Exposer un maître ancien

Temps et histoire de l'art dans un dispositif d'exposition

Pascal Ughetto
Université Paris-Est, Laboratoire Techniques, territoires, sociétés
pascal.ughetto@u-pem.fr

In *Temporalités*, n° 14, 2011 (mis en ligne le 1er déc. 2011).

À première vue, dans une exposition de maîtres anciens, des conservateurs offrent à un public de remonter le temps, avec l'aide de médiateurs chargés de rendre accessibles le savoir et la familiarité des conservateurs avec les artistes et leur époque. Cependant, ces acteurs s'appuient sur des représentations et des pratiques plurielles qui ne tiennent ensemble que parce qu'elles ne sont pas complètement explicitées ni défendues. À partir de l'exposition Fouquet, peintre et enlumineur du XVe siècle, l'article aborde l'exposition et le temps lui-même comme des « objets-frontières » autour desquels conservateur, médiateurs et publics se rencontrent. L'exposition illustre une conception et une pratique professionnelle de l'histoire de l'art qui impliquent de reconstituer scientifiquement un passé dont la connaissance a été perdue. Reconstituer les temporalités des œuvres est ce qui préoccupe le conservateur. Mais ce n'est pas forcément précisément ce que viendra chercher le public ni ce sur quoi portera le travail du médiateur, plus soucieux de faire la médiation vers une histoire « autour » de l'œuvre, par exemple celle des modes de vie.

Mots-clés : exposition, histoire de l'art, conservateurs, médiateurs, travail scientifique, objet-frontière

At first glimpse, when curators set up an exhibition on the Old masters, they give to their audience an occasion to go back in time. Mediators are supposed to put the curators' knowledge and understanding of the artists and their time within reach of the public. However, these actors rely on a plurality of representations and practices that fit together only because they are not completely explicit nor closely negotiated. This paper starts from an exhibition on Fouquet, a painter and illuminator from the XVth century in order to consider an exhibition, and time itself, as « boundary objects », around which curators, mediators and audience gather. The exhibition illustrates a specific conception and a professional practice of the history of art, that are both all about piecing together a past we don't know anymore. Curators are preoccupied with rebuilding the temporalities of the works of art ; but that's not necessarily what the audience is concerned with, nor what the mediator should be working on. Indeed, they might concentrate on bringing back to life a story that revolves « around » the work, for example the history of lifestyles.

Key words : exhibitions, history of art, curators, mediators, scientific work, boundary objects

Au premier abord, une exposition de maîtres anciens fait se rencontrer un conservateur – savant fréquentant assidûment l'œuvre du maître jusqu'à en devenir intime et spécialiste – et un public désireux de passer un moment plaisant et d'en apprendre davantage sur la vie et l'œuvre de l'artiste.

Dans les faits, cette rencontre est un dispositif socio-technique très organisé, marqué par le travail de groupes professionnels divers, leurs intentions, leurs doctrines, leurs technicités, leur outillage. Ce dispositif est un territoire à la fois coopératif et contesté entre, au minimum, les conservateurs et les représentants de la « médiation ». Le terme désigne la logique, voire la « fonction » des musées qui cherchent à rendre accessible au public le savoir des experts que sont les conservateurs.

En matière d'exposition de maîtres anciens, l'épaisseur n'est donc pas seulement celle du temps qui sépare la vie et l'œuvre d'un maître d'un univers contemporain qui s'y intéresserait. C'est tout d'abord celle de l'expertise qui permet de garder un lien avec cette époque révolue, par le biais du travail des conservateurs, et de leurs représentations des finalités qui importent, des actes professionnellement souhaitables. Ce travail véhicule des doctrines professionnelles elles-mêmes inscrites dans une histoire : dans une exposition d'aujourd'hui, on met en œuvre des considérations qui doivent encore beaucoup à la façon dont se sont constituées la pratique moderne de l'exposition à partir de la fin du XVIII^{e} siècle et l'histoire de l'art autour de doctrines comme celle de Winckelmann (1764).

L'épaisseur est également introduite par le perfectionnement technique du dispositif qui doit beaucoup, cette fois, à l'histoire des doctrines et des professionnels de la médiation. Tout en se côtoyant depuis désormais un siècle, professionnels des œuvres et professionnels de la médiation ne coopèrent pas toujours facilement autour du dispositif.

Dans le présent article, l'objet d'étude est l'exposition *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV^{e} siècle* (Bibliothèque nationale de France, 26 mars-22 juin 2003[1]). Son commissaire était François Avril, conservateur général du département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, spécialiste reconnu de cet artiste célèbre pour des portraits (*Charles VII*) et des miniatures (*Livre d'heures d'Etienne Chevalier*).

[1] C'est de ce site que sont extraites les illustrations de cet article, avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque nationale de France (BNF).

Le matériel empirique sur lequel s'appuient les analyses présentées ici inclut :

- des éléments de contenu de l'exposition (relevés de cartels[2] et de commentaires muraux et sur bannières) et de sa présentation (dossier dans le magazine *L'estampille – l'objet d'art*, interviews de F. Avril sur divers supports) ; ces supports textuels sont considérés ici comme révélant les partis pris de traitement de l'histoire dans la conception de l'exposition ; si les cartels sont en partie réécrits par les membres du service des Expositions et l'interview par la rédaction de la revue, ce sont cependant, à la base, des textes de F. Avril et donc une expression de son rapport à l'Histoire ;
- des entretiens avec F. Avril, une chargée d'exposition et la responsable adjointe du service des Expositions, au cours desquels ils expliquent et commentent les conditions de l'élaboration de l'exposition, les rôles, les partis pris, les événements. Le premier de ces interviewés est emblématique du rôle de conservateur et les secondes, au sein de la BNF, se rapprochent de celui de médiateur. En réalité, elles incarnent essentiellement l'aspect technique de ce rôle (assistance au conservateur sur la partie proprement muséographique du projet, réécriture de textes, etc.), et moins la philosophie de la médiation qui peut causer une controverse entre médiateurs et conservateurs, les premiers jugeant parfois le rapport au public des seconds trop élitiste ;
- le dépouillement du livre d'or ; les limites d'un tel support sont évidentes (tout le monde ne s'y exprime pas), mais il constitue une première forme d'accès à ce qui a pu perturber des visiteurs, sujet dont débattent tant conservateurs et médiateurs.

L'exposition a bénéficié d'un certain succès de fréquentation (environ 50 000 visiteurs) tout en ayant affiché une forte exigence scientifique. Il s'agira de voir comment les organisateurs d'une telle exposition se sont figuré le temps, la remontée vers l'époque du peintre, l'histoire de l'art et quel rapport au temps les visiteurs ont affiché dans le livre d'or.

1. L'exposition, dispositif socio-technique et objet-frontière

Il semble à première vue évident que l'exposition est, par nature, « tendue » vers un public, destinée aux visiteurs. Qui plus est, des professionnels existent désormais – architectes-muséographes, concepteurs d'ateliers ludiques, rédacteurs de supports explicatifs, guides-conférenciers – qui se chargent de mieux prendre en compte le regard et les capacités cognitives des publics. Leur travail est censé combler un fossé entre ces publics et des conservateurs qui éprouveraient parfois des difficultés à comprendre qu'il faut s'adapter à eux.

En réalité, les contributeurs à une exposition sont rarement unanimes sur la finalité de l'exposition. Chacun œuvre, contribue, participe, en se

[2] Les spécialistes nomment ainsi les petits supports qui, dans l'exposition, donnent les références de l'œuvre (artiste, titre de l'œuvre, collection, datation…), éventuellement accompagnées d'un commentaire explicatif.

référant à des finalités dont les différences ne sont pas forcément explicitées. C'est au sein de ces finalités du travail que se dégagera la question du rapport aux temps anciens, un rapport qui n'est pas nécessairement partagé entre conservateurs, médiateurs et public.

Pour les conservateurs, le récit du travail exigé par une exposition se résumerait volontiers à la conception et l'élaboration : en particulier, choisir les œuvres, prendre contact avec des collègues, avec des institutions, obtenir des prêts, faire convoyer des œuvres, rédiger le catalogue, faire un montage financier, faire appel à des intervenants techniques (architectes-muséographes…) et valider certaines de leurs propositions, etc.

Quant aux médiateurs, puisque de leur point de vue les conservateurs ne se soucient pas suffisamment de la façon dont le contenu est « reçu » par le public, ils conçoivent leur métier comme un travail de sensibilisation à la question du public, d'influence dans leurs choix muséographiques et d'animation d'une équipe d'intervenants spécialisés. Entre les professionnels et les profanes, ils estiment qu'un travail – leur travail – est nécessaire pour faire reconnaître par les premiers l'état légitime d'amateur des seconds, et pour réduire l'écart des points des vues.

1.1. L'exposition, dispositif de communication envers un public

Devenues des événements qui rythment la vie culturelle, les expositions matérialisent la volonté de faire « vivre » les institutions qui les abritent et les animent au profit du public. Elles ont connu un développement et contribué à la réhabilitation des musées depuis les années 1980, qui ont abandonné leur image d'institution vieillotte pour devenir des lieux susceptibles d'intéresser les diverses générations désireuses d'apprendre et de comprendre sans s'ennuyer.

Le regain d'exigences est à la hauteur de cette revalorisation. La tutelle (municipalités, État…) se fait une idée peut-être plus arrêtée qu'autrefois du dynamisme que les musées doivent refléter et des retombées (tourisme, image…) à favoriser (Ughetto, 2006). Dans ce cadre, le public est posé en instance ou repère pour l'évaluation appelant les auteurs des expositions à justifier qu'ils œuvrent bien pour les visiteurs.

L'ouverture aux publics et les expositions ouvrent ainsi un espace professionnel, regroupant ceux – des premières guides-conférencières aux médiateurs d'aujourd'hui (Peyrin, 2008, 2010) – qui se revendiquent comme des spécialistes du public. À cheval entre le discours et la technicité, ils appréhendent l'exposition comme un « média », un dispositif destiné à faire passer un message. L'exposition est censée entrer dans le champ très large des dispositifs de communication : rencontre entre un émetteur de message, ce message et un destinataire, ouvrant sur des questions de « réception » (Veron et Levasseur, 1983 ; Davallon, 1999).

L'exposition *Fouquet* apparaît quelque peu en retrait vis-à-vis d'un tel discours mais ne manque pas d'un souci de la médiation vers le public. Une exposition de ce type, à la Bibliothèque nationale, n'est pas une action artisanale. Les moyens sont accordés pour concevoir un produit abouti dans tous ses aspects, notamment scénographiques : le résultat d'une coopération entre un commissaire et le service des Expositions, qui prend en charge sa réalisation matérielle et incarne la volonté de se conformer aux standards contemporains. Au cours d'un entretien, le conservateur F. Avril concède que l'irruption des scénographes au cours de sa carrière l'a réellement obligé à apprendre à composer avec des personnages qu'il n'aurait pas jugés spontanément comme habilités à intervenir sur les choix réalisés. « Cette intrusion des scénographes, au début, je trouvais ça complètement inutile. J'ai mis du temps à m'y convertir ». S'il a fini par y voir un apport (« ça permet de souligner, de magnifier un thème, un artiste »), il exprime son soulagement devant le choix d'un architecte qui a proposé « quelque chose de plus sobre » que ses concurrents qui envisageaient une frise reprenant des éléments des miniatures (tentes médiévales…), ce qui lui semblait convenir au jeune public mais pas à sa conception de cette exposition.

L'exposition a reposé sur un compromis : l'établissement accorde fréquemment à ses conservateurs le droit de faire des expositions de haut niveau scientifique, tandis que le conservateur a des rapports pacifiés avec les membres du service des Expositions, plus préoccupés du grand public mais vus comme d'excellents techniciens. Au cours de l'entretien, F. Avril s'attache à mettre en valeur le rôle positif du service. Tous les aspects techniques « sont traités par d'autres que moi qui sont parfaitement compétents. […] Je m'en remets à leur jugement ».

1.2. Un dispositif socio-technique et un objet-frontière entre professionnels

Cependant, si nous allons parler de l'exposition comme d'un dispositif socio-technique, c'est par le biais de la sociologie des sciences. Une exposition est un assemblage d'artefacts et d'humains par lesquels devient possible la mise en relation d'acteurs et d'entités hétérogènes : des conservateurs, des personnes intéressées par un sujet et susceptibles de devenir un public, des tableaux, des supports de presse, etc.

Ce dispositif peut être considéré, au sein de l'établissement culturel, comme un « objet-frontière », selon le concept de Star et Griesemer. Pour ces auteurs, le travail scientifique entremêle des contributions d'acteurs hétérogènes (tous les scientifiques ne travaillent pas de la même manière…) afin de parvenir à un certain consensus (Star et Griesemer, 1989). Contrairement au point de vue de Callon, un acteur ne va pas simplement devoir en « intéresser » d'autres à ses projets ; il va falloir que chacun s'y retrouve, par le maniement d'objets communs aux différents mondes, que chacun interprète à sa manière. Dans le cas qui nous

intéresse, conservateurs, médiateurs ou équivalents (service des Expositions), voire publics appartiennent à des mondes sociaux hétérogènes en intersection. Pour qu'ils coopèrent, de multiples opérations de traduction permettent à chacun de faire avec le point de vue de l'autre sans que cela affecte son intégrité. Selon le modèle de Star et Griesemer, des « objets-frontières » fondent la possibilité de cet accord, par l'utilisation que les acteurs font de ces objets simultanément présents dans chacun des mondes sociaux mais également par les variations de signification. En somme, ces objets jouent leur rôle quand ils sont capables de laisser penser aux protagonistes qu'ils parlent de la même chose (par exemple, le temps passé des maîtres anciens), même si ce n'est pas exactement le cas. On peut l'imaginer à propos d'un cartel : évoquant pour un conservateur des obligations de précision scientifique parce qu'il y lit les références de l'œuvre en bonne et due forme, un médiateur, attentif pour sa part au commentaire accessible au grand public, appréciera peut-être également le même objet comme un support valable. Le petit bout de carton est un support de communication avec ses confrères pour le conservateur, avec le public pour le médiateur.

Une tutelle, des conservateurs, des médiateurs construisent ensemble cet objet-frontière qu'est une exposition sans forcément être en parfait accord sur ses finalités. Pour la première, il peut s'agir d'un support de visibilité de l'institution, pour les seconds, d'un travail scientifique destiné à la communauté des pairs, et pour les troisièmes d'un produit culturel destiné au grand public.

La vertu du concept d'objet-frontière est de ne pas obliger le sociologue à donner un statut supérieur à l'un des protagonistes : par exemple, dans le cas étudié par Star et Griesemer de la création d'un musée zoologique, le point de vue des amateurs n'est pas intrinsèquement inférieur à celui des professionnels, il faudra nécessairement un travail sur soi de part et d'autre pour parvenir à s'accorder avec la modalité adverse de raisonnement et de pratique. Dans le cas de l'exposition, ni les conservateurs ni les spécialistes des publics – ni les publics ! – n'ont la primauté sur les finalités exactes d'une exposition, le sens « réel » du temps et de l'histoire.

1.3. L'exposition, un travail sur les médiations vers un passé révolu

Exposer des maîtres anciens est donc certainement un phénomène plus complexe que de sélectionner des œuvres (responsabilité du conservateur) et de communiquer un savoir de haut niveau (mission des médiateurs). Chacune des catégories d'acteurs concernées situe l'exposition dans le monde social où il a l'habitude d'évoluer, peuplé de pairs, de finalités partagées, de valeurs, d'objets, et où les actions prennent leur sens et tirent leur valeur : avec l'exposition, ces mondes de travail hétérogènes entrent en intersection et ce n'est que vu de l'autre monde que l'activité du conservateur peut se résumer à sélectionner les œuvres,

et l'activité du médiateur à communiquer. Le public, dans ce cadre, n'est pas exclusivement présent dans les préoccupations des médiateurs et absent de celles des conservateurs et réciproquement pour le temps historique. Ils ont plutôt des modes d'existence divers selon les mondes sociaux.

Dans la réalisation de *Fouquet*, il y a, au sens fort, un travail, qui ne se résumera pas à un apport d'érudition d'un connaisseur des temps anciens, prolongé par un effort pour mettre à la portée du grand public cette intimité avec une période passée. Faire remonter le temps ne se fait pas sans médiations, mais là encore en distinguant la médiation que réalisent concrètement les médiateurs et le concept d'un sociologue comme A. Hennion pour qui il n'y a pas de communion avec des œuvres ou un artiste sans intermédiaires, humains et non humains (Hennion, 1993). La musique baroque n'existe pas auprès de nous, plusieurs siècles après, dans un mouvement spontané mais grâce à des intermédiaires qui la font exister au sein d'un monde possible et parmi plusieurs mondes alternatifs où les instruments, les rythmes, etc., diffèrent. On accède à la musique baroque, non pas directement à partir de notre propre époque, mais par l'entremise de reconstitutions de ce qui aurait été le goût de l'époque. Ces reconstitutions sont plurielles (en l'espèce, celle qui s'est forgée au XIX^{e} siècle et celle qui a été promue par les « baroqueux » dans les années 1980). Dans cette approche, la médiation n'est pas le fait de professionnels en titre, dûment spécialisés. Il y a plutôt un ou des systèmes médiateurs, grâce à diverses catégories d'acteurs (des conservateurs, des spécialistes de la médiation culturelle) et des objets.

Le travail d'exposition, du point de vue d'un conservateur comme F. Avril, est bel et bien un travail de médiation. Toute la densité du travail est précisément de peupler de significations, d'objets, d'êtres humains l'époque de Fouquet avec comme visée précise de constituer un monde crédible, qui « tient », qui donne une place à tous les indices dont on dispose (les personnages, les relations entre les artistes et les commanditaires, les façons de peindre, les ateliers où l'on se forme, etc.). Il s'agit de construire un monde, pour qui veut bien s'y intéresser : public, collègues conservateurs, au fond, pour F. Avril, peu importe, son travail étant tiré par l'enjeu de la construction d'un monde crédible plus que par un destinataire particulier.

En cela, F. Avril se fait représentant d'une tradition de travail, d'un genre professionnel (Clot, 1999), où l'exposition est une pratique en histoire de l'art. Des auteurs comme K. Pomian ont contribué à documenter les objets qui ont pu se construire, dans l'histoire, autour des collections et des musées : catalogues d'exposition, attributions, restaurations, salons, classements se sont progressivement imposés comme des points d'appuis pour transformer le vaste amas parfaitement hétéroclite des premiers cabinets de curiosité en collections raisonnées (Pomian, 1987). Aujourd'hui, une exposition est, à la fois, un dispositif constitué de tels supports médiateurs, qui organisent la matière mise en exposition aussi

bien que le rapport à l'égard de l'histoire. La remontée vers les maîtres anciens est ainsi profondément organisée par des artefacts, aussi bien à côté des œuvres (catalogues) que dans l'œuvre (repentirs[3]). Dans le cas de la musique baroque, les dispositifs « distribu[ent] aussi bien les rôles des auditeurs que ceux des musiciens et de la musique, et organis[ent] leur participation collective à la signification de l'événement musical » (Hennion, 1993, p. 378). Pour notre cas également, les dispositifs organisent les rôles et les actions du public, des conservateurs, des médiateurs ou équivalents et des autres acteurs.

Nous appréhendons donc l'exposition *Fouquet* dans une perspective différente de celle qui, par exemple, a pu être celle de N. Heinich et M. Pollak (1989) lorsqu'ils analysent le déplacement du travail du commissaire vers un statut de concepteur ou d'« auteur » d'expositions : si ces deux auteurs étaient bien face à des phénomènes comparables de tension entre l'exigence scientifique et l'obligation de « rendre sensible au public (y compris à un public peu averti) ce que l'œuvre à elle seule ne montre pas » (Heinich et Pollak, 1989, p. 36), le point qui les intéressait était celui de l'exposition « comme l'œuvre d'un individu, nommément désigné » (*ibid.*). Nous nous intéressons donc aux préoccupations du conservateur au travail et à la place essentielle de la remontée du temps historique dans ces préoccupations : l'exposition doit démontrer la validité de sa reconstitution de l'histoire.

2. Fouquet : à chacun son exposition !

Entrons dans l'exposition *Fouquet* pour voir comment le public et le commissaire se la représentent, et projettent des attentes différentes sur le rapport au temps autour du même dispositif d'exposition.

2.1 Du côté du public

Comme dans la plupart des expositions, le public a pu s'exprimer sur les pages d'un livre d'or. On y voit le poids des attentes qui pèsent sur le dispositif. Un public extrêmement divers a fréquenté l'exposition : français ou étranger, jeune ou âgé, individuel ou en groupe, accompagné ou non par un conférencier, voire par le commissaire ; public profane, au niveau d'érudition variable, ou public de professionnels. Il en ressort une pluralité des registres d'évaluation du dispositif. Certains jugements concernent les équipements, le temps d'attente, les conditions de visite (manque de chaises [24][4], cartels trop éloignés des œuvres [12], etc.), y compris la cohabitation difficile avec d'autres visiteurs, « des groupes du 3e âge aussi fatigants qu'une classe de la maternelle » [39].

---

[3] Sur les controverses entre restaurateurs, voir Hénaut, 2006.

[4] Les numéros entre crochets sont ceux attribués aux extraits retranscrits pour cette étude. Nous remercions Mme Pierrette Turlais d'avoir mis le livre d'or à notre disposition.

Mais le livre d'or révèle surtout les égards que le public attend de la part des organisateurs. Il s'agit de s'imposer comme un visiteur habilité à prendre la parole face aux « organisateurs », « aux conservateurs ». Se campant en citoyens usagers demandant des comptes aux représentants de l'institution ou comme personnes parfaitement aptes à recevoir le message de l'exposition et à en discuter le contenu, les partis pris, les modalités, certains déplorent l'absence de tableaux majeurs comme la Vierge d'Anvers. En effet, le musée des beaux-arts d'Anvers a refusé le prêt de ce tableau, l'un des panneaux du « diptyque de Melun », à la grande déception de F. Avril. Concernant la sélection des œuvres, les uns jugent qu'il y a trop peu de pièces de Fouquet, qu'ils ont été trompés par le titre :

> « C'eût dû être une rétrospective exhaustive. Combien d'œuvres de Fouquet manque-t-il ? » [36]
>
> « Il eût été plus conforme à la réalité d'intituler l'exposition Fouquet et ses disciples (ou élèves) ce qui n'enlève rien à son intérêt » [41].

Tout un public, bien que non professionnel, mobilise sa culture artistique (on ne lui apprendra pas qui est Fouquet, quelles sont ses œuvres) et souhaite qu'on confirme et approfondisse son savoir en lui expliquant la technique de peinture ou les conditions de la formation du style de l'artiste :

> « Exposition très intéressante mais je trouve dommage qu'il n'y ait pas une partie sur la matérialité de l'œuvre de Jean Fouquet. Quels pigments utilisait l'artiste ? » [21].
>
> « Très intéressant. Peut-être aurait-on pu montrer ce que Fouquet a vu en Italie, qui reste la mère des arts à cette époque » [28].

Ces visiteurs mettent en scène une forme de connivence avec un spécialiste de haut niveau comme F. Avril, un niveau de connaissance historique qui leur permet quasiment de « jouer dans la même cour », recherchant un nivellement des différences entre amateurs et professionnels (Flichy, 2010). Pour eux, on pourrait penser que la remontée de l'histoire n'est pas en soi un problème, que leur érudition est suffisante pour être en phase avec le travail de médiation du commissaire de l'exposition. Pour Hennion, il faut considérer que les auditeurs contribuent à la signification de l'événement musical qu'est l'écoute de la musique baroque par leur connaissance même de la controverse entre spécialistes. A propos des savoirs scientifiques concernant Fouquet, certains visiteurs revendiquent un statut de quasi spécialistes et font alors porter la critique sur la performance du dispositif de communication. Ils attirent l'attention sur le manque d'explications, élémentaires ou plus pointues :

> « PAS ASSEZ didactique, l'Expo pour*[rait]* s'enrichir de plus de commentaires. Exemple a-t-on séparé les feuilles qui ont été, je suppose, reliées à l'origine dans des folio ou autres ? et exposées en vitrine dans des cadres ?
>
> Pourquoi ne pas mettre en valeur les autres Artistes de son temps afin d'Avoir à le comparer et donc à instruire *[?]*

> des visiteurs de ce plus *(sic)* qu'il manque hélas à cette manifestation culturelle. […] » [44].
>
> « Intéressante exposition, Dommage cependant que l'appareil critique soit totalement absent des cartels notamment au sujet des reliures et provenance des anciens possesseurs [mot illisible] avant leur achat par les institutions prêteuses. [Signature] Bibliothèque Mazarine » [23].

On peut même voir s'exprimer les incompréhensions entre segments à l'intérieur de la profession de conservateur. Au milieu de l'échange suivant, le conservateur épris d'une mission de médiation fait la leçon aux auteurs d'une exposition qu'il juge emblématique de l'esprit du professionnel peu préoccupé du public :

> *(Sur une page entière et le début de la suivante, en écriture large)* « Comme toujours, on voit des belles choses… Mais serait-ce trop demander aux conservateurs de se donner la peine d'expliquer comment on réalise une enluminure ? Des explications sur les scènes représentées ne seraient pas non plus inutiles.
>
> On aimerait bien, en sortant, en savoir plus que lorsqu'on est entré. Merci !
>
> [Sign. illisible] » [45].
>
> « Très belle exposition. Mais… où est la pédagogie dans tout ça ? On a l'impression qu'il s'agit uniquement de conservateurs s'adressant à d'autres conservateurs. Comment fabrique-t-on un manuscrit ? Quid des pigments ? Qu'est-ce qu'un livre d'heures ? Qu'est-ce qu'un psautier ? Que raconte le "dit des trois morts et des trois vifs" ? etc… […] il faudrait penser au public au sens noble du terme : explication ne rime pas forcément avec nivellement par le bas… […]
>
> Un conservateur en vacances » [46].

2.2. Du côté du conservateur

Au cours de notre entretien, F. Avril adopte immédiatement le terme de « catalogue » comme un parfait équivalent de l'exposition. Travailler à une exposition, c'est avant tout élaborer le catalogue des œuvres, et tout spécialement rédiger les notices, qui condensent du savoir d'historien de l'art sur les œuvres : « en matière de conception du catalogue, j'ai pour pratique que je ne vise pas le bas. Le commentaire sur les notices vise assez haut. » Il entend « donner le plus de précisions possible […] tout en restant limpide ». Il déclare sans détour, à propos des techniques de médiation, qu'« il y a un certain nombre d'approches conceptuelles qu'[il] n'[a] pas ». À aucune des questions sur le succès de l'exposition, il ne répond en manifestant son intérêt pour cette portée. Si « [p]ersonne ne cherche l'obscurité pour l'obscurité », « [son] principe est de traiter le public comme un adulte ».

Une fois engagé dans l'étude minutieuse des miniatures en vue de la rédaction du catalogue, qui se veut assez exhaustif, il va toutefois aboutir à des conclusions qu'il n'avait ni recherchées ni prévues, « à deux mois de la

remise du catalogue ». C'est « à force de réfléchir, de comparer » que la découverte s'est imposée à lui, et l'a déstabilisé : « mais c'est vrai que c'est choquant. Des collègues italiens étaient un peu décontenancés. Moi-même, je l'ai été. » La découverte en question est loin d'être anodine : F. Avril pense pouvoir affirmer que tout un pan de l'œuvre classiquement attribué à Fouquet est vraisemblablement plutôt d'un autre peintre – sans doute l'un de ses fils, qu'il préfère prudemment appeler « le maître du Boccace de Munich ». En effet, une pièce maîtresse, un manuscrit enluminé conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, *le Boccace*, introduit le doute :

> « Cette page [d'ouverture du manuscrit, avec une célèbre enluminure en pleine page, le lit de justice de Vendôme] est un exemple extraordinaire de l'art de Fouquet et de la profondeur de ses conceptions mais je pense que les petites illustrations qui ornent le reste du manuscrit sont de la main de cet émule, que j'ai appelé le Maître du Boccace de Munich. Le style est très proche de celui de Fouquet, mais en diffère légèrement. La gamme chromatique n'est pas non plus la même. Quant au manuscrit des *Antiquités judaïques*, on a toujours considéré que l'auteur en était Jean Fouquet car une note de François Robertet à la fin du manuscrit lui attribue onze de ces miniatures et l'on a considéré qu'elles représentaient la phase ultime de l'évolution de Fouquet. Mais là aussi, je crois que l'auteur en est le Maître du Boccace de Munich, sans doute un des fils de Fouquet, qu'un témoignage un peu postérieur plaçait sur le même pied que leur père. Malgré la grandeur du style, on ne retrouve pas dans ces scènes la sérénité qui caractérise Fouquet : elles ont un caractère plus lourd, plus expressif, absent des *Heures d'Etienne Chevalier* »
>
> (François Avril, entretien avec la rédaction, *in Dossier de l'art*, hors série de *L'estampille. L'objet d'art*, n° 94, 2003, p. 9).

Même après validation de son hypothèse par des collègues dont l'avis lui importe, le conservateur reste discret et ne cherche aucunement à la mettre sous les projecteurs. Il modère l'enthousiasme du service de la communication de la Bibliothèque, qui tente de s'en emparer. Dans le numéro d'avril-juin 2003 de la brochure *Chroniques de la Bibliothèque nationale de France*, offerte au public, il signe une double page où il met l'accent sur « Jean Fouquet au confluent de deux cultures », française et italienne, et relègue à la fin de l'avant-dernier paragraphe une allusion à peine perceptible pour le lecteur non averti : « son meilleur disciple, le Maître du Boccace de Munich – une personnalité artistique mise en valeur à l'occasion de l'exposition –, s'en souviendra dans les *Antiquités judaïques* ». La presse relaie l'information de la même manière. Dans la page entière consacrée par *Le Monde* du 28 mars 2003, seul un petit encadré est consacré au sujet : « derrière le père, le fils »[5].

[5] Mais l'hypothèse apparaît très rapidement dans l'entretien déjà cité à *Dossier de l'art*, qui s'adresse au grand public cultivé.

Dans l'exposition, la scénographie respecte cette discrétion. Sur les dix bannières explicatives, la première introduit « Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du XV^e^ siècle » (sa vie, sa carrière, ce que l'on sait, ce que l'on sait peu, sa redécouverte au XIX^e^ siècle), sans aucun avertissement sur la découverte. La seconde donne la chronologie, et place « vers 1459-1460 ? » la miniature du lit de justice dans le Boccace et ajoute simplement : « dès cette époque, Fouquet s'est associé un excellent collaborateur, le maître du Boccace de Munich, probablement un de ses fils ». Aux trois quarts du parcours, le huitième panneau explique :

> « Un grand disciple de Fouquet : l'illustrateur du Boccace de Munich
>
> À partir des années 1460, Jean Fouquet est solidement épaulé, dans son activité d'enlumineur, par un remarquable collaborateur dont la personnalité distincte, bien qu'imprégnée par l'art du maître, s'affirme pour la première fois dans les petites illustrations du Boccace de Munich. Il s'agit vraisemblablement d'un des fils de Fouquet, Louis ou François, dont l'existence est attestée par un témoignage tardif. Héritier des savoir-faire du peintre tourangeau et en contact avec l'atelier parisien du Maître de Coëtivy, cet enlumineur exécutera sous la tutelle artistique de Fouquet, quelques très importants manuscrits, dont les célèbres *Antiquités judaïques*, considérées jusqu'ici comme représentant la phase ultime de la carrière du maître. […] La définition de cette nouvelle personnalité artistique oblige désormais à réviser l'étendue de l'activité de Fouquet comme enlumineur et à envisager autrement les modalités de son rayonnement. »

Le conservateur n'a assurément pas sacrifié au « rewriting » en faveur du public non spécialiste que préconisent les manuels de muséologie. La précaution du langage universitaire l'emporte, à destination du lecteur capable de lire entre les lignes la force d'une hypothèse et son statut d'hypothèse. Quand nous l'interrogeons à ce sujet, il répond :

> « Je n'ai pas embouché les trompettes pour dire : "Voilà, je sais". C'est pas mon genre. Je ne suis pas pour les proclamations sensationnelles. Je laisse les gens qui savent voir [cette conclusion]. »

Une discrétion d'autant plus nécessaire, d'ailleurs, que le scientifique doit ménager les institutions prêteuses, dont la découverte déclasse l'une des pièces[6].

---

[6] A la même époque, Françoise Viatte, chef du département des dessins du Louvre, commissaire d'une exposition sur Léonard de Vinci, minimise les implications d'une hypothèse de réattribution qu'elle propose également : « Q. Dans ce travail, ressort-il des désattributions et réattributions spectaculaires ? – F.V. Non. Ce sont des petites choses que le public ne percevra peut-être même pas, mais elles nous tiennent à cœur. Nous avons donné à Boltraffio trois études de têtes d'enfant qui étaient sous le nom de Léonard. […] [Boltraffio, élève de Léonard] est sans doute l'auteur de la *Madone Litta*, qui est à l'Ermitage, pour laquelle Léonard a fourni un dessin. » (*Le Monde*, 9 mai 2003). Le musée de l'Ermitage a probablement apprécié cette « petite chose » qu'est la perte d'un Léonard ! Cette citation met bien en évidence la distinction entre le

2.3. Public et conservateur en vis-à-vis

L'examen du livre d'or laisse penser que les visiteurs ayant pris la parole n'ont guère perçu la découverte, sauf quelques spécialistes :

> « J'ai été surprise qu'on attribue le Boccace de Munich à un de ses fils. En général, peut-être aurait-on pu souligner davantage les influences italiennes (florentines) ?
> » Bravo Fr. Avril et merci encore.
> » Christina [nom illisible] de Münster/All. » [53].

Ceux qui se plaignent que l'exposition ne soit pas consacrée dans sa totalité à Fouquet, s'estiment plus floués que gratifiés de la démonstration d'une réattribution :

> « IL EST DOMMAGE QU'UNE EXPOSITION INTITULEE "JEAN FOUQUET" NE PRESENTE QU'UNE INFIME PARTIE D'ŒUVRES REELLEMENT DUES A J. FOUQUET, ET QUE LES ¾ DES PIECES PRESENTEES NE SOIENT PAS DE LUI. (…) » [55].

D'autres s'attachent peu aux attributions :

> « Que ce soit du Fouquet ou non, ces documents sont extrêmement intéressants et riches. Peu importe l'artiste, l'essentiel est ce que l'on voit ! » [38].

Ils sont venus pour voir de belles choses et s'en émerveiller, rejoignant ainsi ce qui semble être la grande motivation de la plupart des visites, en quête du plaisir des yeux et de l'esprit : « J'ai des couleurs plein les yeux [13] ».

Plus loin encore des controverses d'historiens de l'art, des visiteurs se sont intéressés au contenu des miniatures et ont interprété les œuvres sur le registre politique (« la religiosité et l'obscurantisme des siècles ! » [17] « Que de massacres tout au long de l'histoire ! » [18]), cherchant un rapport avec le temps présent. Des visiteurs examinent les miniatures racontant la vie quotidienne dans le détail, pour y voir une histoire du Moyen âge illustrée, non sans écho aux manuels scolaires qui reproduisent les scènes des mois des *Très Riches Heures du duc de Berry* dans cet esprit[7].

Les controverses entre historiens de l'art sont alors à peine perçues, voire laissent quelques visiteurs un peu perdus, à moins que, s'intéressant à d'autres détails, ils ne passent à côté de la découverte :

> « Pourquoi le fils de Fouquet a-t-il été appelé le "Boccace de Munich" ? » [50].
> « […] Et surtout, ce serait important de préciser ou de définir des concepts ou des notions pas nécessairement

---

message adressé aux pairs et ce que parviendra à voir le grand public dans la conception d'une exposition de ce type.

[7] La BNF a conçu un dossier pédagogique invitant « toutes les classes intéressées à un parcours découverte du Moyen Age à travers des enluminures exceptionnelles » (document de présentation à destination des enseignants, sur le site Internet de la BNF). « Ainsi, à partir d'une scène de repas officiel vers 1460, les élèves seront-ils invités à se documenter sur la gastronomie médiévale. »

> connues de tous, comme "le BOCCACE de MUNICH" – peu rencontrés auparavant dans d'autres expo. […] » [52].
>
> « "disciple de Fouquet" serait mieux qu'"artiste fouquettien" terme ridicule. » [47].
>
> « Une toute petite remarque au sujet du Me du Boccace de Munich. Je vois plutôt Ste Anne entre la Vierge et St Joseph et non *(sic)* Vierge entre Ste Anne et St Joseph » [49].

Échec sans surprise d'un dispositif pensé pour les spécialistes, sans souci de la médiation ? Heinich et Pollak (1988), sur l'exposition *Vienne à Paris*, ont constaté que les médiateurs évitaient, plus qu'ils n'expliquaient, la démonstration qu'entendait faire l'exposition. En d'autres termes, le travail des professionnels de la médiation, loin de relayer les médiations élaborées par les conservateurs, peut éprouver de la difficulté à s'ajuster à leur perspective.

Cela renvoie à un processus sous-jacent plus puissant : les médiations élaborées par les conservateurs, répondant à des doctrines et pratiques professionnelles très instituées au sein de l'histoire de l'art, se fondent sur une représentation très précise du temps historique et de la remontée vers les maîtres anciens et leur époque. Cette représentation est inscrite dans une discipline professionnelle, une manière de travailler en tant qu'historien de l'art (en tout cas, l'une d'entre elles parmi les segments de la profession). L'exposition est une pratique de l'histoire de l'art[8] où l'enjeu est de reconstituer une œuvre et une époque artistique, et cela en comblant patiemment les innombrables connaissances perdues. L'enjeu est de produire de la connaissance. Les médiateurs en titre ont, quant à eux, incorporé la discipline spécifique à leur métier, dans laquelle le rapport à l'histoire n'a pas de raison d'être spontanément identique à celle des conservateurs. L'enjeu est d'aider à accéder (à l'œuvre ou à l'artiste). Ce n'est évidemment pas une finalité de constitution de la connaissance, mais il ne s'agit pas non plus de diffusion de cette connaissance – en particulier, si la complexité de celle-ci est considérée comme faisant obstacle à la facilité d'accès. Pour les médiateurs, il est éventuellement plus évident d'introduire le public à *l'époque* de Fouquet vue à travers l'œuvre de ce dernier ou des artistes contemporains qu'à la reconstitution de l'histoire de l'œuvre de Fouquet selon F. Avril. Publics et médiateurs peuvent ainsi « se contenter » de retrouver « la vie de l'époque ». 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[9].

C'est bien une divergence sur ce qu'il convient de chercher dans l'observation des œuvres, divergence qui tient à ce que, pour les conservateurs, le musée n'est pas une galerie d'art : les œuvres ne sont pas présentes pour l'émerveillement, la seule émotion, mais comme des

[8] Dont la constitution comme discipline, en France, est partie de l'Ecole des Chartes (Therrien, 1998).

[9] 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.

représentants de productions remarquables, des pièces qui sont comme une donnée scientifique attestant que l'artiste mérite d'avoir le statut que lui prête l'histoire de l'art. Pour eux, les expositions sont censées démontrer ce caractère remarquable.

3. Exposition de maîtres anciens et expertise en histoire de l'art : qu'est-ce que remonter le temps ?

L'histoire de l'art, comme discipline intellectuelle et professionnelle et donc comme pratique structurée, est ici d'une importance primordiale. En réalisant une exposition de maîtres anciens, on travaille au sein de l'histoire de l'art. Objet-frontière, l'exposition peut être comprise ainsi par le public et par les médiateurs mais sans soupçonner l'intensité de ce que cela recouvre dans le monde social des conservateurs, qui se pensent comme des scientifiques et obligés par une discipline. Le fait que F. Avril assimile la réalisation de l'exposition Fouquet à l'élaboration du catalogue est significatif : pour un conservateur, une exposition de maîtres anciens équivaut à la reconstitution d'un passé révolu, disparu au point de devoir être réélaboré. C'est un colmatage patient et nécessairement inachevé, matérialisé par des objets comme le catalogue.

3.1. L'histoire des expositions de maîtres anciens

Dans le monde des musées, des pratiques professionnelles comme celles des conservateurs que nous étudions ici ne manquent pas de critiques. Stigmatisées à travers la figure-repoussoir du « conservateur du Louvre enfermé dans sa tour d'ivoire », elles sont vues comme des pratiques anciennes, et peut-être passéistes, défendues par des acteurs qui affectionnent l'entre-soi et cultivent une indifférence, voire un mépris, à l'égard du public non averti[10]. La critique s'est construite tout au long du XX^e^ siècle, les musées de sciences ayant, dès les années 1930 (comme au Palais de la découverte), été très en pointe, tandis que les musées de beaux-arts apparaissaient comme un anti-modèle (Join-Lambert *et al.*, 2008).

En fait, les expositions d'œuvres d'art sont marquées par un rapport spécifique à la connaissance scientifique, en l'occurrence des faits (artistiques) passés. Dans les musées de sciences, on tend vers une certaine séparation entre la recherche (celle des sciences exactes et des laboratoires) et la diffusion, incombant aux musées. Il est relativement net que, dans une exposition à la Cité des sciences et de l'industrie, on se préoccupe de vulgarisation et de pédagogie sur une recherche qui s'est faite ailleurs et avant. En histoire de l'art, l'exposition est le lieu même d'une part significative du travail scientifique. Retraçant l'histoire des expositions de « maîtres anciens », Haskell montre que, dans les étapes

[10] Voir également Bourdieu et Darbel (1966).

successives conduisant à leur forme contemporaine, elles ont contribué à la connaissance en matière d'histoire de l'art :

> « Le rassemblement, à partir de collections publiques et privées éparses à travers le monde, de nombreux tableaux peints par un même artiste au cours de sa carrière nous permet d'examiner attentivement son évolution (ou non) avec une rigueur que ni lui ni ses mécènes n'eussent envisagée [...] : de vagues dessins et des croquis sommaires peuvent être accrochés à côté de toiles ou de sculptures très soignées afin de mettre en évidence les étapes successives du processus de création ; on peut souligner des contrastes entre "la main unique du maître" et celle du disciple ou de l'apprenti anonyme dans son atelier. De plus, des artistes à peine connus et, en fait, des écoles d'art entières peuvent être présentés au public et voir ainsi leur place assurée à côté d'autres dont la tradition a de longue date consacré le statut » (Haskell, 2000, p. 18).

Le rapprochement est l'un des actes fondamentaux du travail scientifique en histoire de l'art. La connaissance des œuvres et de leurs auteurs (de qui est tel tableau, de quand peut-on le dater assurément, que révèle-t-il de l'art du peintre, de son évolution, des influences qu'il reçoit, de celles qu'il va générer, etc. ?) procède, comme tout travail scientifique, d'un moment où le chercheur rassemble des données et les examine attentivement. En l'espèce, ce travail passera par l'étude minutieuse d'une œuvre (voire de documents annexes : contrat de commande de l'œuvre…), isolément ou par rapprochement avec des dessins préparatoires, avec l'œuvre d'un autre artiste, avec les œuvres précédentes ou ultérieures du même artiste, etc.

Ce rôle du rapprochement est reconnu dès les premiers moments de l'histoire de l'art. Il fait partie des arguments de Quatremère de Quincy (1796) contre la capture et l'envoi en France, par l'armée d'Italie, de nombreuses et diverses œuvres dans la foulée de la victoire. Si les tableaux de Raphaël se trouvent dispersés entre 19 villes d'Europe, explique-t-il, l'artiste partant se former à Rome n'y verra rien en comparaison de ce qu'il aurait pu observer si tout y était resté rassemblé. Quatremère invite à ne pas extirper les œuvres de leur contexte de naissance :

> « Là, on voit les grands maîtres entourés de leurs prédécesseurs, de leurs contemporains, de leurs successeurs ; là se développent tous les degrés parcourus par l'imitation, avant que l'art et sa méthode aient été fixés par le génie de quelques hommes ; là, on voit comment ils ont commencé, quels ont été leurs tâtonnements, leurs essais, leurs préludes ; là, on voit ce qu'ils ont emprunté des autres, et ce qu'ils n'ont dû qu'à eux-mêmes (…) » (Quatremère de Quincy, 1796, p. 128).

Quatremère se revendique de l'inspiration de Winckelmann (*Histoire de l'art de l'Antiquité*, 1764), qu'il oppose aux collectionneurs d'antiquités : avant lui, « [t]out était sans cohérence, sans ordre ; rien n'avait été analysé, rien n'avait été comparé » (Quatremère de Quincy, 1796, p. 102) ; « il est le premier qui, en classant les époques, ait rapproché l'histoire des

monuments, et comparé les monuments entre eux, découvert des caractéristiques sûres » (p. 103). Cette tâche a nécessité « la réunion des matériaux que Rome lui présentait » (p. 104).

Les expositions de grands maîtres réalisent un programme similaire[11] en rassemblant pendant quelques mois dans un lieu unique des œuvres venues des quatre coins du monde. Elles permettent généralement à un conservateur de rapprocher des œuvres afin de proposer une lecture d'un grand maître, valant hypothèse scientifique soumise à la communauté des pairs – tout du moins pour les expositions que les professionnels interprètent entre eux comme étant de valeur scientifique, par opposition à ce qu'ils nomment les « expositions grand public ». Les conservateurs qualifient ainsi les expositions qui ne leur réservent aucune surprise, qui ne livrent aucune hypothèse scientifique nouvelle mais dont la finalité exclusive est de contribuer au plaisir de l'œil du public non spécialiste, en attente de plaisir visuel. Cette qualification, qui ne révèle à première vue que le dédain des professionnels envers les profanes, renseigne, en fait, sur ce qu'ils considèrent comme la finalité d'une exposition et montre le malentendu qui, d'une certaine manière, préside à la présence du public dans un tel « dispositif » : le monde des musées, les discours d'acteurs, ont beau être surchargés de référence à la « délectation », les collections permanentes ou expositions ne sont pas de pures démonstrations de beauté. L'approche de cette beauté par les conservateurs est médiatisée par un savoir permettant de dire pourquoi on considère que telle œuvre a une valeur esthétique et pourquoi c'est le cas, non dans l'absolu ou dans l'abstrait, mais une fois qu'on a placé l'artiste dans une histoire qu'on a reconstituée[12].

Les expositions qui commencent à prendre la forme moderne (ouverture pendant plusieurs mois, permettant d'examiner avec soin les tableaux d'un artiste), telles celles de Londres à partir des années 1790, attirent des foules considérables, dans l'attente de voir du beau. Mais les étapes déterminantes, franchies en Grande-Bretagne au début du XIX^{e} siècle, répondent à la préoccupation de rendre possible une étude réelle, minutieuse (Haskell, 2000, p. 72). En même temps, on voit se former rapidement un objet destiné à devenir le cœur du travail scientifique : le catalogue. Dès 1815, un pamphlet amorce la pratique de discussion des

[11] Les organisateurs de l'exposition des prises de l'armée d'Italie au Louvre retournent cependant l'argument de Quatremère : ils « soulignèrent que l'exposition tirait une bonne partie de sa valeur du fait qu'elle rassemblait en nombre significatif des œuvres de maîtres célèbres, autrement largement dispersées, et que cette réunion permettrait d'utiles comparaisons […] les juxtapositions étaient spécialement conçues pour mettre en lumière des contrastes stylistiques […] » (Haskell, 2000, p. 56).

[12] De même que, chez Hénaut (2006), les restaurateurs qui évoquent un « vert raide » ou un « beau vert » sont d'abord en train de chercher à savoir si un tel vert a pu être peint par Véronèse lui-même, compte tenu de ce que l'on connaît de sa pratique par ailleurs, ou s'il s'agit d'une autre main, moins habile. « Raide » ou « beau » n'est pas *d'abord* un jugement esthétique mais d'attribution. Ce détour par la connaissance scientifique est celui qui permettra d'affirmer plus tard qu'il faut considérer que Véronèse est un artiste supérieur, par sa maîtrise inégalée du vert.

attributions données par les catalogues et donc les commissaires d'expositions (*ibid.*, p. 97). Puis s'impose l'organisation d'expositions par des experts qualifiés (Manchester, 1857) et même le fait de monter une exposition pour trancher des querelles d'attribution et d'authenticité (exposition Holbein, Dresde, 1871).

Dans une certaine mesure, le public est là comme par effraction, non pas dans un « produit » conçu pour vulgariser la connaissance scientifique (comme dans les musées de sciences) mais directement au moment où la controverse se fait… au-dessus de lui. Visiteurs et conservateurs semblent remonter le temps ensemble, mais en fait il ne s'agit ni du même temps, ni du même but.

3.2. Le(s) temps dans les expositions de maîtres anciens

Le temps n'est pas qu'un contexte pour les professionnels des musées de beaux-arts ou d'institutions équivalentes. Il est incorporé dans les pratiques professionnelles, en particulier chez les conservateurs où il s'apparente véritablement à une discipline d'exercice du métier. Dans une exposition comme *Fouquet*, il est, à première vue, un centre d'intérêt partagé, mais, à y regarder de près, il est investi de significations différentes, qui ne tiennent ensemble que pour autant qu'on ne les explicite pas trop ; il est un objet-frontière.

Le temps qui intéresse un conservateur comme F. Avril renvoie à une histoire qui a été perdue, parce que le temps a passé et parce que, pendant plusieurs siècles, Fouquet et son œuvre avaient été oubliés, n'étaient plus évoqués par aucun ouvrage. Le temps peut être allé jusqu'à en effacer complètement les traces (jusqu'au XIX^{e} siècle), pourtant indispensables pour énoncer comme crédible que Fouquet pouvait être considéré comme un artiste majeur (ou secondaire, ou de transition, etc.). Le temps de l'histoire de l'art conduit à devoir reconstituer une époque par le recueil patient de bribes. On pourrait même parler du temps de l'histoire tout simplement, au sens où, selon l'enseignement de K. Pomian (1984), les historiens ont, à partir du XVII^{e} siècle, construit l'idée que la connaissance du passé ne peut être que médiate. Alors que leurs prédécesseurs du Moyen Age envisageaient une rencontre sensorielle immédiate avec le temps révolu, en s'en remettant aux récits de personnages ayant eu un contact direct avec lui, ils renoncent à cette immédiateté pour un rapport médié par des « sources », à vérifier.

Le service des Expositions, quant à lui, peut être concerné par un temps de l'histoire des modes de vie (ainsi les ateliers organisés autour de l'exposition, et invitant à travailler sur les miniatures pour « faire voir » le Moyen âge). C'est une époque à faire revivre, à rendre sensible, assez en phase avec les attentes d'une partie importante du public. Les médiateurs, d'une manière générale, travaillent à partir de la pluralité des regards possibles sur les œuvres, en lien avec le fait qu'une œuvre d'art ouvre sur diverses activités sociales (par exemple, les jardins de Versailles, leur

système d'irrigation, de perspectives, supposent aussi un certain savoir physique et mécanique, une certaine philosophie et ainsi de suite – voir Caillet, 1994). Ce faisant, les médiateurs sont davantage concentrés sur une médiation *à côté* des médiations construites par les conservateurs, qu'une vulgarisation pour le public des médiations proposées par les conservateurs pour donner une valeur aux œuvres des maîtres anciens. Ils entretiennent parfois auprès du public l'idée que l'exposition peut rapprocher d'un contact sensoriel immédiat avec le passé[13]. L'indifférence de fond que leur travail suscite souvent auprès des conservateurs tient probablement à cela : ils ne font pas la médiation du contenu même du travail scientifique de ces derniers.

Médiateurs, conservateur et public se retrouvent autour de cet objet-frontière qu'est une exposition dans la mesure où les médiateurs ne s'acharnent pas à tout prix à s'approprier le rapport au temps très exigeant du conservateur ; et dans la mesure où ce dernier tolère la multiplication des rapports au temps proposée par les médiateurs, et même se montre finalement indifférent aux exploitations de l'exposition sur le registre de l'histoire des modes de vie ; quant au public, il peut passer à côté du temps très spécifique du conservateur sans se sentir obligatoirement frustré.

Entre ces différentes parties prenantes, le temps est pluriel et il n'a pas le même effet structurant. Pour le conservateur, il imprègne l'être professionnel, son identité de commissaire de l'exposition qui exprime des valeurs et est profondément motivé par elles. Le public pourrait croire que le temps passé habite F. Avril dans la mesure où, à force de fréquenter les œuvres et les documents d'époque, il a une familiarité extrême avec cette époque. Là où le conservateur tient pour évident que l'exposition sert à approfondir une connaissance médiate et forcément fragmentaire du passé, le public aimerait voir en elle un dispositif de mise en proximité, un vecteur de quasi connaissance immédiate.

Bibliographie

Bourdieu P., Darbel A., [1966] 1969. *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Editions de Minuit, 2e éd.

Caillet E., 1994. « L'ambiguïté de la médiation culturelle : entre savoir et présence », *Publics et musées*, 6, pp. 53-73.

Clot Y, 1999. *La fonction psychologique du travail*, Paris, PUF.

Davallon J., 1999. *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan.

Eidelman J., Van Praët M. (dir.), 2000. *La muséologie des sciences et ses publics. Regards croisés sur la grande galerie de l'évolution du Muséum d'histoire naturelle*, Paris, PUF.

[13] Une série d'innovations muséographiques vont dans ce sens. Ainsi, les *period rooms* qui reconstituent une pièce habitée de telle ou telle époque. Des conservateurs ont pu y être opposés, et certains le sont encore, estimant que c'est là la voie de la facilité, qui choisit de suggérer, plutôt que celle de la précision, qui démontrerait. Les pièces exposées peuvent, effectivement, n'avoir aucune valeur historique distinctive ou, si elles en ont, elles risquent d'être « noyées » dans un ensemble qui détourne le visiteur d'une attention particulière pour elles.

Flichy P., 2010. *Le sacre de l'amateur*, Paris, Seuil.
Haskell F., 2002. *Le musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, traduction de Dauzat. P.-E., Paris, Gallimard.
Heinich N., Pollak M., 1988. *Vienne à Paris. Portrait d'une exposition*, Paris, BPI, Centre Georges Pompidou.
Heinich N., Pollak M., 1989. « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, vol. XXXI, n° 1, p. 29-49.
Hénaut L., 2006. « Ce que les controverses nous apprennent sur l'activité de restauration des peintures au musée du Louvre », in Gaudez F. (dir.), *Sociologie des arts, sociologie des sciences*, Paris, L'Harmattan, pp. 195-210.
Hennion A., 1993. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.
Join-Lambert O., Lochard Y., Raveyre M., Ughetto P., 2008. « Le musée pour tous : enjeux professionnels d'une politique publique », in Le Bianic T., Vion A. (dir.), *Action publique et légitimité professionnelle*, Paris, LGDJ, pp. 131-143.
Peyrin A. (2008), « Démocratiser les musées : une profession intellectuelle au féminin », *Travail, genre et société*, 19, pp. 65-85.
Peyrin A, 2010. *Être médiateur au musée. Sociologie d'un métier en trompe-l'œil*, Paris, La Documentation française.
Pomian K.,1984. *L'ordre du temps*, Paris, Gallimard.
Pomian K., 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e^-XVIII^e^ siècle*, Paris, Gallimard.
Pommier E., 2003. *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard.
Quatremère de Quincy A.C. (1796), *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie,* rééd., Paris, Macula, 1989.
Star S.L., Griesemer J.R., 1989. « Institutional Ecology, "Translations" and Boundary Objects : Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39 », *Social Studies of Science,* 19/3, pp. 387-420.
Sunier S., 1997. « Le scénario d'une exposition », *Publics et Musées*, n° 11-12, pp. 195-211.
Therrien L., 1998. *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, CTHS.
Ughetto P., 2006. « La performance publique entre l'économique et le politique. Le cas des musées », *Politiques et management public,* 24/1, pp. 55-78.
Veron E., Levasseur M. (1983), *Ethnographie d'une exposition. L'espace, le corps et le sens*, Paris, BPI, Centre Georges Pompidou.