des dimensions intrinsèques à la caractérisation sacrale<sup>16</sup>.

Changer ce statut de lieu et d'objet à part revient donc, par définition, à le rendre plus accessible. L'exposition *L'Atelier du peintre en Italie. XIIIe-XVIe siècle* apparaît alors comme un cas d'étude concret touchant au grand questionnement muséographique qu'est l'appréciation et l'accessibilité de l'art par tous les publics. On peut ainsi se demander dans quelle mesure, par quels moyens et dans quel sens les nouvelles médiations modifient l'expérience du visiteur au musée. Pour répondre à ces interrogations, on étudiera dans un premier temps le contexte dans lequel se réalise cette exposition, c'est-à-dire l'histoire du musée et de sa collection. Il s'agit de circonscrire les caractéristiques du lieu dans lequel elle s'insère. Dans un deuxième temps, on se concentrera pleinement sur ces nouvelles propositions de médiation à travers une analyse de l'exposition. À son issue, on pourra formuler des hypothèses qui seront vérifiées, enfin, dans une troisième partie par une enquête.

---

<sup>16</sup> FOUCHE Fanny, « Le sacré affleure-t-il aussi au musée ? », dans *ICOFOM Study Series*, n°47, 2019, pp. 105-121, p. 108.



*Première partie*

**Contexte**



Avant d'étudier en détail l'exposition qui est au cœur de cette étude, il est nécessaire de s'arrêter un certain temps sur le musée dans lequel elle s'insère. En effet, la compréhension du parcours permanent est primordiale à partir du moment où l'exposition temporaire annonce le traverser voire le transcender. Or ce parcours, qui a peu changé depuis la création du musée, traduit un certain rapport à l'art qui s'explique par l'histoire du musée et la perception de sa collection.

### *Premier chapitre*

#### **Naissance du musée : une collection à la recherche d'un écrin**

Si le Petit Palais est aujourd'hui un musée, il aurait pu en être tout autrement. En effet, à un moment donné on envisagea d'en faire un hôtel voire de le détruire pour profiter du terrain incroyablement bien situé : au cœur d'Avignon, fermant la place du Palais des Papes et donnant sur le Rhône. Finalement, c'est la réunion d'une collection célèbre et prestigieuse qui en scella le sort.

#### **La collection Campana : témoin des perceptions muséales**

La naissance du musée est liée à la volonté de trouver un écrin à la fameuse collection Campana. L'histoire de celle-ci témoigne de l'évolution du rapport à la peinture des primitifs italiens mais aussi de la manière de concevoir le musée d'art.

#### ***De la constitution au démembrement : une collection jugée répétitive (XIXe)***

L'histoire de la collection Campana commence avec celui à qui elle doit son nom, le marquis italien Giampietro Campana di Cavelli (1808-1880). Lorsque que celui-ci occupe la fonction de Directeur du Mont-de-Piété de Rome entre 1833 et 1858, il entreprend de rassembler une importante collection d'objets anciens. Au début du XIXe siècle, la mode est à l'archéologie. Ainsi, le marquis – comme bien d'autres notables mais avec une intensité inégalée – va tâcher de commencer sa propre collection d'antiques. Il amasse près de 5000 pièces. À cette collection archéologique, il ajoute une collection de primitifs italiens d'environ 500 panneaux peints avant 1500. Il montre alors un intérêt, non pas nouveau mais encore assez peu répandu, pour la peinture de cette époque. C'est sur cette partie de l'immense collection Campana que l'on s'attardera.

C'est sans doute mû davantage par le désir de constituer un « musée » de l'art « de tous les temps et de tous les pays » que par une véritable passion de connaisseur qu'il acquiert une



quantité d'œuvres des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, amassées au même titre que les séries de vases grecs. Constituée rapidement et dans un esprit systématique, la collection de peinture a regroupé aussi bien des œuvres de production courante que quelques-uns des grands chefs-d'œuvre de la peinture occidentale, comme *la Bataille de San Romano* de Paolo Uccello. Campana achetait à plusieurs fournisseurs des lots comportant à la fois de la peinture et des antiques<sup>17</sup>.

Ces innombrables acquisitions ont été faites grâce à l'important revenu que lui offre sa position mais il puise aussi, et assez largement, dans les caisses de l'établissement. Si à son arrivée, le Mont-de-Piété prospérait, sa mauvaise gestion épuise les liquidités. Conscient de la difficulté de sa situation et afin de rembourser ses dettes, il tente, sans succès, de vendre sa collection à l'étranger. Cet échec souligne déjà partiellement l'originalité de sa collection : la recherche de l'exhaustivité et la constitution de séries ne correspondent pas au goût de son époque, mais n'est pas sans rappeler les musées archéologiques actuels<sup>18</sup>. Finalement, et après certaines hésitations, le pape décide de faire arrêter Campana le 28 novembre 1857. Il est intéressant de noter que la défense du marquis sera axée par son avocat autour de la personnalité « du savant et de l'homme de bien » d'une part, et sur l'importance et la qualité de la collection d'autre part. Campana est malgré tout condamné à 20 ans de galères et à la saisie de ses collections que le Vatican met immédiatement en vente<sup>19</sup>.

Napoléon III, par estime pour l'épouse de Campana, Emily Rowles, fille de Mme Crawford qui l'avait aidé à s'évader du fort Ham, obtient la réduction de sa peine au bannissement. Amateur d'art et d'archéologie, il achète l'immense collection en 1861<sup>20</sup>. La loi qui formalise cette acquisition ne précise cependant aucunement la destination de la collection. Elle est ainsi, dans un premier temps, présentée au Palais de l'Industrie dans ce qui est alors intitulé le « Musée Napoléon III ». Le caractère unique de cette collection est souligné par le gouvernement, sous la plume du *Moniteur universel* – journal officiel de l'Empire français – qui expose en ces termes le projet du nouvel établissement :

Ce qui frappe tout d'abord en parcourant les salles du musée Napoléon III, c'est le but entièrement neuf qu'on s'est proposé et qui n'a d'analogue nulle part. Ce que le public est

---

<sup>17</sup> DE LOÏDE Georges, *Avignon, Musée du Petit Palais*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983, p. 16.

<sup>18</sup> Sur les séries dans les musées archéologiques : JACOBI Daniel, « Les maquettes dans les expositions archéologiques : entre représentation et imaginaire », dans *Les musées sont-ils condamnés à séduire ? et autres écrits muséologiques*, Paris, MkF éditions, 2017, pp. 106-136, pp. 113-114.

<sup>19</sup> DE LOÏDE Georges, *op. cit.*, p. 17.

<sup>20</sup> Pour la peinture, seule une série de fresques faussement attribuées à Raphaël manquera car elle a été acquise entre-temps par la Russie.

habitué à chercher dans ces sortes d'expositions, ce qu'il trouve au Louvre, au Vatican, au British Museum, au musée de Berlin et à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, ce sont des objets d'art choisis avec goût pour leur mérite plastique ou leur valeur archéologique, et qui pris isolément, ont chacun leur prix, indépendant de la place qu'ils occupent. La collection dont il s'agit a un tout autre caractère. Bien que composée, en très grande partie, d'œuvres exquises, elle offre avant tout les éléments d'une histoire plastique de l'art dans toutes ses transformations [...]. Le véritable intérêt de ce musée unique [...] réside dans l'ensemble qu'offrent les séries [...]»<sup>21</sup>.

Cette perception n'est cependant pas celle de tous les visiteurs ou de tous les journalistes. Ainsi, on peut trouver à travers la presse satirique des critiques qui voit la série plutôt comme une redondance :

Il y a là, outre ces dix mille pots : deux cents tableaux, sept cents majoliques, cinq cents bronzes, près de cent cinquante pancartes défendant de toucher aux objets exposés, deux cents bustes, un tas de terres cuites et une innombrable quantité de morceaux de verre cassé du plus grand prix.

Ces deux positions s'expriment également au sein des institutions officielles. Ainsi, d'un côté certains pensent que la collection Campana doit servir à compléter les collections du Louvre et n'être que partiellement exposée. D'un autre côté, s'opposent à ce projet ceux qui considèrent l'ensemble comme suffisamment exceptionnel pour constituer d'un musée indépendant.

C'est la première position qui remporte la victoire. En juillet 1862, l'Empereur officialise par un décret la réunion du musée Napoléon III au Louvre et la dispersion des œuvres considérées comme des doubles dans des musées de province. Une commission est désignée pour réaliser cette sélection : de 97 tableaux premièrement envisagés, le Louvre en reçoit finalement 206. Le rapport de cette commission montre nettement que ce qui était l'originalité du musée Napoléon III – les séries – est à présent considéré comme faisant des doubles avec la collection du Louvre. Ces objets deviennent ainsi inutiles : « Un musée (et le Louvre en particulier) n'est pas un magasin, et un échantillon de chaque genre, de chaque variété de type, suffit aux besoins de la science »<sup>22</sup>. L'Académie des Beaux-Arts, chargée

---

<sup>21</sup> Extrait de la série d'articles de E. Dejardin, intitulée « Le Musée Napoléon III », publiés les 1er, 7 et 8 mai 1862 cité par NADALINI Gianpaolo, « La collection Campana au musée Napoléon III et sa première dispersion dans les musées français (1862-1863) », dans *Journal des savants*, vol. 2, n° 1, 1998, pp. 183-225, p. 189.

<sup>22</sup> Extrait du projet élaboré par la Commission spéciale de répartition de la Collection Campana instituée le 21 juillet 1862. Cité par *Ibid.*, p. 99.

par Napoléon III de réviser la première sélection de la Commission, exprime à l'inverse le regret qu'elle eut à devoir participer cette sélection :

C'est pourquoi, pour parler plus juste, elle eût voulu n'être point condamnée à choisir.

Des collections semblables, difficiles à former, plus difficiles à acquérir, exciteraient certainement, si elles étaient imprudemment dispersées, les regrets des générations qui nous suivent et qui essaieront vainement de les refaire.

M. le Directeur des Musées nous affirme que le Louvre est assez vaste pour tout contenir, pourquoi donc craindrions-nous d'être trop riches ?

Le vœu que l'Académie exprime, en terminant, c'est que le Musée Napoléon III demeure intact, c'est qu'il ne soit point confondu avec d'autres collections, c'est qu'il soit exposé avec un espace suffisant et une lumière égale, c'est qu'il soit surtout accessible aux études, non seulement des artistes, mais des artisans qui appliquent l'art à l'industrie, car si les premiers trouvent dans ces belles séries des sujets d'admirer et de s'instruire, les seconds y trouveront des leçons de goût et des modèles<sup>23</sup>.

Les peintres de l'Académie sont ainsi opposés à la dispersion des œuvres. Cette décision qui ne fut jamais unanime, s'exécute malgré tout. 322 tableaux sont ainsi envoyés dans 67 musées et leur longue dispersion prend fin en 1876. L'appartenance de certains panneaux à des ensembles ou à des retables n'est pas toujours prise en compte et ils sont répartis à travers le territoire. Différents auteurs mentionnent comme l'une des causes de ce démembrement la rancœur du conservateur des peintures du Louvre qui avait été exclu par Napoléon III des négociations lors de l'acquisition. Ils expliquent aussi cette situation – qui peut sembler aujourd'hui surprenante – par des conceptions muséographiques différentes et que le rapport de la commission exemplifie : « chaque musée jouait son rôle pédagogique en présentant un échantillon de l'art de chaque période »<sup>24</sup>.

### ***La réunion de l'ensemble : vers le musée spécialisé (XXe)***

Cependant, dès le début du XXe siècle, l'idée d'un rassemblement est évoquée par différents historiens de l'art : Salomon Reinach dans son *Esquisse d'une histoire de la collection Campana* (1904-1905), Paul Perdrizet et René Jean dans *La Galerie Campana et les musées français* (1907), Roberto Longhi dans *Saggi in Francia* (1927) ou encore Bernard Berenson dans *Les Peintres italiens de la Renaissance* (il repère les œuvres en 1909-1911 et publie ses conclusions en 1931). Finalement, il faut attendre la fin de la Seconde Guerre mondiale pour

---

<sup>23</sup> Extrait du rapport de l'Académie des Beaux-Arts sur le Musée Napoléon III. Adressé à S. Exe. M. le Ministre d'État en 1862. Cité par *Ibid.*, p. 225.

<sup>24</sup> DE LOÏDE Georges, *op. cit.*, p. 18.

que la Direction des musées de France décide d'entreprendre des démarches revenant sur la décision de la dispersion. Son principal acteur est l'Inspecteur Général Jean Vergnet-Ruiz<sup>25</sup>. Sans revenir sur le principe de laisser au Louvre les œuvres les plus reconnues, il ambitionne de regrouper les dépôts des musées de province en un lieu unique. Il n'est pas envisageable que tous les musées concernés par le retour de ces dépôts soient lésés par l'opération. Au contraire, Vergnet-Ruiz y voit plutôt une opportunité permettant à tous ces musées de se revitaliser en recevant en échange des œuvres choisies spécialement pour correspondre à leurs besoins. Parfois, on insista sur le caractère régional, historique ou artistique des collections – Ingres à Toulouse et Courbet à Besançon et Dole – ou au contraire sur une spécialisation – la peinture allemande à Moulins ou le XVe siècle étranger à Tours – ou pour combler certains manques – le XIXe à Caen et Grenoble. Cette longue et fastidieuse entreprise montre le renversement de la vision du musée que l'on pense à présent comme des lieux plus homogènes. Ce regroupement témoigne de nouvelles pratiques muséographiques que Catherine Balé résume ainsi :

Le musée du Petit Palais est né après la guerre lorsqu'une conception des musées spécialisés s'est répandue. Il y a eu des échanges faits dans ce sens. C'est en fait exactement l'inverse de ce qu'était le musée sous Napoléon III, de saupoudré, c'est devenu concentré<sup>26</sup>.

C'est alors que l'histoire de la collection des panneaux Campana commence à s'entremêler avec celle du Petit Palais. Georges De Löye, conservateur du Musée Calvet, propose le Petit Palais comme le lieu de cette réunion et offre d'y ajouter des œuvres de son propre musée. Ainsi, au dépôt du Louvre s'ajoute un dépôt du musée Calvet qui regroupe les collections de peintures et de sculptures avignonnaises, du XIIe au début du XVIe siècle. Une fois le lieu définitivement sélectionné, les dépôts s'étendent. Ainsi, le Louvre ajoute les fresques de Sorgues et ne limite plus les œuvres italiennes à la seule collection Campana<sup>27</sup>. Enfin, le musée Cluny en fait de même en confiant l'ensemble de ses primitifs italiens au Petit Palais, de la collection Campana ou non, qui n'étaient pas exposés en permanence au musée. Depuis, plusieurs additions ont été faites par des achats du musée Calvet. Le fond constitué par l'ensemble de ces dépôts est ainsi d'une très grande cohérence. Les ajouts de l'école

---

<sup>25</sup> Dans la cour du musée du Petit Palais une plaque commémore son initiative.

<sup>26</sup> BALE Catherine, *Réutilisation des monuments historiques et nouvelles institutions culturelles*, Centre national de la recherche scientifique, Centre de sociologie des organisations, 1984, p. 82.

<sup>27</sup> Par exemple les grandes *pale* de Ridolfo Ghirlandaio et de Raffaellino del Garbo ou encore le triptyque commandé à Giovanni Massone par Giuliano della Rovere pour l'oratoire familial de Savone. Œuvres citées par LACLOTTE Michel et MENCH-SCHERER Esther, *Peinture italienne, Musée du Petit Palais, Avignon*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2005, p.6.

d'Avignon apparaissent alors comme les traces régionales complémentaires des grandes écoles de peintures italiennes. Le musée, tout entier tourné vers l'exposition de sa collection, pour laquelle il a été créé, ne possède que de petites réserves. Ne contenant pas plus d'une soixantaine d'œuvres de manière générale, la collection est presque constamment exposée en son ensemble.

C'est bien la collection Campana qui est à l'origine de la transformation en musée d'un lieu ancien. Classé au titre des monuments historiques, l'histoire du lieu et sa transformation, très longue, 14 ans, est significative de la difficulté à transformer les lieux anciens en centre d'exposition.

### **Le Petit Palais : un monument historique en quête de renouveau**

Avant d'être un musée, le Petit Palais a connu une longue histoire. Ses nombreux propriétaires, aux fonctions et ambitions diverses, ont intensément marqué les lieux. Sa construction, en plusieurs phases, et ses remplois montrent par ailleurs son lien profond avec la ville au cœur de laquelle il se trouve (Fig. 1)<sup>28</sup>.

#### ***La construction d'un palais au cœur de la cité (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup>)***

Lorsque la papauté s'installe à Avignon au début du XIV<sup>e</sup> siècle, la cité n'était pas prête à devenir la nouvelle capitale de la Chrétienté. Pour accueillir la foule nouvelle d'habitants de plus ou moins longues durées, Avignon connaît d'importants changements urbanistiques. On estime qu'en un demi-siècle la cité passe de 5 000 habitants à environ 50 000<sup>29</sup>. Il s'agit notamment d'accueillir « un pape, deux douzaines de cardinaux, les milliers de curialistes et familiers qui les entouraient et tous ceux, innombrables, que les affaires religieuses et politiques du monde civilisé appelaient à séjourner [...] auprès du Saint-Siège »<sup>30</sup>. Or, après le siège de 1236, le roi de France Louis VIII avait ordonné la destruction de plus de trois cents maisons fortes à l'intérieur des remparts, également détruits. À l'arrivée de la curie pontificale, il ne reste ainsi plus beaucoup d'habitations de taille conséquente capables d'accueillir les princes de l'Église et leur entourage croissant. On attribue donc entre 20 et 30 logements par cardinal. L'ensemble constitué, disparate, prend le nom de livrée. Si elles

---

<sup>28</sup> Les figures se trouvent en Annexes 1.

<sup>29</sup> Chiffres issus de : DE LOÏDE Georges, *op. cit.*, p. 8.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 8.

sont d'abord pensées comme des logements de fonctions dans lesquels les occupants doivent succéder selon les décès et nomination, les cardinaux cherchent souvent à en devenir propriétaires afin de réaliser les travaux permettant d'unifier, d'agrandir et de magnifier les lieux.

Ainsi, comme d'autres palais d'Avignon, le Petit Palais naît en tant que livrée cardinalice sur les pentes ouest du Rocher-des-Doms. Il est, à l'origine, un ensemble hétéroclite d'une vingtaine de logements préexistants attribués par Clément V au cardinal Bérenger Frédol l'Ancien en 1305. Il y ajouta plusieurs autres logements avant de les raser pour se faire construire un palais. De ce premier bâtiment, il reste aujourd'hui ce qui correspond à l'aile sud-est (Fig. 2).

Un autre cardinal, Arnaud de Via, neveu de Jean XXII, acquiert en parallèle des habitations mitoyennes. Après la mort de Bérenger Frédol en 1323, il achète la totalité de ses biens, s'installe dans le nouveau palais et continue de l'agrandir. Benoît XII, successeur de Jean XXII, désire cependant transformer le palais cardinalice en palais épiscopal. Il achète ainsi l'ensemble à Arnaud de Via et en fait le siège de l'évêché d'Avignon. C'est donc un évêque, du nom d'Anlic Grimoard qui, après avoir acheté une dizaine de maisons supplémentaires en 1364-1365, donne au palais sa forme actuelle : quatre ailes autour d'un cloître trapézoïdal flanqué au Sud-Est et Nord-Ouest de deux ailes supplémentaires formant une deuxième cour. « Ce n'est sans doute qu'à partir de cette époque que le bâtiment put vraiment mériter le titre de « Petit palais » par opposition au « Grand Palais » commencé par Benoît XII en 1335 et dont Clément VI avait achevé la construction quelques années plus tôt »<sup>31</sup>.

Pendant le Grand Schisme d'Occident (1378-1417), la position avantageuse du Petit Palais au bord du Rhône lui donne un avantage stratégique. Afin de faciliter la défense des deux palais, Benoît XII érige un glacis et rase les habitations qui les séparent. C'est la naissance de la grande place actuelle. Les évêques Guy de Roussillon puis Alain de Coëtivy, qui habitent tour à tour le palais, s'attachent à réparer les dommages liés aux sièges, mais c'est à partir de 1474 que le palais connaît sa dernière phase de changements majeurs. Julien de La Rovère, évêque puis archevêque d'Avignon, réside dans la ville jusqu'à sa propre élection au pontificat en 1503 où il prit le nom de Jules II. Grand seigneur de la Renaissance et

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 10.

amateur d'art, il décide de modifier la façade gothique qui donne sur la place. Il la fait complètement démolir pour la reconstruire afin d'agrandir le palais et de l'unifier. Il fait également modifier la façade qui donne sur le Rhône et ajoute une haute tour. Si le palais connaît quelques modifications par la suite, c'est véritablement à ce moment-là, après un siècle et demi de travaux, que le palais devient l'édifice que l'on connaît aujourd'hui (Fig. 3).

### ***Les emplois successifs jusqu'au projet de musée (XVIIIe-XXe)***

À la Révolution, la France ayant annexé les États d'Avignon et du Comtat Venaissin, les décrets pris par la Convention y sont appliqués. Dès 1791, le Petit Palais est déclaré Bien national et saisi. Il est utilisé comme un lieu de détention, ce qui participe considérablement à la dégradation des lieux. Rapidement, on y entrepose également des livres, archives, meubles et objets d'art saisis dans les demeures des nobles émigrés et les édifices religieux d'Avignon. Au début du XIXe siècle, le bâtiment est loué par portions à différents corps de métier : cabaretier, artisans, négociants. Cependant, l'avantageuse position du Petit Palais invite le préfet du Vaucluse à envisager son acquisition en 1811. Il pense alors détruire l'ensemble bâti pour revendre les matériaux et le terrain. En 1826, le palais est cependant acquis par Monseigneur de Mons, archevêque d'Avignon qui souhaite y établir un petit séminaire. En 1905, suite à la Loi des séparations des Églises et de l'État, le palais revient à la ville qui en fait le premier collège technique d'Avignon. Il reste ainsi un établissement d'enseignement jusqu'en 1958.

Bien qu'il soit classé au titre des monuments historique en 1910, l'édifice n'a pas été entretenu pendant plusieurs années et dans certaines salles ayant accueilli des équipements techniques lourds (comme une forge), les dégradations sont importantes : les toitures sont très largement abîmées, des planchers ont pourri, certaines poutres sont brisées, des décors peints ont disparu, les sols sont inutilisables. Le Petit Palais restait cependant un ensemble monumental majeur d'Avignon. Il est ainsi décidé de le sauvegarder et on commence à évaluer l'importance des travaux à prévoir. La finalité de l'édifice restauré reste par ailleurs à définir si des fonds importants doivent être levés par la ville ou l'État. On pensa en faire un hôtel ou une sorte de monument-« musée d'Architecture » mais « certains craignaient que [ce musée] n'attirât que peu de touristes déjà saturés d'architecture du Moyen Âge après leur

visite du Palais des Papes et du pont Saint-Bénézet »<sup>32</sup>. Face à ces incertitudes, la levée de fonds ne fut pas efficace.

Au même moment, on l'a vu, la Direction des musées étudiait le regroupement des œuvres de la collection Campana. L'inspecteur général des Musées de province, Jean Vergnet-Ruiz, songe notamment à Ajaccio ou encore à Aix-en-Provence avant sa rencontre avec Georges De Löye. Le conservateur du musée Calvet propose ainsi le Petit Palais comme lieu pouvant accueillir la collection réunie. Celle-ci, principalement composée d'œuvres italiennes des XIVe-XVIe siècles trouverait au Petit Palais un écrin idéal : les datations de chacun étant très proches. Ce nouveau projet de transformation rencontre un plus grand succès qu'une simple restauration auprès de la population, de la municipalité et des services de l'État. Les financements nécessaires, tant pour la restauration des tableaux que pour celle du monument et son aménagement, sont réunis. Malgré cette décision, prise officiellement en 1952, la transformation ne commencera seulement qu'après le départ du collège de garçons en 1958.

### ***La transformation en musée (1958-1976)***

La conception d'un musée dans un monument historique est une opération difficile à mener à bien dans la mesure où elle résulte d'un équilibre entre les exigences parfois contradictoires de deux services officiels : « celui des Monuments historiques, soucieux de reconstituer le cadre d'époque jusque dans l'aménagement intérieur des pièces, et celui des musées de France, pour qui les œuvres exposées ne devaient pas être un élément de décor mais devaient, au contraire, se détacher sur le décor de pierre »<sup>33</sup>. Ainsi, la transformation du palais médiéval en musée passe d'abord par une phase d'étude, permettant de déterminer ce qui doit être absolument conservé ou restauré et ce qui peut, éventuellement, être modifié. Ce grand projet est conjointement mené par l'architecte des monuments historiques Jean Sonnier et l'architecte-muséographe André Hermant. Le premier explique ainsi son ambition :

Le monument imposait sa loi par ses façades extérieures et ses percements, par ses volumes intérieurs et les vestiges de son décor ancien. Par contre le fonctionnement du musée nécessitait des aménagements des circulations et des renforcements des structures, conformément aux règles de sécurité applicables dans tous les lieux recevant du public.

---

<sup>32</sup> SONNIER Jean et LACLOTTE Michel, « Le Petit Palais d'Avignon, restauration et utilisation suivi de La collection Campana », dans *Monuments historiques*, n° 104, 1979, pp. 53-63, p.55.

<sup>33</sup> PLAINEMAISON Jacques, « Monuments anciens, utilisations nouvelles : l'exemple d'Avignon », dans *Monumentum*, vol. 25, n° 3, 1982, pp. 199-214, p. 207.



D'autre part, la présentation des collections demandait des volumes intérieurs adaptés à la dimension des œuvres ainsi qu'un cadre permettant leur parfaite mise en valeur et assurant la meilleure transmission possible de leur message d'art et d'histoire<sup>34</sup>.

On ne détaillera pas ici l'ensemble – considérable – des travaux qui sont alors effectués. On s'attachera plutôt à souligner les éléments nécessaires à la présente recherche. Les travaux redonnent au palais le plan de la livrée d'Arnaud de Via et, dès que cela était possible, les traces les plus anciennes retrouvées ont été conservées. Cependant, la nécessité de créer une circulation au sein du futur musée est une question aussi primordiale que problématique. On souhaitait créer un circuit permettant au visiteur d'avancer sans avoir à repasser plusieurs fois dans les mêmes salles (Fig. 4). Les services de sécurité demandent par ailleurs le respect de dimensions minimales aux accès qui doivent être au nombre de deux par salle. Si les galeries donnant sur la cour aux différents niveaux donnent une réponse facile à ce problème, la position et les dimensions des escaliers à vis sont inadaptées aux nouveaux besoins. On fait ainsi construire un large escalier à l'extrémité est du corps de bâtiment sud, entre le mur de la façade sur la place. Il permet la liaison entre le vestibule d'entrée et la grande salle au premier étage de l'aile sud-est puis à l'ensemble des salles du premier. Les autres liaisons sont assurées par un escalier aménagé dans la tour des latrines et par les différentes petites vis réparties dans le palais.

Les architectes s'efforcent également de rendre les installations dédiées à la conservation des œuvres les plus discrètes possibles. Les variations hygrométriques et de température de grande amplitude de la région sont de nature à compromettre la conservation de panneaux de bois. Ainsi, le chauffage passe sous le dallage retiré pour être restauré tandis que l'air conditionné utilise les nombreux conduits de fumée déjà existants. Les décorations, au plafond ou dans l'encadrure de certaines portes, sont conservées et restaurées lorsque cela était possible, mais elles restent rares (Fig. 5). C'est ce qui permet à Jean Sonnier d'affirmer que c'est « uniquement par la force et la qualité de son architecture que ce monument restauré s'est imposé à ceux qui avaient pour mission d'en faire le cadre d'une présentation muséographique exceptionnelle »<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> SONNIER Jean et LACLOTTE Michel, *op. cit.*, p.56.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 60.

## *Deuxième chapitre*

### **L'aménagement du musée : un point de vue sur l'art et l'Histoire de l'art**

L'inauguration du musée en 1976 est accompagnée de tout un dispositif médiatique dispensé par ceux qui furent les penseurs ou les financeurs du projet : la ville d'Avignon, le conservateur du musée Michel Laclotte ainsi que Jean Sonnier, l'architecte des monuments historiques. Il s'agit de justifier et de glorifier les choix réalisés dans l'aménagement dont la durée des travaux fut très longue. Il fallut en effet attendre 14 ans et des investissements conséquents pour que le musée ouvre au public.

### **Une présentation épurée des œuvres : l'art sans interférence**

Une des thématiques récurrentes des discours promotionnels publiés lors de l'ouverture du musée est celle d'une présentation des œuvres désignée comme « moderne ».

### ***L'inscription dans l'histoire des musées : period rooms et white cube***

Michel Laclotte, le conservateur qui participe à la conception du parcours et de la muséographie du nouveau musée place le travail réalisé au Petit Palais dans l'histoire de la muséologie en mentionnant les « *period rooms* des musées américains »<sup>36</sup>. C'est là une référence à l'aménagement d'un grand nombre de musée d'art ancien ou de lieux patrimoniaux basé sur la reconstitution historique. Il s'agit en effet de recréer une atmosphère en accord avec le lieu ou les œuvres exposées. Cette mode muséographique débute à la fin du XIXe siècle et se développe surtout à partir des années 1920. Elle témoigne d'une certaine approche de l'art que Jérôme Glicenstein résume ainsi : « le but des *period rooms* étaient de produire une vision de l'art comme fait de culture, historiquement, socialement, politiquement et économiquement déterminé et non pas comme relevant d'un pouvoir absolu transcendantal »<sup>37</sup>. Cette approche, Michel Laclotte la refuse. Bien que cela ait été tentant, c'est au moins ce qui est rhétoriquement affirmé : « la tentation était grande de souligner le rapport entre le cadre architectural et les œuvres, à peu près du même temps, qu'il devait recevoir ». En effet, ce lien étroit entre « le contenant et le contenu » était l'une des raisons pour laquelle le Petit Palais fut en définitive sélectionné pour recevoir la collection Campana. À l'inverse de certains concurrents déjà cités, la proximité temporelle

---

<sup>36</sup> SONNIER Jean et LACLOTTE Michel, *op. cit.*, p. 63.

<sup>37</sup> GLICENSTEIN Jérôme, *L'art : une histoire d'exposition*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 26.

des deux ensembles, artistique et architecturale, est idéale. Pourtant, c'est au contraire le principe de la « distanciation » qui fut choisi et le conservateur s'en explique :

Une reconstitution n'était ici concevable, puisque les tableaux exposés, fragments pour la plupart de retables provenant d'église ou de chapelle italiennes, n'avaient jamais été destinés à décorer les murs d'un palais, français de surcroît. L'illustration éventuellement fournie par la présence de quelques meubles ou objets n'en aurait pas été moins factice. Croit-on que faute de *cassoni* du XVe siècle, rarissimes, un bahut du siècle suivant saurait suggérer l'« atmosphère » du Quattrocento ? Pas mieux sans doute que lorsqu'on demande à Scarlatti ou à Telemann de fournir un fond sonore à telle ou telle évocation de la Renaissance<sup>38</sup>.

André Hermant, l'architecte-muséographe, préféra s'inspirer de modèles italiens qui, de manière similaire, présentent des œuvres dans des palais qui leur sont contemporains (comme le musée national de Palerme). Le conservateur explique ainsi qu'« il fallait prendre un parti général affirmé »<sup>39</sup>, « d'où le parti de la sobriété adopté pour le « design » des indispensables éléments de présentation ou de signalisation »<sup>40</sup>. En s'opposant aux *period rooms*, le projet semble s'inscrire dans le principe muséographique qui lui est opposé : celui du *white cube*. Au contraire de la reconstitution historique, il s'agit d'une présentation des œuvres de manière ouvertement décontextualisée. À la fin du XIXe siècle, un grand nombre de musées commence ainsi à supprimer tout ce qui est jugé comme distrayant pour le visiteur. C'est cette mode qui participe largement à l'élévation du musée en temple de l'art : lieu de silence et de recueillement où le visiteur attentif observe les œuvres et s'en délecte.

L'éclairage va être de plus en plus neutralisé et homogène, les murs de plus en plus blancs et vides et les œuvres de plus en plus sacralisées, au sein de parcours codifiés s'apparentant presque à des rituels religieux (en forme de retraite hors du monde). [...] les premiers concepteurs d'espaces en forme de *white cube* cherchaient en quelque sorte à supprimer tous les signes détournant l'attention du visiteur. L'objet présenté se devait d'être isolé de tout ce qui empêcherait sa contemplation<sup>41</sup>.

En effet, le Petit Palais semble être l'adaptation à un monument historique de ce principe de grandeur et de dépouillement. Dans un cadre architectural ancien restauré, les éléments de présentation des œuvres sont à la fois éminemment modernes – tranchant avec les œuvres et

---

<sup>38</sup> SONNIER Jean et LACLOTTE Michel, *op. cit.*, p. 63.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>40</sup> LACLOTTE Michel, « Inauguration du nouveau musée : Musée du Petit Palais, Avignon », dans *Revue des musées de France*, n° 3, 1976, pp. 236-237, p. 237.

<sup>41</sup> GLICENSTEIN Jérôme, *op. cit.*, p. 31.

le palais – tout en restant discrets. Certaines œuvres sont mises en scène sur des plateformes qui les distancient volontairement et ouvertement du public (Fig. 6 et 7). Les tableaux de petites tailles, quant à eux, sont généralement exposés au mur sur des panneaux recouverts d'un tissu dont la teinte beige-crème tend à se rapprocher de celle de la pierre des murs afin de conserver une unité visuelle (Fig. 6). Les autres sont exposés à l'aide de tringles et de câbles qui laissent largement voir le mur de pierre (Fig. 7). Les panneaux de plus grandes tailles sont placés au milieu des salles dans l'idée de pouvoir laisser les visiteurs se déplacer tout autour (Fig. 7). Si André Hermant prévoyait de soutenir ces œuvres par de minces lames de bois, Alain Richard qui exécute finalement le projet, opte plutôt pour une suspension à l'aide de câbles. Cette présentation aérienne s'inspire de modèles italiens qui cherchent à simplifier et rendre très clairement visible le parcours et la salle. Certaines œuvres, encore dans leur cadre de bois gothique, sont mises en valeur de manière isolée dans une présentation métallique légère tout en transparence (Fig. 8). Les œuvres de tout petit format sont présentées dans des éléments d'un noir profond desquels elles ressortent intensément (Fig. 6). Tous ces éléments sont encore présents dans le musée actuel. Le mobilier à l'inverse, a été renouvelé, mais en respectant l'intention première : ainsi, les bancs sont noirs, sur pieds et sans dossier, ils laissent le regard passer en dessous et au-dessus d'eux (Fig. 7). On les remarque peu. Le traitement des dispositifs de médiation est également particulièrement signifiant.

### ***Entre contemplation et compréhension des œuvres***

En effet, ce principe de décontextualisation et surtout de dépouillement traduit une vision de l'art qui, à l'inverse des *period rooms*, n'est plus culturel ou historique mais « comme relevant d'un pouvoir absolu transcendantal »<sup>42</sup>. Le musée d'art est ainsi considéré comme un musée particulier. Selon Benjamin Ives Gilman, directeur du Museum of Arts de Boston entre 1893 et 1925, « un musée des beaux-arts devrait chercher d'abord à disséminer la connaissance sensible qui est le but de l'art ». Cette perception est issue d'une tradition ancienne, toujours active dans certains musées, et que Serge Chamier résume parfaitement :

Selon une opinion répandue, une œuvre d'art ne demande aucune explication. Une explication, surtout si elle était placée bien visiblement à côté de l'œuvre d'art, ne pourrait que perturber les décharges qu'elle envoie », dénonce Detlef Hoffmann (1992 : 387). Ce discours récurrent de l'art pour l'art et de la compréhension des œuvres par la seule force de

---

<sup>42</sup> Cité plus haut. GLICENSTEIN Jérôme, *op. cit.*, p. 26.

l'imposition de leur puissance se réfère à la conception, héritée de Malraux, du choc électif. La mise en rapport physique d'une œuvre remarquable et d'un individu suffirait à produire la conversion de celui-ci et la reconnaissance de la grandeur<sup>43</sup>.

Il s'agit ainsi de préserver son caractère sacré, révélateur, car c'est celui-ci qui permet l'émergence d'une expérience esthétique ou intellectuelle unique.

La capacité de l'objet sacré à devenir le lieu d'un jaillissement est également primordiale. Sans doute est-ce l'étude de Mircea Eliade des spécificités de l'expérience religieuse qui éclaire le mieux cette dimension. Pour désigner l'irruption de la transcendance par une brèche dans le continuum du quotidien, ce dernier fonde la notion de hiérophanie. Il la désigne comme : La manifestation de quelque chose de « tout autre », d'une réalité qui n'appartient pas à notre monde, dans des objets qui font partie intégrante de notre monde « naturel », « profane » (Eliade, 1965, p. 17)<sup>44</sup>.

Les éléments de médiation ne sont donc pas systématiquement et complètement rejetés mais ils doivent être le plus discrets possibles pour ne pas interférer avec la rencontre du visiteur et de l'œuvre. En effet, pour André Hermant, le musée n'est pas qu'un lieu de contemplation, c'est aussi un lieu de compréhension. Chargé de la relecture et de la correction du rapport final du congrès de l'ICOM qui s'est tenu à Mexico en 1968, il insiste pour modifier le texte du rapport qui dit que « le musée doit permettre la présentation d'une collection » en préférant la formule suivante : « le musée doit avant tout permettre la connaissance et non la seule présentation d'une collection »<sup>45</sup>. L'architecte, empreint de préoccupations didactiques, affirme qu'un « musée d'art a comme mission capitale, à côté du rassemblement et de la présentation d'objets d'art, d'aider un large public à connaître et comprendre les problèmes de l'art »<sup>46</sup>. Des éléments de médiation sont donc présents, tout en étant discrets et modernes : un noir profond, des lignes droites et des formes géométriques marquées. Comme les bancs, ces éléments ont été renouvelés depuis l'ouverture du musée mais en respectant ces vœux d'origines. Ces changements vont dans deux directions 1) l'intensification de la discrétion de la signalétique 2) le développement des aides à la compréhension. Les meubles-cartes qui ponctuaient le parcours de 1976 ont été modernisées. Ils sont devenus moins imposants et surtout, un tiroir destiné à recevoir les effets personnels

---

<sup>43</sup> CHAUMIER Serge, « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception », dans *Culture & Musées*, vol. 16, n° 1, 2010, pp. 21-43, p. 22.

<sup>44</sup> FOUCHE Fanny, « Le sacré affleure-t-il aussi au musée ? », dans *ICOFOM Study Series*, 47, 2019, pp. 105-121, p. 108.

<sup>45</sup> ROULLEAU-SIMONNOT Nathalie, « André Hermant, un architecte-muséographe, 1908-1978 », dans *Histoire de l'art*, 2000, pp. 63-74, p. 64.

<sup>46</sup> HERMANT André, *Découvrir l'architecture*, rapport pour la Conseil de l'Europe, Paris, 1966, p. 74. Cité par *Ibid.*, p. 64.

(bouteilles d'eau, veste etc.) des agents de surveillance a été ajouté (Fig. 9 et 10). L'espace du musée est considéré comme sacré et les éléments distrayants, surtout lorsqu'ils sont issus de la vie quotidienne, interfèrent avec la contemplation des œuvres. Ils sont donc réduits au minimum. Les fiches de salles sont aussi insérées dans ces meubles. Les étiquettes des œuvres sont fines, peu fournies et leur couleur tend à se fondre avec les panneaux de tissus et la pierre (Fig. 11). Les « totems » (c'est ainsi que le musée désigne les fins panneaux verticaux indiquant les numéros de salles) ont également été repris (Fig. 12). La forme et le design restent dans l'esprit d'origine mais les informations qui s'y trouvent ont été densifiées. Au numéro de salle a été ajouté un court texte ainsi que le logo du musée – un chêne – dont la couleur dorée cherche à créer une cohérence avec les œuvres.

Le Petit Palais s'inspire donc du principe du *white cube* en ce qu'il est moderne et permet une rencontre de l'œuvre d'art décontextualisée. Les éléments de médiation ne sont pas rejetés mais doivent être discrets. Le musée doit permettre au visiteur d'adopter une posture admirative et respectueuse tout en développant une démonstration, un discours.

### **Un discours chrono-géographique : la mise en avant des écoles**

En effet, l'autre thématique récurrente des discours communicationnels est le choix d'une présentation des œuvres selon les écoles de peinture. La distribution et la médiation des œuvres à travers tout le musée a été complètement pensée autour de la perception que l'on avait alors de la collection de peintures Campana.

#### ***La connaissance et la reconnaissance de la collection***

Cette perception est assez clairement explicitée par le Maire de l'époque qui, lors de l'inauguration, annonce que les Avignonnais pourront découvrir dans le musée « la variété des écoles de peinture »<sup>47</sup>. Plus significative encore est le point de vue du conservateur du musée, Michel Laclotte, qui fut l'instigateur de la logique de ce parcours permanent :

Nous ne pouvons pas en ces quelques lignes, décrire les trois cents œuvres de la collection Campana enfin regroupées à Avignon. Contentons-nous de signaler que, grâce à la diversité des sources d'achat du Marquis de Campana, la plupart des foyers artistiques régionaux

---

<sup>47</sup> DUFFAUT Henri, « Éditorial du maire », dans « Le Petit Palais et l'installation de la collection Campana », dans *Avignon votre ville*, n° 24, 1976, p. 3.

d'Italie, de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle en Toscane et jusqu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle à Florence et à Venise (Carpaccio), sont représentés<sup>48</sup>.

Ce discours est ensuite repris par la ville lorsqu'elle cherche à décrire ce musée :

L'immense intérêt des tableaux du Petit Palais est de permettre de suivre l'évolution de cette peinture italienne depuis la fin du XIII<sup>e</sup> siècle au début du XVI<sup>e</sup>. On verra au fil des salles se succéder quelques rares pièces encore teintées de byzantinisme qui peu à peu se transforme pour aboutir au XIV<sup>e</sup> siècle à la création des grands ateliers de maîtres. Puis le XV<sup>e</sup> siècle voit se poursuivre l'évolution avec les différenciations régionales souvent très sensibles<sup>49</sup>.

Mais il est préférable de s'intéresser à l'aspect primordial du Musée en s'intéressant à la formidable variété des écoles représentées qui en font un des grands Musées du monde de primitifs italiens<sup>50</sup>.

Cette mise en avant de l'idée d'une succession des écoles de peinture italiennes témoigne de l'influence d'une certaine Histoire de l'art. Dans l'introduction d'un ouvrage collectif, Dominique Viéville analyse les liens entre Histoire de l'art et musée. La manière dont le musée, ou plus précisément les conservateurs, connaissent et reconnaissent les œuvres, influence inévitablement la muséographie. La tradition des musées des Beaux-Arts, on l'a vu plus haut, aspire à montrer au visiteur, dans un but pédagogique, la production artistique de l'Antiquité à nos jours. Elle explique que cette Histoire de l'art, érudite, se fonde sur la recherche de traces écrites, de faits biographiques et qu'elle s'attache à attribuer les œuvres et à les dater. Il s'agit de trouver la place qui leur revient dans cette logique chronogéographique et ainsi, dans le musée. Il s'agit d'une histoire des peintres, des formes et des styles. Viéville le résume ainsi :

Celui-ci se présente désormais le plus souvent comme une succession chronologique de styles et d'écoles, architecturalement exprimés selon un enchaînement de galeries et de salles, qui confère une cohérence à la diversité des œuvres qui s'y trouvent réunies. L'unité du lieu exprime l'idéal d'une unité du contenu, dont le déroulement par séquences invite le visiteur à un arpentage du temps<sup>51</sup>.

À l'inverse des musées des Beaux-Arts, le Petit Palais aspirait à devenir un musée spécialisé. C'est d'ailleurs l'une des caractéristiques qui fut très largement mise en avant afin de motiver

---

<sup>48</sup> LACLOTTE Michel, *op. cit.*, p. 237.

<sup>49</sup> « En deux siècles : la naissance de la peinture moderne », dans « Le Petit Palais et l'installation de la collection Campana », dans *Avignon votre ville*, n° 24, 1976, p. 16.

<sup>50</sup> « Du prestige des grands maîtres aux écoles régionales », dans « Le Petit Palais et l'installation de la collection Campana », dans *Avignon votre ville*, n° 24, 1976, p. 19.

<sup>51</sup> VIEVILLE Dominique (dir.), *Histoire de l'art et musées: actes du colloque, Ecole du Louvre, Direction des musées de France, 27 et 28 novembre 2001*, Paris, École du Louvre, 2005, p. 16.

le rassemblement de la collection Campana. La logique de présentation des œuvres du musée est-elle cependant aussi radicalement différente que ces remarques peuvent le laisser entendre ? Dans les musées des Beaux-Arts la logique qui organise les œuvres est à la fois chronologique – Antiquité, Moyen Âge, Époque moderne etc. – et géographique – Antiquité égyptienne, grecque, romaine ; Moyen Âge occidental et oriental etc. Ce qui change au musée du Petit Palais, c'est l'échelle. Il ne s'agit plus d'exposer une approche globale mais de se concentrer sur une période et un espace réduits. Cependant, l'organisation en école traduit une approche chrono-géographique similaire : les écoles sont présentées de manière chronologique et sont associées à des régions.

### ***Les dispositifs de médiation***

Michel Laclotte pour désigner cette succession d'écoles dans le musée emploie le terme très fort de « démonstration »<sup>52</sup>. Le visiteur doit suivre un discours chrono-géographique et comprendre les différences entre les écoles et leurs influences respectives. Les collections ont ainsi été disposées afin de faire apparaître ces écoles dans un circuit logique (Annexe 2 et 3). Dans cette perspective, l'art provençal est isolé : il ne faut pas le confondre avec l'art italien. Ainsi, deux espaces lui sont dédiés en début et en fin de parcours. La première salle (rez-de-chaussée de l'aile sud-est), expose le cycle des fresques profanes de Sorgues, déposé par le Louvre, ainsi que des sculptures issues de la région. De cette salle on accède ensuite à la chapelle du premier étage où sont disposées les sculptures provenant du tombeau du cardinal de Lagrange. D'autres salles en fin de visite, au rez-de-chaussée, sont consacrées aux peintures de l'École d'Avignon et aux sculptures du XVe siècle. Entre ces deux ensembles se déploie l'enchaînement des salles dédiées la peinture italienne et qui représente la plus importante part du musée. Cette succession d'écoles, représentées par des salles individualisées, permet au visiteur de bien les distinguer les unes des autres et de situer sa progression, autant dans l'espace que dans l'Histoire de l'art.

Les totems/panneaux qui ponctuent le parcours de visite appuient cette double situation physique et théorique. Ils sont en effet composés 1) d'un numéro de salle qui joue le rôle de signalétique directionnelle et situe le visiteur dans le musée 2) d'un titre qui situe les œuvres dans le temps et dans l'espace c'est-à-dire dans l'Histoire de l'art 3) d'un texte qui donne quelques orientations au regard du visiteur. Ce texte est de l'ordre de la signalétique

---

<sup>52</sup> SONNIER Jean et LACLOTTE Michel, *op. cit.*, §1, p. 63.



conceptuelle. Les explications cherchent à esquisser les évolutions et les influences entre les formes des peintures et les pratiques des peintres.

Exemple 1 :

3

La Toscane

XIII<sup>e</sup> siècle

La Toscane, Rimini, Bologne, Venise

XIV<sup>e</sup> siècle

Les œuvres de la salle 3 illustrent le poids de la tradition byzantine en Italie au XIII<sup>e</sup> siècle ainsi que la rénovation de la manière de peindre et le remarquable développement de la production picturale, avec des rythmes et des styles différents selon les régions, au cours de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle.

Exemple 2 :

4

Toscane et Ligurie

L' « école siennoise » et son influence

1350 – 1420

Le marquis Campana qui rassembla cette collection de peintures au XIX<sup>e</sup> siècle fit effectuer beaucoup d'achats d'œuvres en Toscane et particulièrement dans les collections du musée du Petit Palais.

La salle 4 donne un excellent aperçu de ce que fut la peinture siennoise à partir du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle et jusqu'au début du XV<sup>e</sup> siècles. À Sienne, les peintres et leurs clients manifestèrent pendant longtemps la volonté de reprendre l'héritage des grands maîtres du début du XIV<sup>e</sup> siècle, tout en lui apportant encore plus de préciosité et en développant de nouveaux types d'images religieuses.

Leur influence fut très grande en Toscane et jusqu'en Ligurie.

Des cartes viennent soutenir ces panneaux et permettent de situer géographiquement l'espace dont il est question tout en soulignant, encore une fois, une datation (Annexes 4, Méd. 1 et 2). Les étiquettes qui accompagnent chacune des œuvres vont dans un sens similaire : on y donne 1) le nom du peintre 2) le lieu de son activité, 3) les dates de son activité puis 4) le sujet de l'œuvre et 5) le numéro d'inventaire.

Exemple 1 :

MARIOTTO DI NARDO

Florence – connu depuis 1393 – † 1424

La Vierge en gloire avec les apôtres

MI 360

Exemple 2 :

GIOVANNI DI SER GIOVANNI SCHEGGIA  
(Le Maître des cassoni Adimari ou de Fucecchio)  
San Giovanni Valdarno 1407 - † 1486  
La Vierge et l'Enfant avec deux anges  
MI 432

Ces dispositifs de médiation jouent parfaitement le rôle qui leur a été assigné : situer l'œuvre dans le temps et l'espace, la mettant en relation avec une école et en perspective avec d'autres. On peut également souligner leur caractère succinct et surtout évasif. L'histoire des formes et des styles est esquissée en quelques mots et semble inviter le visiteur à regarder lui-même l'œuvre pour la déceler. Discrets, ces dispositifs s'effacent dans le décor du palais et laissent la place la plus importante aux œuvres.

***L'Atelier du peintre : l'annonce d'une autre voie***

L'étude des fiches de salle, disposées dans les meubles-carte, témoigne d'une évolution dans les préoccupations du musée. Des préoccupations, qui, on va le voir, s'expriment pleinement dans l'exposition *L'Atelier du peintre en Italie*.

***De nouveaux questionnements sur la peinture***

Présentes dès l'ouverture du musée, ces fiches de salle ont été mises à jour à plusieurs reprises. La version actuelle et la version précédente sont encore disponibles (seulement en anglais et en italien pour cette dernière)<sup>53</sup>. Les documents d'origine ont malheureusement disparu. La première refonte date d'avant 2007 (version 1) tandis que la version actuelle date de 2013-2014 (version 2). Contemporaine des modifications des cartes et totems, l'ensemble de la signalétique est d'une grande cohérence. On prendra pour exemple les fiches de la salle 3. En tant que première salle dédiée à la peinture italienne, le texte de la salle 3 joue le rôle d'introduction générale pour le discours qui se développe jusqu'en salle 16. À ce titre, il est particulièrement signifiant.

---

<sup>53</sup> Si seules ces versions en langues étrangères sont encore conservées c'est car elles sont mises à disposition du public aux côtés des nouvelles fiches qui n'ont pas encore fait l'objet de traduction. Le public étranger a donc accès à des informations différentes.

Cette étude délimite des évolutions qui vont dans deux directions.

1) La densification des informations. La version 2 est effectivement bien plus dense que la version 1. En témoigne le format, qui d'un A3 passe à un A3 élargi de 7cm. Par ailleurs, les fiches de la version 1 sont systématiquement en recto simple. Tandis qu'il arrive régulièrement que des fiches de la version 2 soit en recto/verso. Cette logique, qui doit être mise en lien avec l'ajout de texte aux totems, témoigne de l'identification d'un manque dans le parcours permanent par la direction. Cette direction, représentée par Dominique Vingtain, signe d'ailleurs toutes les nouvelles fiches de salle<sup>54</sup>. Ce manque à combler est celui d'informations, c'est-à-dire de dispositifs de médiation. Le principe originel de l'œuvre sans interférences n'est pas remis en cause, car les fiches sont cachées dans des meubles, mais on considère que le public qui le souhaite doit avoir accès à plus d'informations pour le guider dans son interprétation.

2) Une nouvelle orientation des informations. Contrairement à la version 1, la version 2 occulte totalement l'histoire du bâtiment pour ne se concentrer que sur les peintures exposées. Ces mentions architecturales, sans doute présentes dans les toutes premières fiches, témoignent de l'influence de la restauration, alors récente, du bâtiment et de la figure de Jean Sonnier. Le texte de la version 1 se concentre par ailleurs presque entièrement sur les écoles. On trouve aussi quelques précisions sur la matérialité des peintures à la fois en termes de matériaux (bois, pigments, or) et de formats (retable, polyptique etc.). Ces informations, il faut le souligner, sont rattachées à l'idée de style : « However, the techniques of religious painting done on wood (mostly Italian poplar) and on a gold background using tempera (finely-ground vegetable and mineral pigments bound with egg), and the general use of green coloured undercoats and shading for faces (*verdaccio*), remained true to the tradition until the mid-15<sup>th</sup> century ».

La version 2 s'éloigne globalement peu de cette formule. Le discours devant coller à la disposition des peintures, les écoles restent au cœur des textes et lorsque la matérialité est abordée, elle est toujours généralement associée à une question d'héritage stylistique :

*La Cène* de l'atelier du Maître de la Madeleine correspond bien à cette production tant du point de vue de la forme du panneau que de celui du style. Les visages et les chevelures sont empreints de la tradition byzantine avec leurs traits accusés et leur expression sévère et grave. La technique

---

<sup>54</sup> Dominique Vingtain est la cheffe d'établissement et conservatrice du musée du Petit Palais depuis 2007.

aussi est héritée de Byzance avec ses couleurs *a tempera* (pigments végétaux et minéraux broyés et liés à l'œuf) et l'omniprésence du fond d'or (véritables feuilles d'or posées sur un fond d'ocre rouge et lustrées). Elle perdura jusqu'au milieu du XVe siècle.

C'est l'introduction de cette fiche de salle qui traduit de véritables évolutions par l'insertion de nouvelles thématiques :

- a) **Une peinture est un objet produit par un artisan**
- b) *Une peinture est un objet commercial acheté par un commanditaire*
- c) Une peinture est un objet utilisé dans différentes situations

La collection du musée du Petit Palais est exclusivement constituée de peintures réalisées sur des panneaux de bois. **Il ne faut cependant pas oublier que durant cette longue période, les peintres travaillaient également sur les murs (fresques), dans les livres (miniatures, enluminures), qu'ils peignaient des sculptures de bois et de pierre, du mobilier, des décors éphémères pour les cérémonies, qu'ils réalisaient des « cartons » (c'est-à-dire des modèles) pour les pièces d'orfèvreries, les broderies et les vitraux.**

*Les peintres répondaient à des commandes faisant l'objet de contrats passés devant notaire, précisant un certain nombre de caractéristiques exigées pour la peinture à venir. **Le travail était réalisé dans des ateliers de structure familiale.** Les commandes provenaient essentiellement de l'Église, des grands ordres mendiants, des communautés monastiques, des confréries (associations de laïcs). Très tôt, les villes commandèrent elles aussi des œuvres pour leur palais public, introduisant de nouveaux sujets dans une production caractérisée par la primauté des sujets religieux. Le développement des commandes privées conduisit à une diversification des formes ainsi que des sujets des tableaux.*

Les textes restent largement orientés vers les écoles de peinture mais sont cependant ponctués de nouvelles informations qui s'en écartent. Il s'agit de rester au fait de la recherche scientifique qui se détache de l'Histoire de l'art traditionnelle. Jean-Paul Simon le résume ainsi :

Depuis plusieurs années, l'histoire de l'art a connu un renouvellement de ses approches et problématiques. [...] sans délaisser ses objets traditionnels (artistes et œuvres), cette discipline a multiplié les niveaux d'analyse (commanditaires, institutions, public) et les points de rencontres entre ces niveaux<sup>55</sup>.

Pour la période qui concerne cette recherche, c'est Michael Baxandall qui renouvelle en profondeur l'histoire sociale de l'art avec son ouvrage *Painting and Experience in 15th century Italy* publié en 1972<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> SIMON Jean-Paul, « Médiations et histoire sociale de l'art », dans *Réseaux*, vol. 11, n° 60, 1993, pp. 39-60, p. 41.

<sup>56</sup> Première publication en français : BAXANDALL Michael, *L'œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985.

Or, la diffusion de ces nouvelles orientations de recherche est l'un des objectifs clairement annoncés de l'exposition *L'Atelier du peintre*. Les discours promotionnels en témoignent mais aussi le premier panneau de l'exposition. Celui-ci indique en effet :

Le musée du Petit Palais a été créé en 1976 [...]. À cette date, le parcours muséologique a été conçu en fonction de la chronologie et de la provenance géographique de ces tableaux, en focalisant l'attention sur l'attribution de la paternité de ces œuvres généralement non signées. Depuis cette date, la connaissance de la peinture italienne a été grandement renouvelée par de féconds courants de recherches consacrées à l'étude matérielle des peintures, à l'organisation du travail des peintres, aux modes de production et de commercialisation de la peinture.

De nombreuses études ont porté sur l'atelier du peintre, en tant que lieu de vie, de formation, de travail et d'échanges commerciaux. Le fruit de ces travaux ne peut être présenté de manière synthétique ici mais il a nourri le projet de cette exposition *L'Atelier du Peintre en Italie*, conçue comme une invitation à regarder les œuvres non seulement pour elles-mêmes mais également comme des objets liturgiques ou domestiques, artefacts objets d'échanges commerciaux, produits en fonction de savoirs artisanaux et théoriques. Une invitation à regarder non plus exclusivement l'œuvre mais l'ensemble du processus socio-économique qui a conduit à sa réalisation.

### ***De nouveaux questionnements sur les musées d'art***

Ces nouvelles orientations, à la croisée des sciences sociales et humaines, remettent en cause la « croyance en l'universalité de l'art »<sup>57</sup>. Ce relativisme appelle les musées à reconnaître la variété des natures d'un même objet, ici la peinture, qui n'est pas seulement artistique, mais aussi culturel, cultuel ou encore commercial. Ceci n'est pas sans rappeler ce débat ancien et déjà mentionné autour des *period rooms* qui cherchaient à redonner le statut d'objet aux œuvres artistiques. Seulement, l'idée n'est plus de recréer une atmosphère, une ambiance, mais bien de permettre au visiteur d'apprécier la peinture en élargissant le champ de ses interprétations.

En effet, le musée d'art tel que décrit par Dominique Viéville : « une succession chronologique de styles et d'écoles, architecturalement exprimés selon un enchaînement de galeries et de salles » est questionné, lorsqu'il n'est pas remis en cause<sup>58</sup>. En effet, ces nouvelles manières de connaître l'œuvre d'art sont autant de nouvelles manières possibles de les présenter au public. Certains pensent par ailleurs que cette approche est favorable à

---

<sup>57</sup> GLICENSTEIN Jérôme, *op. cit.*, p. 132.

<sup>58</sup> Cité plus haut. VIEVILLE Dominique (dir.), *op. cit.*, p. 16.

plus de démocratisation culturelle au sein des musées d'art. Pascal Ughetto dans son analyse d'une exposition sur un maître ancien explique par exemple que « pour mettre les œuvres à la portée du public, l'« entrée » privilégiée peut même être l'histoire sociale, celle des mentalités, celle des modes de vie, plutôt que l'histoire de l'art »<sup>59</sup>. Ces notions, qui renvoient à des choses plus proches des personnes et de leur vie quotidienne, c'est-à-dire de choses connues par tous, tendraient à rendre l'art plus accessible. L'auteur ajoute cependant une note à sa remarque : « Là où, pour certains conservateurs, entrer par l'histoire des modes de vie ne consiste qu'à contourner le travail historique sur la dimension proprement artistique »<sup>60</sup>. De fait, on l'a dit, le musée du Petit Palais revêt des allures de temple et le lieu, comme les œuvres, semblent sacrés. C'est-à-dire, à part, dans une sphère qui n'est pas accessible au commun :

L'érection d'une frontière avec le profane – situé devant (pro-) le lieu sacré (-fanum) – définit ainsi l'espace sacré par sa position à l'écart. L'inaccessibilité de lieux érigés en « centres du monde » (Eliade, 1965), gardés de toute violation et ne pouvant être atteints qu'à travers des conditions et des rituels très précis, constitue donc une des dimensions intrinsèques à la caractérisation sacrale<sup>61</sup>.

En changer c'est aussi réaliser une ouverture vers de nouveaux publics. On en revient donc à nouveau à ce débat entre les médiations et la valeur de l'art. Cette fois, plus que la question de la quantité de la médiation, c'est la nature des informations qui est remise en cause. Phénomène que Serge Chaumier analyse de la façon suivante :

Il y a surtout l'affirmation très nette que la reconnaissance de la valeur artistique suppose l'abstraction des œuvres d'une mise en relation sociale. Pour gagner en esthétisation, l'objet doit renoncer à paraître dans son statut ethnographique. Or les médiations et les reconstitutions l'y ramènent<sup>62</sup>.

Serge Chaumier souligne cependant l'impossibilité de trancher dans un sens ou l'autre de ces débats. La position des conservateurs ne peut simplement être rejetée comme élitiste et négative tandis que les partisans des médiations seraient les hérauts de la positive démocratisation culturelle. En effet, l'auteur s'attache à rappeler deux choses primordiales au sujet des musées d'art.

---

<sup>59</sup> UGHETTO Pascal, « Exposer un maître ancien. Temps et histoire de l'art dans un dispositif d'exposition », dans *Temporalités*, n° 14, 2011, [En ligne], < <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00654617/document> >, (Consulté le 7 août 2021), p. 13.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>61</sup> FOUCHE Fanny, *op. cit.*, p. 108.

<sup>62</sup> CHAUMIER Serge, *op. cit.*, p. 29.

1) Le parcours permanent d'un musée d'art demande une cohérence. Ainsi, l'exposition temporaire et le parcours permanent ne doivent pas être confondus. L'objectif du parcours permanent est de faire découvrir une collection de manière générale, dans sa globalité. De ce fait, il faut donner une certaine logique à l'ensemble et la chronologie apparaît souvent comme une solution pratique. L'exposition temporaire à l'inverse, permet plus de liberté pour exprimer le message qui est au cœur de son projet. Elle admet aisément des mélanges d'œuvres plus audacieux et la présence de médiations plus visibles. Ainsi pour S. Chaumier :

Ce qui est une piste essentielle pour une exposition temporaire [...] pose problème pour des présentations permanentes. Car l'œuvre ne peut pas être réduite à fonctionner comme un document de civilisation, malgré l'influence intéressante et le renouveau apportés par la sociologie à l'histoire de l'art.<sup>63</sup>

2) Une œuvre d'art ne peut être considérée comme un objet comme un autre. S'il s'agit bien d'un objet, sa valeur artistique lui confère un statut particulier. La présentation épurée de l'art, on l'a vu, repose sur la volonté de laisser au visiteur la possibilité d'entrer personnellement en contact avec l'œuvre. C'est par ce rapport particulier et individuel que l'art se distingue des autres objets. Le refuser c'est faire de l'art une production humaine quelconque et là n'est pas le rôle des musées d'art. Ainsi, il revient effectivement au conservateur de préserver, sans tomber dans l'excès inverse, « son caractère sacré, son statut d'exemplarité et de prouesse commémorant le génie humain, du moins si on n'entend pas ravalier la production de l'artiste à un travail quelconque »<sup>64</sup>. Ce statut particulier nécessiterait une médiation adaptée, tout en équilibre. Désacraliser complètement l'œuvre par la médiation ou la présentation est-il vraiment bénéfique ? S. Chaumier considère que non et l'on s'accorde avec lui. L'objectif du musée d'art est de permettre l'interprétation et l'appropriation de l'art par les visiteurs, quels qu'ils soient. Ceci ne sera possible que si le musée lui en donne les moyens. « C'est à un art non de l'explication, mais de l'explicitation qu'il faut s'adonner pour laisser l'œuvre ouverte pour chacun »<sup>65</sup>. Ainsi, pour lui :

La question à résoudre est par conséquent de savoir conserver la sacralité de l'œuvre, qui sans cela sort du registre de l'art pour devenir autre chose, et de la conjuguer à une familiarité

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 35.

possible. La démocratisation véritable devrait être de rendre viable la jouissance du sacré pour tous, à l'image de l'esthète, non d'en évacuer le principe, sous prétexte d'élitisme<sup>66</sup>.

En définitive il propose une solution : « À la confrontation entre progressiste et « intégriste des beaux-arts » (Desvallées, 1992 : 38), nous voudrions substituer ici une tierce position, qui devrait être explorée muséographiquement pour réconcilier deux conceptions qui sont l'une et l'autre honorables »<sup>67</sup>. Cette tierce position reposerait sur une présentation des œuvres préservant leur caractère exceptionnel, c'est-à-dire artistique, tout en permettant au visiteur d'enrichir son expérience par des aides à l'interprétation allant dans une variété de directions.

*L'Atelier du peintre* semble être une réponse à ces questionnements. Exposition temporaire déployée à travers l'ensemble d'un parcours permanent, elle permet de questionner le parti pris d'origine. Les choix réalisés à l'ouverture du musée – une présentation épurée des œuvres et des dispositifs de médiation réduits, organisés autour d'un unique discours chronogéographique – sont aujourd'hui interrogés. C'est donc dans ce sens plus large de troisième voie muséographique que l'exposition sera étudiée, dépassant la question du statut temporaire et interrogeant le renouvellement de la muséographie d'art permanente de manière plus générale.

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 21.





*Deuxième partie*

**Étude de l'exposition**



Le but de cette recherche n'est pas de trouver en *L'Atelier du peintre en Italie* l'application exacte des principes que S. Chaumier énonce et préconise. Cependant, le projet de l'exposition semble bien, par sa volonté de démocratisation et de diversification des approches de l'œuvre, rejoindre les aspirations de l'auteur pour les musées d'art. Il semble en effet que l'exposition cherche tout à la fois à désacraliser l'œuvre d'art en en faisant un objet tout en le maintenant à un certain degré de sacralité. Cette recherche, modeste, ne peut être exhaustive. Certains aspects de l'exposition seront donc simplement mentionnés ou mis de côté au profit de cette perspective. En effet, de manière générale, c'est l'ajout de nouveaux textes qui permet d'éclairer, par le discours, les œuvres sous un angle nouveau. L'exposition est également parcourue de propositions plus audacieuses et innovantes. Ce sont sur celles-ci que l'on se concentrera tout particulièrement.

### *Premier chapitre*

## **De l'œuvre à l'objet : ouvrir des interprétations et désacraliser en exposant la production, l'achat et l'utilisation**

La désacralisation de l'œuvre par l'insertion de nouvelles thématiques sera donc un premier angle d'étude. Dès lors qu'il ne s'agit plus seulement des œuvres pour elles-mêmes et de l'étude des formes et du style des peintres, doit s'opérer une « transposition muséographique », pour reprendre l'expression de Daniel Jacobi. Avec Yves Jeanneret, ils expliquent cette opération de la manière suivante.

Rappelons qu'une exposition scientifique et technique, puis, dans la foulée de ces dernières, ce qu'on appelle l'exposition thématique, a pour projet de diffuser une série de connaissances formelles. Elle tente de représenter des idées, des théories, des modèles qui par nature sont non visibles, impalpables et sans forme précise.

[...] Il s'agit soit de trouver des objets et de les interpréter dans une direction choisie (comme par analogie), soit d'imaginer et fabriquer des expôts ou des dispositifs conçus pour en quelque sorte transposer et *figurabiliser* un concept dans une perspective de diffusion vers un public de non-spécialistes<sup>68</sup>.

Ils établissent cette définition en se basant sur l'exemple des expositions scientifiques et techniques mais mentionnent aussi les expositions thématiques dans laquelle *L'Atelier*

---

<sup>68</sup> JACOBI Daniel et JEANNERET Yves, « Du panneau à la signalétique : lecture et médiations réciproques dans les musées », dans *Culture & musées*, Hors-série 2013, pp. 47-72, pp. 47-48.

s'insère. Il s'agit donc de *figurabiliser* au sein d'un musée d'art. Or, on l'a vu, certaines précautions doivent être prises afin de laisser le visiteur libre dans son appréhension des œuvres. Selon Serge Chaumier, il faut lui permettre d'enrichir son interprétation sans lui donner des limites. L'exposition doit permettre de guider le visiteur, de lui donner des clés, sans le contraindre.

Il ne faut pas réduire les médiations sur les œuvres à des visées informatives, car information ne vaut pas réflexion. [...] En revanche, il [le rôle du musée] est de provoquer des éveils, sensibles, émotionnels, intellectuels... Ainsi faire réfléchir, produire des prises de conscience, amener à de nouvelles perceptions, voilà qui est motivant. [...] L'exposition a un sens quand elle donne à voir en créant des liens qu'elle seule est en mesure de faire. Si un socle de connaissance est nécessaire, c'est pour déployer une perception qui éclaire. Aussi stimuler des interprétations, c'est donner la possibilité au visiteur de se construire sa propre appropriation. C'est à un art non de l'explication, mais de l'explicitation qu'il faut s'adonner pour laisser l'œuvre ouverte pour chacun<sup>69</sup>.

C'est dans cette double perspective que l'on étudiera quelques-unes des propositions de l'exposition : *figurabiliser* de nouvelles thématiques tout en pensant cette nouvelle médiation comme une explicitation et non une révélation.

### **L'œuvre avant l'œuvre : matérialiser le processus de production**

Une des nouvelles thématiques abordées par l'exposition est celle de la production de l'œuvre d'art. Plusieurs éléments cherchent en effet à matérialiser leur processus de production. Il s'agit de montrer l'œuvre avant qu'elle ne soit œuvre et comment elle devient œuvre. Dans la salle 1, sont ainsi exposés les matériaux qui seront coupés, broyés ou encore mélangés et déposés sur une surface à l'aide d'outils (Annexe 5.1). Montrés en vitrine et associés à des textes, ils sont mis en relation avec l'artisan qu'est le peintre. L'œuvre n'est plus cet objet mystérieux produit d'un inexplicable génie, immuable et intemporel. Elle devient un objet produit, fabriqué, élaboré à partir de certains matériaux et témoignant de certains savoir-faire. Il est donc question de technique mais aussi du statut du peintre qu'il s'agit de replacer historiquement.

---

<sup>69</sup> CHAUMIER Serge, « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception », dans *Culture & Musées*, vol. 16, n° 1, 2010, pp. 21-43, p. 35.

### ***Des nouveaux expôts : s'éloigner des œuvres pour mieux y revenir***

Cette première salle, complètement remodelée pour l'exposition temporaire, expose plus de 100 matériaux et outils qui font face à seulement trois peintures (Fig. 13). On trouve des matériaux bruts, de nature minérale (sable, chaux, craie, ocre...) mais aussi végétale (bois de brésil, safran, vigne) ou animale (patte de lièvre, éponge), voire des spécimens entiers naturalisés (un écureuil, un lapin et un esturgeon) (Fig. 15). À côté de ces éléments bruts, on trouve des matériaux transformés ou en cours de transformation comme la toile, le parchemin, la colle et les rognures de peau cuite ou crue qui servent à la produire. Ces éléments transformés peuvent aussi être des outils, recréés pour l'occasion par Patrick Varrot, artiste et historien de l'art. Enfin, on trouve trois éléments permettant de visualiser des processus en cours de réalisation : la fabrication d'une toile, le tracé d'un dessin, la réalisation d'une fresque (Fig. 14). Sorte de schémas en trois dimensions, il s'agit à nouveau de créations de Patrick Varrot. Ce sont des artefacts purement didactiques qui décrivent un processus. Il ne s'agit pas de reproduction puisqu'un tel objet n'a jamais existé de cette façon.

Ici c'est la nature de ces objets qui est à comprendre. André Gob et Noémie Drouguet rappellent la notion « d'expôt » qu'André Desvallées définit de la manière suivante : « Expôt : tout ce qui est ou peut être exposé, sans distinction de nature, qu'il s'agisse d'original ou de reproduction, d'objet à deux ou à trois dimensions, d'objet d'art ou d'objet utilitaire, de statue, de peinture, de gravure, d'outil, de machine, de modèle, de photo... »<sup>70</sup>. L'auteur explique ensuite que c'est le rôle assigné à un expôt qu'il est important de déterminer : quelle différence entre une chose réelle, une œuvre d'art par exemple, qui est présentée pour elle-même, et les autres expôts ? Il écrit ainsi :

Un fac-similé de pain aide à comprendre comment sert le couteau, [...] un fac-similé de gaufre ou de gâteau permet mieux de lire formes et décors que les moules eux-mêmes. Ce complément [d'information] peut être apporté également par des objets réels, qui ne sont plus alors présentés pour eux-mêmes mais servent à compléter la présentation d'objets réels. C'est ainsi que l'animal naturalisé pris dans le piège sert à expliquer comment fonctionne le piège, que les épis de blés battus sous le fléau restituent à ce dernier sa vraie fonction. Les uns et les autres ne sont plus alors considérés à partir de leur qualité d'original ou de reproduction mais par rapport à l'objet qu'ils accompagnent<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> GOB André et DROUGUET Noémie, *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, 5e éd, Paris, Armand Colin, 2021, p. 168.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 168.

C'est dans ce sens qu'il faut comprendre l'ensemble de matériaux, artéfacts, outils, etc. présentés en salle 1 dans le cadre de *L'Atelier*. Tous ces nouveaux éléments ne servent qu'à mettre en lumière les peintures du musée. Ils ne sont pas exposés pour eux-mêmes mais comme une aide à l'interprétation, à l'observation, à la compréhension des œuvres. Leur association dans des vitrines est en elle-même signifiante mais ce sont véritablement les textes qui leur donnent un sens. D. Jacobi le rappelle, le texte joue un rôle essentiel dans l'exposition.

Les textes affichés constituent, nous l'avons signalé au début, l'un des codes sémiotiques de l'exposition. Le registre textuel n'est certainement pas un élément plastique essentiel ni celui qui contribue à créer une scénographie chatoyante et bien distribuée dans l'espace. Par contre, il est le registre essentiel de l'interprétation. C'est le texte qui donne sens à l'exposition. Et c'est lui qui guide et oriente le travail d'appropriation des visiteurs<sup>72</sup>.

### ***Les textes : de l'observation à la réflexion***

En effet, chacun des objets, quelle que soit sa nature, est associé à une petite étiquette indiquant un numéro. Le visiteur doit donc s'orienter vers les panneaux explicatifs pour d'une part pouvoir identifier l'objet et d'autre part le mettre en lien avec la thématique de la salle, « Le peintre au travail ». Le texte joue ainsi un grand rôle dans cet ensemble.

Chacune de ces vitrines est associée à un texte plus ou moins long qui permet de faire le lien entre les objets et les peintures. Ce texte, qui peut être accompagné d'iconographies, comporte différents niveaux de lecture. On reprendra ici la typologie des énoncés élaborée par D. Jacobi et on partira de l'exemple du panneau « Comment on prépare son panneau de bois » composé de deux parties (Annexe 4, Méd. 3). On peut ainsi distinguer le titre, écrit en gras, et une accroche. Cette accroche, D. Jacobi la définit comme « un énoncé distinct et autonome, parfois édité en caractères de plus grande taille ou mis en italique. Il s'agit en général d'un hyper-résumé destiné à retenir l'attention du visiteur »<sup>73</sup>. Ici, elle prend effectivement la forme d'un court texte en italique qui cherche, par le biais d'une citation, à exprimer en quelques lignes ce dont le panneau parlera. Ce choix, d'introduire chacun des

---

<sup>72</sup> JACOBI Daniel, « Les étiquettes dans les musées », dans *Les musées sont-ils condamnés à séduire ? et autres écrits muséologiques*, Paris, MkF éditions, 2017, pp. 73-103, p. 98.

<sup>73</sup> JACOBI Daniel, « Les formes du savoir dans les panneaux des expositions scientifiques », dans *Les musées sont-ils condamnés à séduire ? et autres écrits muséologiques*, Paris, MkF éditions, 2017, pp. 36-70, pp. 43-44.

panneaux des vitrines par une citation de Cennino Cennini est explicité par les concepteurs dans le premier panneau thématique de la salle « Le peintre au travail ».

Dans son traité, rédigé à l'intention de tous ceux qui souhaitent devenir peintres, Cennini se présente comme un artisan soucieux de compiler les règles de la peinture, inchangées depuis le début du XIV<sup>e</sup> siècle, et de proposer un traité méthodologique présentant l'ensemble du processus de réalisation d'une peinture (sur bois, papier ou mur). Ce traité constitue aujourd'hui un témoignage de première importance sur la peinture médiévale. Partant de ce texte mais aussi d'autres traités anciens, les principaux outils et matériaux du peintre ont été reconstitués et sont présentés dans cette salle en six modules correspondant chacun à une étape de réalisation d'une peinture.

*Le Livre de l'Art* révèle avec force détails l'ampleur et la diversité des tâches qui devaient être réalisées dans l'atelier avant même de commencer à peindre. [...]

Les matériaux sont ainsi replacés directement dans le contexte d'utilisation. Ils sont décrits par le peintre de la fin du Moyen Âge et ils prennent sens dans sa bouche. C'est ensuite que commence le texte qui explicite et développe ce premier propos et « apporte l'information sémantique », répartie en bloc par souci de lisibilité<sup>74</sup>. Cet ensemble comporte également les étiquettes des éléments des vitrines. D. Jacobi définit ces petits textes de la manière suivante : « quelle que soit la nature de son texte, l'étiquette est toujours reliée comme par un fil invisible à l'expôt pour lequel elle a été rédigée »<sup>75</sup>. Ce lien crée un va-et-vient entre le texte et l'objet, ce qui, selon l'auteur, entraîne chez le visiteur « un travail cognitif ou (même) affectif comme identifier, nommer, interpréter, comprendre, confirmer, éprouver [...]. Bref, le rapport de proximité et la relation implicite texte/item suscitent une pratique de reconnaissance et d'appropriation. Étiqueter, c'est, par recours à un petit texte, établir un rapport de médiation entre le visiteur et l'objet »<sup>76</sup>. Au-delà de ce rapport commun, il distingue deux types d'étiquettes que l'on retrouve sur ces panneaux. En plus petit nombre on trouve des *étiquettes autonomes* c'est-à-dire des étiquettes courtes qui se contentent de nommer-désigner un expôt. C'est le cas par exemple de l'item « 4a Colle de parchemin » ou « 4b Rognures de peaux et de parchemins cuites ». Plus nombreuses sont les *étiquettes prédictives*. Plus longues et rédigées, elles expliquent, décrivent, interprètent. C'est le cas par exemple des étiquettes 4 et 5.

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>75</sup> JACOBI Daniel, « Les étiquettes dans les musées », *op. cit.*, p. 77.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 78.



#### 4. Colle de peau

Les colles de peau s'obtiennent par cuisson dans l'eau, pendant trois ou quatre heures au moins, de morceaux de cuir ou de parchemin après les avoir fait tremper dans l'eau pendant une nuit. Le bouillon obtenu, filtré, mis à sécher dans des plats, coagule en gélatine découpée en blocs destinés à la commercialisation. Le peintre doit faire tremper six blocs entre six heures et une nuit avant de faire chauffer cette colle. La détrempe à la colle se travaille à proximité d'une source de chaleur, en général un brasero.

#### 5. Pierre ponce

Les pierres ponces les plus fines sont utilisées par les menuisiers, les ébénistes ou les peintres pour lisser les panneaux de bois. D'origine volcanique, les meilleurs viennent d'Italie ou de Grèce (comme ici). La pierre ponce donne un beau poli aux bois blancs comme le peuplier, en exerçant un mouvement de biais par rapport aux fibres du bois.

Comme l'explique D. Jacobi, « l'étiquette intervient entre le donné à voir, d'une part, et l'activité de reconnaissance ou d'appropriation du visiteur, d'autre part »<sup>77</sup>. Elle met en place un jeu de regard entre l'item et le texte et un jeu de reconnaissance. L'expôt est décrit et expliqué « d'origine volcanique » ou « les colles de peau s'obtiennent par ... » mais il est surtout mis en relation avec le travail du peintre. Le visiteur est donc invité à regarder le matériau, à le mettre en lien avec un savoir-faire et en définitive, avec la peinture en tant que produit fini. Ce dispositif de matériaux-textes invite le spectateur à s'approcher des œuvres des salles qui vont suivre, à regarder la matière, sa texture, son relief, ses couleurs, ses matériaux. Il est invité à se rappeler de tout ce travail préalable. Le jeu de regard n'est plus double mais triple : entre l'item et le texte puis avec l'œuvre.

Ce même jeu de regard est exploité par les concepteurs dans un autre type de textes qui reposent davantage sur l'iconographie. En salle 6 et 7 sont effectivement placés deux panneaux sur des thématiques renvoyant aux matériaux de la première salle, la couleur et l'or. Il s'agit de dépasser la question du savoir-faire pour faire des liens avec le style et le sens des œuvres. Ce jeu n'intervient plus entre l'étiquette, l'item et l'œuvre mais entre la légende, l'image et l'œuvre. Ces panneaux sont scriptovisuels, c'est-à-dire qu'ils mêlent l'écrit et le visuel pour faire sens (Annexes 4, Méd. 4 et 5)<sup>78</sup>. Les niveaux de lecture sont différents des panneaux de la première salle. On distingue toujours le titre, en gras et majuscule. Il n'y a plus véritablement d'accroche mais un corps de texte plus ou moins long.

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>78</sup> Sur les panneaux scriptovisuels et monocodiques JACOBI Daniel, « Les formes du savoir dans les panneaux des expositions scientifiques », *op. cit.*, pp. 41-42.

Les matériaux évoqués dans la première salle sont cette fois montrés sous leur forme aboutie d'œuvre. Ils ne sont plus bruts. La teneur du propos dépasse alors la question de la technique tout en se basant sur elle. Dans le panneau sur l'or par exemple, on part de la technique, du matériau et on explique **sa fréquence**, *son sens*, son effet.

## L'OR

**L'or inonde les tableaux italiens médiévaux.** *Il évoque métaphoriquement le monde divin qui ne peut se représenter. Le fond d'or constitue la surface première, manifestation abstraite du divin et cadre des figures sacrées qui y sont peintes.* L'or s'empare aussi des figures elles-mêmes, de leurs auréoles, leurs phylactères, leurs vêtements... Par sa souplesse, l'or se prête bien à l'incision de motifs ornementaux qui viennent enrichir les figures peintes, structurer l'encadrement de l'œuvre. Il faut imaginer le délicat tremblement des surfaces dorées dans les églises, les chapelles ou les demeures, sous l'effet de l'éclairage des chandelles. L'or vibre, parant la représentation de subtiles variations.

Dans le panneau sur la couleur, on part **d'une œuvre** et *le matériau, la technique de la couleur*, deviennent un élément stylistique central.

## LA COULEUR

[...] **Le triptyque de Saint Laurent** porte la marque du style gothique international qu'il s'agisse de la grâce des personnages, de la recherche des drapés et de la délicate et *lumineuse palette de couleurs*. [...]

Au-delà de ces textes, ce sont surtout les images qui sont fondamentales dans ces panneaux. En effet, ils sont structurés autour de reproduction de détails d'une ou de plusieurs œuvres présentées dans la salle. Ces détails sont ensuite légendés avec les informations des étiquettes autonomes habituelles du musée mais elles deviennent ensuite **prédicatives**. En effet, les textes donnent des informations générales sur l'œuvre et réalisent le lien avec la thématique.

Entre légende et étiquette, ces textes et surtout le souci de ne reproduire que des détails sont significatifs de l'intention des concepteurs : donner envie de regarder de ses propres yeux. Comme dans la première salle, il s'agit de pousser à l'observation puis à la réflexion, qu'il s'agisse de penser au travail du peintre ou au sens plus stylistique ou historique de ces techniques. Le regard oscille entre des matériaux, des images, des textes et surtout des œuvres.

Le visiteur est invité à faire le lien entre ce qu'il lit, ce qu'il voit et ce qu'il verra par la suite. Le visiteur doit-il absolument lire tous les textes cités pour en recevoir les effets potentiels ?

Il est envisageable que non. En effet, ce jeu du regard peut dans une certaine mesure se contenter d'un survol très léger du texte. Le fond sombre des panneaux dans la première salle laisse la place la plus importante aux vitrines, colorées et éclairées et dont l'abondance n'est pas sans rappeler les anciens cabinets de curiosité (Fig. 15). Les matériaux se répondent entre eux et leur présence suffit à montrer l'éventail du savoir-faire du peintre qui les transforme. De la même façon, c'est la simple présence des reproductions de détails sur les panneaux des salles 6 et 7 qui attire irrémédiablement l'œil sur ceux-ci. C'est ensuite au visiteur de décider s'il veut en savoir plus. L'exposition attire l'attention du visiteur sur certains aspects matériels des peintures afin de l'inviter à s'approcher et à commencer à ouvrir ses perspectives.

### **De nouvelles associations : montrer l'échange commercial**

En effet, le texte joue un rôle indéniable dans cette exposition. Les panneaux explicatifs y sont très nombreux, trop peut-être pour certains visiteurs peu férus de lecture. On l'a vu cependant, leur conception et leur position permet de saisir d'un regard qu'une question se cache derrière ces matériaux et ces techniques. Ce regard, le visiteur est invité à l'exercer d'une autre manière encore, par la confrontation des œuvres qui permet de *figurabiliser* une thématique difficilement exposable : l'échange commercial. En effet, si l'œuvre d'art est produite, elle est aussi achetée par un client. Si le marché de l'art apparaît comme une évidence pour l'art contemporain et pour la revente de l'art ancien, le système ancien est bien mal connu. Pourtant, l'art de la fin du Moyen Âge repose sur la commande et donc sur la figure du commanditaire et sur les notions de modèles.

### ***La confrontation : une présentation moins classique***

La confrontation, A. Gob et N. Drouguet la définissent comme une manière moins classique d'organiser les collections du musée. Elle consiste à « mettre en présence des objets ou des œuvres d'art d'origines très différentes, une œuvre médiévale et un objet d'Extrême-Orient, par exemple »<sup>79</sup>. Dans un musée aussi homogène que le Petit Palais d'Avignon, la confrontation prend un autre sens. La différence ne sera pas aussi forte que dans l'exemple donné par les deux auteurs, qui font ensuite référence au musée Insel Homböich qui rassemble une collection très éclectique. Au Petit Palais, il s'agit de mettre en correspondance des œuvres en sortant du cadre chrono-géographique historique de

---

<sup>79</sup> GOB André et DROUGUET Noémie, *op. cit.*, p.177.

l'institution. En effet, on pourrait considérer que le musée tout entier repose sur la confrontation des œuvres : exposées les unes à côtés des autres, avec peu de textes, seul le regard du visiteur donne sens et crée le lien entre les différentes écoles, les différents peintres. Ainsi, ici, il est question d'étudier les nouvelles propositions que le musée formule en termes d'association et comment, chacune à leur manière, elles permettent de mettre en avant l'imperceptible notion d'échange commercial. Pour mieux saisir la potentialité didactique de ce genre de dispositif on peut citer Christian Michel et son analyse sur la muséographie du Louvre :

On peut aussi se réjouir de l'accrochage des salles de peinture hollandaise – pour lesquelles manquait la possibilité de disposer les œuvres dans des cabinets annexes.

L'équilibre des panneaux, c'est-à-dire la possibilité d'appréhender les tableaux, semble avoir été une préoccupation dominante. La chronologie n'y est que très approximative, le mélange de portraits, paysages, scènes de genre réduit la possibilité de comparaisons entre des œuvres voisines, mais efface l'ennui a priori qui saisirait le spectateur dans une salle où se trouveraient trop de tableaux à première vue semblables. Assurément, il ne s'agit pas d'un accrochage destiné à montrer l'évolution de la peinture dans les Pays-Bas, mais d'un accrochage évoquant, d'une façon admissible pour un spectateur du XXe siècle, la façon dont ces œuvres ont été destinées à être vues dès l'origine<sup>80</sup>.

La confrontation permet de *figurabiliser* des questions abstraites de manière presque évidente. L'auteur ajoute ainsi qu'une « présentation qui ne s'attache pas trop à l'ordre chronologique n'apprend peut-être pas l'histoire de l'art, mais apprend à regarder les œuvres »<sup>81</sup>. C'est sur cette éducation du regard que l'on va à présent se concentrer.

Ce procédé est utilisé à plusieurs reprises dans l'exposition avec plus ou moins d'amplitude. Dans certaines salles, il s'agit simplement du déplacement d'une œuvre au service d'une thématique autrement bien illustrée par la salle d'origine. C'est par exemple le cas en salle 5 où une œuvre de Neri di Bicci (salle 9) est mise en perspective avec la production de ses prédécesseurs ou encore en salle 13 où une bannière représentant une Vierge de Miséricorde (salle 12) permet de faire un écho à une autre bannière. Dans d'autres cas, les confrontations sont plus étonnantes.

---

<sup>80</sup> MICHEL Christian, « La connaissance et le goût. Quelques réflexions sur la peinture française au musée du Louvre. », dans *Le Débat*, vol. 4, n° 81, 1994, pp. 35-44, p. 40-41.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 42.

### ***Confronter pour faire ressortir la ressemblance : la trace du commanditaire***

En salle 9, le musée a fait déplacer deux œuvres habituellement disposées en salle 12 afin d'illustrer la thématique « Le peintre en son temps ». Les deux œuvres, d'un format similaire, vertical, font écho à deux imposants retables dont le style et la forme diffèrent complètement (Fig. 16 et 17). À première vue, elles semblent d'une telle différence qu'il apparaît bien difficile pour un œil non exercé de créer un lien quelconque. C'est là qu'interviennent les textes. Un des panneaux est consacré à la figure du commanditaire « Commander des tableaux et se faire représenter ». Le panneau, à l'inverse des deux précédemment étudiés est très simple (Annexe 4, Méd. 6). Monocodique, il ne présente que du texte et un unique niveau de lecture. Il se compose d'un titre et de deux blocs de texte. Le propos donne des informations sur la thématique mais ne fait pas référence à des œuvres précises. On apprend cependant que : « Elle [l'œuvre] porte souvent la marque de son commanditaire, qui peut être intégré à l'espace pictural, le plus souvent agenouillé, en prière, ou être représenté par un symbole ou un blason ». Ce passage ne prend sens qu'en regardant les œuvres et en consultant leur étiquette. En effet les étiquettes, prédictives, jouent ici un rôle essentiel dans la compréhension. Courtes et claires, elles attirent l'attention du visiteur sur un aspect signifiant de l'œuvre en rapport avec la thématique : ici, la marque voire la présence du commanditaire au sein du tableau (Annexe 4, Méd. 11). Attirant l'attention sur des détails, comme la présence d'un petit personnage dans un coin ou la présence d'une inscription ou d'un blason, le visiteur est invité à regarder l'œuvre. Comme pour la matière, cela revient à éduquer le regard du visiteur, à l'orienter vers les détails signifiants, à guider son approche de l'œuvre et à faire le lien entre ce qu'il peut percevoir et une information essentielle. Cette présentation permet de rendre concret ce personnage majeur qu'est le commanditaire à la fin du Moyen Âge. Elle le rend visible, le fait connaître. Si le commanditaire disparaît ensuite des œuvres, il reste dans les esprits. Ainsi, en salle 13, la thématique réapparaît autour du panneau « Sociologie de la commande picturale » et des traces de son influence sont à nouveau soulignées par les étiquettes. Elles vont plus loin que de souligner son existence et expriment la diversité de leurs origines et de leurs envies et besoins (Annexe 4, Méd. 12).

Plus ambitieuse est la présentation des œuvres disposées en salle 11 (Fig. 18). Quatre des œuvres de cette présentation étaient déjà présentes mais l'ajout de quatre autres œuvres donne à l'ensemble un impact tout autre (Fig. 19). Les concepteurs ont joué sur le format, la taille des œuvres et sur la symétrie. Sept de ces huit œuvres représentent la même scène :

une Vierge à l'Enfant. Si la thématique traverse le musée, un tel rapprochement permet d'une part d'attirer l'attention sur la scène et d'autre part d'observer aisément les similarités et les différences. Le visiteur pourrait presque se passer du panneau explicatif tant l'ensemble est éloquent en lui-même. Les étiquettes prédicatives et autonymes permettent de guider l'observation tout en laissant de l'autonomie (Annexe 4, Méd. 13). Le visiteur est comme invité à explorer du regard ces œuvres et à jouer au jeu des différences. Le panneau, qui peut être consulté avant ou après l'observation des œuvres, lui donne un sens plus profond et renvoie aux notions de modèle et de goût. L'œuvre d'art est un produit qui, comme le vêtement, répond à des modes, renvoie à des modèles bien connus ou traduit des innovations. Le panneau est à nouveau d'une facture assez simple. Cette fois cependant, ce sont trois blocs de textes qui se développent en faisant référence aux peintres dont les œuvres sont accrochées dans la salle (Annexe 4, Méd. 7). Une reproduction, enfin, permet de faire le lien entre les œuvres et le panneau. Comme les *tondos*, elles montrent deux œuvres très proches et perpétuent ce jeu du regard, entre le texte et les œuvres mais surtout ici, entre les œuvres elles-mêmes.

### ***Confronter pour faire ressortir la différence : la diversité des destinations***

Exercer l'œil du visiteur tout en créant des liens théoriques avec certaines informations majeures de la production artistique de l'époque est également ce que s'attache à mettre en avant la salle 14. Cette fois la présentation réalise une confrontation dans un sens plus strict du terme : les œuvres apparaissent véritablement comme différentes tant du point de vue des formes – panneaux horizontaux, petits formats rectangulaires ou rond, formes triangulaires – que des thématiques – images de dévotion, scènes bibliques ou courtoises et portrait (Fig. 20). Les étiquettes, autonymes, n'apportent que peu d'informations supplémentaires. L'ensemble questionne le visiteur qui a été habitué dans son parcours à plus de cohérence. Par ce constat de différence, le visiteur a déjà une forme de réponse. Il s'agit d'insister ici sur la diversité des destinations de ces peintures. Le texte reprend ce format simple, monocodique, mais cette fois cite directement un certain nombre d'œuvres. Il semble jouer le rôle d'une sorte d'étiquette prédicative générale, mettant en lien tous ces objets. Le visiteur lisant le texte est ainsi de nouveau incité à regarder, à créer des liens entre ces peintures. Plus encore, cette mise en relation est parfaitement en phase avec la suite de la visite puisque la salle 15 donne à voir quatre panneaux de *spalliere* (Fig. 21). Il se détachent considérablement du reste du musée, par leur format, leur thématique et leur cohérence. Ensemble elles ont un sens, racontant une histoire, celle de Thésée et du Minotaure mais aussi celle de ceux qui les

ont commandées et exposées chez eux. Ces supports, mentionnés en salle 14, prennent alors davantage de sens et complètent l'ensemble des œuvres mises en confrontation. Le parcours est logique et permet au visiteur de prolonger son observation et peut-être sa réflexion.

Ce dernier exemple de confrontation amène déjà à la limite de l'échange commercial, entre un peintre, qui répond aux demandes d'un client, et commence à toucher la question de l'usage que ces acheteurs font de ces œuvres. Ces confrontations permettent au visiteur de percevoir d'un regard d'ensemble, puis d'un regard plus précis, une variété de nuances que la présentation chrono-géographique seule ne permet pas. Elles font apparaître un nouveau personnage, le commanditaire, de nouvelles influences – le modèle des peintres de renom – et commencent à questionner les usages de ces peintures. Souvent ignoré par les novices, la mise en avant de ce personnage qu'est le commanditaire et de son poids dans le produit fini n'est pas à diminuer. Dans un musée centré sur les écoles de peinture, c'est-à-dire sur le peintre, cela revient à ouvrir considérablement le champ de l'interprétation. Le contrepied du peintre créateur solitaire, déjà entamé par la mise en avant de l'atelier de manière générale, est pleinement réalisé.

### **De la remise en situation à la mise en abîme : mettre l'utilisation en perspective**

Progressivement, le visiteur est ainsi amené à entrevoir l'idée que ces œuvres sont aussi des objets utilisés. Pourtant, et cela a fait l'objet de débats, le musée est le lieu par excellence où ces œuvres, issues de palais et surtout d'églises, ont perdu leur sens culturel, personnel ou politique et ainsi leur utilisation originelle. Objets de culte, de prétention personnelle ou encore de décor pensé pour un espace spécifique, ils sont décontextualisés. On l'a vu, là était même l'un des objectifs de la muséographie, la décontextualisation permettant, selon les créateurs du musée, de permettre une délectation esthétique sans encombre. Or, pour les historiens, ces questions d'usages et de destinations des œuvres sont primordiales à leur compréhension. L'exposition s'attaque à cette question complexe avec subtilité et toujours en partant des œuvres.

### ***La remise en situation : suggérer l'absence***

Dans la salle 3, l'exposition s'attache, à l'aide de panneaux explicatifs, à faire comprendre au visiteur ce qu'est un retable. Sujet primordial dans un musée où ce support occupe une place essentielle. L'utilisation de cet objet est mise en perspective à l'évolution de sa forme que l'on peut suivre de ses yeux en observant les œuvres de la pièce. À ce jeu entre texte et

œuvre s'ajoute un dispositif original permettant de remettre en situation un petit panneau isolé (Fig. 22). Concrètement, on pourrait décrire cet ensemble comme une cimaise sculptée pour reprendre la forme d'un grand polyptyque. Le visiteur est donc face à un dispositif analogique, c'est-à-dire qui utilise « les collections dans des mises en scène qui s'adressent aux visiteurs dotés de peu de connaissances préalables dans la mesure où ils créent une « image », une « scène de vie », que l'on peut décoder plus intuitivement que des présentations systématiques »<sup>82</sup>. Musée opposé à la reconstitution, la présentation est éminemment moderne et à la manière des dioramas actuels s'efforce de faire « allusion » plutôt qu'« illusion ». Pour reprendre les mots d'Éric Triquet, « les décors sont épurés, débarrassés des éléments « réalistes », lesquels sont remplacés par des objets symboliques, des jeux de lumière et de couleurs qui visent à créer des ambiances naturelles »<sup>83</sup>.

La petite représentation de sainte Madeleine, seule œuvre accrochée sur la cimaise, est remplacée parmi les neuf autres panneaux du retable. Ceux qui ont pu être identifiées, au nombre de six, sont présents sous la forme de reproductions en noir et blanc. Comme des *fantômes*, ils évoquent avant tout leur absence. C'est en effet là tout l'enjeu de ce dispositif : faire comprendre en un regard au visiteur, sans qu'il ne lui soit nécessaire de lire un texte supplémentaire, que certaines œuvres du musée sont en fait des fragments. Ce système est repris en salle 16 mais de manière moins impressionnante. Sur une cimaise simple, et intégré à un panneau explicatif scriptovisuel, un panneau de l'épisode de la vie de saint André est remis en situation. Sa reproduction en couleur est remplacée parmi des *fantômes*. La différence essentielle entre ces deux éléments de l'exposition est le respect de l'échelle. En salle 3 la toute petite œuvre, d'environ 30 x 20 cm, est intégrée à un ensemble qui permet de saisir la taille réelle qu'avait le polyptyque complet (Fig. 22 ; Annexe 5.2). Devant cette remise en contexte d'un fragment, le visiteur approche déjà cette question de l'usage des peintures en lui donnant une posture d'observation plus en accord avec celles des fidèles qui l'observaient dans l'église. Associé au texte, c'est aussi le travail des historiens de l'art et leur démarche scientifique qui est évoquée :

La *Sainte Madeleine*, achetée par la Ville d'Avignon en 1984 et que nous regardons comme un tableautin, appartenait à l'origine à un grand polyptyque.

---

<sup>82</sup> GOB André et DROUGUET Noémie, *op. cit.*, p. 717.

<sup>83</sup> TRIQUET Éric, « Évocation et abstraction : Une approche alternative au réalisme des dioramas », dans *Culture & musées*, n° 32, 2018, pp. 107-129, p. 4.



Divers historiens de l'art, forts de leur connaissance des peintures de cette époque, ont pu retrouver différentes figures de saints susceptibles d'appartenir à cet ensemble. Leurs analyses stylistiques, confirmées par des analyses scientifiques, ont permis de reconstituer ce polyptyque (à l'exception de la figure du panneau central).

Restait à savoir d'où provenait ce polyptyque. [...] Restait encore à identifier son auteur. [...]

Cette pratique de la remise en situation est mise en valeur dès le début de l'exposition, en salle 1, le panneau explicatif donne à voir une reproduction miniaturisée et en couleur d'un triptyque (Fig. 23). Le volet gauche est exposé juste à côté et son sujet présente une mise en abîme, une peinture représentée dans la peinture. Cette mise en abîme, de saint Luc en train de peindre, permet ici de faire écho au peintre au travail qui est la thématique de la salle. En fin de visite, en salle 16, elle sera utilisée à nouveau et magnifiée autour d'un dispositif plus complexe.

### ***La mise en abîme : concrétiser l'usage pour le dépasser***

En effet, l'exposition se clôt autour d'un dispositif pensé autour d'une œuvre, *La manne du tombeau de saint André* peint par Carlo Braccesco. Le dernier tiers de la salle est consacré à une présentation mêlant 1) une cimaise où est accrochée l'œuvre et un panneau explicatif contenant des textes et des images, 2) des vitrines avec des matériaux et deux panneaux et, enfin, 3) une reproduction en volume et à taille humaine de la scène du tableau (Fig. 24 et 25).

Le panneau explicatif, on l'a vu, donne à voir une remise en situation de l'œuvre démembrée de laquelle le petit panneau exposé est issu. Le texte qui se trouve en dessous s'attache dans l'un de ses paragraphes, « Un morceau d'un tout : le retable de la vie de saint André », à expliquer à nouveau cette idée déjà évoquée en salle 3 (Annexe 4, Méd. 8). C'est cependant véritablement le sujet du panneau qui est en lui-même exceptionnel et qui permet au concepteur de développer un discours plus complexe sur l'utilisation des peintures et l'émotion qu'elles suscitaient aux spectateurs du temps. En effet, ce petit panneau, morceau d'une prédelle, donne à voir un retable en utilisation, dans une église, lors d'une cérémonie, avec des fidèles et des clercs. Le tableau réalise ainsi une mise en abîme que les concepteurs expliquent et mettent en perspective l'utilisation des œuvres du musée.

### ***L'istoria, la dévotion en acte***

Ce petit panneau a la particularité assez rare de représenter un retable, dit retable enchâssé dans une église : cette forme de mise en abîme (une peinture à l'intérieur d'une peinture, autrement dite « métapeinture ») livre de précieuses informations sur la fonction des peintures et les formes de dévotion dans l'Italie du XVe siècle.

On voit ici comment était placé un retable : au fond de la table d'autel et en avant du mur. On perçoit également l'effet produit sur les fidèles par la monumentalité de ce type de polyptyque, constitué de différents panneaux peints assemblés dans un cadre de bois orné d'un décor architectural, formant une masse d'or focalisant le regard au-dessus de l'autel. Enfin, on découvre le déroulement d'une cérémonie religieuse. [...]

### **Une mise en abîme de la peinture matérialisant la vie spirituelle**

[...] La présence d'un retable enchâssé dans la peinture souligne la mission fondamentale de l'image peinte, consistant à soutenir la qualité de la dévotion chez les fidèles. Ici il met en scène la dévotion en acte, suspendant le temps de la prière, donnant formes et couleurs à la vie spirituelle. Une manière d'affirmer que Peindre c'est prier (Éric Palazzo, Les Editions du Cerf, Patrimoines, 2016).

Cet ensemble tableau/texte, signifiant en lui-même se voit doublé d'une reconstitution en volume qui donne un sens plus profond à l'ensemble et à la mise en abîme. Les concepteurs expliquent ainsi leurs intentions.

### **Pourquoi vouloir reconstituer un tableau du musée, *La manne du tombeau de saint André*, peint par Carlo Braccresco au XVe siècle ?**

Ce tableau représente une cérémonie religieuse autour de la dépouille miraculeuse de saint André : on y voit des prêtres et des fidèles dans le chœur d'une église ; sur l'autel est posé un grand triptyque à fond d'or. Il s'agit de la seule peinture du musée montrant un retable en situation au cours d'une cérémonie. Une occasion très rare de voir comment les peintures de cette époque étaient utilisées.

C'est la raison d'être de ce projet : proposer aux visiteurs d'« entrer » dans le tableau pour en appréhender physiquement la composition et le sujet, et mieux en percevoir la charge esthétique et émotionnelle.

La mise en abîme du tableau est comme dépassée par sa reconstitution en volume. Il ne s'agit plus d'une représentation dans la représentation. Le visiteur est invité à entrer lui-même dans la représentation. Ce dispositif est une reproduction d'œuvre qui permet de concrétiser au visiteur l'usage des peintures. À taille humaine, le visiteur fait comme partie de la scène au même titre que les fidèles. Ceci permet d'éviter la reconstitution historique, déjà refusée par le musée et qui est toujours délicate d'un point de vue scientifique, et se base uniquement sur l'œuvre. Si une certaine marge d'interprétation a été nécessaire pour permettre le changement d'échelle et la réalisation en volume de l'œuvre, on est alors davantage dans le cadre de la transposition.

À l'inverse d'une maquette, objet de musée dont la puissance évocatrice et didactique est étudiée par D. Jacobi, toute la potentialité du dispositif repose sur la mise en volume à l'échelle humaine. Si dans les maquettes c'est l'insertion de petits personnages pleins de vie qui lui confère son attractivité, ici, c'est l'agrandissement de figures miniatures et plates. Ainsi, comme les maquettes mais pour des raisons différentes, la transposition de l'œuvre « active la projection personnelle et identificatoire des visiteurs (ils étaient comme nous) et le repérage des gestes et des postures contribue à fictionnaliser l'instantanéité de la scène montrée »<sup>84</sup>. Reconstituant à partir d'une œuvre l'espace de l'église, des personnages et le déroulement d'une cérémonie avec ses gestes et objet, elle devient « voisine d'un diorama typique de la muséographie analogique (c'est-à-dire qui mime la réalité [ici la création du peintre]) tandis que la présence des [...] personnages leur confère incontestablement une dimension narrative »<sup>85</sup>. L'œuvre rendue à taille humaine et en volume permet au visiteur de voir concrètement comment un retable était utilisé et de s'identifier aux personnages qu'il peut approcher, contourner et observer selon son déplacement. Les concepteurs espèrent ainsi rappeler au visiteur le côté émotionnel de l'art sacré : cet art que l'on observe lors de cérémonies et qui prend alors un sens tout particulier, plus puissant.

Le musée utilise ainsi des procédés muséographiques permettant au visiteur de saisir des enjeux complexes. Il évite toujours la reconstitution historique des objets et lieux d'époque pour favoriser l'évocation. L'œuvre reste au cœur de cette démarche et la transposition finale de l'une d'elle en volume permet d'évoquer l'usage des œuvres tout en rappelant leur puissance émotionnelle et esthétique. Ainsi, la transformation en objet est achevée mais elle s'inverse. La sacralité, dans son sens religieux, est magnifiée et souligne par là même la sacralité de l'art qui reste intacte malgré l'objectivation observée à travers une variété d'approches muséographiques.

---

<sup>84</sup> JACOBI Daniel, « Les maquettes dans les expositions archéologiques : entre représentation et imaginaire », dans *Les musées sont-ils condamnés à séduire ? et autres écrits muséologiques*, Paris, MkF éditions, 2017, pp. 106-136, p.119.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 123.

*Deuxième chapitre*  
**De l'objet à l'œuvre : une désacralisation maîtrisée qui ne trahit pas  
l'esprit du musée**

En effet, ce retour à l'émotion exprime pleinement la volonté qu'a le musée de limiter sa désacralisation de l'œuvre. Il s'agit de rendre l'œuvre plus accessible, d'en permettre de nouvelles approches, mais l'objet doit rester œuvre. Un caractère ne doit pas remplacer l'autre. S. Chaumier explique la difficulté de cette « asymétrie muséologique qui constitue un véritable défi pour le scénographe » :

La dialectique que nous avons évoquée précédemment, sur la spécificité de l'œuvre et sa néanmoins nécessaire médiation, doit conduire à imaginer deux parcours parallèles qui laissent au visiteur le loisir de passer de l'un à l'autre et de se ressourcer à diverses eaux. La visite peut faire alterner les moments de répit où seul face aux œuvres, la délectation l'emporte sur la compréhension intellectuelle, alors que pour d'autres personnes ou à d'autres moments, il s'agira de comprendre et d'approfondir, de découvrir des interprétations surprenantes<sup>86</sup>.

Ainsi, il considère que pour concrétiser ce projet, il est nécessaire de tenir compte à la fois

- 1) de la spécificité d'un parcours permanent, c'est-à-dire du besoin d'une logique générale permettant d'organiser l'ensemble d'une collection
- 2) de la spécificité de l'œuvre d'art qui implique de conserver une présentation « sacralisante »

**Deux logiques pour un musée : enrichissement ou effacement ?**

Dans un premier temps, on va tâcher de déterminer dans quelle mesure le discours qui organise la collection, c'est-à-dire la disposition chrono-géographique du musée, s'entremêle aux ajouts thématiques de l'exposition temporaire.

***Les déplacements d'œuvres***

Si l'on compare les étiquettes des 88 œuvres, ainsi désignées comme parties prenantes de l'exposition temporaire, et les fiches de salles, qui disent quelques mots sur nombres d'œuvres et de peintre, on se rend compte que l'exposition temporaire a entraîné un certain nombre de déplacement de peintures dans le musée. Il faut aussi ajouter les trois œuvres ou

---

<sup>86</sup> CHAUMIER Serge, *op. cit.*, pp. 33-34.

ensembles d'œuvres (neuf petits panneaux) de la salle 1 qui ne disposent pas d'étiquettes similaires. Sans compter l'ensemble de sculptures avignonnaises qui ont été placées en réserve pour faire de la place à l'ensemble des cimaises et vitrines de la salle 1. Ainsi, au total, il semble que 21 œuvres ne soient plus dans leur lieu d'exposition d'origine afin de s'accorder au mieux aux nouvelles thématiques. Au moins autant d'œuvres ont par ailleurs été déplacées pour faire de la place à celles-ci. Par ailleurs, dans certaines salles, des peintures ont été retirées car elles ne collaient pas à la nouvelle thématique. La salle 7 est représentative de cette configuration. Une *Vierge d'humilité* a été retirée pour laisser la place à trois autres œuvres issues d'autres salles du musée. Ainsi, seule une œuvre de la salle d'origine est restée.

Tous ces mouvements d'œuvres et nouvelles thématiques entraînent-ils la disparition de la logique chrono-géographique ? Il semblerait que non. En effet, la large majorité des œuvres du musée n'a pas bougé. Les nouvelles thématiques assignées aux salles ont été pensées pour s'accorder le plus possible avec les œuvres déjà présentes. C'est par exemple le cas dans les salles 3 et 4 où toutes les œuvres identifiées par une étiquette de l'exposition étaient déjà issues de ces salles. La salle 11, en revanche, a connu six mouvements d'œuvres : deux sont parties et quatre sont arrivées. Pourtant, la cohérence de la salle entre la chrono-géographie, le style, et la nouvelle thématique, reste totale. En effet, la salle concerne Florence et l'Ombrie de la seconde moitié du XVe siècle. Il s'agit d'exemplifier la première Renaissance en évoquant les œuvres de Bartolomeo della Gatta, Cosimo Rosselli et Sandro Botticelli. Les œuvres des deux premiers sont restées. On y trouve aussi à l'origine des œuvres du Pseudo-Pier Francesco Fiorentino dont l'œuvre se prête particulièrement à exprimer la thématique de la circulation des modèles entre ateliers. Afin de rendre cette idée encore plus visible, quatre nouvelles Vierge à l'Enfant s'ajoutent aux trois déjà présentes, également issues d'ateliers florentins de la fin du XVe siècle. L'une est de l'atelier de Botticelli <sup>87</sup>, les trois autres, provenant de la salle 14 sont de la famille del Sellaio. Du même atelier est issu un Christ Rédempteur. La cohérence chrono-géographique de la salle est conservée malgré l'insertion de nouvelles œuvres.

En salle 5, en revanche, les bornes chronologiques 1370-1420 connaissent une légère entorse avec l'insertion d'une œuvre de Neri di Bicci (Florence, 1418 ; mort en 1492). L'enjeu était

---

<sup>87</sup> La création d'une salle en 2017 dédiée à Botticelli et son atelier a entraîné le déplacement des œuvres de celui-ci en salle 10.

de mettre son œuvre en rapport avec celle de son père et maître Bicci di Lorenzo (Florence, 1373 ; mort en 1452) d'une part, et de son grand-père et maître de son père, Lorenzo di Bicci (Florence, connu depuis 1370 ; mort en 1427). Ce ne sont plus seulement deux générations de peintres mais trois qui sont alors présentées dans cette salle. Cet écart permet non seulement d'exprimer la nouvelle thématique plus intensément – « Florence : peintre de père en fils » – mais permet aussi de mettre davantage en avant les évolutions stylistiques des peintres d'une même cité, d'une même famille. La production de Neri di Bicci se trouvant par ailleurs à nouveau dans le musée en salle 11, celle-ci n'en sort appauvrie que de manière anecdotique. Ce mouvement permet ainsi de mettre en avant une thématique en détournant la chronologie tout en la rendant plus claire. De la même façon en salle 13, on découvre *La Vierge de miséricorde* de Pietro di Domenico da Montepulciano qui se trouve habituellement en salle 8. De fait, le peintre connu dans les Marches de 1418 à 1422 est un témoin du « gothique international » du début du XVe et se prête donc peu à la salle 13 dont les bornes chronologiques concernent surtout la fin du XVe et le début du XVIe. Encore une fois, il s'agit d'un léger écart servant la thématique qui utilise les œuvres d'origine de la salle. De fait, si le style diffère quelque peu du reste, la nature de l'objet, une bannière, et son iconographie, qui donne à voir une communauté de flagellants, rappellent l'œuvre monumentale de Niccolò da Foligno, *Bannière de la confrérie de saint Blaise*. Ce rapprochement est particulièrement signifiant et montre bien la variété des formats que pouvaient prendre ces bannières. Les différences stylistiques sont également magnifiées. En salle 9, le problème n'est plus chronologique mais bien géographique. En effet, deux œuvres de la salle 12 y ont été déplacées afin de faire écho à la nouvelle thématique concernant les commanditaires des peintures. Ainsi, deux œuvres des Marches se trouvent dans la salle dédiée à Florence et Pérouse. Les périodes en revanche correspondent. Ainsi, comme en salle 5 et 13 ces mouvements profitant aux questions thématiques peuvent aussi enrichir la chrono-géographie, en permettant d'avoir parfois sous les yeux des œuvres de la même période mais de régions différentes ou à l'inverse, de la même région mais de périodes différentes.

Deux salles semblent malgré tout s'insérer plus difficilement au parcours permanent et à sa logique. La salle 7 est à présent tout simplement thématique et le totem habituel a même été retiré. De fait, les œuvres renvoient clairement à la même thématique, « L'or » mais proviennent toutes de salles différentes. Ainsi les peintures renvoient à : Venise fin du XIVe, Sienne XVe, Florence deuxième moitié XVe, et Pérouse deuxième moitié XVe siècle. Plus

rien à voir pour ces trois dernières œuvres avec la chrono-géographie habituelle de la salle « Venise 1370-1410 » d'où le choix, sans doute, de retirer tout simplement un totem qui avait perdu tout son sens. Petite salle présentant habituellement assez peu d'œuvres, cela n'est pas nécessairement gênant. C'est peut-être plutôt la perte de la numérotation et l'unicité du cas qui peut rendre la lisibilité générale d'un parcours, reposant sur la régularité de l'organisation et de la muséographie, moins claire. Le seul cas le plus problématique reste cependant celui de la salle 14. Six des huit œuvres insérées à l'exposition temporaire sont issues d'autres salles. Trois proviennent de la salle 9, deux de la salle 6 et une de la salle 13. L'ensemble, d'une très grande cohérence thématique on l'a vu, reste du point de vue chrono-géographique très disparate et sans rapport avec la salle d'origine : « Florence et Lucques. Les suiveurs des grands maîtres de la Renaissance 1470-1500 ». Cet ensemble thématique s'accorde par ailleurs assez mal avec les trois œuvres d'origine qu'il reste. Ainsi, peut-être aurait-il fallu procéder de la même manière que pour la salle dédiée à l'or et oublier la chrono-géographie au profit d'un arrêt uniquement thématique.

### *Les nouvelles thématiques*

Mis à part ce dernier cas qui semble plus problématique, le logique générale pensée pour l'ouverture du musée reste très largement présente et perceptible malgré les ajouts thématiques. Dans certains cas, elle semble même l'intensifier ou rendre les évolutions stylistiques plus visibles comme en salle 5, 9 et 13 mais plus encore en salle 11 où les iconographies sont similaires.

L'insertion de cette logique thématique cherche à montrer la peinture comme un objet. Il est cependant important de souligner qu'il s'agit de montrer l'œuvre aussi comme un objet et non uniquement comme tel. Ainsi, si les thématiques – comme la production de la peinture, son achat et son utilisation – s'éloignent de principes purement artistiques, liés au style ou à la beauté, un lien intense est conservé avec le parcours d'origine par la figure du peintre, qui est au centre de l'exposition. De fait, c'est toujours du peintre que l'on part. La salle 1 démembrer la peinture en étalant devant les yeux du visiteur les différents éléments qui la constituent et les différentes étapes nécessaires à sa réalisation. Mais c'est bien du « peintre au travail » dont il est question et de comment il réalise toutes ces étapes. Il s'agit de lui rendre son statut d'artisan en mettant à mal l'image du génie solitaire au talent presque mystérieux et inné, voire divinement inspiré, qui est véhiculée depuis le Romantisme notamment. Cette image plus proche de ce qu'était le peintre à la fin du Moyen Âge,

désacralise l'acte de création en le rendant plus concret et moins mystérieux mais permet aussi de rendre compte du temps, des compétences et plus généralement du travail nécessaire au peintre pour créer une œuvre. De la même manière les salles 4 et 5 sont pleinement en phase avec la logique originelle du musée : « La place des peintres dans la cité : mobilité et renommée » (« Pise », « Sienne », « Lucques ») et « Florence : peintre de père en fils ». De fait, insister sur les savoir-faire et connaissances théoriques nécessaires au peintre, le fonctionnement d'un atelier et la carrière du peintre permet de mieux comprendre l'ensemble du parcours chrono-géographique, basé sur les influences réciproques et les innovations stylistiques. Le talent individuel n'est pas remis en question et les grands peintres, comme Giotto sont régulièrement cités comme ayant joué un rôle particulier<sup>88</sup>. De la même manière, la thématique de la salle 11 sert parfaitement les deux parcours. Elle montre aux visiteurs que la peinture est un produit de consommation, les peintres suivant des modes et des modèles pour plaire et répondre aux demandes de leurs acheteurs. Elle montre aussi l'influence des grands peintres dans la constitution de ces modèles et l'importance des relations entre les ateliers. La disposition des peintures, on l'a vu, permet ainsi de réaliser, peut-être plus clairement que dans tout le reste du musée, ces influences par le rapprochement des œuvres.

Des fiches biographiques ont été ajoutées au nouveau parcours. Elles témoignent de l'entremêlement (Annexes 4, Méd. 9 et 10). Par nature, elles sont individuelles et délivrent des informations sur des personnes. Ainsi, elles permettent de faire la rencontre d'un peintre en particulier et résument sa vie et son travail. De fait, le premier paragraphe résume sa vie en quelques mots et le rôle qu'il joua dans l'histoire de l'art. Le deuxième paragraphe rentre plus précisément dans le détail de son travail, de son style et des influences qu'il a reçues ou dont il est à l'origine. Le début se concentre donc surtout sur le peintre en tant qu'artiste. Les paragraphes qui suivent, indiqués par des sous-titres, se raccrochent davantage au versant plus commercial du peintre. Notamment sur le type d'œuvres réalisées, qui permet de faire transition, puis sur ses commanditaires. De fait, les panneaux thématiques partent le plus souvent des peintres. Même lorsqu'il est question du commanditaire, qui est très généralement à l'origine de la production d'une peinture, ou du goût et de l'usage des peintures. C'est par le peintre qu'on l'aborde.

---

<sup>88</sup> En salle 1, dans le panneau « Comment on devient peintre », dans le paragraphe « Une filiation artistique de renom revendiquée par Cenino Cenini » ou encore en salle 4 dans le dernier paragraphe du panneau « La place des peintres dans la cité : mobilité et renommée ».



Exemple : Salle 9, panneau 2

### COMMANDER DES TABLEAUX ET SE FAIRE REPRÉSENTER

Le monde de la peinture italienne de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance repose sur une économie de la commande. Les peintres ne produisent pas à l'avance des œuvres qu'on pourrait venir acheter dans leur boutique, ou qui circuleraient sur un marché de la vente et de la revente. Une œuvre est d'abord un projet, non de l'artiste, comme à l'époque contemporaine, mais du commanditaire, que le peintre exécute – ce qui ne veut pas dire qu'il ne dispose pas d'une grande liberté dans la réalisation.

Exemple : Salle 13, panneau 1

### DIVERSITÉ DES USAGES ET DIVERSITÉ DES GOÛTS

Formés comme apprentis dans des ateliers dès l'âge de 10 ou 12 ans parfois, les peintres de la fin du Moyen Âge ne sont pas des intellectuels à l'origine, même si, le plus souvent, ils savent lire et écrire. C'est la valorisation progressive de la peinture et l'intérêt grandissant des élites sociales et des hommes de lettres qui transforment peu à peu la peinture en une pratique savante autant que manuelle.

Des exceptions existent et relativisent ce premier constat. Dans trois cas, c'est de la collection et de la nature des peintures que l'on part. C'est le cas pour les panneaux en salle 3, le panneau en salle 14 et le premier panneau en salle 16. Enfin, deux panneaux sortent du lot et partent d'un point formel de l'œuvre, « La couleur » et « L'or », pour développer un discours sur une technique mais ensuite, et surtout, sur ses applications par un ou des peintres. Le style est partie prenante de ces panneaux, notamment dans le premier qui sert à détailler l'usage de la couleur dans le « gothique international ».

Ainsi, tout en laissant au visiteur un fil rouge à suivre, l'évolution chrono-géographique stylistique, l'exposition lui laisse la possibilité d'approfondir certaines thématiques. Ces thématiques elles-mêmes sont présentées de manière à enrichir le discours chrono-géographique en plaçant le peintre au cœur du musée.

### **La sacralisation des œuvres : conservation d'une présentation épurée**

Un autre enjeu de la conception du musée était de permettre la contemplation des œuvres sans interférences. Celles-ci doivent être présentées de manière à apparaître véritablement comme des œuvres d'art, c'est-à-dire des objets exceptionnels capables de communiquer par elle-même. L'entremêlement des deux parcours, aux projets différents, si ce n'est opposés, permet-elle de maintenir cette sacralisation ? Pour répondre à cette question il faut

s'intéresser à la manière dont les éléments nouveaux détaillés auparavant, à savoir les nouveaux expôts, les dispositifs et surtout les textes, présents en grand nombre, s'insère à la scénographie originelle.

### ***Les nouveaux montages et dispositifs***

Les expôts (artefacts, matériaux etc.) se concentrent presque tous en un même lieu, la première salle. Elle est comme à part, tout en étant primordiale, puisqu'elle sert d'introduction au reste de l'exposition, au reste du musée. Ils n'ont donc pas d'influence sur la présentation des œuvres dans le reste du musée. Cependant, ils côtoient trois peintures dans la salle. Les deux plus grandes – *Saint Chevalier (saint Julien l'Hospitalier ?)* et *saint Luc et le donateur Luca di Jacopo* de Battista di Gerio et la *Vierge à l'Enfant* de Mariotto di Nardo – sont présentées dans des caissons vitrés noirs. Si ces caissons jouent avant tout un rôle de conservation préventive, la mise en valeur de l'œuvre reste réelle. Plusieurs œuvres de la salle 10, les précieux Botticelli, sont présentées de manière similaire. Les neuf panneaux des *Scènes de la vie du Christ* de Mariotto di Nardo sont quant à eux présentés dans leur ensemble d'origine, insérés dans un fond noir adapté à leur forme. Ce n'est donc pas tant leur accrochage que le cadre de leur présentation qu'il est important de regarder. Elles sont insérées dans un montage dense de cimaises et vitrines cherchant à montrer, on l'a vu, l'œuvre avant qu'elle n'en soit une. Par ailleurs, l'espace laissé au visiteur pour son observation des deux dernières œuvres est étroit et le recul limité. La délectation esthétique n'est pas encouragée même si elle reste possible. Ce sont les quelques sculptures, traces de la salle originelle, qui subissent le plus ces changements. Reléguées à des espaces peu visibles, elles structurent l'espace qui a été pensé autour d'elles (Fig. 26 et 27). Si le nouveau fond noir sur lequel la pierre tranche n'est pas sans leur donner une certaine visibilité, elles ne sont plus au cœur de la salle. Leur présentation actuelle, dans une salle dédiée aux matériaux de la peinture, impacte fortement leur attractivité. Le projet général de l'exposition réalise ainsi quelques « sacrifices ». Quelques œuvres, mais bien peu, connaissent une inflexion significative dans leur présentation. On invite le visiteur à les regarder avant tout comme une illustration des textes.

Exemple : Salle 1, panneau « Le travail des peintres au Moyen Âge : polyvalence technique et poly-activités ».

L'exemple de Mariotto di Nardo est révélateur de l'étendue des compétences techniques des peintres de son époque, capables de peindre à des échelles variées (d'un cycle monumental de fresques) des

pages de miniatures), de maîtriser des techniques différentes (fresque, peinture sur panneau, vitrail, etc.), d'organiser le travail au sein de l'atelier pour répondre à des commandes disparates qui l'obligent à se déplacer de cité en cité.

Ce peintre florentin est le fils du sculpteur Nardo di Cione auprès de qui il se forme vraisemblablement. Entre 1394 et 1404, il travaille pour la cathédrale de Florence, exécutant un grand nombre de peintures pour la plupart disparues. Autour de 1400, il réalise des fresques dans deux des plus importantes églises florentines, Santa Maria Maggiore et Orsanmichele. À cette époque, il reçoit également des commandes pour enluminer des manuscrits. Il est aussi l'auteur de vitraux pour San Domenico de Pérouse, peut-être de fresques au palais ducal de Pesaro (disparues) avec Lorenzo Ghiberti (sous sa direction ?).

Ses œuvres témoignent de sa capacité à réaliser des panneaux peints sur bois pour des retables, tels *la Vierge et l'enfant*, ou de petits panneaux décoratifs destinés à orner un meuble de sacristie présentés ici.

Ces quelques entorses à la présentation originelle servent le projet de l'exposition mais les cas restent rares. De fait, la majorité des œuvres on l'a vu n'a pas bougé et celles qui ont bougé bénéficient d'un accrochage parfaitement en accord avec le reste du musée. Il ne s'agit que de déplacements d'œuvres. Deux exceptions sont cependant à souligner. La première correspond au montage présentant la *Sainte Madeleine* de Lippo Memmi en salle 3. L'œuvre remise en situation se voit octroyer un accrochage unique dans le musée et très différent de celui qui était le sien auparavant (Fig. 28). Le dispositif, on l'a vu, est imposant mais ses lignes droites et son esthétique simple permettent de l'intégrer au reste de la salle et semblent faire écho à la cimaise qui expose *La Vierge de Majesté avec six anges et les donateurs Paci*. La salle aux volumes importants pouvait se permettre un tel ajout. La structure, sorte de cimaise sculptée, du même gris profond que le reste des éléments de l'exposition, met particulièrement en valeur l'œuvre dont l'or et les couleurs ressortent intensément. Les reproductions des autres éléments du retable, reproduits en noir et blanc, sont sobres et ne font pas concurrence au petit panneau du musée. La lumière a été adaptée en conséquence et éclaire l'ensemble. En définitive, l'œuvre ainsi individualisée ressort bien plus que dans sa présentation précédente, où elle jouxtait d'autres œuvres aux cadres plus volumineux et aux formats plus imposants (Fig. 29). En replaçant l'œuvre dans son contexte d'origine on peut même considérer que la sacralisation est double : la peinture est présentée comme une œuvre d'art esthétique mais aussi comme un objet sacré au premier sens du terme. Le caractère religieux et émotionnel de leur contemplation est ainsi appuyé et le visiteur est invité à une observation particulière. L'idée est quelque peu similaire pour le montage final de la salle 16. L'œuvre de Carlo Braccesco est accrochée sur une cimaise, simple cette fois. Les couleurs de l'œuvre et son petit format accentuent sa visibilité. Elle se détache nettement

de ce grand fond sombre (Fig. 25). Placée en fin de visite et sur une cimaise qu'il faut contourner, l'œuvre est véritablement mise à l'écart. Sa sacralisation, encore une fois, est double. Sa présentation permet sa contemplation et sa reproduction en volume en face invite à des réflexions sur l'art religieux tandis que le texte de la cimaise invite à penser, et ressentir, l'émotion face à l'œuvre.

### *Les nouveaux textes*

L'insertion de textes en plus grand nombre est sans aucun doute le changement le plus notable du projet muséographique et de fait, de la scénographie. Leur ajout et leur positionnement sont, on l'a vu, sujets à débat parmi les professionnels des musées. Leur présence peut être perçue comme gênante et interférerait avec la vision de l'œuvre. L'ajout de 32 nouveaux panneaux et de 44 fiches biographiques apparaît, dans ce contexte, comme un parti pris. La charte graphique de l'exposition tranche par ailleurs très largement avec les murs de pierres et les supports tapissés. Bien qu'en accord avec les éléments de signalétiques et de médiations originaux, ces supports en plus grands nombres ne peuvent être placés aussi subtilement que les totems et meuble-carte noires. De plus les panneaux sont bien plus grands que les totems. De fait, au sein du musée, l'association fiche/panneau/étiquette et muséographie ancienne est variable et plus ou moins subtile.

L'exposition, malgré un projet ambitieux – puisqu'il s'agit de traverser le musée –, reste pensée comme temporaire et dispose d'un budget limité. Ainsi, sa mise en place n'a pas toujours l'élégance visuelle des éléments permanents qui ont été savamment pensés dès son ouverture. Aussi beaux qu'ils puissent être en eux-mêmes, le résultat n'a pas toujours la discrétion et l'esthétisme des totems apposés aux murs. En effet, certains des panneaux explicatifs temporaires sont posés sur les surfaces tapissées malgré des formats radicalement différents. C'est particulièrement visible en salle 3 où les panneaux ne bénéficient pas du même traitement. Deux sont collés directement aux murs et deux sont placés sur les supports, entre les œuvres. (Fig. 30 et 31). Ceci est encore plus visible en salle 9. Le panneau tapissé comporte deux panneaux explicatifs en suspension et plus aucune œuvre. Ces ajouts, moins esthétiques, ne sont cependant véritablement gênants que lorsqu'ils font obstacle à l'observation des œuvres. Cette problématique est également à mettre en lien avec l'ajout des 44 fiches biographiques. Celles-ci connaissent des accrochages différents mais la plupart est traitée à la manière d'une étiquette d'œuvre. De ce fait, elle est apposée très proche de l'œuvre. Or, ce qui est acceptable pour une étiquette de petit format (15 x 10 cm) l'est moins

pour un petit panneau de 25 x 40 cm. Ainsi, l'environnement autour des œuvres peut s'en trouver considérablement alourdi (Fig. 32). Certaines œuvres se trouvent accolées à une étiquette, une fiche biographique et un panneau. C'est par exemple le cas en salle 3 pour le *Saint Jean-Baptiste et sainte Madeleine* d'Angelo Puccinelli, mais si l'ensemble perd de cette pureté qui était la marque du musée, il crée un système didactique signifiant (Fig. 33). Cette remarque ne concerne cependant qu'une trentaine d'œuvres réparties dans l'ensemble du musée. Il s'agit donc de touches visuellement plus chargées disséminées à travers 10 salles.

### ***Des exemples significatifs***

Certaines salles semblent exemplifier la tierce position muséographique évoquée par S. Chaumier. On s'attardera ici sur trois exemples différents. En salle 11, la première moitié de la salle, par lequel le visiteur arrive, est restée inchangée. Les œuvres, étiquettes et meubles-cartes n'ont pas bougé. L'esprit de la muséographie d'origine est toujours là, même si la seconde moitié de la salle donne à voir des œuvres en plus grand nombre (Fig. 18 et 19). Des fiches biographiques et un panneau ont par ailleurs été posés sur le mur du fond. Ces textes sont assez visibles, peut-être peut-on les trouver trop imposants par rapport à la volonté d'invisibilité générale des textes dans le musée. Ces textes sont ce que le visiteur voit sans doute en premier lorsqu'il arrive. Cependant, ces textes restent à distance des œuvres. Autrement dit, le visiteur peut observer les peintures sans les avoir dans son champ de vision. Ainsi, les textes n'interfèrent pas visuellement avec l'œuvre. En salle 6, c'est l'unique œuvre de la salle qui attire d'emblée l'œil du visiteur (Fig. 34 et 35). Les éléments de signalétiques anciens ont été conservés. La petite salle comporte ainsi son meuble-carte (qui présente aussi le texte habituellement sur les totems), une fiche biographique, une œuvre imposante, une étiquette et un panneau temporaire. Ces éléments se mêlent sans se gêner et le visiteur qui entre voit l'œuvre avant tout autre chose. C'est elle qui domine la salle. Le panneau, posé sur le mur à droite n'est pas immédiatement visible. La fiche biographique est aussi à distance de l'œuvre, sur le mur qui lui fait face. Encore une fois, une nuance doit être apportée : la fiche semble bien solitaire sur son panneau tapissé où des œuvres ont clairement été retirées. Ce support, presque vide, tend malgré tout à souligner l'absence et la salle, du moins sur ce mur, semble ainsi inachevée plus qu'épurée. L'exemple muséographique le plus réussi de cette association est celui de la salle 7 à présent dédiée à l'or (Fig. 36 et 37). La salle, d'une blancheur immaculée, sert de fond à quatre panneaux de bois dorés. Chacune est accompagnée d'une étiquette. Deux fiches biographiques sont également placées sur le

mur comportant *La Crucifixion* du Maître du Crucifix de Pesaro. Un grand panneau est placé contre le mur jouxtant la porte qui donne accès à la salle. L'ensemble reste éminemment épuré et met parfaitement en valeur les œuvres. Le doré, sur ce fond blanc, ressort intensément. La sacralisation des œuvres n'est en rien entamée dans la mesure où leur présentation est similaire à l'idée de la muséographie d'origine. Le panneau et les fiches biographiques restent à une distance suffisante des œuvres. Le jeu de l'éclairage sert également cette sacralisation : un spot met en lumière *La Crucifixion*, jouant avec les reflets de l'or. De cette façon les fiches qui la jouxtent restent discrètes. Le visiteur qui entre a par ailleurs d'abord en vue l'architecture de la pièce, dont la cheminée domine le mur d'en face, et les œuvres. Le panneau n'est pas immédiatement visible. Une nuance doit être apportée cependant, cette salle, on l'a déjà dit, est cependant du parcours chrono-géographique depuis l'insertion de l'exposition temporaire. Ainsi, le totem et le meuble-carte ont été retirés, facilitant aussi ce sentiment de légèreté. Cependant, l'ajout d'un meuble-carte avec un texte, similaire à celui de la salle 6, ne semble pas du tout inenvisageable. Discret, bas, noir, aux lignes pures, ce meuble pourrait très bien se positionner dans l'espace vide près de la cheminée. Son retrait est dû à des questions de cohérence théorique et non muséographique.

Les aides à l'interprétation sont présentes, en restant discrètes et n'empiètent pas sur l'espace autour des œuvres dont la présentation ne change pas. Elles fonctionnent par îlots, de nature et d'importance différentes, laissant la majeure partie des espaces aux œuvres et seulement aux œuvres. De fait, une grande partie du musée reste inchangée, certaines salles comme les salles 8 et 12 (sans compter l'ensemble des salles dédiées à la peinture avignonnaise) ne possèdent aucun nouvel élément. Les œuvres restent le cœur du musée. L'exposition cherche à donner des clés de lectures utiles devant toutes les œuvres : on observe les matériaux en pensant aux savoir-faire sous-jacents et aux sens des couleurs, on regarde les ressemblances, les différences, les personnages des scènes en pensant aux personnes réelles qui se cachent derrière la commande des œuvres et l'on envisage l'usage, la destination physique des œuvres et les effets qu'elles pouvaient produire sur les spectateurs. L'exposition ne révèle pas elle incite à regarder, réfléchir, imaginer. Certes, il s'agit là du comportement que l'on espère d'un visiteur idéal, qui observe et lit ce qui est attendu de lui et retient tout. Pourtant, on peut faire l'hypothèse que cette exposition joue un rôle d'aide à la relance de la machine à interpréter. Elle enrichit donc l'interprétation des œuvres mais aussi l'expérience du visiteur dans le musée.



*Troisième partie*

**Enquête**





Ainsi, après avoir étudié plus en détails cette exposition temporaire, qui questionne bien plus largement le principe de l'exposition permanente des musées d'art, il est à présent temps de formuler des hypothèses plus concrètes concernant les publics et de les vérifier à l'aide d'une enquête.

## *Premier chapitre*

### **Principes de l'enquête**

La conception de cette enquête a été déterminée par un contexte sanitaire instable et les opportunités qui ont pu se présenter pour aller à la rencontre des publics. Elle a été pensée pour vérifier certaines hypothèses et répondre à certains objectifs.

#### **Hypothèses et objectifs de l'enquête**

Au terme de cette recherche qui a étudié la conception d'un musée et d'une exposition, plusieurs hypothèses concernant l'expérience du visiteur en leur sein peuvent être formulées.

#### *Dans le musée*

La conception du musée et de l'exposition permanente a été étudiée dans une première partie. Plusieurs traits saillants ont ainsi été soulevés. Ce musée est volontairement spécialisé, il se concentre sur un art très circonscrit dans le temps et l'espace. De ce fait, il repose sur le principe de série, qui a longtemps été refusé dans les musées des beaux-arts. Par ailleurs, les peintures sont exposées comme des œuvres d'art décontextualisées, dans un cadre neutre. Les médiations ont été réduites le plus possible. Le visiteur peut compter sur quelques cartes et courts textes mais surtout sur son propre regard pour donner un sens à sa visite. **Tous ces éléments semblent indiquer que ce musée est un musée pensé pour des connaisseurs plus ou moins pointus mais ayant au moins un socle de connaissances en Histoire ou en Histoire de l'art, leur permettant de passer bon moment dans le musée. Ainsi, il peut sembler que l'exposition temporaire, en offrant aux visiteurs néophytes des nouvelles clés de lecture participe à ouvrir le musée à de nouveaux visiteurs. L'œuvre est rendue plus accessible car elle retrouve son statut d'objet, et aborde des thématiques plus abordables, mais elle reste œuvre.** L'étude de la nouvelle muséographie semble en effet indiquer que le visiteur en quête de **délectation ne sera pas gêné par les ajouts temporaires.** On peut ainsi envisager que **l'entremêlement des deux parcours, chrono-**

**géographiques avec des îlots thématiques, fonctionne** et permette à tous les visiteurs, quels qu'ils soient, de réaliser des choix dans leur visite et de vivre une expérience personnalisée selon leurs goûts et envies.

### *Devant l'œuvre*

Il faut aussi se concentrer avec plus de précision sur le moment de rencontre entre l'œuvre et le visiteur. **On peut imaginer que le visiteur néophyte, peu à son aise dans le parcours permanent habituel, se trouve quelque peu démuni face aux œuvres. Le parcours permanent lui donne un certain cadre dans lequel placer la peinture mais l'appropriation des considérations stylistiques peut être difficile.** On peut ainsi imaginer qu'il prendra appui sur des **choses concrètes**, ce qu'il voit, et fera appel à des notions connues par tous. À l'inverse, le connaisseur fera référence à des **connaissances préalables**, de natures diverses, qui lui permettront d'aller au-delà de l'observation, vers l'interprétation. **Les ajouts de l'exposition temporaires peuvent ainsi permettre un enrichissement considérable de l'expérience du néophyte devant l'œuvre et, dans une moindre mesure, de celle du connaisseur pour lequel des rappels ou ajouts à ses bases préalables ne sont pas inutiles.** L'exposition jouerait un rôle de relance de la machine à interpréter, enrichissant une expérience qui n'est pas nécessairement pauvre à l'origine mais dont les cadres peuvent être élargis.

L'enquête cherche à vérifier toutes ces hypothèses. Sa phase principale se concentre sur la rencontre entre le visiteur et l'œuvre en comparant celle-ci dans le cadre permanent habituel et dans le nouveau cadre temporaire. Une phase secondaire étudie l'expérience plus générale du visiteur au sein du musée lors d'une visite de l'exposition temporaire.

## **Protocole de l'enquête principale**

### *Principes généraux*

Il s'agit d'une enquête qualitative qui cherche à mesurer la perception d'une œuvre par les visiteurs du musée à la suite de la visite de l'exposition permanente seule ou à la suite de la visite de l'exposition temporaire (c'est-à-dire du parcours permanent habituel auquel s'ajoute l'exposition). Il s'agit de vérifier si le contenu de l'exposition temporaire modifie ou non la perception d'une œuvre de l'exposition permanente et, si modification il y a, de déterminer sa nature.

Du fait de l'incertitude du contexte sanitaire et de certaines exigences pratiques il a semblé impossible de pouvoir organiser une enquête complète au sein des murs du musée. Ainsi, l'enquête principale est réalisée en visioconférence via Zoom. Ce logiciel permet de pouvoir partager l'écran de l'interrogé – et ainsi de suivre son activité – tout en ayant sa caméra. Il est également possible d'enregistrer l'entretien (son et image).

L'enquête se déroule en deux temps. Dans un premier temps, il s'agit de faire lire à la personne interrogée des textes sélectionnés au sein du parcours temporaire et/ou du parcours permanent. Des œuvres en lien avec ces textes seront aussi montrées. Ensuite se déroule un entretien en deux phases : la première autour d'une œuvre du musée, la seconde autour de l'exposition. La personne interrogée sera aussi observée pendant l'entretien.

16 personnes ainsi ont été interrogées. Elles ont été réparties par paire en fonction : de leur âge, profession/étude, connaissance en Histoire et Histoire de l'art et connaissance du musée du Petit Palais.

N°	Âge	Occupation	N°	Âge	Occupation
<b>PARCOURS PERMANENT</b>			<b>PARCOURS TEMPORAIRE</b>		
<b>Néophytes</b>					
A1	20	Étudiant en Master finances	A2	20	Étudiant en Master finances
B1	21	Étudiant 3 <sup>e</sup> année de médecine	B2	21	Étudiant en 3 <sup>e</sup> année de médecine
C1	51	Ingénieur (Master scientifique)	C2	52	Principal (Master scientifique)
D1	23	Étudiant Master Médiation et Patrimoine <i>Déjà venue au Petit Palais</i>	D2	23	Étudiante Master Médiation et Patrimoine <i>Déjà venue au Petit Palais</i>
E1	24	Étudiant en Master hôtellerie	E2	24	Étudiant en Master hôtellerie
<b>Connaisseurs</b>					
F1	23	Étudiant en Master Médiation et Patrimoine, Licence en Histoire de l'art préalable <i>Déjà venue au Petit Palais</i>	F2	25	Étudiant en Master Médiation et Patrimoine, Licence en Histoire de l'art préalable <i>Déjà venue au Petit Palais</i>
G1	28	Étudiant en Master Muséologie, Licence en Histoire de l'art et Master en Histoire préalables	G2	25	Étudiant en Master Muséologie, Licence en Histoire de l'art et Master en Histoire préalables
H1	23	Étudiant en Master Réhabilitation du patrimoine, licence en Histoire de l'art préalable	H2	23	Étudiant en Master Réhabilitation du patrimoine, Licence en Histoire de l'art préalable

### *Supports de l'enquête*

Tous les visiteurs verront la même œuvre mais ils n'auront pas tous eu la même exposition. Ainsi, la peinture choisie pour la discussion doit permettre de faire un lien avec les deux parcours et sera accompagnée de son cartel autonome. L'objectif est de donner l'opportunité à toutes les personnes interrogées de pouvoir réagir, ou non, à la suite des informations qu'ils auront lues. C'est *Le Calvaire*, attribué à Lorenzo d'Alessandro, qui a été finalement choisi (Fig. 38). Cette œuvre permet en effet de faire des liens multiples avec les deux expositions et les textes qui auront été lus. Pour le parcours permanent, il est question de regarder le style de l'œuvre et l'identité du peintre. Elle évoque notamment le style gothique international. Le fait qu'il s'agisse d'une œuvre « attribuée » soulève de manière intéressante la question du peintre. Pour le parcours temporaire, la peinture soulève des questions en termes de :

- Production : elle donne à voir de l'or (fond et nimbes), des couleurs et des motifs
- Achat : le commanditaire est physiquement présent dans l'œuvre, dans l'angle inférieur droit
- Utilisation : il s'agit d'une scène religieuse relativement accessible avec de nombreux personnages et de l'émotion, c'est également un triptyque démembré qui a été pensé pour une église

Enfin, cette peinture peut être approchée dans ses détails : son format s'adapte à celui d'un écran d'ordinateur et on dispose d'une photographie de qualité.

La conception des expositions en format numérique et raccourci a également été pensée minutieusement. Un récapitulatif est consultable en Annexe 7. Même si le résultat est nécessairement imparfait, il s'agit de recréer la logique et l'effet des deux parcours. La longueur de cette visite/lecture doit être suffisamment longue pour que le visiteur ne puisse tout retenir et réalise des choix lors de l'entretien tout en restant supportable et agréable. Par ailleurs, tous les visiteurs doivent voir la même chose du parcours permanent. C'est sur cette base qu'est ajoutée ensuite la couche temporaire pour la moitié des personnes interrogées. L'œuvre au cœur de l'entretien, *Le Calvaire*, est habituellement placée en salle 12. Ainsi, pour le parcours permanent, il est nécessaire de recréer un parcours chrono-géographique suffisamment complet afin de permettre au lecteur de replacer l'œuvre dans cette logique stylistique. Les textes et cartes des salles 3, 4, 5, 6, 8, 9 et 12 ont ainsi été sélectionnés. À chaque fois, une, deux voire trois œuvres de ces salles ont été choisies. Les ajouts temporaires ont dû être réalisés de manière à 1) mettre en avant les thématiques identifiées en deuxième partie – production, achat, utilisation – 2) mettre en avant les types de

médiations identifiés en deuxième partie, lorsque cela était possible en format numérique – association d’œuvres, remise en situation, panneau scriptovisuel – 3) correspondre aux œuvres présentées. Ainsi, l’ordre et le positionnement de certains panneaux temporaires ne correspondent pas à ce qui a été mis en place dans le musée mais en respecte la logique. Par exemple, le panneau « Peinture profane et domestique » a été associé à la salle 6 afin de faire écho aux œuvres du Maître du Jugement de Pâris du Bargello. Ces deux œuvres, déplacées en salle 14 avec ce panneau explicatif, sont habituellement en salle 6. Ainsi, les deux textes sont avec les œuvres pour lesquelles ils ont été pensés. Par ailleurs, le rapprochement de ces deux œuvres permet au visiteur d’avoir un aperçu d’une association signifiante d’œuvre tant en termes de style – toutes les deux du gothique international – que de l’utilisation – un plateau d’accouchée et une petite œuvre de dévotion privée. Par ailleurs, dans le parcours temporaire, les étiquettes prédictives temporaires ont été ajoutées aux œuvres lorsque le musée l’avait fait pour l’exposition.

Enfin, l’enquêteur se sert d’un guide d’entretien afin mener son enquête. Lors de la phase de discussion, il part d’une demande de départ « Décrivez moi en détail ce que vous apercevez » et ensuite se sert de plusieurs questions de relance.

- Si vous deviez présenter cette peinture à quelqu’un d’autre qui n’est pas venu au Petit Palais, comment le feriez-vous ?
- Pouvez-vous me dire ce que raconte cette peinture ?
- Si vous ne deviez évoquer qu’un trait saillant de cette peinture
- Quelles sont les questions que vous vous posez devant cette peinture ?
- D’après vous, pourquoi cette peinture a-t-elle été peinte ?
- Pensez-vous que ce genre de peinture puisse être impressionnant ou intimidant pour certains visiteurs ?

Celles-ci se veulent le plus neutres possibles. Il n’est pas question d’orienter le visiteur. Enfin, l’enquêteur dirige ses interrogations vers l’exposition de manière plus générale. « Enfin, j’aimerais avoir votre ressenti sur l’exposition que vous avez aperçue à travers ces quelques textes et images. Que diriez-vous d’elle pour inciter vos parents (vos amis) à venir la visiter ? ». En fonction des réponses des personnes interrogées, l’enquêteur pourra essayer d’aller plus loin. En lui révélant le fonctionnement de l’enquête, il peut tenter d’avoir accès à des réactions intéressantes. Il est finalement important de souligner que l’enquêteur s’adapte à chaque situation et que ce guide représente une trame adaptable.

△ Les entretiens sont présentés en Annexe 8. Les personnes interrogées sont désignées par une lettre qui annonce leur paire de A à H, et un numéro qui annonce l'exposition visite, 1 pour l'exposition permanente, 2 pour l'exposition temporaire.

### **Protocole de l'enquête secondaire**

Ce second volet de l'enquête se déroule au sein du musée du Petit Palais. Il s'agit d'une enquête réalisée dans le cadre d'un stage. Ainsi, je remercie à nouveau le musée de m'avoir accueillie et de me permettre d'utiliser les résultats obtenus. Les demandes du musée étant quelque peu différentes des interrogations propres à la présente recherche, seule une partie des entretiens réalisés à cette occasion est donc utilisable. En effet, les demandes du musée étaient plurielles. Il s'agissait de préparer, réaliser et analyser les résultats d'une enquête qualitative sous forme d'entretiens en fin de visite afin de mesurer :

- La perception de l'exposition par les visiteurs
- La reconnaissance de l'exposition temporaire au sein du parcours permanent
- La quantité et le niveau de lecture des textes

On se concentrera ici plus particulièrement sur la partie qui concerne la reconnaissance de l'exposition temporaire au sein du parcours permanent mais des avis ou impressions précieuses ont émergé ailleurs et seront prises en compte.

Il s'agit ainsi d'une enquête qualitative qui prend à nouveau la forme d'entretiens ouverts. Ces entretiens sont réalisés à l'aide d'une trame de questions et peuvent être adaptées en fonction du déroulement de la conversation. 37 visiteurs de l'exposition temporaire ayant réalisé une visite libre et ayant plus de 15 ans ont ainsi été interrogés lors de 22 entretiens. L'enquêteur les attend à la sortie de la salle 16, dans la cour. Les entretiens ont été enregistrés à l'aide d'un dictaphone.

△ Les entretiens ne seront pas communiqués dans leur totalité mais un tableau récapitulatif des personnes interrogées est présenté en Annexe 6. Les personnes interrogées sont désignées par un numéro de 1 à 22 qui annonce leur groupe d'entretien, et une lettre de A à C qui identifie l'individu au sein du groupe.

## *Deuxième chapitre*

### **Résultats de l'enquête**

Pour rendre compte de l'impact de l'exposition temporaire sur l'expérience de visite, on étudiera les retranscriptions des entretiens. On s'intéressera dans un premier temps aux réactions face au parcours permanent afin de souligner dans un second temps les changements, ou permanence, que le parcours temporaire entraîne. Dans un dernier temps, on réfléchira à l'entremêlement de ces deux parcours.

#### **Une exposition permanente pensée pour les connaisseurs**

Plus haut, on a réalisé l'hypothèse que le parcours permanent du musée du Petit Palais est un musée pensé pour des connaisseurs. Il s'agit à présent de le vérifier en étudiant les réactions des visiteurs de l'exposition permanente, novices et connaisseurs, sous deux angles : leur assurance et leur positionnement par rapport à l'iconographie puis leur réception du discours sur les écoles stylistiques.

#### ***Les réactions face à l'exercice et à l'iconographie***

Il ressort de ces entretiens que les personnes interrogées ayant un niveau plus ou moins poussé en Histoire ou en Histoire de l'art montrent une certaine aisance devant l'œuvre. Qu'ils aient eut accès au parcours permanent ou au parcours temporaire, ils sont caractérisés par certains comportements. On peut ainsi noter dans un premier temps l'expression d'une approche assurée et relativement organisée.

H1. *Ok. Bon déjà je vais juste regarder un petit en détails. D'abord je vais plutôt commencer par la composition de l'image, après je ferai plus les nuances, couleurs, les tons fin voilà, de l'image. Et après plus, bha, la scène fin, qu'est-ce que, fin décrire la scène, les personnages importants et tout ça.*

F2. *D'accord. Alors je regarde un petit peu l'image et après je commence. [...] Ok. Bon. Alors bah ce que je vois pour moi c'est une scène de crucifixion.*

De la même façon G1, F1 et G2 commencent par identifier clairement la scène.

G1. *D'accord. Je vais commencer assez sobrement par dire que c'est une scène de Crucifixion.*

F1. *Bha je vois une scène de Crucifixion.*

G2. *Première chose que je vois c'est que c'est une scène de Crucifixion.*



H2 pose quant à lui plusieurs questions afin de préciser les enjeux de la description : *Ça marche. Alors... faut que ce soit précis, pas précis ? [...] Faut que j'analyse, faut pas que j'analyse, peu importe ? [...] Ok. Alors... Je regarde un peu. [...] Ok. Alors, au premier plan.*

Cette assurance et cette organisation témoigne d'une familiarité avec l'exercice qu'est l'observation de l'image, qu'elle que soit son sujet, sa nature ou son époque. De la même façon, on le perçoit déjà avec l'identification de la scène, le vocabulaire est précis et scientifique. En effet, les expressions de « scène de Crucifixion » utilisée par F1, G1, F2 et de « Christ en croix » citée par H1, H2 et G2 sont typiques d'une connaissance du sujet. L'identification des personnages présents n'est pas toujours certaine et est d'une précision variable, témoignant d'une disparité des connaissances en iconographie religieuse, mais elle reste significative. De la même façon, des termes canoniques reviennent régulièrement et sont correctement utilisés.

À l'inverse, la première approche de l'œuvre pour les novices est assez incertaine. Ils se trouvent souvent en difficulté pour exprimer leur pensée. L'identification de la scène et des personnages est assez aléatoire. La sacralisation dans ses deux sens semble faire écran. Parler d'une œuvre d'art demande un certain effort tandis que le caractère religieux de la scène crée une certaine distance suite à son incompréhension.

A1 : *Euh bha déjà fin on voit la Croix de Jésus et puis euh Jésus au milieu [...]. Euh en dessous on voit des femmes (pause) euh comment les décrire [...]*

A2 : *Bha alors déjà on a une image du type portrait à moitié en mode (dessine un « V » avec le doigt) ...voilà. Au milieu donc on a le Christ, enfin j'ai l'impression toujours que c'est le Christ sur la Croix. [...]*

B1 : *Ok. Bha déjà c'est un tableau assez triste. Euh on voit des personnes en train de pleurer. Ok. Celle-ci est un peu mal en point. Euh. Voilà du coup j'imagine que c'est Jésus.*

B2 : *(Silence). Donc je vois un petit monsieur (rire). [...]. Euh, je vois des meufs qui ont l'air vraiment pas contentes (rire). Quelqu'un est mort. Il doit y avoir un décès dans la famille un truc comme ça. (Inaudible. Silence. Continue de déplacer sur l'image, arrive dans la partie supérieure. Air perplexe). Je pense que c'est Jésus.*

C2 : *Alors, je vois le Christ sur la Croix, des anges au-dessus. Je pense... oui ils ont des ailes donc c'est 4 anges. On voit bah le sang du Christ [...] Alors en-dessous euh je sais pas qui c'est, parce que on dirait qu'ils ont des couronnes euh... des couronnes, comme si c'était*

*des anges mais j'imagine que c'est pas des anges parce que ils ont pas d'ailes et ils sont au sol.*

D2 commence rapidement et part dans plusieurs directions simultanément et se rend compte de la nature décousue de son propos : *Genre mon discours n'est absolument pas organisé.*

E1 : *OK, alors je suis vraiment nulle en Histoire je te le dis, j'aurais pas les jargons adéquats, je... [...] OK. Je sais pas, je... Je sais pas quoi dire... Est-ce que je te décris ce que je vois ou... ?*

E2 : *Ok. Alors on voit le Christ, sur sa croix de bois au centre de l'image. Je me souviens plus du nom de l'événement mais... si c'est la Crucifixion (hésite sur le mot) ou un truc du genre (rire).*

C1 exprime très clairement non pas un désintérêt mais une incompréhension qui fait barrière à son analyse de l'œuvre et donc à une expérience de visite enrichissante. Sa toute première description est courte et mal assurée :

*Bah je vois un Christ sur la croix... avec des pleureuses en-dessous. (pause). Bah après tout le reste c'est... Euh ... comment on appelle ça (désigne un des anges) ... de... d'éponger oui le coup de lance que le, qu'il a reçu, parce qu'il a reçu un coup de lance... voilà voilà.... Moi je peux pas rester plus longtemps devant cette œuvre.*

Il ajoute ensuite :

*Bah parce qu'il y a trop de choses, enfin je sais pas c'est pas, c'est pas... le goût en fait. C'est pas joli, c'est pas... je vois pas de message, y'a aucun message qui passe... [...]*

L'exemple de D1 est aussi particulièrement intéressant. L'observation est poussée mais est souvent suivie de l'expression d'une incompréhension.

*Et en haut bon là il y a une inscription mais que je ne comprends pas et tout au-dessus il y a des choses, enfin il y a quelque chose, mais pareil ça je ne sais pas ce que c'est. [...] Alors là pareil il y a des inscriptions sur les vêtements que je ne comprends pas, [...] Et puis là ce regard pareil, enfin très particulier, on sait pas bien ce qu'il exprime. [...] Et ce petit personnage donc, je sais pas ce qu'il représente.*

Pour B1, la description est assurée mais lorsqu'il s'agit de dire ce que cette peinture raconte selon lui, la réponse est bien plus courte. Le passage de la description au résumé du sens est difficile et rapidement exécuté.

*Bha du coup, là c'est la mort de Jésus. Mmh. Bha là en dessous on a des proches de Jésus qui pleurent sa mort. Mais après, je vois pas trop bien ce que font les anges.*

*Je vois, j'avais vu qu'ils ramassaient, qu'ils récupéraient le sang qui s'écoulait, sur des nuages en plus j'avais pas vu. Et ce que ça raconte, je sais pas trop. Pour moi, c'est pas trop clair (rire). À part une scène de mort.*

Au-delà du confort et de l'identification malaisée on s'attardera sur autre élément signifiant : la reconnaissance de saint Jean en tant qu'homme. Chez les novices, sept des personnes interrogées (A1, A2, B1, B2, C1, C2, E1) voient une femme tandis que trois d'entre eux (D1, D2, E2) ne se prononcent pas et utilisent des termes très génériques pour désigner le groupe du premier plan. Les connaisseurs à l'inverse, reconnaissent un homme. Seul l'un d'entre eux ne se prononce pas et emploie le terme générique de personnage (F1). Cette reconnaissance témoigne d'un élément primordial qui différencie les connaisseurs des novices, à savoir de posséder des éléments de comparaison. L'œil est habitué à ces personnages et sait différencier les genres dont les codes de représentation ont évolué. En effet, on retrouve régulièrement dans les discours des connaisseurs des renvois à d'autres images, peintres ou scènes religieuses connus et dont ils se servent pour construire leur analyse.

F1. *Bah après tu me diras à cette époque-là c'était moins l'accent qui était misé sur le... le mettre en scène le sang et il y a des peintures où je trouve le sang on le voit beaucoup plus alors que là le, enfin ce qui attire l'œil en premier [...].*

F2. *Bah je t'avoue moi le truc qui me, qui me sidère parce que j'ai jamais vu ça c'est un des 4 anges du coup remplir la coupe du sang du Christ. Ça je t'avoue j'ai jamais vu [...].*

G2. *C'est, enfin c'est assez étrange parce que ça me rappelle beaucoup de choses et en même temps en France on a pas du tout le même... enfin c'est vraiment différent et... t'as des influences mais en France c'est beaucoup moins beau et... et voilà.*

H1. *Donc c'est une composition aussi que l'on peut retrouver beaucoup en Histoire de l'art. [...] C'est pas commun de voir des inscriptions sur la robe de la Vierge, j'en avait jamais vu avant.*

C'est enfin tout particulièrement visible chez G1.

*Ben déjà le choix du peintre d'avoir choisi d'écrire en hébreu [...]. Je sais que ça arrive parfois mais, je veux dire, c'est relativement peu vu. [...] parfois on récupère le sang et à côté il y en d'autres qui portent les instruments de la Passion [...]. Et là je n'en vois pas. [...] Et sinon pourquoi cette végétation est aussi sèche alors que normalement on est censé être au mont du Golgotha d'ailleurs, on a l'impression*

*d'être dans un creux de vallée et qu'il manque aussi les évocations des deux larrons qui sont censés encadrer le Christ et qui parfois sont représentés.*

Il ressort donc de ces entretiens que les personnes interrogées ayant un niveau plus ou moins poussé en Histoire ou en Histoire de l'art montrent une certaine aisance devant l'œuvre. Leur approche, assurée et relativement organisée, témoigne d'une familiarité avec l'observation des images. L'identification de la scène et des personnages ainsi que la description et l'analyse sont réalisées avec un vocabulaire précis et adéquat. À l'inverse, la première approche de l'œuvre par les novices est assez incertaine. Ils se trouvent souvent en difficulté pour exprimer leur pensée. L'identification de la scène et des personnages et l'utilisation d'un vocabulaire adapté est assez aléatoire. La sacralisation dans ses deux sens, de la valeur artistique et religieuse, semble faire écran. Par ailleurs, une différence fondamentale entre ces deux groupes est que l'on retrouve dans les discours des connaisseurs des références comparatives diverses permettant d'asseoir leur analyse.

### ***L'appropriation du discours stylistique***

D'un autre côté, on peut se demander comment le discours stylistique dispensé par l'exposition permanente est compris et mobilisé dans l'analyse par les visiteurs. Chez les connaisseurs, le fond est approprié et utilisé pour approcher l'œuvre, même si cela peut être incertain.

G1. *Le style me fait beaucoup penser à la peinture italienne, je dirais du ouais XIIIe ou début XIVe siècle, avec le fond doré hérité du monde byzantin.*

H1. *Ensuite, au niveau de la tonalité, on est quand même sur des couleurs ocre, dorées, propre à l'Italie. On en retrouve beaucoup. [...] On reste un peu, enfin, dans les couleurs, j'ai l'impression que ça me fait penser un peu au gothique international. Mais je suis pas sûre du tout. Je sais pas, j'ai un truc qui me dit que, au niveau que ce soit assez sombre et qu'on ait des couleurs assez dorées, nuancées ocre, euh, gothique international.*

F1. *Alors c'est... ... la vision qu'il y a eu avec Mantegna que tu disais tout à l'heure dans tes textes soit un peu une amorce du gothique international ou, au niveau du style en tout cas des couleurs un peu ocre, le pastel. [...] Et euh... voilà et qui pourrait représenter du coup euh... par rapport au Petit Palais la remise en contexte de tout cet échange qu'il y a eu avec l'Italie et les peintres qui sont venus à Avignon et qui se seraient inspirés d'un premier temps du gothique international et, de... de tout ce qui est recherche de Mantegna sur la perspective.*

F1, en effet, s'est tout particulièrement imprégné de ce discours stylistique. Il observe avec attention les couleurs, la manière du peintre et de ses intérêts. Les textes du parcours ont été compris et mis en relation avec les différentes œuvres visibles. Il a servi à construire une analyse très personnelle se basant sur une observation poussée.

*Ouais, c'est ça, c'est ça en fait. Vraiment ce qui dénote de cette peinture c'est pas tant la scène mais la technique, au niveau de la peinture. Là on sent qu'il y a eu un... il y a eu un bond dans le temps par rapport à ce que tu m'as montré avant et que là... le peintre c'est pas tant la scène qui l'intéressait... La preuve c'est que Jésus, c'est quand même la scène principale, il l'a mis en arrière-plan et qu'il a imprimé, ce qu'il a mis au premier-plan c'est les drapés de la Vierge. Avec les mains. Parce que les mains elles... elles prennent aussi de la place. Et pareil c'est pas genre tellement le paysage qui l'intéressait, parce que le paysage il est pas hyper détaillé, alors que les drapés, les mains, les visages et tout, c'est vraiment ce qu'il a mis en avant. La preuve c'est qu'il a grossi les visages, il a grossi les mains... enfin tous les détails sont épaissis pour montrer genre « ouais regardez, là j'ai réussi à faire ça c'est ouf » (rire).*

G1 et H1 en revanche, mobilisent ces données propres aux écoles et s'en départissent pour développer des idées à partir de leurs connaissances préalables. H1 reste globalement dans une approche historique de l'art en étudiant les couleurs mais surtout la composition avec attention. G1 oriente son analyse dans un sens plus historique et fait référence à un très grand nombre d'informations données par l'exposition temporaire à partir de l'identification précise des éléments du tableau. Ainsi, pour les connaisseurs, l'exposition ne répond pas à un besoin.

Chez les novices, en revanche, il apparaît que le discours stylistique développé dans les panneaux explicatifs a été lu, compris partiellement, dans la mesure où l'importance du gothique international peut-être soulevée, mais il n'est absolument pas approprié. Des références aux couleurs et aux drapés sont faites mais elles ne sont pas rapprochées au style et les personnes interrogées expriment elles-mêmes leur incapacité à observer de leurs yeux ce qu'elles ont lu dans les panneaux.

A1. *Comment on pourrait la présenter euh bah qui fait partie du courant ... du euh (pause) Ooooh (difficulté). [...] Euh qui fait penser à quelques parties que j'ai lues tout à l'heure.*

B1 : *Ah. Euh. On parlait, c'est quoi, il parlait de gothique international. [...] Euh, ensuite moi les tableaux j'ai trouvé tous vachement beaux mais... (Silence).*

C1 : *C'est l'influence du gothique international (hésitant). Et euh c'est de plus en plus chargé en fait.*

D1. *On [...] n'a pas forcément la capacité de voir les évolutions d'un style à un autre, d'une époque à l'autre. Parce que là on nous dit bien qu'il y a des évolutions, enfin, mais ça reste dans une période, enfin voilà c'est...*

E1. *Après oui, j'essaie de relier un peu ce que j'ai lu avec euh cette... la photo. Enfin sur ma lecture ils parlaient beaucoup du style gothique donc je sais pas si ça s'apparente à ça ou pas... [...] du coup c'est ça je te parlais tout à l'heure de style gothique mais après je... encore une fois je m'y connais pas du tout, je peux pas vraiment expliquer ce que c'est le style gothique mais je me disais, peut-être que c'était un peu un style gothique un peu...*

En définitive, ils expriment eux-mêmes leurs limites et le besoin d'informations supplémentaires.

A1 : *Après moi je parle en tant que euh que novice dans l'art j'ai du mal à à, fin il je pense que j'ai besoin d'une explication pour pour vraiment comprendre le le tableau [...] Ouais mais tu vois y'a plein de choses quand t'as pas l'œil avisé tu vois, tu vois pas en fait. [...] bah un petit peu du descriptif un petit peu pour euh pour pour te détailler pour voir les éléments importants à regarder. Parce que par exemple ça je sais pas je l'avais pas remarqué.*

C1. *C'est clairement pas une peinture facile. [...] et puis ce qui peut aussi être intéressant, c'est de décoder la peinture, de façon simple...mais décoder la peinture.*

D1. *On a pas forcément les... les codes et les outils pour, pour analyser ou apprécier le travail, spécifique de peinture qui a été fait à telle époque. [...] Et donc je pense qu'on a pas forcément les clefs pour, pour apprécier la peinture en tant que telle... euh.... Et puis le message et, et donc oui ça peut être impressionnant. Et typiquement, on peut rester au stade de se dire « oh bah... c'est... c'est un Christ et c'est triste, c'est sombre » et en fait pas rentrer dedans.*

E1. *J'ai l'impression qu'il y a plein... qu'elle raconte beaucoup de choses, elle a plein de détails partout. Bon elle est assez impressionnante, mais après... voilà, après je pense que c'est pas... il faut avoir une culture derrière... artistique ou, ou voilà... dans ce genre de choses pour... comprendre vraiment ce que c'est, parce que moi par exemple je sais pas si... si mon interprétation elle est bien ou pas, elle est bonne ou pas. Donc je me dis, voilà il faut avoir un background derrière pour, pour comprendre ce genre de toile.*

Les entretiens réalisés auprès des visiteurs du musée valident cette difficulté en exprimant les apports de la nouvelle exposition par rapport au parcours permanent habituel.

6A. *C'est bien d'introduire, c'est pas des peintures évidentes, on les connaît la plupart du temps, mais c'est bien d'avoir une introduction, un accompagnement dans l'expo.*

7B. *C'est bien, il y a des textes qui ont été faits dans les salles après. C'était bien, la dernière fois qu'on était venu il n'y avait pas les textes. [...] Ah oui oui, parce que nous on n'est pas des spécialistes alors, on est bien content d'avoir quelques explications.*

8A. *Je ne sais pas comment dire. Mais l'exposition temporaire permet aussi de mieux comprendre comment étaient réalisées les œuvres.*

11B. *Oui, surtout l'aspect social. C'est intéressant je trouve de mettre en perspective les tableaux avec un peu, comme, c'est assez actuel au niveau historique de faire ça depuis l'école des Annales tout ça.*

12A. *En fait j'ai trouvé que c'était bien parce que ça rajoute un peu de la nouveauté quand et puis ça permet aussi de mieux comprendre ce qu'il y a parfois dans le musée j'ai trouvé. Donc c'est intéressant. C'est bien fait aussi. Pas trop ennuyeux, pas trop à se dire, qu'est-ce que ça fait là.*

18A. *Non, non mais je trouve, que j'ai pas du tout ce souvenir-là d'il y a trente ans. C'était pour moi un peu un musée mort. Il y avait tableau, tableau, tableau, tableau, juste étiquette, c'est tel peintre, tel titre mais sans rien. Mais c'est vrai que là, c'est fantastique.*

Chez les connaisseurs, le discours sur les écoles de peinture est approprié et utilisé pour approcher l'œuvre, même si cela peut être incertain. Ils sont ainsi capables de s'en servir pour réaliser des analyses personnelles. Les apports de l'exposition temporaire n'apparaissent donc pas comme nécessaires. Chez les novices, en revanche, il apparaît que ce discours stylistique n'est que partiellement compris et ainsi, ne peut être approprié et mobilisé devant l'œuvre. Ils expriment la difficulté qu'ils ont à réaliser des liens entre ce qu'ils lisent et ce qu'ils voient pour en définitive reconnaître leurs limites et leur besoin d'informations supplémentaires. Les entretiens réalisés auprès des visiteurs du musée valident cette difficulté en exprimant les apports de la nouvelle exposition par rapport au parcours permanent habituel. Face à cette difficulté du parcours permanent, il semble que l'exposition temporaire puisse véritablement répondre à des besoins pour les visiteurs novices.

## **L'exposition temporaire comme ouverture des perspectives**

Après ce premier constat, qui distingue véritablement les novices des connaisseurs et qui établit que l'exposition permanente s'adresse plutôt à ces derniers, il s'agit à présent de déterminer les effets de l'exposition. On se concentrera dans un premier temps sur les novices puis dans un second temps sur les connaisseurs.

### ***Le dépassement de l'identification iconographique pour les novices***

La différence fondamentale entre les deux groupes de novices est non pas le doute sur l'identification de la scène et des personnes, qui persiste même amoindrie, après l'exposition temporaire, mais la portée de la description et de l'analyse. Les novices ayant suivi l'exposition permanente ne dépassent que difficilement l'identification du sens religieux de la scène même en réponses aux questions telles que « qu'est ce raconte cette peinture ? » et « pourquoi a-t-elle était peinte ? ». La transformation en objet permet une appropriation plus rapide et plus approfondie de l'œuvre.

A1. *Euh une interprétation. Euh pause bah on voit Jésus crucifié après les femmes, les femmes en-dessous représentée euh la tristesse la... je sais pas peut-être la montée au Ciel avec les anges derrière enfin quelque chose de très spirituel mais très fin ouais très religieux quoi.*

B1. *(Long silence). Mmh. Je sais pas trop. Mmh. Je sais pas, à première vue je dirais que ça ressemble à un hommage. Pour rendre hommage à Jésus. Et, euh, mmh, ouais ouais, c'est un hommage pour moi.*

C1. *Franchement aucun... aucune émotion... j'ai même pas de lecture du tableau... parce que là tu me demandes de regarder mais... désolé hein.*

D1. *De ce que je vois, ça raconte de la douleur, ça raconte un grand malheur et des, des sensations... vives, intenses... ouais de douleur.*

E1. *Qu'est-ce qu'elle raconte ? Moi j'ai l'impression que voilà, comme je te le disais, cette personne, elle a dû, enfin. Vu qu'il y a le crucifié et cætera on peut parler de péché donc j'ai l'impression qu'elle a péché entre autres et, euh... et du coup c'est son châtiment.*

À l'inverse, il est très intéressant de remarquer que dès les premières questions l'interprétation de trois des visiteurs novices confrontés à l'exposition temporaire s'ouvre (A2, B2, D2). La phase de description n'est pas toujours plus longue ou plus précise que chez les visiteurs de l'exposition permanente. Cela semble plutôt dépendre de la personnalité de la personne interrogée, de son sens du détail et de l'observation. Mais il est notable que



dès cette première réponse, ces personnes dépassent naturellement le stade de l'identification iconographique. Ainsi, A2, par quelques allusions, mentionne le peintre. Il est très significatif qu'il soit le seul à le mentionner très rapidement et à plusieurs reprises. Alors même que le parcours permanent tourne autour des écoles de peinture. Suite à l'exposition temporaire, A2 questionne ce qu'il voit et tâche de le mettre en perspective avec la figure du peintre.

*Mais je suppose c'est un symbole fort pour l'artiste. [...] Il est pas du tout mis en valeur parce que justement l'artiste voulait pas le mettre en valeur parce que c'était pas une personne entre-guillemets respectable à ses yeux, mais il voulait quand même le présenter parce que il était là entre-guillemets.*

Pour B2, c'est la figure du commanditaire qui fait une entrée rapide et qu'elle identifie immédiatement comme le petit personnage en prière. À partir de là, elle cherche à relier ce qu'elle voit à une signification plus large pour ce commanditaire. Ainsi, malgré une identification assez aléatoire des personnages et du sens religieux de la scène, elle pousse plus loin sa lecture. Au fil de l'entretien, on peut voir le sa réflexion se dérouler, créant du lien avec des éléments lié à la commande, à son utilisation.

*Fin je dirais que le **commanditaire a perdu** quelqu'un de sa famille quoi. [...] C'est une peinture commandée par un, par une personne, pour son artiste euh certainement parce qu'il vient de perdre quelqu'un. Ou en tout cas, euh, je ne sais pas, la scène le touchait quoi (rire). Il voulait l'avoir dans sa maison. [...] Je pense que vu la scène, il y a un lien avec un décès quoi. **Après, ça se trouve c'est juste une scène biblique** que je connais pas du tout. C'est pas improbable non plus. Après, ça peut être **une scène biblique euh d'une mort. Bon c'est pas forcément la mort de sa femme mais par extension par rapport à la Bible.** [...] C'est surtout ce que j'ai lu d'avant. Les textes que j'ai lus avant qui disent qu'ils aimaient représenter des scènes bibliques donc bha il y a Jésus, il y a les petits anges, y'a des meufs avec leurs auréoles là. **Donc c'est pour ça que je pense que c'est peut-être plus une scène biblique** que la mort vraiment de sa femme quoi.*

Cette ouverture est également flagrante chez D2. Le discours sur la technique de la dorure et sa signification plus profonde est assimilé et réutilisé. Elle ajoute ensuite, rapidement et de manière allusive une réflexion sur l'objet religieux qu'est cette peinture. La question de l'utilisation est donc également mise en perspective lors de l'observation du tableau.

*Après au niveau des techniques, du coup c'est vraiment les aplats d'or, qui font un petit peu référence avec les explications des panneaux qui, est un élément central,*

*que ça permet de... enfin c'est la couleur qui permet de rendre compte du sacré, avec la lumière, avec toutes les... contrastes que ça peut avoir. [...] Mais ça peut rappeler aussi le fait que Jésus Christ est mort et du coup ça, ça permet de... de prier je pense.*

La comparaison des réponses « pourquoi cette peinture a-t-elle été peinte » est, de ce point de vue, très fructueuse. Il est très net que pour les groupes E, B et A, les visiteurs de l'exposition permanente ne dépassent pas des considérations iconographiques tandis que les visiteurs de l'exposition temporaire mentionnent tous la question de la commande et de l'utilisation des peintures. Le commanditaire est cité et ses projets pour la peinture – où il peut l'avoir placée et la manière dont il a pu l'utiliser, ainsi que les raisons de sa commande – sont soulevées. Et ce, même s'il n'est pas reconnu physiquement dans la peinture.

A1. *Euh pourquoi elle a été peinte pour euh le calvaire non parce que j'avais pas lu le nom du tableau euh on a un peu l'impression que les femmes elles pleurent euh pleurent le fait que Jésus ait été crucifié donc euh peut pour montrer pour montrer ça. Je sais pas.*

A2 mentionne le commanditaire et l'Église et raccroche ces éléments à quelques connaissances qu'il a autrement sur le sujet et réalise des liens avec des éléments observés précédemment.

*A la vache. Je m'étais pas posé la question ! Euh je sais pas du coup je suppose que y'a **une personne, soit c'est l'Église soit c'est quelqu'un qui a demandé à quelqu'un de la peindre.** Ouais euh c'est ptet ouais pour une église euh en mode parce qu'à l'époque les gens il y en avait pas mal qui savaient pas trop lire, enfin je suppose après ça se trouve je dis n'importe quoi. Mais c'est... je suppose à l'époque y'en a pas mal qui savaient pas énormément lire ou pas beaucoup et du coup les images c'est toujours plus parlant, ça permet de pour parler d'un événement et **c'est pour ça qu'il met vachement en avant les personnages importants ou les personnages euh...** [...] ouais voilà c'est pour expliquer aux gens dans une église quoi entre-guillemets.*

B1. *(Long silence). Mmh. Je sais pas trop. Mmh. Je sais pas, à première vue je dirais que ça ressemble à un hommage. Pour rendre hommage à Jésus. Et, euh, mmh, ouais ouais, c'est un hommage pour moi.*

B2. *Euh, bha le même truc. Je pense que c'est un mec qui a payé l'artiste pour l'avoir chez lui. Pour des raisons personnelles je suppose (rire). Parce qu'il avait envie de représenter*

*ça chez lui, pour pouvoir prier je ne sais quoi. Je suis à fond sur la mort de sa femme (rire) sur la mort de quelqu'un en tout cas.*

*E1. Hm... Bah je dirais qu'elle a été peinte un peu pour raconter le vécu à, à cette époque-là. Euh... ou aussi, mouais non... ouais pour moi c'est pour raconter un peu l'époque enfin, le vécu à cette époque-là, comment ça se passait, les circonstances de, de ce genre de, de châtement. Voilà, pour moi c'est pour raconter le vécu.*

*E2. Pourquoi elle a été peinte, bah je pense que ça a été une commande, faite sûrement par une église. Euh... pour représenter une étape... de la vie et peut-être... Mouais je pense que c'est un truc comme ça. C'est l'église elle avait besoin d'une peinture qui représente cet événement dont ils avaient besoin d'évoquer ou qu'ils voulaient mettre en avant et... et voilà. [...] Oui, pour elle. Bah elle l'a commandée pour elle, pour montrer qu'elle est puissante parce qu'elle achète des œuvres, qu'elle a de l'argent. Et euh... bah pour, pour ses fidèles aussi. Pour... pour qu'ils puissent peut-être se repentir devant ou...*

Les groupes C et D montrent des dynamiques différentes. D2 mentionne le commanditaire en réponse à la question mais surtout le mobilise dès sa première analyse. D2 explique par ailleurs le fil de son raisonnement et son appui sur l'exposition temporaire.

*Bah disons que ça a permis de faire des échos avec euh... j'ai vu que le fond était un peu doré, du coup ça m'a fait penser au panneau sur l'or. J'ai... du coup niveau dates, je crois que ça concerne un petit peu peut-être le commanditaire, du coup j'ai euh.... Enfin voilà, c'est un peu tous les éléments qui se sont emmaillotés on va dire pour, pour l'interprétation.*

D1, confronté uniquement à l'exposition permanente soulève la question du commanditaire et de l'usage de la peinture grâce à quelques connaissances préalables. Mais, ce qu'il est très intéressant de noter est qu'elle finit par l'exprimer parce que la question lui est posée. Devant l'œuvre, elle n'a pas réalisé de liens avec ces notions lors de son interprétation. Ces ouvertures sont les conséquences de la question. On peut donc imaginer les effets qu'auraient eu l'exposition temporaire sur D1.

Enfin, l'opacité de la peinture pour C1 est très importante et pour C2, la question du pourquoi de cette peinture, est restée au stade de l'iconographie : *Peut-être pour montrer... .. la diversité des réactions, par rapport à la mort du Christ, enfin à la mort du Christ, à la crucifixion de Jésus.* Sa réponse, qui fait preuve d'une grande finesse d'observation, ne

dépasse pas cependant le cadre de l'œuvre en elle-même. Pourquoi donc montrer ces réactions ? Cependant, il ajoute :

*Bah en fait, je suis incapable d'en, d'en faire le moindre lien, parce que ça a fait trop d'informations d'un coup. En y connaissant rien, entre les différentes villes, les différentes dates et euh les différents courants, les évolutions etc. en fait, tout ce que j'ai lu avant, ne m'aide pas à comprendre cette œuvre, **si ce n'est de me dire effectivement, de me poser la question de pour qui elle a été faite**, euh voilà. Mais euh ce que j'ai lu avant, je saurais pas, je saurais pas utiliser ce que j'ai lu avant. [...]* Bah moi les informations qui m'intéresseraient moi, c'est de savoir qui a demandé cette œuvre et pour quel usage. Et qu'est-ce qu'il a voulu représenter dans sa commande en fait, parce que ça j'ai trouvé ça intéressant de... que ce soit... d'apprendre que, effectivement ce sont des... il y avait des commanditaires d'œuvres précises, que c'était pas dans la relation inverse d'un peintre comme aujourd'hui qui peint et quelqu'un qui achète. C'était la relation inverse, ça j'ai trouvé intéressant, donc aujourd'hui, maintenant sachant ça, **bah ça suscite cette question « pourquoi cette personne, pour quel usage et pour quelles raisons il a voulu cette peinture-là et qu'est-ce que, quelle a été sa commande finalement, qu'est-ce qu'il, qu'est-ce qu'il voulait voir sur cette œuvre-là.**

Ainsi, si C2 ne fait pas le lien dans sa description du fait d'une masse d'informations trop importantes, il exprime l'ouverture de ses questionnements. Le contraste avec C1 est ainsi saisissant : *Honnêtement, je vais pas te mentir. Le néant total.* Cette ouverture du questionnement continue d'apparaître dans certaines paires de manière concrète lorsqu'on leur demande la nature des questions qu'ils se posent devant l'œuvre.

E1 reste au stade iconographique tandis que E2 questionne la destination et la production.

E1 : *Euh... Du coup je voudrais bien savoir l'histoire derrière cette, cette peinture du coup... Ce que je voudrais savoir c'est est-ce que mon interprétation est... elle tient la route ou pas. Voilà, des choses que je t'ai racontées... enfin, quelle est l'histoire derrière cette peinture.*

E2 : *Hm... quelles questions je peux me poser... Bah du coup oui, est-ce que... moi je dis que c'est la crucifixion ou je sais pas quoi mais quel est le nom exact de... l'événement, ils ont tous des événements, enfin ça porte un nom j'imagine. Hm... et moi j'aime bien, enfin des fois j'aime bien avoir des petites explications, mais... j'ai pas forcément de questions particulières mais je sais pas s'il y a une anecdote à savoir, peut-être quand est-ce que... combien de temps ça a mis pour la... parce qu'elle est connue de 58 à 1503 mais est-ce que*

*c'est la date où il l'a créée ou c'est un peu elle a été affichée à tel endroit de telle année à telle année. Et... ouais, est-ce que... ouais quelle est l'histoire derrière de celui qui l'a peinte, comment elle a bougé, où est-ce qu'elle a été, où est-ce qu'elle a été exposée... hm quoi d'autre... Si peut-être si voilà y'a... les personnes qui sont représentées si y'a peut-être Marie, si... qui est là et pareil là ce petit homme en bas qui c'est quoi. Et, ouais connaître un peu ce qui est... bah un peu comme tu m'as demandé ce qu'elle raconte genre... est-ce que ouais... quelle est l'analyse à faire, quelle est l'analyse qu'en fait un musée quoi de cette œuvre.*

La dynamique est similaire dans le groupe A.

*A1 : euh quelles sont les questions euh bah moi je me demande enfin moi ce qui me la question que je me pose c'est surtout la présence des femmes en dessous je sais pas tellement ce qu'elles représentent par rapport au par rapport à l'arrière-plan. (Pause) Et après ouais non ça va surtout être ça parce que l'arrière-plan on imagine bien en gros la scène est, la scène est quand même assez claire. Donc ouais ce serait surtout, surtout la place des femmes euh leur rôle dans le tableau.*

*A2 : bah du coup, je me demande c'est qui ce monsieur, euh je me demande pourquoi son auréole elle est pas pareille que les autres. Euh voilà j'aimerais bien être sûr de savoir si c'est vraiment Marie ou pas du coup. Euh et si les feuilles ont vraiment un symbole, j'aimerais bien vraiment savoir c'est quoi vraiment le symbole, c'est les trucs principaux. Ah oui ! et ça je sais pas pourquoi il y a un espèce d'arbre au-dessus de la croix. Voilà c'est un peu les questions, parce que sinon le truc bah voilà je connais un peu la crucifixion, bon limite en montagne pourquoi pas, voilà. Après euh pour revenir sur le truc de tout à l'heure euh, ça n'empêche pas que la manière dont ça a été fait et tout c'était très intéressant quand il y a eu la petite partie sur comment ça a été créé et tout. Donc si on peut aussi rajouter des trucs genre « ah voilà comment on a fait les auréoles voilà comment on a fait tel peinture » en mélangeant telle couleur ou je sais pas quoi, des trucs hyper chers à l'époque ou quoi, ça peut être intéressant.*

La véritable inflexion qu'opère l'exposition sur les novices ne concernent pas l'identification iconographique, qui persiste, mais la portée de la description et de l'analyse. Les novices ayant suivi l'exposition permanente ne dépassent que difficilement l'identification de l'action et de son sens religieux. Si cette analyse peut être réalisée avec une très grande finesse, il faut souligner que l'exposition temporaire permet d'élargir cette approche. Ils

sortent de ce qui est vu, du cadre de la représentation, pour questionner la production, l'achat et l'utilisation de ces peintures. La transformation en objet permet une appropriation plus rapide et plus approfondie de l'œuvre. Si cet élargissement n'est pas réalisé dans la description ou l'interprétation, il se réalise au moins dans les questionnements. L'enrichissement de l'expérience devant l'œuvre est réel.

### ***L'opportunité d'approfondir son approche pour les connaisseurs***

Pour les connaisseurs les résultats sont un peu plus nuancés dans la mesure où deux des trois personnes ayant réalisé le parcours permanent explorent déjà considérablement différentes approches et dépassent l'identification iconographique et le style des œuvres qui est effectivement commenté. Contrairement aux novices, le parcours permanent ne répondra pas à un besoin, nécessaire à une expérience de visite riche en observations et interprétations. Cependant, il peut apparaître comme l'opportunité d'approfondir son approche.

On l'a vu, G1 observe l'œuvre avec méthode. Il combine dans son approche des remarques stylistiques et historiques de manière précise et référencée. Ainsi, pour lui, plus que pour tous les autres peut-être, le parcours temporaire peut apparaître comme superflu. Cependant, de lui-même, lorsqu'on lui demande si pour certains visiteurs ce genre d'œuvre peut être difficile il répond :

*Après, d'un point de vue, s'il y a des explications pas nécessairement longues mais quand même assez précises sur un certain nombre d'éléments pour replacer le contexte, comme ce qui était présenté dans la diapo que j'ai vue avant, il y a moyen de reconnaître quel positionnement dans l'Histoire de l'art italienne, de la Renaissance cela se place. Et oui, notamment je pense vis-à-vis si on part du postulat du petit donateur pour ensuite repartir sur les explications de l'œuvre. Notamment vis-à-vis du contexte d'un autel, d'un retable d'autel.*

Il s'agit là exactement de l'approche de l'exposition temporaire, tout particulièrement sur cette œuvre. Il reconnaît par-là l'insuffisance, de son point de vue, des informations données par le parcours permanent. Il faut cependant le souligner, son parcours universitaire le place comme un fin connaisseur de ce genre de peinture mais il le rend également sensible à la question de la médiation des savoirs. H1 et F1 quant à eux donnent à voir deux exemples où l'exposition temporaire n'est pas nécessaire mais pourrait être bénéfique. En effet, H1 comme F1 possèdent déjà des connaissances étendues sur le style et le contexte historique. Cependant, si l'on se concentre sur leur première réponse uniquement, on peut remarquer

deux choses. H1 mentionne le commanditaire, représenté en prière, et se questionne sur son rôle dans cette peinture :

*Il y a ce petit personnage en bas à droite, sûrement un évêque, euh, une personne religieuse puisqu'il a la tonsure je crois, c'est ce qu'on appelle, fin le truc des moines. Euh. Donc je ne sais pas pourquoi par contre il est en tout petit, c'est très marrant cette euh, les différentes échelles qui sont données aux personnages.*

Alors même qu'elle connaît le système de la commande et l'explique :

*Une image de dévotion lambda voilà, qui a été commandée sûrement par le pape ou des hommes d'Église. Ou sinon c'est, sûrement un prince, un prince ou quelque chose, un roi, qui a dû commander et dans ce cas-là pareil, bha ça reste une image de dévotion*

On peut donc considérer que l'exposition temporaire lui aurait permis de réaliser le lien entre ce motif iconographique et ce fait historique et ainsi, peut-être, de générer de nouvelles réflexions sur l'œuvre. De façon plus évidente, F1, dans sa première réponse se concentre presque uniquement sur le style et développe ses réflexions à partir de ce point. L'influence du parcours de visite se ressent dans sa réflexion sur les influences réciproques des peintres. Ce n'est que lorsque la question lui est posée qu'il se questionne sur les raisons de la commande et, elle remobilise alors ce qu'elle a vu dans l'exposition. Elle revient ensuite à des considérations stylistiques :

*Bah un peu, pourquoi elle a été peinte, c'est une scène de crucifixion donc j'imagine que c'est pour... renforcer un peu toute cette image de, enfin ce qu'il y avait écrit dans les autres textes, c'est que en gros, c'est une scène genre après la peste où... où les gens ont subi beaucoup de pertes et que c'est **pour renforcer un peu l'image que Dieu est quand même bien présent et que faut pas, il faut pas continuer à... faut pas désespérer, continuer à prier et avoir la foi et du coup... voilà. Genre en fait c'est une scène qui même si c'est tragique ce qui se passe, parce qu'il y a quand même Jésus qui est mort, je trouve qu'elle est quand même belle parce qu'il y a des belles couleurs, on est pas dans un truc... je te dis qui met beaucoup l'accent sur le sang, genre c'est vraiment, genre plus sur la Vierge, les belles couleurs, les drapés et... les dorures et tout j'ai l'impression que vraiment c'est, c'est... la scène se veut belle alors que l'instant est tragique, voilà.***

S'il faut évidemment s'accorder avec le fait que certains visiteurs apprécient cette approche purement historique de l'art et s'y plongent avec plaisir, on peut imaginer dans le cas

présent que l'exposition temporaire aurait pu lui permettre d'envisager d'autres aspects de l'œuvre et d'approfondir encore la question stylistique.

De fait, les trois connaisseurs ayant visité le parcours temporaire témoignent de cette dynamique que les trois visiteurs du parcours permanent peuvent laisser supposer. F2 par exemple, perçoit avec une très grande finesse les enjeux du parcours :

*Bah j'aurais dit de **l'art religieux, italien**. Du... du... je sais plus c'était du combien, du... je sais pas du XIIème, peut-être du XIème jusqu'au XIVème – XVème siècle. Et donc t'avais parfois des tableaux et aussi des **objets religieux** comme, je crois il y avait des triptyques, ou des retables. Et des décorations d'autel aussi. Hm... et donc du coup tu apprenais sur différents **courants artistiques**, de, de cette époque, puis une évolution. Donc avec un courant qui devient populaire, après t'as un autre contre-courant qui vient derrière. Et aussi, t'en apprends plus sur... sur ces objets, si ils ont été **commandités**, ou si c'est... c'est quelque chose qui vient directement d'un, d'un artiste. Et puis t'en apprends plus aussi sur les **artistes** en eux-mêmes. Genre leur manière de travailler, leurs techniques. Leur... **leur place au sein de la société aussi**.*

Elle soulève en effet la question de la chrono-géographie et les thématiques qui rendent à l'œuvre son statut d'objet tout en soulignant le rôle des commanditaires et des peintres. C'est ensuite par préférence qu'elle a choisit d'axer son analyse sur des questions plus historiques que stylistiques. C'est manifestement ce qui l'a plus marquée. Elle ajoute par ailleurs que pour approfondir la question stylistique des ajouts sur le versant plus technique de la peinture aurait été bénéfiques : l'exposition complète y aurait répondu.

*Avec toutes les informations avant, que j'ai lues, avant de faire vraiment une analyse, genre, vraiment graphique avec le style ou les trucs comme ça. Que oui j'avais pas, je pouvais pas dire grand-chose à part peut-être sur genre les auréoles dorées, la manière dont on utilisait l'or. Mais après j'avais pas plus d'informations sur... tu vois les pigments utilisés, la manière d'appliquer la peinture... les techniques de perspective, les trucs comme ça tu vois. Je pouvais pas inventer.*

De la même façon, G2 et H2 mentionnent ces deux parcours et les utilisent de manière différente. G2 perçoit effectivement les deux et les soulève de manière complémentaire. Le style est mentionné à des fins de délectation tandis que le contexte historique sert de base à son analyse. La dynamique est similaire chez H2 mais il entremêle davantage encore les parcours en utilisant aussi le style comme un élément signifiant des volontés du peintre :



*Euh... je sais pas. Je, j'ai l'impression qu'il y a quand même plus de travail sur les personnages qui sont... un travail un peu plus de, je sais pas, de ... précision dans les vêtements, dans le... d'attention portée sur le détail des vêtements plus que sur le Christ en lui-même je dirais. [...] C'est, c'est plutôt euh... ouais, plus... bah pas que l'action soit portée sur le Christ, mais qu'on se porte plus ouais, les sentiments des... des femmes, de Marie.*

Enfin, il est important de souligner que l'exposition temporaire apparaît comme un rappel aux visiteurs connaisseurs qui vont généralement plus loin que ce qui est dit dans les textes explicatifs en mobilisant leurs savoirs préalables.

G2 : *C'est clairement une commande. Et elle fait 1m60. Hm... elle a été peinte pour que ce petit monsieur puisse aller au Paradis. **Au moins, une fois qu'il est au Purgatoire qu'il puisse espérer avoir un meilleur sort.** Et je pense que c'est aussi pour... Je pense pas que ça soit pour faire peur aux gens, mais enfin... parce que j'imagine... après ça dépend où cette œuvre était exposée, enfin exposée, oui, présentée.*

F2 : *Pourquoi elle a été peinte ? Je pense que cette peinture, pour moi, c'est... elle a été commandée par... soit quelqu'un de riche, je sais pas moi un riche banquier... quelqu'un qui a du pouvoir en ville ou je sais pas de la famille royale ou quelque chose comme ça, j'en sais rien. Et qui a fait ça... bah parce que il voulait... comment dire... Hm... comment expliquer... je trouve pas mes mots. C'est juste parce que à cette époque je sais que on est très croyant, et donc du coup **avant de mourir il faut faire des actes de ... enfin... tu sais de charité ou il faut faire des choses pour glorifier du coup glorifier Dieu et je pense que lui c'est sa manière à lui du coup de, d'apporter... d'apporter sa... sa contribution pour... déjà pour... Parce que je sais pas où c'est affiché si, enfin je veux dire si la peinture elle est déjà dans une église ou si c'est à titre personnel chez lui. Bon je pense que ça serait plutôt dans une église plutôt. Mais... mais, mais voilà donc c'est pour lui, pour faire acte de bonne foi. Tu vois par exemple si il va au Paradis et bah du coup c'est bon il est tranquille entre-guillemets, parce qu'il a fait sa part (rire). Et puis, de l'autre côté aussi c'est pour... **bah voilà apporter de la prestige à une église avec une belle peinture, faire travailler les artistes...** Je pense que... voilà montrer son pouvoir, sa richesse. Simplement.***

Les effets de l'exposition temporaire sur les visiteurs connaisseurs sont plus subtils que pour les novices dans la mesure où leurs descriptions et analyses sont déjà très riches et dépassent aisément l'iconographie. Cependant, les réactions des visiteurs connaisseurs de l'exposition

temporaire témoignent de son rôle d'approfondissement. Elle peut ouvrir une perspective qui n'avait pas été envisagée, venant ainsi s'ajouter au reste et permet aussi de pousser plus loin une idée qui n'avait été qu'esquissée. La machine à interpréter se relance et permet de faire appel à d'autres connaissances et ainsi de suite.

### **Deux discours qui coexistent et s'enrichissent**

Ces dernières remarques amènent à considérer l'entremêlement des deux parcours. En effet, pour les novices comme pour les connaisseurs, le parcours temporaire permet d'élargir son approche ou au moins de l'approfondir. Ici, il s'agit de vérifier comment les deux parcours cohabitent et les effets sur l'expérience de visite de manière plus générale.

#### ***Enrichissement et non remplacement***

La logique du parcours chrono-géographique reste perçue par les visiteurs ayant visité l'exposition temporaire, qu'ils soient novices ou connaisseurs. Par ailleurs, on vient de le voir, il est évident pour les connaisseurs que les deux discours s'entremêlent étroitement. Le discours stylistique est approprié et se voit mobilisé, au même titre que le discours historique, en fonction des goûts et des besoins de l'analyse. À l'inverse, on l'a vu aussi, le discours stylistique a bien du mal à passer auprès des novices. Le fond concernant les écoles stylistiques italiennes, le gothique international et ses évolutions notamment, n'est pas véritablement saisi. Il n'est ainsi mobilisé que maladroitement devant l'œuvre et est suivi par l'expression de difficultés. Deux choses restent cependant à noter. Premièrement, la question du gothique international reste citée par les visiteurs des deux parcours. Deuxièmement, les visiteurs du parcours permanent ne parviennent pas mieux que les visiteurs du parcours temporaire à s'approprier ce discours. De fait, si les éléments stylistiques ne sont pas reliés à un courant, ils sont repérés par les deux groupes de visiteurs novices. Par exemple, C2 cite au même titre le traitement des drapés et des couleurs que des éléments iconographiques.

*Ce qui m'a interpellée c'est l'échelle des différents personnages et les dégradés de couleurs, on a des couleurs un peu plus vives dans la partie, la moitié inférieure et des couleurs assez fades dans la partie supérieure, hormis le sang du Christ. Euh bah ouais c'est cette histoire d'échelle qui me perturbe [...].*

Le discours historique sur la production, l'achat et l'utilisation ne fait donc pas écran. Plus abordable pour les novices, et parfois préféré par les connaisseurs, il est davantage mobilisé devant l'œuvre mais pas à la place de l'autre.

Les entretiens réalisés au musée auprès des visiteurs de l'exposition tendent à montrer des résultats similaires. De nombreux visiteurs continuent de percevoir le déroulement chronogéographique qui montre l'évolution stylistique des différents ateliers italiens (1, 5, 6, 8, 10, 13, 17, 18, 19, 20, 21, 22) tout en appréciant les touches thématiques, notamment sur la fabrication des œuvres. Ils trouvent l'ensemble logique :

16A. *J'ai vu la peinture italienne à partir du, hésite du XIIIe siècle il me semble, jusqu'au XVIe. A travers tous les régions de l'Italie. J'ai vu l'évolution du style. Et au rez-de-chaussée il y avait une exposition intéressante sur les techniques de la peinture, des pigments utilisés.*

20B. *J'ai bien aimé tout, parce que ça commence par vous expliquer comment on fait, après quand on les voit c'est bien, vraiment.*

Les deux enquêtes montrent finalement que le discours dispensé par le parcours permanent bénéficie des apports du discours de l'exposition temporaire. On peut à nouveau donner l'exemple de F2 qui trouve complémentaire au discours stylistique la question de la technique. L'un des visiteurs du musée, novice, donne un autre exemple de cette dynamique.

19A : *Moi je l'ai trouvé un peu long, moi j'ai le temps là parce que madame est encore dedans, j'ai trouvé un peu long. Ce qui m'a le plus intéressé c'est la bâtisse, c'est le support qui varie. Le, comment dire, tout ce qui est le saint, le Christ, la Vierge et l'Enfant tout ça, je trouvais qu'à force ça faisait beaucoup. Et ce qui était, ce qui variait pour moi le plus c'était pas les œuvres c'était les supports. J'ai bien aimé l'évolution des supports. Même si c'était essentiellement bois. [...]*

19A : *Ouais, c'est ça. J'ai bien aimé le Christ qui était suspendu aussi.*

S : *Oui le grand Christ.*

19A : *Oui, ça permettait aussi de voir et l'œuvre et le support. En plus il vient vers nous. C'est des choses qui sont venues me chercher. [...]*

19B : *Différents ateliers à chaque fois, chaque salle, oui ça c'est sûr.*

S : *Oui, aux ateliers, ce genre de choses, et à l'utilisation des peintures.*

19A : *D'où le fait de la mise en valeur des supports dont je vous parlais.*

19B : *Les supports ?*

19A : *Ouais le bois, on pouvait voir l'arrière, on pouvait voir les côtés.*

Peu porté sur l'Histoire de l'art ou même sur l'Histoire c'est surtout le discours sur la technique et les supports de la peinture qui lui ont parlé. Ne différenciant par l'exposition temporaire du parcours permanent habituel du musée il a pensé que la présentation de

certaines œuvres servait le discours sur les supports. Les œuvres suspendues notamment lui ont permis de tourner autour de l'œuvre et d'observer ces matériaux

D'un point de vue muséographique, les visiteurs, parfois même alors qu'ils étaient déjà venus, n'ont pas identifié l'exposition temporaire dans le parcours de visite. En effet, sur les 20 groupes qui n'avaient pas connaissance de l'exposition avant de venir, 13 groupes n'ont pas réalisé qu'ils visitaient une exposition temporaire :

- 8 groupes étaient des primo-visiteurs (4, 10, 11, 13, 16, 19, 21, 22)
- 4 groupes étaient venus seulement une fois auparavant (1, 2, 17, 20)
- 1 groupe était venu 12 fois (12) mais il constate des changements même s'il ne les a pas associés à l'exposition durant sa visite

Par ailleurs, certains des visiteurs expriment avoir beaucoup apprécié la scénographie notamment la proximité avec l'œuvre qui est présentée de manière épurée.

2A. *Mais là franchement, c'est, c'est bien scénographié ? (hésite sur le terme) je sais pas, la mise en scène est très bien faite.*

3A. *Non non, j'ai retrouvé, puis je trouve que c'est bien, c'est bien, bien installé.*

4A. *Là on a la chance de, je me suis même demandée au début est-ce que ce sont des vrais, des authentiques. Tellement on était proche. Je pensais, pourquoi il n'y a pas une vitre ? Sur les Botticelli, oui, mais les autres, on a vu des superbes et il n'y a pas de vitre. Fin, on est vraiment devant la peinture. Ça c'est super.*

6A. *On est juste confronté aux œuvres et ce qu'on apprécie aussi beaucoup c'est que, tout en restant un peu à distance, on peut approcher la peinture. Et ça, ça fait du bien de pas avoir la vitre devant le nez et d'être. Puisqu'on est masqué, on ne postillonne pas sur la peinture. Donc c'est plutôt agréable en fait d'avoir cette proximité-là. Ce qui est plutôt rare aujourd'hui pour une expo.*

7A. *Oui, j'ai trouvé que c'était présenté comme en Italie, comme à Florence. [...] C'est pas comme au Louvre ou c'est un peu lourd.*

Ainsi, l'esprit du musée n'est pas entamé. Pour le prouver davantage encore, on peut s'intéresser à la question de la délectation tant du point de vue théorique que physique. Dans le musée, de nombreux visiteurs ont exprimé à la fin de leur visite le plaisir visuel ressenti.

4A. *Mais c'est quand même très beau, c'est très très beau. Et puis, ce qu'il y a de bien aussi c'est que c'est très beau, et on s'approche des œuvres. Ça c'est extraordinaire, surtout avec des œuvres qui sont peintes tellement euh finement.*

5A. *C'est beau quand même, c'est magnifique. On sent quand même que ceux qui ont fait ces tableaux ils étaient habités, ils ont pas fait cela comme ça, ils ont pris le temps, de les faire, de les figurer. Ça se sent. C'est très beau. C'est magnifique.*

13A. *C'est un parcours magnifique retraçant la vie du Christ avec des moments étonnants.*

15A. *Il y a un endroit, il y a une œuvre magnifique, où la peau du saint, ou je ne sais qui, est verte.*

16A. *Non, tout était magnifique.*

22B. *Une collection exceptionnelle, fin donc vraiment, c'est, c'était fantastique.*

Devant l'œuvre, G2, qui a visité le parcours temporaire, exprime une appréciation similaire.

*Je pense que je parlerais pendant très longtemps des costumes parce que je les trouve magnifiques. [...] C'est tellement beau en plus que c'est vrai qu'on a envie de savoir et... pourquoi, comment. [...] Ouais c'est les costumes. Et après c'est totalement personnel. Je les trouve beaux. Je dirais que oui les costumes sont beaux et que les couleurs aussi.*

Les ajouts dans le musée, aussi bien physiques que théoriques n'empêchent pas les visiteurs d'apprécier la beauté d'une œuvre.

D'un point de vue théorique, la logique du parcours chrono-géographique reste perçue par les visiteurs ayant visité l'exposition temporaire, qu'ils soient novices ou connaisseurs. Par ailleurs, on vient de le voir, il est évident pour les connaisseurs que les deux discours s'entremêlent étroitement. Pour les novices, si le discours sur les écoles est difficilement compris, il ne se trouve pas occulté par le discours sur la production, l'achat et l'utilisation. Plus abordable pour les novices, et parfois préféré par les connaisseurs, il est davantage mobilisé devant l'œuvre mais pas à la place de l'autre. Ce nouveau discours a même plutôt tendance à permettre une meilleure compréhension des notions d'école et de style. D'un point de vue physique, l'exposition temporaire ne fait pas écran à la délectation visuelle des œuvres et à l'esprit aéré de la muséographie.

### ***Une expérience de visite multiple et variable***

En définitive, il en ressort ainsi des expériences de visite très variées. Il est en effet évident au vu des remarques précédentes que, malgré avoir tous lu les mêmes textes, leur réception et compréhension sont très variables parmi les visiteurs de l'exposition temporaire. Ainsi, A2 se concentre essentiellement sur les intentions de l'artiste et ses techniques, B2 sur les volontés du commanditaires, C2 se questionne sur les relations entre l'artiste et le

commanditaire, D2 envisage surtout le sens du fond doré, la commande et de la destination de la peinture, E2 plutôt la réalisation du fond doré puis la commande et la destination de l'œuvre, F2 questionne en profondeur la figure du commanditaire et ses intentions concernant cette peinture, G2 admire la beauté des drapés et réfléchit à la réception de l'œuvre et H2 la portée de l'œuvre pour le commanditaire et les récepteurs de l'œuvre. Confrontés aux mêmes textes et images, les visiteurs vivent et pensent de manière très personnelle. Les goûts et appétences personnels interviennent inévitablement.

Il en est de même pour les visiteurs interrogés au musée d'un groupe à l'autre comme au sein d'une cellule de visite. Le groupe 11 a surtout perçu l'aspect social et a apprécié cette présentation de l'actualité de la recherche historique tandis que les groupes 5 et 13 ont vécu une véritable expérience religieuse tout en percevant cette évolution stylistique et en ayant apprécié la première salle. Dans le groupe 12, 12B, si dit plutôt intéressé par ce qui est manuel et a donc particulièrement apprécié la première salle tandis que 12A, étudiante en Histoire, a apprécié les informations données dans le reste de la visite. Dans le groupe 19, 19A se décrit comme un novice et a surtout apprécié observer et étudier les supports des peintures sur lesquels l'exposition donne des informations en salle 3. 19B en revanche semble davantage avoir observé les styles des peintres. Venue pour les œuvres de Botticelli, elle a réalisé des rapprochements avec d'autres peintres.

De fait, le visiteur peut réaliser davantage de choix dans sa visite. Il peut décider de lire ou de ne pas lire, préférer une approche à une autre, mieux la comprendre, se l'approprier et avoir finalement une réception très personnelle de l'exposition et des œuvres. Les œuvres ne sont pas expliquées car les portes de l'interprétation restent grandes ouvertes. Au contraire, l'exposition a même tendance à les ouvrir davantage. Devant l'œuvre comme à la sortie du musée, les impressions recueillies sont d'une très grande diversité et témoigne d'une plus grande flexibilité et surtout d'une ouverture à un public plus large. Le visiteur n'est aucunement contraint : on met à sa disposition des clés pour lui permettre d'enrichir son observation et son interprétation.



## La médiation historique au musée d'art ancien *Démocratiser sans désacraliser*

### Terrain d'étude : *L'atelier du peintre en Italie, quand le temporaire questionne le permanent*

En 2017, les cinq musées municipaux d'Avignon ont été regroupés sous le label commun *Avignon Musées*. Cette création témoigne des ambitions de la municipalité en matière d'offre culturelle et fait écho à des volontés politiques nationales de dynamisme et de démocratisation. Plusieurs actions viennent appuyer cette labellisation, comme la gratuité ou le Grand Angle mis en place depuis 2018. « Autour d'une thématique commune, choisie collégialement, chaque établissement élabore des propositions mettant en résonance les collections du lieu avec le thème choisi et les autres musées d'Avignon Musées »<sup>89</sup>. Pour la deuxième saison du Grand Angle, le thème choisi est celui de « l'Atelier »<sup>90</sup>. Il questionne le lieu de création et s'intéresse à la matérialité des objets de musée, à leur production, leur achat et à la transmission de savoir-faire. L'évènement central de ce Grand Angle thématique est l'exposition organisée par le musée du Petit Palais intitulée *L'atelier du peintre en Italie. XIIIe-XVIe siècle*<sup>91</sup>.

Ancienne livrée cardinalice puis palais des archevêques, le Petit Palais a connu de nombreuses utilisations au cours du temps. Ce n'est que durant la seconde moitié du XXe siècle qu'est prise la décision de le transformer en musée. La restauration et les travaux d'aménagement intérieur et extérieur du palais aboutissent à son inauguration en 1976. Ainsi, le Grand Angle, par la volonté à son origine – la valorisation des collections permanentes – et la nature de sa thématique – « l'Atelier », c'est-à-dire la matérialité – intervient comme une occasion d'éclairer différemment des collections dont la mise en exposition date de la fin des années 70. En effet, la conservatrice du musée – Dominique Vingtain – s'empare du projet de valorisation générale des collections et conçoit une exposition qui propose au visiteur de traverser presque l'ensemble du musée. Le déploiement de *L'atelier* prend trois formes différentes : 1) la première salle est modifiée pour être consacrée à la présentation des matériaux et des outils du peintre ; 2) des panneaux

---

<sup>89</sup> GRAND AVIGNON, <https://www.grandavignon.fr/fr/agenda/grand-angle-dans-latelier>, consulté le 05/04/2021.

<sup>90</sup> Cependant, du fait du contexte sanitaire, ce thème et les différentes expositions proposées ont été prolongés pour la saison 2020-2021.

<sup>91</sup> Expression employée pour l'exposition centrale du Grand Angle de 2018 au palais du Roure. HELLE Cécile, *op. cit.*, p. 3.



informatifs sont disséminés à travers 11 des 19 salles du musée et des œuvres changent d'accrochage ; 3) une reconstitution en volume d'un tableau du musée clôture l'exposition en salle 16. La ligne entre le temporaire et le permanent devient alors véritablement floue. Incluse dans le parcours permanent, l'exposition temporaire ne peut être correctement perçue et étudiée si elle n'est observée que comme une manifestation isolée. C'est donc plutôt le parcours permanent qu'elle permet de questionner.

L'objectif annoncé de cet entremêlement est de permettre au visiteur de « changer le point de vue sur les œuvres »<sup>92</sup>. Parler de modification du point de vue c'est reconnaître en l'exposition un moyen de communication, constituant un discours, portant du sens. Les concepteurs s'accordent ainsi avec Jean Davallon qui a étudié le fonctionnement de l'exposition en tant que média. « Mais le point de vue est aussi l'expression, plus ou moins manifeste et parfois même implicite d'une opinion »<sup>93</sup>. Or, deux points de vue sont en effet clairement mis en confrontation par le musée qui oppose une approche désignée comme « traditionnelle » – celle de la peinture comme œuvre d'art – et une approche, par opposition, plus innovante – regardant l'œuvre comme un objet produit et consommé. Cette exposition questionne en définitive plus largement ce que *goûter* l'art signifie et interroge la relation que le musée s'attache à mettre en place entre l'œuvre et le visiteur. Autrement dit, le musée annonce revoir sa médiation. *L'atelier* s'insère alors dans une longue histoire du rapport à l'art, à la démocratisation culturelle et interroge des pratiques muséographiques anciennes et présentes dans le plus *traditionnel* des musées, le musée d'art. En effet, cette inflexion du point de vue sur l'œuvre annonce aussi un changement de rapport à l'œuvre et au musée. Quand on fait de l'œuvre d'art un objet, c'est sa sacralité, ainsi que celle du musée d'art, qui est en jeu. Changer ce statut de lieu et d'objet à part revient donc, par définition, à le rendre plus accessible.

L'exposition *L'Atelier du peintre en Italie. XIIIe-XVIe siècle* apparaît alors comme un cas d'étude concret touchant au grand questionnement muséographique qu'est l'appréciation et l'accessibilité de l'art par tous les publics. On s'est ainsi demandé dans quelle mesure, par quels moyens et dans quel sens les nouvelles médiations modifient l'expérience du visiteur au musée.

---

<sup>92</sup> *Livret Avignon Musées Saison 2012-2021*, p. 9.

<sup>93</sup> JACOBI Daniel, « Les faces cachées du point de vue dans le discours d'exposition », *op. cit.*, p. 44.

## **Méthode : déterminer les aspirations du musée du Petit Palais pour les publics par une analyse contrastive des muséographies**

Afin de pouvoir comprendre l'exposition temporaire, il était nécessaire de saisir les enjeux qui traversent le parcours permanent qui a par ailleurs peu changé depuis la création du musée. Pour ce faire, c'est le musée avant le musée qui a été considéré dans une première partie en se concentrant sur l'histoire et la nature de la collection et du monument. En effet, ce musée a été conçu afin de donner un écrin à une partie de la fameuse collection Campana, environ 300 panneaux italiens peints avant 1500, et dont le devenir témoigne de l'évolution des perceptions muséales. Après la déchéance du marquis de Campana, ils seront exposés au sein du Musée Napoléon III avant d'être dispersés à travers la France après que le musée du Louvre ait choisi de conserver les pièces jugées les plus significatives. Il faut attendre la fin de la Seconde Guerre mondiale pour que la Direction des Musées de France décide d'entreprendre des démarches revenant sur la décision de dispersion. La conception des musées spécialisés s'est répandue. C'est alors que l'histoire de la collection des panneaux Campana commence à s'entremêler avec celle du Petit Palais. Avant d'être un musée, le Petit Palais a effectivement connu une longue histoire. Ses nombreux propriétaires successifs, aux fonctions et ambitions diverses, ont intensément marqué les lieux. Au début du XIV<sup>e</sup> siècle, sur les pentes ouest du Rocher-des-Doms, le Petit Palais naît en tant que livrée cardinalice avant de devenir le siège de l'évêché d'Avignon. Au XVI<sup>e</sup> siècle, après un siècle et demi de travaux, le palais devient l'édifice que l'on connaît aujourd'hui. À la Révolution, il est déclaré Bien national et saisi. Il est tour à tour utilisé comme un lieu de détention et de dépôt, loué par portions à différents corps de métier puis sert de lieu d'enseignement. Bien qu'il soit classé au titre des monuments historiques en 1910, l'édifice n'a pas été entretenu pendant plusieurs années et les dégradations sont considérables. L'importance du monument dans le paysage d'Avignon est telle qu'il est cependant décidé de le sauvegarder même si la finalité de l'édifice restauré reste par ailleurs à définir. Georges De Löye, conservateur du Musée Calvet, propose le Petit Palais comme le lieu de réunion de la Collection Campana et offre de la compléter avec des œuvres issues de son propre musée. La conception d'un musée dans un monument historique est une opération difficile à mener à bien dans la mesure où elle résulte d'un équilibre entre les exigences parfois contradictoires de la conservation du patrimoine et de l'aménagement muséographique. Cette transformation très longue, 14 ans, est significative de la difficulté à transformer les lieux anciens en centre d'exposition.

Michel Laclotte, le conservateur qui participe à la conception du parcours et de la muséographie du nouveau musée, refuse d'appliquer le principe des *period rooms*. En s'y opposant, le projet semble s'inscrire dans le principe muséographique qui lui est opposé : celui du *white cube*. Au contraire de la reconstitution historique, il s'agit d'une présentation des œuvres de manière décontextualisée. À la fin du XIXe siècle, un grand nombre de musées commence ainsi à supprimer tout ce qui est jugé comme distrayant pour le visiteur. C'est cette mode qui participe largement à l'élévation du musée en temple de l'art : lieu de silence et de recueillement où le visiteur attentif observe les œuvres et s'en délecte. Le Petit Palais semble être l'adaptation à un monument historique de ce principe. Dans un cadre architectural ancien restauré, les éléments de présentation des œuvres sont éminemment modernes tout en restant discrets. Cette approche induit une vision de l'art comme immédiatement compréhensible par sa simple rencontre. Ainsi, le traitement des dispositifs de médiation est également particulièrement signifiant. En effet, ils ne sont pas systématiquement et complètement rejetés mais ils doivent être le plus discret possible pour ne pas interférer avec la rencontre du visiteur et de l'œuvre. Le musée doit permettre au visiteur d'adopter une posture admirative et respectueuse tout en développant un discours. En effet, la distribution et la médiation des œuvres à travers tout le musée ont été complètement pensées autour de la perception que l'on avait alors de la collection de peintures Campana. Considérées comme des représentantes de l'évolution des écoles de peinture, les œuvres sont organisées dans un ordre chrono-géographiques. Les panneaux, cartes et fiches de salles qui ponctuent le parcours de visite appuient cette double situation physique et théorique.

Cependant, des évolutions dans la muséographie soulignent que les préoccupations du musée ont évolué et elles semblent s'exprimer pleinement dans l'exposition *L'Atelier du peintre en Italie*. Les informations données aux visiteurs se densifient et témoignent de nouvelles orientations, à la croisée des sciences sociales et humaines. Par là même, les concepteurs remettent en cause la croyance en l'universalité de l'art. Ce relativisme appelle à reconnaître la variété des natures d'un même objet, ici la peinture, qui n'est pas seulement artistique, mais aussi culturel, cultuel ou encore commercial. Plus que la question de la quantité de la médiation, c'est la nature des informations qui est remise en cause. Serge Chaumier souligne cependant l'impossibilité de trancher dans un sens ou l'autre de ces débats et propose une tierce position reposant sur une présentation des œuvres préservant leur caractère exceptionnel, c'est-à-dire artistique, tout en permettant au visiteur d'enrichir son expérience

par des aides à l'interprétation allant dans une variété de directions. *L'Atelier du peintre* semble être une réponse à ces questionnements. C'est donc dans ce sens plus large de troisième voie muséographique que l'exposition a été étudiée, dépassant la question du statut temporaire et interrogeant le renouvellement de la muséographie de l'art permanente de manière plus générale.

Le but de cette recherche n'était pas de trouver en *L'Atelier du peintre en Italie* l'application exacte des principes que S. Chaumier énonce et préconise. Cependant, le projet de l'exposition semble bien, par sa volonté de démocratisation et de diversification des approches de l'œuvre, rejoindre les aspirations de l'auteur pour les musées d'art. Il semble en effet que l'exposition cherche à la fois à désacraliser l'œuvre d'art en en faisant un objet tout en le maintenant à un certain degré de sacralité. Cette modeste recherche ne peut être exhaustive et s'est ainsi consacrée aux propositions les plus audacieuses et significatives de l'exposition par rapport à cet angle d'étude. La deuxième partie s'est ainsi concentrée sur l'analyse des transpositions muséographiques nécessaires à l'insertion de nouvelles thématiques historiques ainsi qu'à leur fonctionnement qui doit permettre d'enrichir l'interprétation sans lui donner de limites ou complètement revoir la philosophie originelle du musée.

Une des nouvelles thématiques abordées par l'exposition est celle de la production de l'œuvre d'art. Il s'agit de montrer l'œuvre avant l'œuvre par la présentation d'une salle dédiée à des matériaux et des artefacts qui mettent en évidence son processus de création. Il peut sembler curieux pour un musée d'art de ne pas montrer de peintures, cependant, tous ces nouveaux éléments ne sont pas exposés pour eux-mêmes mais comme une aide à l'interprétation et à l'observation des œuvres. Les textes qui accompagnent ces matériaux permettent de créer davantage de sens mais ils invitent surtout le visiteur à s'approcher des œuvres des salles qui vont suivre, à regarder la matière, sa texture, son relief, ses couleurs, ses matériaux. Ce même jeu de regard est exploité par les concepteurs dans des panneaux scriptovisuels disposés parmi les œuvres. La reproduction de détails cherche à donner envie de regarder de ses propres yeux. Ce regard, le visiteur est encore invité à l'exercer par la nouvelle présentation de certaines œuvres. La mise en confrontation, c'est-à-dire une mise en relation d'œuvres aux caractéristiques différentes, permet de figurabiliser de manière presque évidente une thématique difficilement exposable car abstraite : l'échange commercial. En effet, si l'œuvre d'art est produite, elle est aussi achetée par un client. Ces

accrochages particuliers permettent ainsi de faire émerger la ressemblance entre des œuvres apparemment très différentes ou au contraire de faire ressentir des différences entre des œuvres apparemment similaires. Cette présentation permet de rendre visible et de faire connaître ce personnage majeur qu'est le commanditaire et l'influence considérable qu'il peut avoir sur l'œuvre. Progressivement, le visiteur est ainsi amené à entrevoir l'idée que ces œuvres sont aussi des objets utilisés. Pourtant, et cela a fait l'objet de débats, le musée est le lieu par excellence où ces œuvres, issues de palais et surtout d'églises, ont perdu leur sens culturel, personnel ou politique et ainsi leur utilisation originelle. La décontextualisation était même l'un des objectifs de la muséographie d'origine. Or, pour les historiens, ces questions d'usages et de destinations des œuvres sont primordiales à leur compréhension. L'exposition s'attaque à cette question complexe avec subtilité et en partant systématiquement des œuvres. Le musée évite toujours la reconstitution historique des objets et lieux d'époque pour favoriser l'évocation. L'œuvre reste au cœur de cette démarche et la transposition finale de l'une d'elles en volume permet d'évoquer l'usage des œuvres tout en rappelant leur puissance émotionnelle et esthétique. Ainsi, la transformation en objet est achevée mais elle s'inverse. La sacralité, dans son sens religieux, est magnifiée et souligne par là même la sacralité de l'art, en tant que résultat du génie humain, qui reste intacte malgré l'objectivation observée à travers une variété d'approches muséographiques.

En effet, ce retour à l'émotion exprime pleinement la volonté qu'a le musée de limiter la désacralisation de l'œuvre. Il s'agit de rendre l'œuvre plus accessible, d'en permettre de nouvelles approches, mais l'objet doit rester œuvre. Il s'agit d'une démocratisation dans le sens d'une ouverture du sacré à tous et non d'une abolition du sacré. Pour ce faire, il est nécessaire de tenir compte à la fois de la spécificité d'un parcours permanent, c'est-à-dire du besoin d'une logique générale permettant d'organiser l'ensemble d'une collection et de la spécificité de l'œuvre d'art qui implique de conserver une présentation « sacralisante ». Or, la logique générale pensée pour l'ouverture du musée reste très largement présente et perceptible malgré les ajouts thématiques. Dans certains cas, elle semble même l'intensifier et rendre les évolutions stylistiques plus visibles. Ainsi, tout en laissant au visiteur un fil rouge à suivre, l'évolution chrono-géographique stylistique, l'exposition lui laisse la possibilité d'approfondir certaines thématiques. Les aides à l'interprétation sont présentes, en restant discrètes et n'empiètent pas sur l'espace autour des œuvres dont la présentation ne change pas. Elles fonctionnent par îlots, de nature et d'importance différentes, laissant la majeure partie des espaces aux œuvres qui restent le cœur du musée.

L'exposition cherche à donner des clés de lectures utiles devant toutes les œuvres : on observe les matériaux en pensant aux savoir-faire sous-jacents et aux sens des couleurs, on regarde les ressemblances, les différences, les personnages des scènes en pensant aux personnes réelles qui se cachent derrière la commande des œuvres et l'on envisage l'usage, la destination physique des œuvres et les effets qu'elles pouvaient produire sur les spectateurs. L'exposition ne révèle pas elle incite à regarder, réfléchir, imaginer. C'est du moins une hypothèse qu'il s'agissait de vérifier.

Deux enquêtes ont ainsi été mises en place. Une enquête, secondaire, s'est déroulée au musée du Petit Palais sous la forme d'entretiens qualitatifs en fin de visite. L'enquête principale a pris la forme d'entretiens qualitatifs réalisés en visio-conférence (du fait du contexte sanitaire). Des visiteurs ont été répartis par paire en fonction de leur âge, formation/profession et de leurs connaissances en Histoire et en Histoire de l'art. L'un a visité une reconstitution raccourcie en format numérique de l'exposition permanente, l'autre de l'exposition temporaire. A l'issue de cette visite, une discussion a été lancée autour d'une œuvre du musée afin de vérifier si le contenu de l'exposition temporaire modifie ou non la perception d'une œuvre de l'exposition permanente et, si modification il y a, de déterminer sa nature.

### **Résultats : la médiation historique permet un enrichissement de l'expérience du visiteur du musée d'art**

Il ressort de ces entretiens que les personnes interrogées ayant un niveau plus ou moins poussé en Histoire ou en Histoire de l'art montrent une certaine aisance devant l'œuvre. Leur approche, assurée et relativement organisée, témoigne d'une familiarité avec l'observation des images. L'identification de la scène et des personnages ainsi que la description et l'analyse sont réalisées avec un vocabulaire précis et adéquat. À l'inverse, la première approche de l'œuvre par les novices est assez incertaine. Ils se trouvent souvent en difficulté pour exprimer leur pensée. L'identification de la scène et des personnages et l'utilisation d'un vocabulaire adapté est assez aléatoire. La sacralisation dans ses deux sens, artistique et religieuse, semble faire écran. Par ailleurs, une différence fondamentale entre ces deux groupes est que l'on retrouve dans les discours des connaisseurs des références comparatives diverses permettant d'asseoir leur analyse. De plus, chez les connaisseurs, le discours sur les écoles de peinture est approprié et utilisé pour approcher l'œuvre, même si cela peut être incertain. Ils sont ainsi capables de s'en servir pour réaliser des analyses personnelles. Les

apports de l'exposition temporaire n'apparaissent donc pas comme nécessaires. Chez les novices, en revanche, le discours stylistique n'est que très partiellement compris et, ainsi, ne peut être approprié et mobilisé devant l'œuvre. Ils expriment la difficulté qu'ils ont à réaliser des liens entre ce qu'ils lisent et ce qu'ils voient pour en définitive reconnaître leurs limites et leur besoin d'informations supplémentaires. Les entretiens réalisés auprès des visiteurs du musée valident cette difficulté en exprimant les apports de la nouvelle exposition par rapport au parcours permanent habituel. Face à cette difficulté du parcours permanent, il semble que l'exposition temporaire puisse véritablement répondre à des besoins pour les visiteurs novices.

Ce qui différencie fondamentalement les deux groupes de novices est non pas le doute sur l'identification de la scène et des personnes, qui persiste même amoindri, après l'exposition temporaire, mais la portée de la description et de l'analyse. Les novices ayant suivi l'exposition permanente ne dépassent que difficilement l'identification de l'action et de son sens religieux. Si cette analyse peut être réalisée avec une très grande finesse, il faut souligner que l'exposition temporaire permet d'élargir cette approche. Ils sortent de ce qui est vu, du cadre de la représentation, pour questionner la production, l'achat et l'utilisation de ces peintures. La transformation en objet permet une appropriation plus rapide et plus approfondie de l'œuvre. Si cet élargissement n'est pas réalisé dans la description ou l'interprétation, il se réalise au moins dans les questionnements. L'enrichissement de l'expérience devant l'œuvre est réel. Les effets de l'exposition temporaire sur les visiteurs connaisseurs sont plus subtils que pour les novices dans la mesure où leurs descriptions et analyses sont déjà très riches et dépassent aisément l'iconographie. Cependant, les réactions des visiteurs connaisseurs de l'exposition temporaire témoignent de son rôle d'approfondissement. Elle peut ouvrir une perspective qui n'avait pas été envisagée, venant ainsi s'ajouter à un éventail déjà large de remarques et permet aussi de pousser plus loin une idée qui n'avait été qu'esquissée. La machine à interpréter se relance et permet de faire appel à d'autres connaissances et ainsi de suite.

D'un point de vue théorique, la logique du parcours chrono-géographique reste perçue par les visiteurs ayant visité l'exposition temporaire, qu'ils soient novices ou connaisseurs. Par ailleurs, on vient de le voir, il est évident pour les connaisseurs que les deux discours s'entremêlent étroitement. Pour les novices, si le discours sur les écoles est difficilement compris, il ne se trouve pas occulté par le discours sur la production, l'achat et l'utilisation.

Plus abordable pour les novices, et parfois préféré par les connaisseurs, il est davantage mobilisé devant l'œuvre mais pas aux dépens de l'autre. Ce nouveau discours a même plutôt tendance à permettre une meilleure compréhension des notions d'école et de style. D'un point de vue physique, l'exposition temporaire ne fait pas écran à la délectation visuelle des œuvres et à l'esprit aéré de la muséographie. De fait, le visiteur peut réaliser davantage de choix dans sa visite. Il peut décider de lire ou de ne pas lire, préférer une approche à une autre, mieux la comprendre, se l'approprier et avoir finalement une réception très personnelle de l'exposition et des œuvres. Les œuvres ne sont pas expliquées car les portes de l'interprétation restent grandes ouvertes. Au contraire, l'exposition a même tendance à les ouvrir davantage. Le visiteur n'est aucunement contraint : on met à disposition des clés pour lui permettre d'enrichir son observation et son interprétation. Devant l'œuvre comme à la sortie du musée, les impressions recueillies sont d'une très grande diversité et témoignent d'une plus grande flexibilité et surtout d'une ouverture à un public plus large.

### **Discussion : des résultats à nuancer mais annonciateurs de nouvelles pistes de recherche**

Aucune exposition, comme aucune enquête, n'est parfaite. Ainsi, des limites peuvent être identifiées dans les deux cas. En ce qui concerne l'enquête, c'est avant tout son caractère numérique qui demande de prendre certaines précautions. En effet, ce sont des réactions face à une image numérique et non face à une peinture que l'enquête a recueillies. Un problème conséquent alors que l'un des enjeux de l'exposition est de mettre l'accent sur la matérialité des œuvres. La rencontre entre la peinture et le visiteur, si elle ne doit pas être révélatrice en elle-même, doit cependant exister. C'est là l'une des missions principales du musée. L'effet produit par la taille et l'accrochage de la peinture, les reflets de la lumière sur l'or ou encore la reconnaissance du fond en bois, on peut l'imaginer, ont un impact non négligeable. De la même manière, il faut rappeler que les personnes interrogées ont eu accès à des reproductions d'expositions. Si elles ont été pensées pour être aussi fidèles que possible, arpenter l'espace et accéder physiquement aux dispositifs de médiation, surtout lorsqu'ils se veulent analogiques, sont des aspects essentiels de la visite au musée. Le comportement du visiteur face à l'objet, sa réaction lors de la découverte, son déplacement sont autant de données particulièrement significatives. Ces constats amènent à considérer les résultats de l'enquête comme des pistes prometteuses plus que comme des faits incontestables.

Cependant, aussi imparfaite soit-elle, l'enquête permet de montrer que des points de difficultés persistent. Cette recherche ne prétend pas trouver en *L'atelier* une réponse totale



au problème de la démocratisation de l'art, et l'exposition n'avait pas cette prétention. En effet, la compréhension des textes par les novices peut être très imprécise et certains l'expriment clairement. L'enquête numérique nuance ainsi les résultats de l'enquête qui avait été réalisée auprès de visiteurs du musée. Les novices interrogées lors de l'enquête principale peuvent en effet être considérés comme des non-publics du Petit Palais. D'eux-mêmes, ils ne s'intéressent pas à un musée aussi spécialisé et dont les images sont essentiellement religieuses. En conséquence, l'identification de la scène et des personnages restent, pour la majorité des personnes interrogées, une question en suspens. La problématique des connaissances bibliques, et plus largement mythologiques ou encore historiques, qui permettent de comprendre l'action représentée est une autre direction dans laquelle il est possible de questionner les médiations de l'art, et de l'art ancien tout particulièrement. Si les visiteurs novices se posent irrémédiablement des questions, une observation poussée leur permet généralement de pouvoir percevoir avec plus ou moins de finesse les relations entre les personnages. Aidés de ces nouvelles clés d'observation et d'analyse historiques, il peut pousser son interprétation plus loin encore et redonner à l'œuvre un contexte plus large et ainsi laisser son imagination se dérouler dans une variété de directions. Donner trop explicitement l'enjeu d'une scène et la relation entre ses protagonistes ne briderait-il pas ces ouvertures ? Cette recherche ne fait qu'effleurer cette question qui reste encore grande ouverte.





## Bibliographie

BAXANDALL Michael, *L'œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985.

BALLE Catherine, *Réutilisation des monuments historiques et nouvelles institutions culturelles*, Centre national de la recherche scientifique, Centre de sociologie des organisations, 1984.

BOURDIEU Pierre et DARBEL Alain, *L'amour de l'art*, Repr., Paris, Les Éditions de minuit, 2003.

BRICHET Robert, « Le Petit Palais d'Avignon : un musée dans un monument historique », dans *La Construction moderne : revue d'architecture*, n° 6, 1962, pp. 46-53.

CHAUMIER Serge, « Les écritures de l'exposition », dans *Hermès*, vol. 3, n° 61, 2011, pp. 45-51.

CHAUMIER Serge, « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception », dans *Culture & Musées*, vol. 16, n° 1, 2010, pp. 21-43.

COTE Michel, « Du chef d'œuvre à l'objets : sacralisation et désacralisation au musée », dans *Museum International*, n° 218, 2003, pp. 32-37.

DAVALLON Jean, « Analyser l'exposition : quelques outils », dans *Museums.ch*, n° 1, 2006, pp. 116-125.

DAVALLON Jean (dir.), *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers. La mise en exposition*, Paris, Centre de création industrielle, Centre Georges-Pompidou, 1986.

DAVALLON Jean et FLON Émilie, « Le média exposition », dans *Culture & musées*, Hors-série, 1 juin 2013, pp. 19-45.

DE LOÏDE Georges, *Avignon, Musée du Petit Palais*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1983.

DE LOÏDE Georges, « Le Musée du Petit Palais : son histoire, ses collections : [conférence faite à Avignon, le 27 juin 1976] », dans *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, vol. IX, 1976, pp. 9-30.

DROUGUET Noémie, *Parcours permanent ou parcours de référence : un nouveau rapport entre le permanent et le temporaire*, Musée de la vie wallonne, Liège, conférence donnée le 27 octobre 2011.

DROUGUET Noémie et GOB André, « La conception d'une exposition : du schéma programmatique à sa mise en espace », dans *Culture & Musées*, vol. 2, n° 1, 2003, pp. 147-157.

FOUCHE Fanny, « Le sacré affleure-t-il aussi au musée ? », dans *ICOFOM Study Series*, n°47, 12 octobre 2019, pp. 105-121.

GLICENSTEIN Jérôme, *L'art : une histoire d'exposition*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

GOB André et DROUGUET Noémie, *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, 5e éd, Paris, Armand Colin, 2021.

HEINICH Nathalie, « L'aura de Walter Benjamin [Note sur "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique"] : Note sur "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 49, n° 1, 1983, pp. 107-109.

JACOBI Daniel, *Les musées sont-ils condamnés à séduire ? et autres écrits muséologiques*, Paris, MkF éditions, 2017.

JACOBI Daniel, « Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ? », dans *La Lettre de l'OCIM*, n° 150, 2013, [En ligne], <<http://journals.openedition.org/ocim/1295>>, (Consulté le 27 septembre 2020).

JACOBI Daniel, *Textexpo : produire, éditer et afficher des textes d'exposition*, Dijon, OCIM, 2010.

JACOBI Daniel, « Les faces cachées du point de vue dans le discours d'exposition », dans *La lettre de l'OCIM*, n° 100, 2005, pp. 44-53.

JACOBI Daniel, « Les musées sont-ils condamnés à séduire toujours plus de visiteurs ? », dans *La Lettre de l'OCIM*, n° 49, 1997, pp. 9-14.

JACOBI Daniel et JEANNERET Yves, « Du panneau à la signalétique : lecture et médiations réciproques dans les musées », dans *Culture & musées*, Hors-série, 2013, pp. 47-72.

JACOBI Daniel et LE ROY Maryline, *La signalétique patrimoniale : principes et mise en œuvre*, Paris, Dijon, Errance, 2013.

LACLOTTE Michel, « Inauguration du nouveau musée : Musée du Petit Palais, Avignon », dans *Revue des musées de France*, n° 3, 1976, pp. 236-237.

LACLOTTE Michel et MENCH-SCHERER Esther, *Peinture italienne, Musée du Petit Palais, Avignon*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2005.

MERLEAU-PONTY Claire, « Avez-vous dit médiation ? », dans *Cahiers de l'École du Louvre*, n° 7, 2015, pp. 86-88.

MICHEL Christian, « La connaissance et le goût. Quelques réflexions sur la peinture française au musée du Louvre. », dans *Le Débat*, vol. 4, n° 81, 1994, pp. 35-44.

MONTPETIT Raymond, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », dans *Publics et Musées*, vol. 9, n° 1, 1996, pp. 55-103.

NADALINI Gianpaolo, « La collection Campana au musée Napoléon III et sa première dispersion dans les musées français (1862-1863) », dans *Journal des savants*, vol. 2, n° 1, 1998, pp. 183-225.

NEWHOUSE Victoria, *Art and the power of placement*, New York, N.Y, Monacelli Press, 2005.

PASSERON Jean-Claude, « L'œil et ses maîtres. Fable sur les plaisirs et les savoirs de la peinture », dans, PASSERON Jean-Claude et PEDLER Emmanuel, *Le temps donné aux tableaux : Une enquête au musée Granet, augmentée d'études sur la réception de la peinture et de la musique*, ENS Éditions, 2019, pp. 217-250.

PLAINEMAISON Jacques, « Monuments anciens, utilisations nouvelles : l'exemple d'Avignon », dans *Monumentum*, vol. 25, n° 3, 1982, pp. 199-214.

POLI Marie-Sylvie, « Le texte dans l'exposition, un dispositif de tension permanente entre contrainte et créativité », dans *La Lettre de l'OCIM*, n° 132, 2010, pp. 8-13.

POLI Marie-Sylvie, *Le texte au musée : une approche sémiotique*, Paris, L'Harmattan, 2002.

POLI Marie-Sylvie, « Le parti-pris des mots dans l'étiquette : une approche linguistique », dans *Publics et Musées*, vol. 1, n° 1, 1992, pp. 91-103.

ROULLEAU-SIMONNOT Nathalie, « André Hermant, un architecte-muséographe, 1908-1978 », dans *Histoire de l'art*, 2000, pp. 63-74.

SIMON Jean-Paul, « Médiations et histoire sociale de l'art », dans *Réseaux*, vol. 11, n° 60, 1993, pp. 39-60.

SONNIER Jean et LACLOTTE Michel, « Le Petit Palais d'Avignon, restauration et utilisation suivi de La collection Campana », dans *Monuments historiques*, n° 104, 1979, pp. 53-63.

TRIQUET Éric, « Évocation et abstraction : Une approche alternative au réalisme des dioramas », dans *Culture & musées*, n° 32, 31 décembre 2018, pp. 107-129.

UGHETTO Pascal, « Exposer un maître ancien. Temps et histoire de l'art dans un dispositif d'exposition », dans *Temporalités*, n° 14, 2011, [En ligne], < <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00654617/document> >, (Consulté le 7 août 2021).

VIEVILLE Dominique, ECOLE DU LOUVRE et DIRECTION DES MUSEES DE FRANCE (éd.), *Histoire de l'art et musées : actes du colloque, Ecole du Louvre, Direction des musées de France, 27 et 28 novembre 2001*, Paris, École du Louvre, 2005.

« Le Petit Palais et l'installation de la collection Campana », dans *Avignon votre ville*, n° 24, 1976.

« L'inauguration du Petit Palais : pour se familiariser avec une civilisation toute entière », dans *Avignon votre ville*, n° 25, 1976, pp. 11-12.



## Table des matières

Remerciements .....	3
Sommaire.....	5
Introduction .....	7
<i>Première partie</i>	
Contexte.....	13
<i>Premier chapitre</i>	
Naissance du musée : une collection à la recherche d'un écrin.....	15
La collection Campana : témoin des perceptions muséales .....	15
De la constitution au démembrement : une collection jugée répétitive (XIXe) .....	15
La réunion de l'ensemble : vers le musée spécialisé (XXe).....	18
Le Petit Palais : un monument historique en quête de renouveau .....	20
La construction d'un palais au cœur de la cité (XIVe-XVIe).....	20
Les remplois successifs jusqu'au projet de musée (XVIIIe-XXe) .....	22
La transformation en musée (1958-1976) .....	23
<i>Deuxième chapitre</i>	
L'aménagement du musée : un point de vue sur l'art et l'Histoire de l'art.....	25
Une présentation épurée des œuvres : l'art sans interférence.....	25
L'inscription dans l'histoire des musées : period rooms et white cube.....	25
Entre contemplation et compréhension des œuvres .....	27
Un discours chrono-géographique : la mise en avant des écoles .....	29
La connaissance et la reconnaissance de la collection .....	29
Les dispositifs de médiation .....	31
<i>L'Atelier du peintre</i> : l'annonce d'une autre voie .....	33
De nouveaux questionnements sur la peinture .....	33
De nouveaux questionnements sur les musées d'art .....	36
<i>Deuxième partie</i>	
Étude de l'exposition.....	41
<i>Premier chapitre</i>	
De l'œuvre à l'objet : ouvrir des interprétations et désacraliser en exposant la production, l'achat et l'utilisation.....	43
L'œuvre avant l'œuvre : matérialiser le processus de production.....	44
Des nouveaux expôts : s'éloigner des œuvres pour mieux y revenir .....	45



Les textes : de l'observation à la réflexion.....	46
De nouvelles associations : montrer l'échange commercial .....	50
La confrontation : une présentation moins classique .....	50
Confronter pour faire ressortir la ressemblance : la trace du commanditaire .....	52
Confronter pour faire ressortir la différence : la diversité des destinations .....	53
De la remise en situation à la mise en abîme : mettre l'utilisation en perspective.....	54
La remise en situation : suggérer l'absence .....	54
La mise en abîme : concrétiser l'usage pour le dépasser .....	56
 <i>Deuxième chapitre</i>	
De l'objet à l'œuvre : une désacralisation maîtrisée qui ne trahit pas l'esprit du musée	59
Deux logiques pour un musée : enrichissement ou effacement ? .....	59
Les déplacements d'œuvres .....	59
Les nouvelles thématiques .....	62
La sacralisation des œuvres : conservation d'une présentation épurée .....	64
Les nouveaux montages et dispositifs .....	65
Les nouveaux textes .....	67
 <i>Troisième partie</i>	
Enquête.....	71
 <i>Premier chapitre</i>	
Principes de l'enquête .....	73
Hypothèses et objectifs de l'enquête .....	73
Dans le musée.....	73
Devant l'œuvre .....	74
Protocole de l'enquête principale .....	74
Principes généraux .....	74
Supports de l'enquête .....	76
Protocole de l'enquête secondaire.....	78
 <i>Deuxième chapitre</i>	
Résultats de l'enquête.....	79
Une exposition permanente pensée pour les connaisseurs.....	79
Les réactions face à l'exercice et à l'iconographie .....	79
L'appropriation du discours stylistique.....	83
L'exposition temporaire comme ouverture des perspectives.....	87
Le dépassement de l'identification iconographique pour les novices.....	87
L'opportunité d'approfondir son approche pour les connaisseurs .....	93

Deux discours qui coexistent et s'enrichissent .....	97
Enrichissement et non remplacement .....	97
Une expérience de visite multiple et variable.....	100
Conclusion. La médiation historique au musée d'art ancien. Démocratiser sans désacraliser .....	103
Terrain d'étude : <i>L'atelier du peintre en Italie</i> , quand le temporaire questionne le permanent .....	103
Méthode : déterminer les aspirations du musée du Petit Palais pour les publics par une analyse contrastive des muséographies .....	105
Résultats : la médiation historique permet un enrichissement de l'expérience du visiteur du musée d'art .....	109
Discussion : des résultats à nuancer mais annonciateurs de nouvelles pistes de recherche .....	111
Bibliographie .....	115
Table des matières .....	119