

Faiseurs et passeurs de patrimoine XIXe-XXIe siècle

Thibault Le Hégarat, Anne-Claire Bondon, Justine Delassus

▶ **To cite this version:**

Thibault Le Hégarat, Anne-Claire Bondon, Justine Delassus. Faiseurs et passeurs de patrimoine XIXe-XXIe siècle : Actes de la journée d'études du 7 mai 2014. , 2015. halshs-01218197

HAL Id: halshs-01218197
https://shs.hal.science/halshs-01218197

Submitted on 22 Oct 2015

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.

Sous la direction de
Anne-Claire BONDON
Justine DELASSUS
Thibault LE HEGARAT

Faiseurs et passeurs de patrimoine XIX^{e}-XXI^{e} siècle

Actes de la journée d'études du 7 mai 2014



CHCSC
Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines

UNIVERSITÉ DE VERSAILLES ST-QUENTIN-EN-YVELINES

Crédits : Photographie de couverture © Justine Delassus
© 2015 Guyancourt

Remerciements

Nous tenons à remercier Jean-Claude Yon directeur du CHCSC de nous donner l'opportunité de publier ces textes. Nous remercions l'équipe du CHCSC, Céline Clouet, Esther van Rossen et Hélène Veillard de leur aide à l'organisation de la journée d'études, ainsi que Nicolas Boileau pour sa contribution à la conception de l'ouvrage.
Nous remercions également Jean-Yves Mollier, directeur de l'école doctorale CRIT, UVSQ, du soutien qu'il a apporté à la tenue de cette journée, et à la CASQY pour sa contribution.

CULTURHISTO 2014

La journée d'études « Faiseurs et passeurs de patrimoine. XIXe-XXIe siècle » s'est tenue le 7 mai 2014 à la bibliothèque universitaire de l'Université de Versailles Saint Quentin, Guyancourt.

Comité scientifique
Isabelle Brianso (post-doctorante), Jean-Charles Geslot (Maitre de conférences), Edwige Lelièvre (Maitre de conférences), Jean-Yves Mollier (Professeur des universités), Ada Savin (Professeur des universités), Jean-Claude Yon (Professeur des universités).

Comité d'organisation
Anne-Claire Bondon, Justine Delassus, Flora Ngando, Thibault Le Hégarat.

Les journées d'études Culturhisto

Chaque année, depuis 2010, les doctorants du Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines organisent une journée d'étude autour de thématiques émergentes de l'histoire culturelle. Ces thématiques reflètent les travaux du laboratoire.
Ces journées d'études annuelles se regroupent sous le label CULTURHISTO.

Thématique des dernières journées :
• 2010 : Économie et culture
• 2011 : La pornographie en France
• 2012 : Culture populaire et/ou culture grand public ?
• 2013 : Marges créatrices, marges rejetées
• 2014 : Faiseurs et passeurs de patrimoines
• *à venir (2015) :* L'image contestataire. Les pouvoirs à l'épreuve de la culture visuelle

Ces journées sont ouvertes à la participation des doctorants du CHCSC comme aux extérieurs, quelle que soit leur discipline, afin de contribuer à une réflexion collective autour de nouveaux objets.

Contact

www.chcsc.uvsq.fr
esther.van-rossen@uvsq.fr

Table des matières

Remerciements 2
CULTURHISTO 2014 2
Les journées d'études Culturhisto 2
Contact 2

Table des matières 3

Préface 4

Introduction 6

Partie 1 Définir et inventer le patrimoine **13**
Sébastien Cacioppo La notion de patrimoine culturel au prisme du droit : quelle définition juridique 13
Marie-Bernard Bat Du musée imaginaire au musée national : Octave Mirbeau et la patrimonialisation paradoxale des artistes indépendants 26

Partie 2 Les figures de la patrimonialisation : intellectuels et conservateurs **36**
Christophe Meslin André Le Glay 36
(1785-1863). Un docteur au chevet de la patrie-patrimoine 36
Veronique Figini-Veron Les grands serviteurs de l'État et le patrimoine photographique. Les politiques culturelles pionnières de la Bibliothèque nationale (1938-1996) 49

Partie 3 Les médias et l'audiovisuel dans les dispositifs de médiation et de patrimonialisation **61**
Cécile Morin Les premiers chasseurs de sons dans les colonies africaines : rendre la mémoire orale vivante par la voix radiodiffusée 61
Emilie Oleron Evans "Bringer of Riches" : Nikolaus Pevsner et le patrimoine britannique 70

Partie 4 : Table ronde **79**
Anne-Claire Bondon Justine Delassus Gianni Giardino Thibault Le Hégarat Regards de professionnels sur le patrimoine 79

Les auteurs **91**

Les coordinateurs de l'ouvrage **92**

CULTURHISTO 2014

Préface

Jean-Claude Yon

Depuis 2010, le Centre d'Histoire culturelle des sociétés contemporaines, à l'initiative de Christian Delporte alors directeur du laboratoire, finance chaque année une journée d'études dont l'organisation est entièrement confiée aux doctorants du Centre. Consacrées à des thématiques émergentes de l'histoire culturelle, faisant l'objet d'un appel à communication, munies d'un comité d'organisation (doctorants) et d'un comité scientifique (élargi aux enseignants-chercheurs, choisis dans le laboratoire et en dehors), ces journées d'études, baptisées « Culturhisto », sont ouvertes aux doctorants extérieurs à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines. A l'image du CHCSC, elles sont pluridisciplinaires et s'inscrivent dans une conception large de l'histoire culturelle.

Il n'est nul besoin d'insister sur les vertus d'un tel exercice qui, tant pour les doctorants organisateurs que pour ceux qui présentent une communication, permet une initiation concrète au monde de la recherche et à ses mécanismes. Bien sûr, l'actuelle direction du CHCSC poursuit avec enthousiasme l'initiative lancée en 2010. Aujourd'hui, avec la journée d'études « Culturhisto » 2014 consacrée aux « faiseurs et passeurs du patrimoine », une étape est franchie puisque les travaux de cette manifestation font l'objet d'une publication électronique. Ainsi le processus est-il conduit jusqu'à son terme : à l'apprentissage de l'organisation d'une journée d'études s'ajoute désormais celui de l'édition scientifique. Cette publication, en outre, offre aux doctorants qui ont participé à « Culturhisto » l'opportunité de voir leur travail diffusé et de faire connaître leur recherche. La direction du CHCSC, tout en étant bien consciente du travail que représente une telle publication et en remerciant ceux

qui en ont eu la charge, souhaite que chaque journée d'études « Culturhisto » puisse désormais être publiée.

Qu'il me soit permis, pour terminer cette brève préface, de dire que ces journées d'études « Culturhisto » ne sont en quelque sorte que la « partie émergée de l'iceberg » de la politique du CHCSC à l'égard de ses doctorants. Associés à toute la vie scientifique du CHCSC, invités aux assemblées générales et représentés au conseil de laboratoire, présents sur le site du Centre et disposant d'un blog et d'un compte twitter, les doctorants du CHCSC sont encouragés dans leur mobilité, accueillis dans les colloques du laboratoire et, plus généralement, bénéficient de l'accompagnement que l'équipe du Centre apporte à tous les membres du laboratoire. Au reste, le poids croissant des doctorants étrangers et la part largement majoritaire des doctorants venus d'autres universités constituent un motif de fierté et démontrent l'attractivité du laboratoire.

Au moment où l'école doctorale SHS et le Département SHS de l'Université Paris-Saclay constituent le nouveau cadre dans lequel les activités du CHCSC sont amenées à se déployer, Caroline Moine et Anaïs Fléchet, directrices adjointes du laboratoire, et moi-même sommes très heureux de saluer cette publication qui illustre le dynamisme de nos doctorants et la vitalité de l'histoire culturelle.

Jean-Claude Yon
Professeur d'histoire contemporaine à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines
Directeur du Centre d'Histoire culturelle des sociétés contemporaines (CHCSC)
Directeur d'études cumulant à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes

Introduction

Anne-Claire Bondon
Justine Delassus
Thibault Le Hégarat

Née dans le sillon de celle des monuments historiques du XIXe siècle, la notion de patrimoine n'a cessé de s'enrichir. Invention européenne, pensée d'abord dans un cadre national, la notion s'est diffusée bien au-delà du vieux continent et s'appréhende également à l'échelle mondiale comme en témoigne l'action de l'UNESCO[1]. Tous les pays du monde se réclament aujourd'hui un patrimoine qu'il s'agit, pour chacun d'eux, de mettre en valeur.

Si le sens culturel de la notion de patrimoine a d'abord été mobilisé par les institutions de la culture (le ministère des Affaires Culturelles en prévoit le recensement par l'Inventaire Général à partir de 1964), il a ensuite rapidement été compris par le public. Depuis les dernières décennies du XXe siècle, le patrimoine connaît un véritable succès populaire et le tourisme patrimonial, observable à toutes les échelles, en est une expression flagrante.

Si la notion a pris corps autour d'objets matériels, et plus particulièrement en commençant avec des types de monuments particuliers, ce n'est que plus tardivement que le regard s'est porté sur les représentations et les symboliques des objets patrimoniaux – un terrain dont la richesse n'a pas encore été épuisée. Le patrimoine apparaît comme un ensemble d'œuvres maté-

[1] La définition qu'en donne l'UNESCO est « l'héritage du passé dont nous profitons aujourd'hui et que nous transmettons aux générations à venir. » Voir http://whc.unesco.org/fr/apropos/ On peut également convoquer ici la définition proposée par Michel Melot : « On s'entend pour dire que le patrimoine recouvre tout ce que l'on a hérité des générations passées et/ou que l'on veut – ou que l'on doit – transmettre aux générations futures. », tiré de « Le monument à l'épreuve du patrimoine » in *Les cahiers de médiologie* n° 7, « La confusion des monuments », coordonné par Michel Melot, Paris, Gallimard, 1999.

rielles, naturelles et de l'esprit, auxquelles la société attache une importance particulière ; les justifications sont de nature variable selon l'acteur qui souhaite défendre la valeur patrimoniale d'une œuvre. En raison de cette valeur, la société affirme d'une part la nécessité de le préserver, d'autre part de le transmettre aux générations futures.

La démocratisation du patrimoine au cours du XXe siècle[1] est le résultat d'une multitude de facteurs, notamment d'une politique d'ouverture des sites et des collections au public. Un enjeu auquel les acteurs de la culture ont du répondre en repensant la médiation pour un public plus diversifié sociologiquement qu'autrefois. Tout en ayant conservé certaines de ses valeurs d'origine qui l'inscrivaient dans l'horizon d'une élite sociale et cultivée (faisant appel à la culture savante et au goût tel que l'a étudié la sociologie de la culture), la « pratique » du patrimoine est devenue un loisir populaire, comme l'atteste chaque année, et ce depuis trente ans, le succès des journées européennes du patrimoine.

La dimension sociale du patrimoine est aujourd'hui incontournable : très visible dans les médias, devenu une pratique culturelle de masse, il a en outre une utilité pour la communauté nationale et peut être revendiqué par différents acteurs. En effet, les valeurs projetées sur les œuvres et les motifs invoqués pour leur sauvegarde sont multiples.

Parallèlement à ces évolutions, le périmètre du patrimoine s'est continuellement élargi et rassemble aujourd'hui une variété toujours croissante d'objets. La diversification des objets recouverts par le qualificatif « patrimonial » est un véritable défi pour la cohérence de la notion, et l'avènement de la catégorie « immatérielle » ne l'a que confirmé. Ce processus n'est pas seulement le fait des institutions « traditionnelles » de la culture, et résulte aussi de simples citoyens qui ont fait entendre leur voix sur des dossiers du patrimoine, ce qui illustre la diversité et l'élargissement croissants des acteurs capables de revendiquer et de défendre un patrimoine dans nos sociétés.

L'histoire du patrimoine a d'abord été une histoire des institutions culturelles et des politiques auxquelles elles sont adossées[2]. L'Etat y est présenté comme l'acteur incontournable de la politique du patrimoine,

[1] Alors que la démocratisation de la culture classique a échoué au XXe siècle, le patrimoine fait figure d'exception puisque, davantage que la lecture, les visites d'expositions, de musées et de sites ont un peu augmenté. Olivier DONNAT, Denis COGNEAU et MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, *Les pratiques culturelles des Français : 1973-1989*, Paris, La Découverte-La Documentation Française, 1990, p.105 ; Olivier DONNAT et Florence LEVY, *Approche générationnelle des pratiques culturelles et médiatiques*, Secrétariat général, Délégation au développement et aux affaires internationales & Département des études, de la prospective et des statistiques, 2007.

[2] Arlette AUDUC, *Quand les monuments construisaient la Nation : le service des monuments historiques de 1830 à 1940*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, La Documentation Française, 2008.
BERCE Françoise, *Des monuments historiques au patrimoine : du XVIIIe siècle à nos jours, ou « les égarements du cœur et de l'esprit »*, Paris, Flammarion, 2000.
Philippe POIRRIER et Loïc VADELORGE, *Pour une histoire des politiques du patrimoine*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture, la Documentation française, 2003.

dans la tradition centralisatrice de la culture en France. S'interroger sur l'origine du patrimoine doit légitimement faire se tourner vers la figure de l'Etat, et plus précisément en France vers le ministère chargé de la culture ; mais aussi vers une institution internationale comme l'UNESCO. Celle-ci tient à jour une liste du patrimoine mondial de l'humanité et examine chaque année des propositions pour y ajouter de nouvelles œuvres, de nouveaux sites, de nouvelles traditions. Les « faiseurs de patrimoine » ne sauraient toutefois se limiter à ces seuls acteurs, certes historiques et incontournables. Le regard doit aussi être porté à des degrés inférieurs d'institutions, à l'échelle nationale ou régionale, à des sites et des lieux culturels, et même à l'échelle de l'individu. L'histoire nous fournit de nombreux exemples de personnes sensibles au sort des œuvres. Parmi ces figures, l'une des plus incontournables est le député et évêque constitutionnel de Blois, Henri Grégoire, qui sous la I^ère République veut limiter les déprédations sur ce que l'on n'appelle pas encore « patrimoine » et qui forge le terme « vandalisme » ; il est rare que les ouvrages de synthèse sur le patrimoine n'évoquent pas son nom. L'histoire du patrimoine est marquée par des figures d'artistes, d'auteurs, d'intellectuels, de politiques et d'hommes de médias aux noms connus (citons Victor Hugo, Montalembert, Maurice Barrès), mais aussi une foule d'autres noms moins connus (qu'il ne s'agit pas ici de sortir de l'anonymat mais à tout le moins d'en signaler l'action). Enfin, un changement notable de la fin du XXe siècle est l'accès de citoyens au rang de ces « faiseurs de patrimoine ». En effet le public est devenu un acteur de la construction des nouveaux patrimoines, soit qu'il y est associé par des acteurs plus anciens, soit qu'il se fait porteur de projets. Cette diversification des « faiseurs de patrimoine » s'inscrit dans le phénomène de démocratisation de la pratique du patrimoine, et pourrait signifier une appropriation citoyenne de la notion. Des articles et des monographies sont consacrés à ces mouvements populaires.

La notion de patrimoine a donc évolué vers des objets de plus en plus variés. En outre, les acteurs qui participent à l'émergence de ces objets se font également plus nombreux et prennent de nouveaux visages, à l'instar des publics qui témoignent d'une véritable démocratisation.

Forts de ces constats, la journée d'études que nous avons organisée le 7 mai 2014 avait pour but d'élargir l'étude du patrimoine à d'autres catégories que les institutions officielles qui sont chargées de sa définition et de sa conservation. En effet, d'autres acteurs, moins souvent étudiés, contribuent à définir et à valoriser le corpus patrimonial, figures vers lesquelles nous avons souhaité porter le regard afin d'en déterminer le rôle et l'impact. On peut notamment penser aux intellectuels, qu'ils soient critiques d'art ou universitaires, mais aussi aux experts tels que les techniciens et les architectes qui participent, à leur manière, à délimiter les contours du patrimoine. Si l'on suppose que la manière même dont le patrimoine est conservé et valorisé est signifiante[1], il convient de se pencher sur la multiplicité des acteurs qui remplissent ces missions.

[1] Voir Jean DAVALLON, « le musée est-il un média ? » *in Publics et Musées*, 2-1, 1992, p. 99-123.

Dans cette lignée, nous avons préféré maintenir hors des limites de cette journée toutes les opérations de conservation des œuvres, les institutions mobilisées et les techniques employées à cette fin. En nous situant dans le sillon de l'histoire culturelle telle que définie par Pascal Ory comme une histoire de « l'ensemble des représentations collectives propres à une société[1] », nous avons voulu orienter la réflexion vers l'importance des discours, pris au sens large du terme. Ces trente dernières années, l'approche anglo-saxonne s'est d'ailleurs particulièrement intéressée au rôle des musées comme « faiseurs » de patrimoine, c'est à dire, comme le souligne Carol Duncan[2], à ceux qui ont le pouvoir de sélectionner les œuvres pour en « faire » du patrimoine. Il s'agissait alors de laisser de côté l'étude des actes touchant à la préservation de la matérialité des œuvres (restauration, exposition, mise en collection, ou même les arrêtés de classement) pour accorder une large place aux discours et aux actions de conceptualisation du patrimoine et de sa transmission. Ainsi fallait-il centrer la réflexion sur un autre type d'acteurs que ceux traditionnellement étudiés, acteurs qui, nous semble-t-il, jouent eux aussi un rôle essentiel dans la constitution du corpus patrimonial et dans la modélisation des pratiques culturelles. Les reportages radiophoniques ou les publications papier en fournissent des exemples parlants qu'il convenait d'étudier.

La bibliographie relative à ces acteurs « faiseurs » se limite souvent à leur action de création et de gestion du patrimoine culturel, négligeant leur fonction de médiation. Les objets patrimoniaux sont conservés par des acteurs officiels et institutionnels pour être mis à disposition des publics. Nous avons donc souhaité réfléchir à l'articulation entre les actions d'invention du patrimoine et celle de médiation, encore trop souvent séparées (la seconde étant moins abordée que la première dans les études historiques). De plus, il s'agit moins aujourd'hui d'identifier les acteurs du patrimoine que d'étudier leur action. Plutôt que de mettre dos à dos les faiseurs d'une part, les passeurs de l'autre, nous avons postulé que les mêmes acteurs peuvent endosser les deux fonctions, autrement dit être « faiseur » et « passeur » à la fois. Nous avons donc souhaité observer les acteurs de la médiation comme inscrits dans une démarche active de création ou de co-création du patrimoine, plutôt que de les voir cantonnés à un rôle de transmission.

C'est à ces créateurs et médiateurs de la connaissance du patrimoine que cette journée scientifique fut dédiée, dans l'objectif de poser des jalons pour écrire une histoire de ces acteurs et pour réévaluer l'action des faiseurs dans une perspective de diffusion des savoirs.

Afin de répondre au mieux aux problématiques soulevées, il nous semblait indispensable de faire de cette journée d'études un laboratoire d'idées réunissant des profils issus d'horizons variés. Ainsi avons-nous souhaité rassembler des chercheurs mais aussi des professionnels de la culture pour échanger diffé-

[1] Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », Paris, 2007.
[2] Carol Duncan, « Art Museums and the Ritual of Citizenship » *in* Steven D. Levine (ed), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Books, 1991.

rents points de vue. La pluridisciplinarité était également de mise. En effet, les problématiques soulevées nécessitaient, d'une part, de faire appel à des personnes de terrain ainsi qu'à des universitaires, et, d'autre part, de convoquer des historiens mais aussi des juristes ou des littéraires. Au cours de la journée, il a ainsi été question de musées, de sociétés savantes, de centres d'archives, de radiodiffusion, d'intellectuels et d'érudits, objets d'études qui ont été présentés selon des méthodes disciplinaires multiples. Après l'exploration de trois thématiques réparties en autant de sessions correspondant aux chapitres de cet ouvrage, la journée a été complétée par une table ronde où des professionnels ont pu présenter leurs expériences et leurs réflexions.

La première thématique que nous avons retenue « *Définir et inventer le patrimoine* » entend ouvrir quelques pistes de réflexion sur l'origine même de la notion de patrimoine et ses acteurs premiers.

L'article du juriste Sébastien Cacioppo « *Le patrimoine au prisme du droit* » se propose en premier lieu de réfléchir à la définition du patrimoine culturel et à son évolution dans le domaine juridique. Cette approche est particulièrement essentielle pour tenter d'appréhender la notion de patrimoine culturel, sa nouveauté et les difficultés liées à sa caractérisation. En questionnant les critères de sélection du patrimoine et en soulignant leurs limites, Sébastien Cacioppo met en avant le flou définitoire contenu dans les textes permettant ainsi l'émancipation et l'élargissement de la notion même de patrimoine au point qu'elle semble, aujourd'hui, recouvrir tous les domaines de la création. Cette approche préliminaire au *prisme du droit* nous permet ainsi d'envisager la flexibilité d'une notion qui ne cesse de se définir et de s'inventer.

Dans cette lignée, Marie Bernard Bat met en avant la crise de légitimité dont souffre déjà au XIX^e siècle *ce qui est* et *ceux qui font* le patrimoine. A travers la figure particulière d'Octave Mirbeau l'article « Du musée imaginaire au musée national : Octave Mirbeau et la patrimonialisation paradoxale des artistes indépendants » nous éclaire ainsi sur l'influence qu'une personnalité isolée a pu exercer en son temps sur les processus de patrimonialisation face à la l'apparente toute puissance de l'Etat. Méfiant à l'égard de l'Etat et des Académies officielles, Octave Mirbeau créé son propre "musée imaginaire" en écrivant des articles dans la presse. Il s'attache à y faire découvrir des artistes contemporains en mettant en perspective les tableaux qu'il décrit avec la manière dont travaillent les artistes. Bien qu'il soit hostile aux politiques de patrimonialisation de l'Etat, il revient paradoxalement vers ce dernier afin de diffuser plus largement les artistes qu'il présente dans ses chroniques auprès du grand public. L'exemple d'Octave Mirbeau illustre donc, d'une part, la manière dont un individu peut œuvrer à la patrimonialisation de certains objets et, d'autre part, l'apparente nécessité de faire appel à l'Etat pour que cette démarche trouve des résonnances plus larges et puisse avoir un impact plus important. Sous l'impulsion conjointe de Mirbeau et de l'Etat, c'est ainsi la définition du patrimoine même et l'action menée par ses multiples acteurs qui s'enrichissent, s'élargissent et se construisent.

A travers notre deuxième thématique les « Figures de la patrimonialisation », nous avons souhaité mettre en lumière le rôle du particulier dans la formation, la popularisation mais également la reconnaissance d'un patrimoine local ou national.

L'article de Christophe Meslin « André Le Glay (1785-1863) Un docteur au chevet de la patrie-patrimoine » s'intéresse à cet effet à la figure du docteur André Le Glay, un érudit revenu vivre dans sa région Lilloise natale après de brillantes études de médecine dans la capitale. La passion d'André Le Glay pour l'histoire le poussera à vouloir inventorier avec précision ce qui dans la région de Cambrai pouvait être élevé au rang de patrimoine. Cet exemple nous renvoie directement à ces acteurs récurrents de l'art et de la culture locale que sont les érudits et les sociétés savantes. Leur action va au-delà de la passion pour les beaux-arts tant il y a chez eux une conscience de l'existence d'une culture locale et régionale à mettre en valeur. Se distingue en outre chez le Docteur Le Glay la volonté de prendre en mains l'éducation et la culture du peuple, volonté mue par un idéal de diffusion de la culture, et concrétisée par la rédaction de manuels ou de guides.

Pour approfondir cette réflexion, l'article de Dominique Figini-Veron « Les grands serviteurs de l'État et le patrimoine photographique[1]. Les politiques culturelles pionnières de la Bibliothèque nationale[2] (1938-1996[3]) » nous entraine dans un autre temple du patrimoine français : le département des estampes de la BNF. C'est ici la grande richesse des fonds photographiques du cabinet des estampes ainsi que le rôle des grands commis chargés de leur conservation et de leur valorisation (organisation d'expositions) qui nous est révélée. On y découvre que l'action de ces personnels de la BNF a notamment permis de donner à la photographie le statut d'œuvre. L'évolution des techniques et la démocratisation de la photographie ont confronté ces professionnels au défi des "océans d'images" qui leur arrivaient. Le dépôt légal de 1925 a renforcé l'impératif de sélection par les commis, ce qui traduit bien leur importance et leur rôle crucial dans le processus d'identification et de mise en valeur du patrimoine photographique.

La troisième et dernière thématique de la journée portait enfin sur le rôle des médias et de l'audiovisuel dans la diffusion et la mise en valeur du patrimoine.

Cécile Morin, à travers son article « Les premiers chasseurs de sons dans les colonies africaines : rendre la mémoire orale vivante par la voix radiodiffusée » rend tout d'abord compte de la pratique des reportages radiophoniques en Afrique. L'auteure met notamment en avant les problématiques liées à la sélection puis à la fixation d'un patrimoine local par des acteurs extérieurs à la communauté dont ce patrimoine est issu. En

[1] Cet article est le premier d'une série. Le prochain portera sur les grands serviteurs de l'État et la photographie à la Documentation française, pendant la seconde moitié du XX[e] siècle. Il mettra en lumière, entre autres, le travail de Jacqueline EICHART et de Geneviève DIEUZEIDE.

[2] La Bibliothèque nationale prend le nom de Bibliothèque nationale de France seulement en 1994.

[3] L'année 1996 correspond à la date de départ en retraite d'un des « grands serviteurs », Jean-Claude LEMAGNY.

effet, dans les années 1950, la RDF envoie ses reporters en Afrique subsaharienne pour promouvoir par le son les territoires d'outre-mer. Ces reportages prennent place dans un contexte de valorisation de l'oralité en Afrique par les ethnographes, alors que les sociétés africaines semblent menacées et que la transmission risque de se rompre. Il s'agit de sauver une mémoire par le son, l'oralité devient ainsi patrimoine, et les bandes conservées sont mises en collection. En se considérant comme des "chasseurs de sons" ou des "collecteurs" – termes renvoyant à l'idée même du safari – les journalistes semblent ne rechercher et ne rapporter d'Afrique que des témoignages sonores conformes aux idées reçues qui subissent alors en métropole sur ces territoires et ses habitants : échos des paysages sonores (surtout forestiers), voix, musiques et coutumes dites traditionnelles. Ce n'est finalement pas tant la spécificité du support radiophonique que l'*étrangeté* du regard qui semble ainsi modifier ou transformer la perception et à fortiori la valeur même de l'objet patrimonial.

Enfin, avec l'exemple de Nikolaus Pevsner, l'article d'Emilie Oleron Evans, nous permet de découvrir la figure d'un universitaire européen (Allemand émigré en Grande Bretagne) qui a œuvré pour faire sortir l'art de l'université. Avec son émission de radio à la BBC, Pevsner cherche à répondre à la question "pourquoi s'intéresser à l'art?". Il s'attache à démontrer que le patrimoine est représentatif de la valeur de la civilisation britannique à un moment où les Britanniques doutent de la qualité de leur art. Ainsi Pevsner s'attachera-t-il en particulier à conceptualiser et à expliquer les œuvres que le public peut aller voir, essayant de développer la sensibilité du public et d'introduire par la même occasion l'art dans leur quotidien. Les commentateurs de l'époque ont vu en Pevsner un grand éducateur, un véritable *faiseur* et *passeur* de patrimoine, de par ses émissions de radio, mais aussi grâce à son ambitieux projet de guides *Buildings of England* recensant les monuments historiques d'Angleterre (un pour chaque comté d'Angleterre).

Nous avons également souhaité rendre compte de façon thématique et détaillée de la table ronde qui s'est tenue lors de cette journée d'étude. En faisant dialoguer trois professionnelles du patrimoine nous avons voulu sortir des sentiers battus de la recherche universitaire pour donner la parole à des acteurs nouveaux, *des faiseurs et passeurs* de patrimoine des temps modernes œuvrant à des échelles et dans des domaines différents.

À l'issue de cette journée, les faiseurs et les passeurs de patrimoine sont bel et bien apparus comme des instances de sélection du patrimoine et de sa légitimation. Les communications et les échanges ont également amené à réfléchir à la définition du patrimoine. On a pu remarquer que la patrimonialisation intervenait souvent en réaction à des traumatismes (la disparition ou la crainte de perdre des éléments du passé ou du quotidien), renvoyant à la fragilité matérielle du patrimoine, laquelle pourrait être un de ses traits caractéristiques. La question de l'identité et de ses liens avec le patrimoine était elle aussi très présente et invite à interroger plus spécifiquement le rôle des citoyens dans la délimitation du corpus patrimonial.

Partie 1
Définir et inventer le patrimoine

Sébastien Cacioppo

La notion de patrimoine culturel au prisme du droit : quelle définition juridique

Introduction

L'art, la culture et le patrimoine[1] sont autant de notions qui semblent éloignées du Droit. Pourtant, il existe un droit du patrimoine, plus exactement un droit du patrimoine culturel[2], ramification d'un ensemble disciplinaire plus large que l'on nomme droit de la culture[3]. Ce dernier est issu d'une compilation de diverses normes légales, jurisprudentielles voire même constitutionnelles[4]. Il trouve son avènement juridique dans l'Arrêt *Dauphin*[5] du Conseil d'État, rendu le 11 mai 1959. Cette décision a fait valoir que l'Allée des Alyscamps en Arles, jonchée de tombeaux de l'époque

[1] Le terme de *patrimoine* est entendu ici en tant qu'« ensemble des richesses culturelles accumulées (par une nation, une région, une ville) et qui sont valorisées par la société » (Alain REY, dir., *Dictionnaire culturel en langue française*, éd. Le Robert, Tome III, Paris, 2005, p. 1449.).

[2] Cette notion de *patrimoine culturel* ne doit pas être confondue avec celle de *patrimoine* (en tant qu'objet de droits patrimoniaux), telle qu'elle est appréhendée dans le Code civil. En effet, cette dernière est une notion de droit privé, alors que l'idée de *patrimoine culturel* relève du droit public. Pourtant, dans la plupart des textes juridiques relatifs au patrimoine culturel, on emploie simplement la notion de *patrimoine*, sans davantage de précision.

[3] « Le droit du patrimoine est une des branches du droit de la culture, ensemble composite de règles à finalité culturelle, dont font par exemple partie le droit des créateurs, le droit du spectacle vivant, le droit du cinéma, etc. », commentaire de l'article L. 1 du Code du patrimoine, *Litec*, Paris, 2012, p. 38. ; voir aussi : Jean-Marie PONTIER, Jean-Claude RICCI et Jacques BOURDON, *Droit de la culture*, éd. Dalloz, Paris, 1990, 540 p.

[4] Cons. Const., 2000-439 DC, 16 janvier 2001, Loi relative à l'archéologie préventive ; voir aussi : Alain RIOU, *Le droit de la culture et le droit à la culture*, éd. ESF, Paris, 1993, 231 p.

[5] CE, 11 mai 1959, *Dauphin*, *Dalloz*, 1959, p. 214, concl. M. MAYRAS.

romaine, relevait de la domanialité publique et poursuivait un intérêt culturel. En effet, pour la première fois dans l'histoire juridique française, le juge administratif a employé la notion de « service public culturel et touristique ». Cette année 1959 s'avéra importante en matière de droit de la culture car fut créé, deux mois après cette décision *Dauphin*, le premier ministère chargé des Affaires culturelle par le Décret du 24 juillet 1959[1]. André Malraux occupa ce poste de 1959 à 1969, selon les souhaits du Général de Gaulle[2].

Cependant, cet arrêt *Dauphin* de 1959 ne constitue pas la première confrontation entre le terrain du droit public et le domaine culturel. Et, si aujourd'hui il est tout à fait admis que l'État soit l'un des principaux promoteurs de la culture et du patrimoine en France, il n'en était pas de même il y a un siècle. En effet, le 7 avril 1916, le Conseil d'État rendit son célèbre arrêt *Astruc*. Dans cette décision, la haute juridiction administrative estimait que les entreprises de spectacle et de théâtre ne pouvaient faire l'objet d'un service public car elles ne pourvoyaient pas à un objet d'utilité publique[3].

Dans un sens courant, on considère le patrimoine comme étant l'une des composantes de la culture, car si cette dernière désigne en premier lieu les arts en tout genre (musique, cinéma, peinture...), le *patrimoine culturel* fait davantage référence « à tous les objets des civilisations anciennes ou disparues, à tout produit d'une époque lointaine en tant qu'art de ce peuple qui habitait autrefois la région dans laquelle les objets ont été trouvés »[4]. La référence au passé est le fondement majeur du *patrimoine culturel*, même si celui-ci est investi d'un champ d'influence qui va, désormais, bien au-delà du simple domaine artistique[5]. Il s'agit en effet d'« une notion toute récente, qui couvre de façon nécessairement vague tous les biens, tous les "trésors" du passé »[6], telle que l'énoncent Jean-Pierre Bebelon et André Chastel dès les premières lignes de leur ouvrage *La notion de patrimoine*. Il en est de même pour Dominique Poulot pour qui le *patrimoine culturel* « évoque pêle-mêle l'authenticité de certains objets, leur valeur, le poids de la tradition ou le respect à l'égard du passé »[7].

Cependant, la notion de *patrimoine culturel*, entendue au sens juridique, n'implique, de façon expresse, aucune dimension temporelle ; elle ne désigne pas directement les seules formes d'activités sociales ou artistiques du passé. On pourrait donc penser qu'elle

[1] Voir *infra*.

[2] Charles-Louis FOULON, « Des beaux-arts aux affaires culturelles (1959-1969) », *Vingtième siècle : Revue d'histoire*, n° 28, octobre-décembre 1990, p. 31.

[3] Voir à ce sujet : Maurice HAURIOU, « Un théâtre municipal n'est pas un service public », note sous CE, 7 avril 1916, *Astruc et Société du théâtre des Champs-Élysées c/ Ville de Paris, Sirey*, III[e] part., 1916, p. 49 ; repris dans : Maurice HAURIOU, *La jurisprudence administrative de 1892 à 1929*, tome premier, éd. Librairie de Recueil Sirey, tome premier, Paris, 1929, pp. 332-337.

[4] Panagiotis CHRISTIAS, « Définir la culture : l'un et le multiple », *Magma*, n° 4, vol. 2, octobre-décembre 2004, repris dans : Panagiotis CHRISTIAS, *Littérature et société entre Anciens et Modernes – Les chemins d'Ulysse*, éd. L'Harmattan, coll. Logiques sociales, Paris, 2007, 310 p.

[5] Voir *infra*, notamment les propos consacrés à « l'inflation du patrimoine ».

[6] Jean-Pierre BABELON et André CHASTEL, *La notion de patrimoine*, éd. Liana Levi, coll. Opinion art, Paris, 1994, p. 11.

[7] Dominique POULOT, *Patrimoine et musées – L'institution de la culture*, éd. Hachette Supérieur, coll. Carré Histoire, Paris, 2001, p. 3.

prend également en compte les biens culturels présents. En effet, l'article L. 1 du Code du patrimoine – consacré en 2004[1] – en donne une définition très large[2]. Or, il est évident que le droit du patrimoine n'appréhende en réalité que certains biens[3] en fonction de leur importance historique et/ou esthétique. Le droit du patrimoine « sélectionne les éléments qui lui paraissent dignes de protection »[4], cette dernière condition se matérialisant généralement par un aspect historique ou visuel[5]. Enfin, la définition légale de *patrimoine culturel* de l'article L. 1 doit être mise en perspective avec d'autres données juridiques d'une importance capitale que sont la jurisprudence, la doctrine, mais aussi les aspects normatifs du droit international[6].

Il s'agit donc de mettre à jour, dans un premier temps, les fondements juridiques de la notion de *patrimoine culturel* (I), lesquels ont permis d'en dresser une définition en termes de Droit. Puis, il conviendra d'étudier l'extension considérable qu'a subie cette notion de *patrimoine culturel* au fil du temps (II).

I – Les fondements juridiques de la notion de patrimoine culturel

L'intégration de la notion de *patrimoine culturel* dans l'univers du Droit français est le résultat d'un long processus dont il convient d'analyser préalablement la genèse jusqu'à l'adoption d'une définition par le législateur français (A). Cela révèle certaines caractéristiques du droit du patrimoine culturel qui, au premier abord, semblent le rapprocher du droit de la propriété intellectuelle et du droit civil. Certes, mais avec quelques tempéraments majeurs (B).

A – La genèse d'une juridicité de la notion de patrimoine culturel

La définition du *patrimoine culturel* s'est forgée tout au long de la seconde moitié du XX^{e} siècle (1), mais elle souffrait d'une absence de définition établie par la Loi. Finalement, celle-ci verra le jour avec l'avènement du Code du patrimoine (2).

[1] Voir : Jean-Marie PONTIER, « Codification et évolution du droit du patrimoine », *AJDA*, n° 25, juillet 2004, pp. 1330-1350.

[2] Art. L. 1, Code du patrimoine : « Le patrimoine s'entend, au sens du présent code, de l'ensemble des biens, immobiliers ou mobiliers, relevant de la propriété publique ou privée, qui présentent un intérêt historique, artistique, archéologique, esthétique, scientifique ou technique ».

[3] Le droit français du patrimoine intéresse surtout les biens matériels, alors que certaines instances internationales, telles que l'UNESCO, parlent d'un patrimoine culturel immatériel (Convention de l'UNESCO du 17 octobre 2003 pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel).

[4] Commentaire de l'article L. 1 du Code du patrimoine, *Litec*, Paris, 2012, p. 39.

[5] A l'appui de cette affirmation, il convient d'évoquer le bâtiment de la Caisse d'allocations familiales de Paris, construit dans les années 1950 et n'ayant jamais été le siège d'évènement historique particulier, qui s'est vu refuser une inscription à l'inventaire des monuments historiques (CE, 29 juillet 2002, n° 22-2907, *Caisse d'allocations familiales de Paris*).

[6] En témoignent les nombreuses Conventions de l'UNESCO ou du Conseil de l'Europe portant sur le secteur culturel. Celles-ci ont une valeur normative dans l'ordre juridique interne de l'État qui les a ratifiées. De plus, l'article 38, §1, al. a) du Statut de la Cour internationale de Justice rappelle que « les conventions internationales, soit générales, soit spéciales » sont considérées comme « sources de droit ».

1 – Les prémices d'une définition juridique du patrimoine culturel

Dès 1954, la Convention de La Haye[1] utilise la notion *patrimoine culturel* mais sans la définir expressément. Ce texte met plutôt l'accent sur la question des « biens culturels », définis dans son article 1er § a. comme étant « les biens, meubles ou immeubles, qui présentent une grande importance pour le patrimoine culturel des peuples [...] ». Ces biens culturels ne sont pas énumérés de façon restrictive, la Convention indique qu'il s'agit de biens meubles ou immeubles « tels que les monuments d'architecture, d'art ou d'histoire, religieux ou laïques, les sites archéologiques, les ensembles de constructions qui, en tant que tels, présentent un intérêt historique ou artistique, les œuvres d'art, les manuscrits, livres et autres objets d'intérêt artistique, historique ou archéologique, ainsi que les collections scientifiques et les collections importantes de livres, d'archives ou de reproductions des biens définis ci-dessus »[2]. L'emploi de l'expression « tels que » met bien en évidence le caractère non restrictif de cet inventaire à la Prévert, et l'on pourrait penser que le *patrimoine culturel* constitue une dénomination unitaire qui vise l'ensemble de ces biens culturels, indépendamment de leur nature.

Toutefois, dans le vocabulaire français du droit public, la notion de *patrimoine culturel* est apparue pour la première fois dans l'article 1er du décret du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère chargé des Affaires culturelles. Selon ce texte, « le ministère chargé des Affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent »[3]. Cette notion d'« œuvres capitales de l'humanité » est beaucoup plus étroite que celle de « biens culturel ». En effet, qui dit « œuvre » dit « création » ; dans ce texte règlementaire, le *patrimoine culturel* se voit donc investi d'une nature beaucoup plus restrictive que celle que lui a conférée, cinq années auparavant, la Convention de La Haye. Il semble en effet n'intéresser que les biens de nature artistique.

L'on voit donc, dès cette époque, que la définition du *patrimoine culturel* souffre d'une différence d'appréciation en ce que la délimitation de l'étendu de sa nature diffère entre le droit international (Convention de 1954) et le droit national (Décret de 1959). C'est certainement l'une des raisons pour lesquelles, en France, la notion de *patrimoine culturel* ne sera que très peu reprise dans les textes normatifs de la Ve République. Seront utilisés, au cours de cette période, des termes beaucoup plus évocateurs – et beaucoup plus précis – tels que *monuments historiques*, *sites naturels*, *objets d'art*, etc. Tous ces termes font partis du champ lexical du *patrimoine culturel*, mais c'est bien plus tard que ce dernier bénéficiera d'une définition d'ordre légal.

[1] Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé du 14 mai 1954.

[2] Article 1er § a., Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé du 14 mai 1954.

[3] Article 1er, Décret n° 59-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère chargé des Affaires culturelles.

2 – L'avènement d'une définition légale du patrimoine culturel

Il a fallu attendre l'année 2004, pour que le droit français se forge sa propre définition du *patrimoine culturel*. Elle a été introduire à l'article L. 1 du Code du patrimoine[1]. Il s'agissait d'un texte nouveau – adopté de façon concomitante au Code qui le contient – et non de la simple codification d'une définition issue d'une norme antérieure. Selon l'article L. 1 de ce nouveau Code, « le patrimoine s'entend [...] de l'ensemble des biens, immobiliers ou mobiliers, relevant de la propriété publique ou privée, qui présentent un intérêt historique, artistique, archéologique, esthétique, scientifique ou technique »[2]. Cette définition, volontairement très large, ne prend pas en compte le *patrimoine naturel*. Aussi, elle ne vise que le *patrimoine matériel* et laisse vacante toute forme de référence au *patrimoine immatériel*. Selon ce texte, le *patrimoine culturel* ne peut revêtir que deux aspects : soit il est mobilier, soit il est immobilier. Bien avant que cette définition ne soit posée, Pierre-Laurent Frier livrait déjà une approche binaire du *patrimoine culturel*, lequel se diviserait entre le patrimoine culturel immobilier (monuments historiques, espaces protégés et biens archéologiques) et le patrimoine culturel mobilier (collections publiques, objets protégés et trésors nationaux)[3].

De plus, bien que « pour des raisons historiques mais aussi politiques, la protection du patrimoine culturel relève traditionnellement de la compétence de l'État »[4], un élément du patrimoine culturel peut très bien relever de la propriété publique ou de la propriété privée, tel que l'indique clairement l'article L. 1 du Code du patrimoine. Cependant, pour que le droit du patrimoine puisse s'appliquer, il faut qu'un objet, un bâtiment, etc., ait fait l'objet d'une intégration dans une collection publique ou d'une protection par des servitudes administratives. En effet, « un bien matériel, tel qu'un bâtiment public ou privé peut présenter un réel intérêt en termes d'histoire ou d'art, être mentionné dans les différents guides de la cité où il se trouve, avoir même été inventorié par les services de l'inventaire général de la France, avoir été approprié par la collectivité et n'être pas pour autant l'objet du droit du patrimoine »[5].

Le patrimoine doit présenter « un intérêt historique, artistique, archéologique, esthétique, scientifique ou technique »[6]. Par exemple, dans le cas d'un immeuble, il « devra, et c'est le cas le plus fréquent, présenter un "intérêt historique ou artistique". L'un de ces deux intérêts suffit : ainsi, tel bien présentera un intérêt historique sans présenter de caractère artistique particulier. L'ancienneté, malgré l'emploi du mot "historique" ne joue aucun rôle. Un immeuble ancien peut ne pas revêtir d'intérêt public de caractère historique, alors qu'un immeuble relativement récent (par exemple moins de cent ans) peut avoir une grande va-

[1] Le Code du patrimoine a été adopté le 20 février 2004.
[2] Article L. 1, Code du patrimoine.
[3] Pierre-Laurent Frier, *Droit du patrimoine culturel*, éd. Presses Universitaires de France, coll. Droit fondamental, Paris, 2007, 526 p.
[4] Cendrine Delivre-Gilg, « La gestion décentralisée du patrimoine culturel : quelle autonomie financière locale ? », *RLCT*, n° 11, mars 2006, p. 58.
[5] Pierre-Laurent Frier, *Droit du patrimoine culturel*, *op. cit.*, p. 17.
[6] Article L. 1, Code du patrimoine.

leur historique »[1]. Toutefois, en pratique, la dimension temporelle du patrimoine est toujours présente. En effet, « il s'agit de garantir les restes du passé contre l'usure du temps et l'action des hommes puis de les mettre en valeur par une politique pédagogique d'information et d'insertion dans le présent »[2]. Il y a donc une forme de sélection qui est opérée selon les critères précités de l'article L. 1. Malgré cela, il n'existe pas un Droit autonome du patrimoine mais des textes spéciaux (lois sur les monuments historiques, sur les espaces protégés culturels, sur les fouilles archéologiques, sur l'exportation et la restitution des trésors nationaux, etc.). Ceux-ci sont une transposition des grands principes du droit administratif à la matière patrimoniale.

Alors même que le droit du patrimoine culturel n'est pas autonome, il n'en reste pas moins empreint de singularité, d'originalité. Il se caractérise par trois dimensions : sélection, protection et transmission. Celles-ci font directement écho à d'autres domaines juridiques, en particulier le droit de la propriété intellectuelle et le droit civil. Toutefois, ces similitudes sont limitées ; juridiquement, le droit du patrimoine culturel se démarque de ces autres droits par certains aspects qui lui sont propres.

[1] Jean-Marie PONTIER, Jean-Claude RICCI et Jacques BOURDON, *Droit de la culture*, *op. cit.*, p. 325.
[2] Pierre-Laurent FRIER, *Droit du patrimoine culturel*, *op. cit.*, p. 17.

B – Une juridicité singulière au regard d'autres domaines juridiques

La dimension protectrice rapproche le droit du patrimoine culturel du droit de la propriété intellectuelle mais sa dimension sélective l'en écarte (1). Enfin, l'idée de transmission du patrimoine culturel rappelle sensiblement la matière civiliste (2).

1 – Sur les critères de sélection et de protection, des divergences entre le droit du patrimoine culturel et le droit de la propriété intellectuelle

Le droit de la propriété intellectuelle permet à une ou plusieurs personnes d'être titulaires de droits exclusifs sur une création intellectuelle[3]. Il s'agit d'un droit protecteur de l'auteur et de sa création, que cette dernière soit artistique ou industrielle. Le droit du patrimoine culturel est également un droit de protection, comme ce fut évoqué précédemment. Toutefois, alors que le droit de la propriété intellectuelle est neutre vis-à-vis de la création qu'il protège, le patrimoine culturel est sélectif, donc subjectif.

En effet, « le patrimoine est le fruit d'une décision »[4] et « sélectionne les éléments qui lui paraissent dignes de protection »[5]. Il faut que ces éléments aient un intérêt sur le plan culturel. *A contrario*, « le Code de

[3] Il peut s'agir, par exemple, d'un brevet d'invention, d'une marque, d'un droit d'auteur sur une œuvre de l'esprit (œuvre littéraire, œuvre graphique et plastique, œuvre musicale, etc.), etc.
[4] Jean-Michel LENIAUD, *L'utopie française. Essai sur le patrimoine*, éd. Mengès, Paris, 1992, p. 3.
[5] Commentaire de l'article L. 1 du Code du patrimoine, *Litec*, Paris, 2012, p. 39.

la propriété intellectuelle écarte expressément le mérite, donc la valeur de l'œuvre dans l'exercice de qualification »[1]. Par exemple, pour accorder sa protection à une œuvre picturale et l'élever au rang d'œuvre de l'esprit, le droit d'auteur s'intéresse à la réunion de deux critères objectifs. Le premier concerne la matérialisation de l'œuvre dans une forme concrète. Le second a trait à l'originalité de l'œuvre, c'est-à-dire qu'elle doit être empreinte de la personnalité de son auteur. En aucun cas le droit d'auteur ne prend en compte un critère subjectif comme la valeur artistique de l'œuvre, sa qualité esthétique, la pertinence du sujet qu'elle aborde, etc.

Si le droit de la propriété intellectuelle est teinté d'objectivité, ce n'est pas le cas du droit du patrimoine qui se focalise sur l'intérêt culturel des éléments qu'il protège. Mais ce critère d'intérêt culturel n'est pas figé, si bien qu'il nous amène aussi à discuter de l'étendue de la notion de patrimoine[2]. Si l'on considère l'intérêt culturel au sens large, cela signifie qu'on va englober, sous l'égide du *patrimoine culturel*, tous les produits de l'activité humaine, qu'ils soient artistique, scientifique, techniques, etc. *A contrario*, si l'on restreint la signification du terme, une sélection beaucoup plus stricte va s'opérer. Aujourd'hui, nous sommes dans une dynamique qui fusionne un peu des deux appréhensions précitées. En effet, l'article L. 1 du Code du patrimoine donne une définition très large de ce dernier, y englobant différentes formes de l'activité humaine, de la création architecturale aux biens industriels. Mais ce n'est pas pour autant que tout produit de l'activité humaine peut relever du patrimoine culturel.

Outre le droit de la propriété intellectuelle, le droit du patrimoine culturel peut-être rapproché du droit civil en ce que ce dernier régit le domaine des héritages, des successions, c'est-à-dire les questions liées à la transmission d'un patrimoine.

2 – Sur le critère de transmission, des divergences entre le droit du patrimoine culturel et le droit civil

Si le droit du patrimoine culturel est d'essence publiciste, il ne faut pas oublier que le terme de *patrimoine* détient une place prédominante dans le domaine du droit privé. La notion de *patrimoine* ne revêt pas la même signification, ni la même portée, selon qu'elle est employée au sens du droit civil ou au sens du droit du patrimoine. D'après David Hiez, « le patrimoine civiliste est empreint de libéralisme économique tandis que le patrimoine commun se rattache à une conception beaucoup plus conservatrice et non productiviste »[3]. Pour le publiciste Pierre-Laurent Frier, « la notion de patrimoine culturel recouvre l'ensemble des traces des activités humaines qu'une société considère comme essentielles, pour son identité et sa mémoire collective et qu'elle souhaite préserver afin de les transmettre aux générations futures »[4]. Le point commun entre le *patrimoine civiliste* et le *patrimoine culturel* est le legs d'un héritage aux générations futures. S'y dégage une idée similaire d'appartenance et de transmission de biens. Car « pen-

[1] *Ibid.*
[2] Voir *infra*.
[3] David Hiez, *Étude critique de la notion de patrimoine en droit privé actuel*, éd. LGDJ, coll. Bibliothèque de droit privé, Paris, 2003, 460 p.
[4] Pierre-Laurent Frier, *Droit du patrimoine culturel*, *op. cit.*, p. 13.

ser un patrimoine, c'est envisager la rencontre de deux perspectives : celle de l'héritage primordial à s'approprier et celle d'un souvenir à laisser à la postérité[1] » ; « le terme de "patrimoine" renvoie ainsi depuis l'origine à ce "bien d'héritage"[2]. » Cependant, le *patrimoine civiliste* et le *patrimoine culturel* se différencient au niveau des ayants-droits de cet héritage. Le *patrimoine civiliste* est privatiste car il a trait au droit des personnes. Il est très fortement teinté d'individualisme : on est ici dans le registre de la propriété privée et de la transmission de ce droit de propriété à un nombre très restreint de personnes, généralement aux membres d'une même famille. C'est pour cette raison que la théorie dite classique du patrimoine[3], énoncée par Aubry et Rau à la fin du XIX^e^ siècle, reste fondamentale en matière de droits des biens même si elle est aujourd'hui contestée. *A contrario*, le *patrimoine culturel* a une vocation collective et participe de l'intérêt général. Il est constitué d'un ensemble de biens, communs à tous les ressortissants d'une nation, qui doit être conservé afin d'être transmis aux générations successives. On y trouve l'idée d'une propriété commune davantage symbolique, à envergure nationale voire universelle[4].

[1] Dominique POULOT, *Musée, nation, patrimoine – 1789-1815*, éd. Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires, Paris, 1997, p. 14.
[2] Dominique POULOT, *Patrimoine et musées – L'institution de la culture*, *op. cit.*, p. 4.
[3] Selon Aubry et Rau, la théorie classique suppose que « le patrimoine est l'ensemble des rapports de droit appréciables en argent, qui ont pour sujet actif et passif une même personne et qui sont envisagés comme une universalité juridique ».
[4] L'UNESCO a bien établie une liste du « patrimoine mondial » dont 37 biens culturels sont en France.

Ces différences ont amené les juristes à considérer le *patrimoine*, au sens du droit de la culture, comme une individualité qui doit être différenciée de son homonyme civiliste. Il s'agit d'une notion juridique à part entière dont la définition singulière s'est progressivement imposée dans l'univers juridique pour être, enfin, consacrée par la Loi en 2004.

La définition de l'article L. 1 du Code du patrimoine est volontairement très large car elle a dû s'accommoder de l'appréhension extensive de la notion de patrimoine culturel qui prévaut en France depuis une vingtaine d'année.

II – L'extension de la notion juridique de patrimoine culturel

Depuis le début des années 1990, on a assisté à un véritable élargissement de la qualification de *patrimoine culturel* à toutes sortes d'éléments, si bien que certains auteurs ont qualifié cette tendance d'« inflation du patrimoine »[5] (A). De façon concomitante, la notion juridique de *patrimoine culturel* est donc devenue un vaste concept juridique en ce qu'elle a imprégné divers domaines du Droit (B).

A – L'élargissement du patrimoine culturel : l'« inflation du patrimoine »

En France, la raison de la multiplication des patrimoines semble être économique. Elle paraît résulter d'un accroissement des acteurs administratifs dans ce domaine. Cela engendre diverses problématiques dont

[5] Jean-Marie BRUGUIERE et Agnès MAFFRE-BAUGE, « Le patrimoine. Existences multiples. Essence unique ? », *Droit et patrimoine*, n° 133, 2005, p. 64.

celle d'une confrontation entre deux théories, celle d'un droit général du patrimoine et celle d'un droit spécial du patrimoine (1). Le législateur français a, lui aussi, augmenté de façon importante le nombre d'éléments pouvant intégrer le *patrimoine culturel* ou *naturel* (2). Toutefois, ce phénomène n'est pas propre à l'Hexagone et peut également être observé sur le plan international (3).

1 – La multiplication des patrimoines…

On assiste, en France, à une extension permanente de la notion de *patrimoine*, en particulier depuis une vingtaine d'années. « Né d'un souci quasi archéologique, il a franchi les frontières de l'ethnologie »[1]. Pierre Nora estime qu'« on ne peut pas faire de la France le musée de la France »[2]. Cela prouve que l'exigence de sélection, évoquée ci-dessus, semble parfois défaillir. L'un des grands principes du droit du patrimoine culturel est de ne pas y inclure tout et n'importe quoi mais de se fonder sur certains critères[3] afin de permettre, ou pas, une protection d'essence publique. Pourtant, « au seuil du XXI^e^ siècle, le patrimoine est largement entraîné dans un mouvement d'accélération »[4].

Du Décret du 24 juillet 1959[5] à l'adoption du Code du patrimoine en 2004, en passant par les Lois Deferre sur la décentralisation de 1982 et 1983[6], une multiplication des acteurs de la protection du patrimoine (États, collectivités territoriales, etc.) a vu le jour ; c'est l'un des facteurs de cette extension du patrimoine culturel. Comme l'indique Jean-François Brisson, « l'action culturelle est ainsi devenue un lieu d'intervention naturel des collectivités territoriales qui bénéficient en la matière de la plasticité de la notion d'intérêt public local »[7]. L'auteur ajoute que cette idée de *plasticité* « trouve à s'exprimer d'une double manière : soit que l'activité culturelle paraisse digne d'intérêt par son objet même ; soit en tant qu'elle participe de l'attractivité touristique du territoire et par là de son développement économique »[8]. Cette idée d'attractivité touristique, envisagée surtout d'un point de vue local, participe à l'inflation des patrimoines en multipliant la création de patrimoines spéciaux.

De plus, « la multiplication des patrimoines spéciaux pose une interrogation essentielle. Peut-on dégager une essence commune de ces existences mul-

[1] Martine Remond-Gouilloud, « L'avenir du patrimoine », *Esprit*, novembre 1995, p. 59.
[2] Pierre Nora, « On ne peut pas faire de la France le musée de la France », *Le Monde*, 29 novembre 1994.
[3] Notamment ceux évoqués par l'article L. 1 du Code du patrimoine, à savoir des critères historiques, artistiques, archéologiques, esthétiques, scientifiques ou techniques.
[4] Dominique Poulot, *Patrimoine et musées – L'institution de la culture*, *op. cit.*, p. 198.
[5] Voir *supra*.
[6] Loi n°82-213 du 2 mars 1982 relative aux droits et libertés des communes, des départements et des régions et Loi n°83-8 du 7 janvier 1983 relative à la répartition de compétences entre les communes, les départements, les régions et l'État.
[7] Jean-François Brisson, « La répartition des compétences entre l'État et les collectivités territoriales dans le domaine culturel », in Leila Lankarani et Francette Fines (dir.), *Le Patrimoine culturel immatériel et les collectivités infraétatiques*, éd. A. Pedone, Paris, 2013, p. 97.
[8] *Ibid.*, p. 97.

tiples ? »[1]. L'idée d'une « essence commune » revient à regrouper sous une même coupe le *patrimoine culturel* et le *patrimoine naturel*. C'est la théorie du droit général du patrimoine, selon laquelle il existe, au-delà des droits spéciaux, une théorie générale du patrimoine qui serait un ensemble unique assujetti à un même régime juridique. Cette idée s'oppose à la théorie du droit spécial du patrimoine pour laquelle il coexiste un *patrimoine culturel* et un *patrimoine naturel*, telle qu'envisagée par l'UNESCO dans sa Convention pour la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel du 16 novembre 1972. En effet, le Titre premier de ce texte définit indépendamment les notions de *patrimoine culturel* et *patrimoine naturel*. Le premier est issu de l'activité humaine et subordonné à une action de l'homme tandis que le second résulte des hasards de la nature et de la seule richesse de la planète. Cependant, dans les deux cas, la convention rappelle que le patrimoine – qu'il soit *culturel* ou *naturel* – doit être placé sous protection étatique. Du reste, cette « inflation du patrimoine » se traduit aussi par l'adoption de divers autres textes, tant au niveau national qu'international, intégrant pléthore d'éléments d'ordre culturel ou naturel sous l'égide de la notion de *patrimoine*.

2 – ... au niveau national...

Au niveau du droit interne, c'est-à-dire du droit national français, il y a eu une extension considérable de la notion de patrimoine au niveau normatif depuis le début des années 1990. C'est ainsi que le premier alinéa de l'article 1er de la Loi sur l'eau du 3 janvier 1992 indique que « l'eau fait partie du patrimoine commun de la nation. Sa protection, sa mise en valeur et le développement de la ressource utilisable, dans le respect des équilibres naturels, sont d'intérêt général »[2]. On peut également citer la Loi Toubon sur la langue française du 4 août 1994 qui, dans son article 1er, considère que « la langue française est un élément fondamental de la personnalité et du patrimoine de la France »[3]. Le 2 juillet 1996 fut adoptée la Loi relative à la « Fondation du patrimoine ». Il s'agit, selon l'article 1er de ce texte, d'« une personne morale de droit privé à but non lucratif, soumise aux règles relatives aux fondations reconnues d'utilité publique » [4] qui, selon l'article 2, « a pour but de promouvoir la connaissance, la conservation et la mise en valeur du patrimoine national » [5] . Aussi, l'article L. 110 du Code de l'urbanisme qualifie le territoire de « patrimoine commun de la nation »[6].

3 – ... et international

Sur le plan des textes internationaux, on peut citer divers exemples qui témoignent de cette « inflation du patrimoine ». Par exemple, le génome appartient au « patrimoine de l'humanité » selon l'article 1er de la Déclaration universelle sur le génome humain et les

[1] Jean-Marie BRUGUIERE et Agnès MAFFRE-BAUGE, « Le patrimoine. Existences multiples. Essence unique ? », *op. cit.*, p. 64.

[2] Loi n° 92-3 du 3 janvier 1992, « Loi sur l'eau », *JORF*, 4 janv. 1992, p. 187.

[3] Loi n° 94-665 du 4 août 1994, « Loi relative à l'emploi de la langue française », dite « Loi Toubon », *JORF*, 5 août 1994, p. 11392.

[4] Article 1er, « Loi n° 96-590 du 2 juillet 1996 relative à la "Fondation du patrimoine" ».

[5] Article 2, « Loi n° 96-590 du 2 juillet 1996 relative à la "Fondation du patrimoine" ».

[6] Art. L. 110 du Code de l'urbanisme.

droits de l'homme[1]. Le Préambule de la Charte des droits fondamentaux parle du « patrimoine spirituel et moral »[2]. L'article 136 de la Convention des Nations unies sur le droit de la mer du 10 décembre 1982 parle de « patrimoine commun de l'humanité »[3]. Selon l'article 1er a) de la Convention de l'UNESCO sur la protection du patrimoine culturel subaquatique du 2 novembre 2001, le patrimoine culturel subaquatique se compose de « toutes les traces d'existence humaine présentant un caractère culturel historique ou archéologique qui sont immergées partiellement ou totalement, périodiquement ou en permanence, depuis cent ans au moins »[4]. De même, il est intéressant de remarquer que le projet avorté de Traité établissant une Constitution pour l'Europe indiquait, dans son article III-167-2.-d), que « sont compatibles avec le marché intérieur les aides [de l'État membre] destinées à promouvoir la culture et la conservation du patrimoine, quand elles n'altèrent pas les conditions des échanges dans une mesure contraire à l'intérêt commun »[5].

C'est parce que le patrimoine culturel est un ensemble de biens communs qu'il est constitutif d'un intérêt général, c'est-à-dire qu'il revêt une certaine utilité publique qui, selon Gérard Cornu, se définit comme étant la « qualité qu'une déclaration officielle de l'autorité publique reconnait à une institution ou à une opération en considération de l'intérêt qui s'y attache pour le bien public [...] »[6]. En effet, l'intérêt général, ou l'intérêt public, désigne « ce qui est pour le bien public, à l'avantage de tous »[7]. Et de plus en plus, on a tendance à élargir ce qui peut relever de l'intérêt public, d'où le fait que la notion de patrimoine culturel est devenue un concept juridique particulièrement vaste.

B – La notion de patrimoine culturel comme vaste concept juridique

D'aucuns doutaient – ou doutent toujours – de la juridicité de la notion de *patrimoine culturel*. Pourtant, pour Jean-Marie Bruguière et Agnès Maffre-Baugé, « il est donc bien difficile de considérer aujourd'hui que le patrimoine n'est pas un concept juridique »[8]. En effet, le *patrimoine culturel* est une notion mobilisée par les juges dans divers domaines juridiques, tant au niveau national (1) qu'à l'échelle internationale (2).

1 – La mobilisation du concept dans la jurisprudence française

Il n'intéresse pas uniquement le droit de la culture mais peut aussi se retrouver, plus étonnamment, dans le contentieux social, voire le contentieux pénal. Par exemple, le 17 juillet 2001, la chambre sociale de la Cour de cassation a rappelé que les relations entre un employeur et son salarié, au sein d'une association de

[1] Art. 1er, Déclaration universelle sur le génome humain et les droits de l'homme du 11 novembre 1997.
[2] Préambule de la Charte des droits fondamentaux de l'Union européenne du 7 décembre 2000.
[3] Art. 136, Convention des Nations unies sur le droit de la mer du 10 décembre 1982.
[4] Art. 1er a), Convention de l'UNESCO sur la protection du patrimoine culturel subaquatique du 2 novembre 2001.
[5] Art. III-167-2.-d), Traité établissant une Constitution pour l'Europe.
[6] Gérard CORNU, *Vocabulaire juridique*, éd. PUF, Paris, 2005, 7ème éd., p. 933.
[7] *Ibid.*, p. 496.
[8] Jean-Marie BRUGUIERE et Agnès MAFFRE-BAUGE, « Le patrimoine. Existences multiples. Essence unique ? », *op. cit.*, p. 64.

protection du patrimoine culturel, sont régies par la convention collective de l'animation socioculturelle[1]. Également, dans un arrêt du 15 octobre 2002, la chambre criminelle de la Cour de cassation rappelle « qu'une association de protection de l'environnement subit un préjudice si elle établit que des travaux ont porté atteinte à l'environnement qu'elle a pour objet de protéger »[2]. Cependant, la chambre criminelle ajoute « qu'un tel préjudice ne résulte pas du seul fait de la méconnaissance de règles de forme prévues pour la réalisation de ces travaux »[3]. Cela signifie qu'il faut qu'il y ait eu une atteinte réelle à l'environnement qui a porté préjudice au patrimoine naturel, telle est la réserve mise en avant par la juridiction supérieure de l'ordre judiciaire.

Cette mobilisation de la notion de *patrimoine culturel* dans divers domaines juridiques n'est pas une spécificité nationale, on en retrouve des traces au niveau de la jurisprudence de juridictions supra-étatiques.

2 – La mobilisation du concept dans la jurisprudence internationale

Un exemple en particulier mérite qu'on s'y arrête, afin de mesurer l'importance du *patrimoine culturel* au niveau supranational. L'on se souvient d'un important arbitrage au sujet d'un projet de 1974 concernant la construction d'un complexe touristique sur le plateau des pyramides d'Égypte[4]. C'est ce que l'on a appelé « l'affaire des Pyramides », laquelle a entraîné de nombreuses questions relatives au droit applicable ou aux juridictions compétentes. Finalement, le Centre international pour le règlement des différends relatifs aux investissements (CIRDI) a rendu sa sentence le 20 mai 1992 et le projet a été abandonné. Cependant, selon le Professeur Patrick Rambaud, « la thèse de l'obligation imposée à l'Égypte en sa qualité d'État partie à la Convention sur la protection du patrimoine mondial n'est pas [...] pertinente. S'il est exact, ce que le tribunal admet, que cette Convention lui impose de protéger le site des pyramides contre les atteintes pouvant le menacer, donc d'abandonner le projet qui constituait une telle atteinte, l'obligation ne pèse sur elle qu'à partir du moment où le site a été inscrit sur la liste, tenue par l'UNESCO, des sites à protéger; or, cette inscription n'est intervenue qu'en 1979, postérieurement à la date de la résiliation des contrats. L'entrée en vigueur de la Convention, le 17 décembre 1975, n'a donc eu aucun effet, contrairement à ce que soutenait le défendeur, sur cette résiliation »[5]. En effet, le projet datant de 1974, soit un an avant l'adoption de ladite Convention, cette dernière ne pouvait donc être invoquée. Mais il semble pourtant que la particularité et l'unicité du plateau de Gizeh, en tant que lieu majeur du patrimoine culturel mondial, aient joué en l'espèce.

Conclusion

Certes, l'origine de la notion de *patrimoine* est juridique car elle fait directement écho au domaine civiliste du droit patrimonial, voire du droit successoral pour son l'idée d'héritage qu'elle suggère. Toutefois, la

[1] Cass. soc., 17 juillet 2001, n° 98-41.800, *Bull. civ.*, V, n° 272, p. 217.
[2] Cass. crim., 15 octobre 2002, n° 01-87.057, inédit.
[3] *Ibid*.
[4] Sentence CIRDI, 20 mai 1992, *JDI (Clunet)*, 1994, p. 229.
[5] Patrick RAMBAUD, « L'affaire des "Pyramides" : suite et fin », *Annuaire français de droit international*, vol. 39, 1993, p. 571.

notion de *patrimoine culturel* n'est pas privatiste mais publiciste ; elle revêt, aujourd'hui, une véritable signification juridique dans ce domaine marqué par l'omniprésence des pouvoirs publics. Le *patrimoine culturel* est un bien matériel ou immatériel dont la propriété est, non pas privée, mais publique. Il se compose d'une multitude de bien communs de la nation, transmissible à nos héritiers, et qui fait l'objet d'une protection étatique. Il s'agit là d'une approche nationale de la notion de *patrimoine culturel*, qui peut être étendue sans difficulté aux niveaux européen et international – on l'a vu, on parle aussi de « patrimoine culturel mondial ».

Le seul problème reste la délimitation de ce *patrimoine culturel*. En France, comme on l'a vu, l'article L. 1 du Code du patrimoine qui le définit, est volontairement large, ce qui a pour inconvénient d'englober sous cette appellation de nombreux domaines qui, en réalité, ne sont pas caractéristiques du patrimoine culturel de la France – et cela même alors que l'article cible uniquement le patrimoine matériel et non le patrimoine dit immatériel[1].

Jean-François Brisson rappelle que « l'action culturelle reste d'abord une affaire d'État : à la fois pour des raisons de légitimité politique, de prestige national, de moyens financiers ; mais aussi – et peut-être surtout – d'idéal démocratique afin de préserver l'idée même d'une politique culturelle ayant une dimension nationale »[2]. L'État a donc une véritable mission de conservation de ce patrimoine. Mais il doit aussi pouvoir en permettre l'accès au le public. C'est là que réside cette idée d'intérêt général, de service public auquel tout le monde doit avoir accès sans discrimination.

En somme, la définition juridique de la notion de *patrimoine culturel* n'est absolument pas figée. Sur ce point, elle identique à sa signification dans le langage commun, « nécessairement vague » [3] et touchant « pêle-mêle » [4] à une pluralité d'élément, comme ce fut évoqué précédemment. Le Droit procède à une appréhension extensible, élastique, volontairement modelable du *patrimoine culturel*, ce qui permet au juriste – et au juge – de bénéficier d'une marge de manœuvre plus importante.

[1] Si l'article L. 1 du Code du patrimoine englobait aussi le patrimoine immatériel, son champ d'application serait certainement doublé.

[2] Jean-François Brisson, « La répartition des compétences entre l'État et les collectivités territoriales dans le domaine culturel », in Leila Lankarani et Francette Fines (dir.), *Le Patrimoine culturel immatériel et les collectivités infraétatiques*, *op. cit.*, p. 97.

[3] Jean-Pierre Babelon et André Chastel, *La notion de patrimoine*, *op. cit.*, p. 11.

[4] Dominique Poulot, *Patrimoine et musées – L'institution de la culture*, *op. cit.*, p. 3.

Marie-Bernard Bat

Du musée imaginaire au musée national : Octave Mirbeau et la patrimonialisation paradoxale des artistes indépendants

Contemporain de la politique de patrimonialisation mise en place par la III^e^ République, qui allie à la mission d'acquisition et de conservation du patrimoine national celle de l'éducation du public[1], Octave Mirbeau n'a de cesse de dénoncer l'incapacité de l'État à distinguer et vulgariser les artistes contemporains en rupture avec l'art officiel. En effet, au tournant du siècle, la politique de valorisation de l'art français n'est pas exempte d'exaltation patriotique, ce qui assure le succès de peintres comme Meissonier, tandis que les lauréats du Salon gardent les faveurs des commandes d'État. Fer de lance de la défense des impressionnistes, le critique polémiste qu'est Mirbeau tourne régulièrement en ridicule les institutions chargées de cette mission d'acquisition et de conservation, au premier rang desquelles le Musée du Luxembourg. Les représentants de ces institutions ne sont pas non plus épargnés, à commencer par Henry Roujon, directeur des Beaux-Arts et Léonce Bénédite, directeur du Luxembourg, dont il crée la légende noire, non sans quelques injustices.

Ses convictions anarchistes avouées et son cosmopolitisme ne semblaient donc pas prédisposer cet adversaire des institutions à devenir un acteur paradoxal de la patrimonialisation d'État et de la démocratisation de ce même patrimoine. Cependant, Mirbeau, en tant que journaliste, intellectuel mais aussi amateur éclairé, va participer à l'œuvre de patrimonialisation et de dé-

[1] Ces missions sont explicitées dans le rapport LAPAUZE : *Rapport de la commission des musées de province (25 octobre 1907) par Henry Lapauze*, Paris, Ministère de l'Instruction publique, 1908. Sur le cadre général, voir Marie-Claude Genêt-Delacroix : *Art et État sous la III^e^ République. Le système des Beaux-Arts, 1870-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992.

mocratisation de la peinture contemporaine indépendante. Il s'agit d'une patrimonialisation à rebours qui commence par la démocratisation de la peinture impressionniste dans les colonnes de journaux à grand tirage, comme *Le Gaulois, Le Figaro* ou *La France*, et s'achève par l'entrée des œuvres dans les collections nationales.

Nous nous proposons d'étudier ce processus paradoxal en trois temps. Nous établirons, pour commencer, la conception élitiste de l'art qui sous-tend le positionnement d'Octave Mirbeau et explique son hostilité envers la patrimonialisation d'État. Nous verrons ensuite comment, après avoir légitimé les peintres indépendants dans ses chroniques, il concurrence les musées officiels en créant un musée imaginaire, substitut virtuel et idéal à la patrimonialisation d'État. Mais ce processus de légitimation n'est qu'une première étape et, malgré son mépris et sa méfiance envers les institutions, Octave Mirbeau n'en milite pas moins efficacement pour faire entrer dans les musées les œuvres des artistes qu'il juge dignes de passer à la postérité.

« L'art libre » : « un danger anarchiste pour l'État[1] » ?

Octave Mirbeau refuse toute compétence à l'État en matière artistique, car il défend une conception élitiste de l'art incompatible avec le contexte politique, social et moral de la III[e] République. En marge des canons traditionnels, cet art ne saurait se réduire à une maîtrise technique, à des codes esthétiques, ce que Mirbeau appelle, avec mépris, « l'éducation du Beau[2] » délivrée à l'Institut. Cette instruction académique est « toujours la même, comme si le Beau s'apprenait ainsi que la grammaire, et comme s'il existait un Beau plus Beau, un Beau vrai, un Beau unique. » À « l'éducation du Beau », Mirbeau oppose la « faculté du Beau » qui est « la faculté toute personnelle, et par conséquent différente à chacun de nous, de ressentir des impressions et de les fixer, arrachées aux vérités de la vie et aux mystères du rêve, sur la toile, dans la pierre, en un livre[3]. » Cette faculté, qu'il reconnaît chez les peintres impressionnistes qui se sont affranchis des recettes stériles de l'Académie, relève donc de qualités plus sensibles qu'intellectuelles et de critères plus heuristiques qu'esthétiques. En effet, reprenant les classifications esthétiques de Schopenhauer, la conception mirbellienne de l'art s'inscrit dans une quête existentielle et philosophique. Suivant la conception de « l'œuvre qui parle », développée par le philosophe allemand, le chef-d'œuvre ne se reconnaît pas à ses qualités techniques. Il ne s'agit pas de « raisonner son admiration, motiver sa désapprobation » mais de « subir une puissance, se courber sous une force, sans qu'on puisse mathématiquement se l'expliquer[4]. » Il en découle une conception élitiste des arts qui demande un long apprentissage nécessitant de désapprendre les codes esthétiques.

Aux difficultés inhérentes à cette conception de l'art, s'ajoute un contexte défavorable, selon Mirbeau.

[1] « L'Art, l'Institut et l'État », *La Revue,* 15 avril 1905, *Combats esthétiques,* t. 2, Paris, Nouvelles Éditions Séguier, 1993, p. 410-411.

[2] « Notes sur l'art. Puvis de Chavannes », *La France,* 8 novembre 1884, *C.E.,* t. 1, p. 72.

[3] *Ibidem.*

[4] « Salon II. Fantin-latour et M. Gervex », *La France,* 9 mai 1885, *C.E.,* t. 1, p. 169-70.

En cette période d'affirmation de la III^e^ République, la politique de valorisation de l'art français n'est pas exempte de chauvinisme ni d'une dimension moralisatrice[1], qui consolident le succès de peintres comme Meissonier[2]. Les œuvres patrimonialisées se retrouvent alors instrumentalisées par un discours qui leur est extérieur, et même pour Mirbeau, étranger. Il regrette d'ailleurs que ce soit le nationalisme qui ait, en partie, motivé l'acquisition par l'État de *L'Angélus* de Millet, lors de la vente Secrétan le 1^er^ juillet 1889 : « À force d'avoir mêlé le patriotisme à l'affaire, on ne peut plus entendre parler de *L'Angélus* sans qu'aussitôt soit évoquée, surgissant d'un trophée de drapeaux tricolores, l'image symbolique de M. Déroulède[3]. »

En outre, pour l'anarchiste qu'est Mirbeau, le libéralisme à l'œuvre dans les réformes sociales entreprises par l'État ne s'est pas étendu au domaine artistique[4], resté sous la coupe de l'Institut. Le système démocratique, qui pousse les hommes politiques à flatter les goûts de leur électorat[5], est d'ailleurs incompatible pour lui avec l'essence même de l'enseignement de l'art et plus encore avec le système de sélection des œuvres à patrimonialiser. C'est l'argument qu'il avance en 1903 dans une lettre ouverte répondant à l'enquête menée sur l'éducation artistique du public contemporain par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts :

> *« [J]e pense que dans les conditions morales, politiques et sociales où nous vivons, l'art ne peut être l'apanage que de quelques personnalités très rares et très hautes, affranchies de toute éducation officielle ou religieuse ; qu'il ne saurait être sensible au public, c'est-à-dire à la masse sociale qui ne vit, ne pense, n'agit, que d'après la loi des conventions arbitraires du mensonge, et qu'avant de donner une éducation artistique au public, il faudrait l'y préparer par le long et impossible enseignement de la vérité… si tant est qu'il y ait une vérité dans la vie et que nous la connaissions*[6]*. »*

À une époque où l'enseignement artistique des masses devient une question politique[7] tandis que la création et l'extension de musées ne cessent de s'accroître sur le territoire national, entraînant leur nécessaire catégorisation, Mirbeau en vient donc à réfuter à l'État toute compétence de patrimonialisation

[1] Vincent Dubois analyse comment, au tournant du siècle, les intellectuels proposent une alternative aux projets éducatifs moralisateurs des républicains : voir *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999, p. 38-52.

[2] Ce chantre de l'épopée napoléonienne est l'artiste dont le cours sur le marché de l'art français est le plus élevé du XIX^e^ siècle. En effet, auréolée par les récompenses du Salon, son œuvre entre rapidement au Luxembourg, tandis que, dans les milieux bourgeois, ce peintre reflète un certain goût pour l'académisme ainsi qu'un placement financier. L'adoubement par le Salon et l'Institut favorise à la fois la patrimonialisation et le succès commercial de Meissonier. Voir la thèse de Laurence Tartreau-Zeller, *Octave Mirbeau une critique du cœur,* soutenue à Paris IV-Sorbonne en 1999.

[3] « *L'Angélus* », *L'Écho de Paris,* 9 juillet 1889, *C.E.,* t. 1, p. 387.

[4] « L'Art, l'Institut et l'État », *La Revue,* 15 avril 1905, *C.E.,* t. 2, p. 410-411.

[5] Mirbeau fait notamment allusion au système des recommandations, étudié par Pierre Vaisse dans *La Troisième République et les peintres,* Paris, Flammarion, 1995.

[6] « Réponse à une enquête de Maurice Rousselot sur l'éducation artistique du public contemporain », *La Plume*, 1^er^ mars 1903, *C.E.,* t. 2, p. 338-339.

[7] Sur ce point voir Vincent Dubois, *op. cit.*, p. 39-41.

et de vulgarisation en matière artistique. Non seulement ce dernier dilapide l'argent du contribuable, mais encore il en déforme le goût en n'accrochant à ses cimaises, que des artistes médiocres et moralisateurs, puisque ses acquisitions se font encore majoritairement, pour ne pas dire exclusivement, auprès d'artistes primés au Salon ou par l'Académie[1] :

> *« Voici donc à quel choix honteux, à quels gaspillages insensés, aboutit cette collaboration artistique de l'Institut, qui désigne les tableaux et les marbres, et de l'État qui les paie avec notre argent et qui en endeuille nos musées … […] Mais il n'achète pas des Manet, des Cézanne, des Monet, des Renoir, des Degas, des Berthe Morisot, des Toulouse-Lautrec, des Pissarro, c'est-à-dire ceux-là qui sont déjà les vrais classiques de l'époque, qui expriment, avec plus de force et de génie, notre art français contemporain, qui demeureront immortels, alors que le moment de la sélection venu il faudra déménager, rejeter, briser, brûler, peut-être – ah ! le beau et juste feu de joie ! – toutes les pauvretés lamentables et ridicules, dont l'État encombre ses musées et nos palais*[2]*. »*

Ces propos ne vont certes pas sans quelque exagération polémique. Mirbeau, en anarchiste convaincu, condamne sans nuance tous les fonctionnaires des Beaux-Arts et il n'hésite pas à minorer la politique d'ouverture de Léonce Bénédite, directeur du musée du Luxembourg, et d'Henry Roujon, directeur des Beaux-Arts, dont les modestes efforts se heurtent au conservatisme de l'Académie et aux contraintes matérielles d'institutions aux ressources limitées[3]. En effet, pour Mirbeau, « l'art libre » est une pratique trop subversive et élitiste pour la laisser dans les mains intéressées de l'État et du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts qui déforment plus qu'ils ne forment l'œil du grand public dans leurs écoles et leurs musées. Reste maintenant au critique d'art à parvenir à éduquer l'œil de ses contemporains.

La légitimation de l'art indépendant : une patrimonialisation virtuelle ?

Les « Notes sur l'Art » : un musée idéal

Mirbeau va élaborer dans les colonnes des journaux à grand tirage, un musée imaginaire pour initier, du mieux possible, le lecteur. Au fil des comptes rendus d'expositions, des préfaces de catalogues et d'une série d'articles intitulés « Notes sur l'Art », il construit pour ses lecteurs un patrimoine universel virtuel qui intègre dans de prestigieuses lignées les artistes qui font alors l'actualité sans faire l'unanimité, comme Monet, Pissarro ou Van Gogh – artistes dont nous pouvons actuellement voir les œuvres sur les cimaises du musée d'Orsay mais qui étaient alors relégués, dans le meilleur des cas, à l'inconfortable Orangerie du Sénat qui abritait le musée du Luxembourg dévolu aux « artistes vivants ».

[1] Pascal Bonafoux étudie l'influence des prix du Salon et de celle de l'Institut dans l'acquisition des œuvres du musée du Luxembourg, dans *Le musée du Luxembourg à Paris,* Paris, Skira, 2005.

[2] « L'art, l'Institut et l'État », *La Revue*, 15 avril 1905, *C.E.,* t. 2, p. 406-407.

[3] Sur ce point voir Pierre Vaisse, « Le legs Caillebotte d'après les documents », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1985, p. 201-208 et *Deux façons d'écrire l'histoire. Le legs Caillebotte*, Paris, Ophrys, 2014, p. 68-76.

Il s'agit donc dans un premier temps de substituer aux catalogues des musées d'État un musée imaginaire constitué de tous les grands maîtres de l'histoire de l'art, souvent méconnus de leurs contemporains. Il est en effet à noter que nombre d'artistes défendus par notre critique sont présentés comme inconnus du grand public de leur temps, voire sacrifiés à la gloire de peintres mineurs. Si une telle systématisation ne va pas sans une certaine mauvaise foi, elle est cependant révélatrice de la mission assignée au critique : cet esthète à l'œil exercé doit être capable de reconnaître dans sa génération le génie que le grand public n'est pas encore à même d'apprécier. La tâche est ardue, car pour Mirbeau, il n'y a pas plus de vingt hommes de génie par siècle tandis que le Salon se noie sous « l'huile diluvienne[1]. » Ainsi, dans la série des « Notes sur l'Art », publiées dans *La France*, le chroniqueur se propose-t-il de faire le portrait des grands créateurs de son temps : « ce sont ces hommes, peu nombreux, chez qui plus tard il faudra chercher le génie de la peinture contemporaine, ces hommes dont on ne rit plus peut-être, qu'on n'admire pas encore, mais dont le triomphe est encore loin, que je veux essayer de définir. » Il ne s'agit pas seulement de défendre et illustrer ces artistes contemporains mais également de les mettre en perspective avec leurs illustres prédécesseurs afin de « démontrer que ce sont réellement les seuls qui forment les anneaux de la grande chaîne qui relie l'art d'aujourd'hui à l'art d'autrefois[2]. »

Dans ce panthéon personnel, Mirbeau fait apparaître la filiation secrète qui unit ces artistes sans que les cadets aient copié leurs aînés. En effet, c'est par innutrition et non par la servile copie que le génie se modèle. Une série de critères implicites constitue les maillons de cette chaîne intemporelle. Les filiations établies relèvent moins des parentés de style que d'une même sensibilité dans le traitement de la nature. Ainsi, Monet est-il placé dans la lignée des grands paysagistes du XIX^{e} siècle tels que Delacroix, Millet ou Corot. La mise en perspective peut également adopter une échelle chronologique plus large, comme pour Rodin : « On peut dire Phidias, Donatello, Rodin : dans la marche des siècles, les trois grandes étapes de la statuaire sont ainsi marquées de ces trois grands noms[3]. » Cette démarche, fondée sur une diachronie large, fait appel à une culture générale classique maîtrisée par le lectorat bourgeois de Mirbeau : ces références allant de l'Antiquité grecque à l'école de Barbizon en passant par la Renaissance italienne. Elle permet de connoter positivement l'artiste contemporain dans l'esprit du lecteur, tout en l'inscrivant dans une tradition qu'il dépasse et renouvelle. En effet, ce musée virtuel diachronique permet d'opérer une double émancipation du regard que ne permettaient pas l'accrochage des musées nationaux : émancipation de la présentation des artistes suivant leur école, comme alors au musée du Louvre, et émancipation de la séparation spatiale entre les maîtres et les artistes vivants, conservés respectivement au Louvre et au musée du Luxembourg. Une telle présentation permet donc de

[1] « Ballade », *Le Figaro*, 24 mai 1889, *C.E.*, t. 1, p. 361.
[2] « Notes sur l'art. Le pillage », *La France*, 31 octobre 1884, *C.E.* t. 1, p. 70.
[3] « Impressions d'art », *Le Gaulois,* 16 juin 1886, *C.E.* t. 1, p. 297.

légitimer les artistes indépendants et de les faire passer à la postérité par cette patrimonialisation virtuelle.

Éduquer l'œil du lecteur

La verve du pamphlétaire, encline à déboulonner les fausses gloires, se double ensuite d'un discours de pédagogue, même si Mirbeau s'en défend. Au fil de ses chroniques artistiques, il « éduque l'œil » de son lecteur à cet art nouveau et le prépare à comprendre et apprécier les œuvres des impressionnistes, et de leurs successeurs. Le critique appartient à la deuxième génération des défenseurs de l'impressionnisme, génération qui a pour tâche de vulgariser l'œuvre du groupe et de lui donner ses lettres de noblesse auprès du grand public, dont les goûts sont encore très conventionnels[1]. Il s'agit en effet d'éduquer un public bourgeois, souvent rétif aux nouveautés et encore empreint, sinon des moqueries, du moins des préjugés attachés à la peinture impressionniste. Afin de préparer ses lecteurs à aborder et apprécier ces œuvres, le critique propose non pas une analyse technique, incompatible selon lui avec ce mouvement esthétique, mais un travail de contextualisation. Il s'agit de faire découvrir l'homme et ses méthodes, prévenir les critiques, pour libérer le spectateur de toute prévention et lui permettre de s'adonner librement à l'observation et peut-être même pour les plus sensibles à l'admiration, seule attitude possible, selon Mirbeau, face au chef d'œuvre.

Dans cette perspective, Mirbeau recourt à plusieurs procédés. En amont, lorsqu'il s'agit d'un artiste contemporain vivant, dans la mesure du possible, il rencontre l'artiste qu'il chronique. Ce sont les galeristes, et plus particulièrement Durand-Ruel, qui servent alors d'intermédiaires. Cette entrevue est l'occasion de comprendre la démarche de l'artiste, et plus encore son art et ses idées, ainsi que d'observer une sélection de toiles mise à disposition par le peintre et le galeriste. Notons que le but n'est pas de retranscrire l'entretien, l'interview étant encore rare dans les colonnes des journaux, mais de se familiariser avec l'artiste et son œuvre.

Ensuite, dans le corps de ses articles, Octave Mirbeau commence par présenter l'artiste au lecteur. Pour cela, il le fait découvrir grâce à des récits biographiques, souvent orientés et emphatiques, afin de mettre en lumière les qualités exceptionnelles de l'homme. Il insiste avant tout sur l'amour et le dévouement de l'artiste à son art, son travail acharné et solitaire et son mépris pour les récompenses mondaines. Afin de souligner l'indépendance de ces artistes, le critique passe sous silence ou minore toute formation académique[2] : dans les nombreux articles consacrés à Monet, les cours de Charles Gleyre ne sont mentionnés qu'une seule fois, et encore pour signaler que le jeune peintre les avait très rapidement désertés. Jouant de l'homologie entre l'homme et l'oeuvre, Mirbeau prépare donc le lecteur à retrouver les traces de

[1] RIOUT, Denys, *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, Paris, Macula, 1989, p. 25.

[2] Dans l'article consacré à Van Gogh, publié le 31 mars 1891 dans *L'Écho de Paris*, Mirbeau inverse le schème hagiographique et présente la période d'apostolat dans le Borinage comme une période d'errance qui ne trouve son sens et sa fin que lors de la révélation miraculeuse de sa vocation artistique. Il passe ainsi sous silence les périodes d'apprentissage qui pourraient le lier de quelque façon que ce soit à une école ou à un atelier.

ce génie dans les toiles qu'il pourra aller voir, ces chroniques correspondant à une actualité artistique. Le chroniqueur met également en scène l'artiste au travail. En effet, le génie, s'il est indispensable pour Mirbeau, ne fait pas tout et le travail en est indissociable. Il s'agit d'une conviction personnelle mais aussi d'un argument qui doit toucher un lectorat bourgeois pour lequel le travail est une valeur positive. Enfin, c'est l'occasion de battre en brèche les accusations d'à peu près et de non-fini, dont souffrent encore les toiles impressionnistes. Il donne donc à voir au public les impressionnistes en train de travailler en plein air, devant le motif. C'est ainsi qu'il met en scène Monet :

> *« Il habite la campagne dans un superbe paysage, en constante compagnie de ses modèles, et le plein air est son unique atelier. [...] On peut le voir, installé dès l'aube, qu'il neige, qu'il vente, que le soleil monte sur la terre, en nappe de feu, cherchant de nouveaux horizons, impatient de découvrir quelque chose de mieux, de voir un dessin qu'il n'ait pas vu encore, de saisir un ton qu'il n'ait pas encore saisi*[1]*. »*

Enfin, après avoir fait découvrir l'homme, il fait découvrir l'oeuvre. Dans le cas d'une exposition en cours, notamment lors des comptes rendus d'expositions collectives, le critique guide l'œil du lecteur le long des cimaises. S'il conspue les œuvres dont il juge la gloire usurpée, il signale les chefs-d'œuvre et œuvres notables et leur consacre un développement. Le lecteur pouvant aller juger par lui-même de la nature des toiles, et y étant encouragé par le critique, les transpositions d'art sont peu nombreuses et peu développées. Elles procèdent par allusion, se limitent à quelques phrases permettant d'évoquer le style de l'artiste plus qu'une toile en particulier. En revanche, dans les articles détachés de toute actualité artistique, les *ekphraseis* sont plus nombreuses puisqu'il faut donner un aperçu des œuvres qui ne sont pas visibles. Les œuvres citées sont alors soigneusement choisies et incluses dans la démonstration. Par exemple, pour faire découvrir Monet, Mirbeau choisit dans un premier temps des toiles plus à même de plaire au lectorat bourgeois. Le premier article publié en 1884 dans le journal conservateur *La France* cherche tout d'abord à imposer Monet comme « paysagiste moderne[2]. » Ce parti pris correspond à une appréhension de l'oeuvre de Monet dont Mirbeau ne se départira jamais mais c'est aussi le plus sûr moyen de faire adhérer ce nouveau public à une œuvre contre laquelle il nourrit de fortes préventions. En effet, en donnant à voir des paysages représentant la nature éternelle, le goût des bourgeois n'est pas heurté par l'intrusion de la modernité.

Du publiciste au mécène

Pour Mirbeau, les expositions indépendantes sont plus à même de présenter et faire apprécier les artistes dignes de passer à la postérité, car elles ont des qualités pédagogiques dont sont dépourvus les musées nationaux. Tout d'abord, elles ont un rôle pédagogique non négligeable, car elles font connaître les artistes refusés dans les expositions officielles, succursales de l'Institut. Mais surtout, elles proposent un accrochage plus à même de former le regard du grand public, con-

[1] « Claude Monet », *Le Figaro,* 10 mars 1889, *C.E.*, t. 1, p. 358.

[2] *Ibid.*, p. 83

trairement au Salon où l'accumulation des oeuvres rend difficile l'observation de certaines toiles[1]. La deuxième exposition néo-impressionniste de janvier 1894 est l'occasion de mettre en avant les qualités muséographiques de ces événements. Elle propose un espace dans lequel l'œil peut apprécier chaque œuvre sans être gêné par les autres : « Une petite salle, sobrement décorée, où les toiles n'apparaissent plus sur ces fonds de rouge crapuleux ; dans cette petite salle quelques œuvres seulement, choisies et curieuses, tel le rêve[2]. » Ensuite, s'opposant au principe de l'anthologie adopté, souvent faute de place, par le Louvre et plus encore le musée du Luxembourg, les expositions rétrospectives permettent au visiteur de saisir la synthèse, la diversité et l'originalité du peintre[3], « de suivre, non pas l'accident, mais la pensée générale d'une œuvre[4]. » La rétrospective consacrée à Pissarro par la galerie Durand-Ruel en 1892 est un « plaisir rare et rarement goûté » et se substitue aux musées nationaux dans leur mission de vulgarisation des grands génies :

> *« Cette exposition comporte des œuvres anciennes et des toutes récentes aussi : elle nous montre ce maître, qui fut un chercheur éternel, à toutes les époques de sa vie d'artiste. Elle nous est donc, non seulement une précieuse joie esthétique, mais encore un très précieux renseignement biographique : quelque chose comme le résumé de l'histoire intellectuelle d'un des plus admirables peintres qui ait jamais été*[5]*. »*

Collectionneur averti, Mirbeau ne se contente pas de se faire le vulgarisateur et le héraut des expositions des artistes indépendants. Il lui arrive également de participer à leur mise en œuvre. Ainsi a-t-il œuvré à la réalisation de l'Exposition internationale de peinture qui se tint à la galerie Georges Petit en juin 1886. Sa correspondance nous révèle qu'il a mis au point le catalogue et vivement incité, voire convaincu, Rodin de participer à l'événement aux côtés de Monet et Renoir. De même, lors de la rétrospective Van Gogh, organisée par Félix Fénéon en mars 1901 à la galerie Bernheim le jeune, Mirbeau a-t-il prêté les *Iris* et les *Tournesols*, acquis dix ans auparavant auprès du père Tanguy. Mirbeau incarne ici l'idéal du collectionneur éclairé qui ouvre sa collection au grand public, idéal loué dans un de ses premiers articles intitulé « Une collection particulière[6]. » Toutefois, ce type d'expositions est non seulement rare mais éphémère. Pour permettre au grand public de voir ces chefs-d'œuvre, il semble inévitable alors de recourir aux services de l'État.

[1] Gérard Lemaire rappelle d'ailleurs que le système d'accrochage privilégie les peintres de l'Institut et non les talents émergeants : « Les artistes reconnus [...] sont installés bien en vue, sur une seule file, alors que les autres, sont libéralement accrochés selon la tradition de cette vieille institution, c'est-à-dire dans un joyeux désordre du plancher au plafond. » *in* Lemaire, Georges, *Histoire du Salon de peinture,* Paris, Klincksieck, 2004, p. 213.

[2] « Néo-impressionnistes », *L'Écho de Paris*, 23 janvier 1894, *C.E.,* t. 2, p. 50.

[3] « Notes sur l'art. Eva Gonzalès », *La France*, 17 janvier 1885, *C.E.*, t. 1, p. 104.

[4] « Néo-Impressionnistes », *L'Écho de paris,* 23 janvier 1904, *C.E.*, t. 2, p. 50.

[5] « Camille Pissarro », *Le Figaro,* 1er février 1892, *C.E.*, t. 1, p. 458.

[6] « Une collection particulière », *La France,* 3 octobre, *C.E.,* t. 1, p. 54-58.

Un recours paradoxal mais nécessaire à l'État

Si Octave Mirbeau loue les initiatives des galeristes et des collectionneurs privés qui font partager leurs trésors lors d'expositions indépendantes, il n'en reste pas moins que les musées nationaux offrent une structure permanente plus à même de conserver, exposer et diffuser de manière pérenne les grands artistes. Ces initiatives permettent de légitimer les artistes indépendants mais non de les patrimonialiser durablement. S'il a en haine les institutions, et les concurrence en constituant son propre musée imaginaire, musée de papier qui se diffuse chez les lecteurs et abonnés, Mirbeau n'en milite pas moins pour faire entrer dans les musées les œuvres des artistes indépendants. Ces interventions peuvent alors aller de la simple prise à partie des autorités à un engagement plus personnel et matériel.

Dans « Mannequins et critiques », publié dans *Le Journal* le 6 avril 1896, le critique polémiste donne la parole à un interlocuteur fictif, Kariste. Celui-ci, découvrant avec admiration le buste de *La petite châtelaine*, s'étonne du peu de reconnaissance dont jouit Camille Claudel : « Est-ce que le fait qu'il soit là sera assez fort pour ouvrir les yeux du public à cette beauté, et pour que l'Etat se décide enfin à faire à Mlle Claudel une commande importante, digne de son génie[1] ? » La question rhétorique est désabusée et bien peu porteuse d'espoir.

Mais Octave Mirbeau ne se contente pas d'un constat défaitiste. En effet, il se fait le relais et le héraut des souscriptions et des legs pouvant enrichir les musées publics et les doter de véritables chefs-d'œuvre contemporains. L'affaire de l'acquisition de l'*Olympia* de Manet par le musée du Louvre le conduit à s'engager sur les scènes privée comme publique. La souscription est lancée à l'initiative de Claude Monet en juillet 1889. Dès la fin de ce premier mois, Octave Mirbeau participe à la hauteur de trois cents francs, alors qu'il n'a pas encore soldé toutes ses dettes[2]. Puis il s'engage dans la polémique lorsqu'il s'agit de faire accepter ce legs par l'État. Le 21 janvier 1890, Antonin Proust, ancien ministre des Beaux-Arts, met le feu aux poudres en désavouant, dans les colonnes du *Figaro*, le choix de cette œuvre de Manet pour sa moralité douteuse. Monet songe à le provoquer en duel, mais s'en remet rapidement à l'efficacité de la plume de Geoffroy et plus encore de celle de Mirbeau[3]. Le 26 janvier, le polémiste réplique dans le même journal sous forme d'une lettre ouverte à son rédacteur en chef[4]. Il y dénonce dans un portrait charge les contradictions de l'ancien ministre, qui n'a d'autre choix que de rectifier les propos qui lui sont attribués et de participer à la souscription. Son action semble se prolonger en coulisse : il y a fort à penser qu'il a secondé Monet dans la rédaction de sa lettre du 7 février au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, visant à faire entrer la toile

[1] MIRBEAU, Octave, « Mannequins et critiques », *Le Journal*, 26 avril 1896, *C.E.*, t. 2, p. 138.

[2] MICHEL, Pierre et NIVET, Jean-François, *Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle,* Paris, Librairie Séguier, 1990, p. 400-1.

[3] Voir WIDENSTEIN, Daniel, *Claude Monet, catalogue raisonné,* t. 3, [1979], Köln, Taschen, 1996, p. 252-3.

[4] MIRBEAU, Octave, « La souscription *Olympia*. À Francis Magnard », *Le Figaro,* 26 janvier 1890, *C.E.,* t. 1, p. 396-8.

scandaleuse au Luxembourg, antichambre des cimaises du Louvre[1].

Anarchiste convaincu, Octave Mirbeau ne peut que décrier des institutions qui sont en train de difficilement gagner leur indépendance vis-à-vis de l'Institut et qui, dans un contexte moralisateur et chauviniste, ne peuvent remplir leur mission éducative auprès du grand public. Mais au vu de sa conception élitiste de l'art, il semble peu possible que des institutions ne puissent jamais le faire. Car cette formation relève d'une quête personnelle et philosophique, Mirbeau faisant de l'art une transcendance et même une religion que les temples de la République ne sont pas aptes à honorer.

Le critique se substitue alors au discours officiel des institutions pour légitimer les artistes indépendants, former l'œil du public et proposer une patrimonialisation virtuelle et idéale dans ses chroniques. Mais s'il fait œuvre de pédagogue, prenant en charge à sa manière la mission éducative des musées, il n'en reste pas moins conscient que seules les institutions étatiques peuvent conserver et diffuser de manière pérenne les chefs-d'œuvre qui formeront l'œil des futurs génies. C'est pourquoi il participe paradoxalement au processus de patrimonialisation des peintres indépendants.

[1] Cette hypothèse est étayée dans la biographie de Pierre Michel et Jean-François Nivet, *op. cit.*, p. 401.

Partie 2
Les figures de la patrimonialisation : intellectuels et conservateurs

Christophe Meslin

André Le Glay (1785-1863). Un docteur au chevet de la patrie-patrimoine

L'appel à propositions[1] pour la journée d'études doctorales du 7 mai dernier avait souhaité mettre à distance la question des institutions dans la thématique proposée de « Faiseurs et passeurs du patrimoine, XIX^e^- XXI^e^ siècles » afin notamment de privilégier les figures d'acteurs et d'individualités. Considérant la période des pionniers de la première moitié du XIX^e^ siècle, il nous est apparu souhaitable de ne pas dissocier les actions individuelles de conjointes volontés de se fédérer, et des incitations en ce sens. Entre initiatives privées, associatives et publiques, entre Paris et la province (le département du Nord pour le cas présent), les liens alors se tissent et souvent se renforcent, en expérimentant et en jetant les bases de structures et de sensibilités qui feront du patrimoine, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle et par la suite, une dimension tant institutionnelle que « naturelle » de l'identité française. Évoquant cette dimension et son processus pour la période d'avant 1914, l'historien Alphonse Dupront concluait « la patrie est devenue patrimoine[2] ». C'est cette période des premières décennies du XIX^e^ siècle, foisonnante de tâtonnements – souvent fondateurs mais parfois voués à l'échec ou oubliés pour un temps -, que le parcours du docteur Le Glay

[1] A la différence de notre intervention, titrée « Quand la région lilloise inventait-inventoriait son patrimoine (des années 1830 aux années 1850). L'action complémentaire de deux hommes exemplaires : le docteur André-Joseph Le Glay (1785-1863) et Henri Bruneel (1807-1858) », qui visait trop ambitieusement à cerner le parcours de ces deux hommes ainsi que celui d'une institution (*La Commission historique du département du Nord*), nous avons choisi de nous restreindre à celui – déjà bien rempli – du seul docteur Le Glay.

[2] Michel François (dir.), *La France et les Français*, Paris, Gallimard – Encyclopédie de La Pléiade, 1972, p. 1433.

nous permet d'aborder. Avant d'étudier ses actions en faveur du patrimoine, nous nous proposons d'esquisser ce que pouvait signifier cette notion au tournant de la Révolution française.

Quid du « patrimoine » à la fin du XVIII^e^ et au début du XIX^e^ siècle ?

Avant la Révolution française, si le mot « patrimoine » n'a non seulement pas le sens que nous lui donnons aujourd'hui, c'est bien surtout ce concept, l'idée même, qui se trouve à un stade embryonnaire. L'expression « monument historique » existe mais se rapporte plus à l'écrit qu'à la pierre en signifiant la plupart du temps « témoignage », « document ancien » que constituent chartes et manuscrits et si, elle peut concerner des édifices, il s'agit avant tout de monuments antiques spécifiquement dédiés comme des tombeaux, des colonnes ou des statues. Le goût pour l'antiquité s'accroît au cours du XVIII^e^ siècle avec le développement de l'archéologie, aidé par les découvertes d'Herculanum et de Pompéi. Les figures de « l'antiquaire », entendu comme « celui qui est savant dans la connaissance des Monuments antiques, comme statues, médailles, etc.[1] », se multiplient. Ces savants, ces érudits ouvrent généralement volontiers leurs collections ou leurs cabinets de curiosités à d'autres amateurs. De même, des collections de peintures et des bibliothèques, possessions privées essentiellement de la noblesse ou du clergé, sont plus accessibles à partir de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, dans une optique de formation du goût et de partage de savoirs. Cette volonté ou cette ouverture pédagogique sont relayées par les académies provinciales[2] qui préfigurent les sociétés d'émulation et les sociétés savantes du XIX^e^ siècle. S'il y a dans ces évolutions des prémices de développements à venir, il s'agit avant tout d'initiatives privées concernant une élite, agissante mais restreinte.

La Révolution française, mêlant ruptures et accélérations, opère un profond changement. La décision de la Constituante, le 2 novembre 1789, de « mettre les biens du clergé à la disposition de la Nation » constitue un bouleversement en matière « patrimoniale ». Confisquant ce qui était jusqu'alors aussi surnommé « le patrimoine des pauvres », le nouveau pouvoir cherche avant tout à faire face à la crise financière et revend une partie de ces biens nationaux. Il en sera de même à partir de 1792 avec la confiscation des biens des émigrés et des condamnés politiques. Entre la revente vers la bourgeoisie et la constitution effective de biens et de domaines nationaux, c'est avant tout à travers la question financière et celle de la redistribution et de l'usage des terres que l'époque use du terme de « patrimoine national ». Mais les bâtiments posés au cœur de ces domaines, et ce qu'ils contiennent en matière d'objets d'art et de connaissance, deviennent très progressivement un nouvel enjeu. De nombreux châteaux ou bâtiments du clergé finissent, pendant et après la Révolution, en simples carrières de pierres. D'autres, détournés de leur fonction primitive, sont convertis en filatures, casernes, entrepôts, etc. Devant ces grandes

[1] *Dictionnaire de l'Académie française*, 4^e^ édition, 1762 (http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=antiquaire)

[2] Cf. la thèse de Daniel Roche, *Le siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*. Paris, La Haye, Mouton, 1978, 2 vol. in-8°, 394 et 520 p.

transformations, ajoutées aux vindictes populaires et fureurs iconoclastes où les incendies font rarement le tri entre « titres de noblesse », archives, bibliothèques et peintures, des réactions se font jour. En même temps que les notions de « citoyen », de « nation », de « peuple », de « patrie » et de « république » (la chose publique) se forgent ou se refondent, des sensibilités et des initiatives « patrimoniales » émergent. Le terme de « vandalisme » apparaît au moins dès 1792 mais c'est le député Grégoire, le célèbre abbé Grégoire qui, à partir de 1794 – oubliant ses positions des années précédentes[1] –, va définitivement le lancer. La constitution des musées du Louvre et de province, la vocation universaliste de la Révolution légitimant et s'illustrant dans les butins des guerres napoléoniennes en œuvres d'art et leur redistribution vers ces nouvelles structures, vont accélérer l'idée de la protection et de la mise à disposition des biens nationalisés.

Toutefois, entre les principes proclamés, les lois promulguées, et les moyens administratifs donnés, même sous l'Empire, le grand écart est souvent de mise. Et la période qui suit dite de la « Restauration » (1815-1830) s'illustre plus par la restauration de la basilique de Saint-Denis comme tombeau des rois de France que par une politique du patrimoine à proprement parler, même si des incitations existent. La réhabilitation de cet édifice contribue d'ailleurs à la fermeture en 1816 du *Musée des monuments français*, ouvert en 1795 par Alexandre Lenoir. Ce musée avait recueilli de nombreux vestiges classés chronologiquement, contribuant – au-delà de ces deux décennies d'existence - à fortement stimuler le goût « romantique » des ruines et du gothique, à fonder véritablement l'idée de « monument historique » en indiquant « une perspective riche d'avenir pour le siècle : le patrimoine dev[enait] un auxiliaire sûr de la pédagogie de l'histoire.[2] »

La Restauration – et particulièrement le règne du dernier frère de Louis XVI, Charles X (1824-1830) – tentée par le retour à l'absolutisme, s'était campée sur une forme de déni de l'histoire. Son échec, avec la chute des Bourbons, en 1830 amène un nouveau régime plus libéral – celui dit de la monarchie de Juillet (1830-1848) et son « roi-citoyen » Louis-Philippe – qui s'oriente plus vers une forme de synthèse, sinon de « digestion » de l'histoire. Des historiens comme Adolphe Thiers, et plus encore, François Guizot, accèdent directement au pouvoir. La création en 1837 du Musée historique de Versailles dédié à « toutes les gloires de la France » et le rapatriement du corps de Napoléon en 1840 font parties des mesures les plus emblématiques de cette nouvelle politique, s'éloignant de l'universalisme de la Révolution pour se tourner vers une « structuration » de la Nation. Moins visible mais riche en développements à venir, la décision en 1830 de François Guizot, alors ministre de l'Intérieur, de créer un poste d'« inspecteur des monuments historiques » amorce une véritable politique patrimoniale. Le nouvel inspecteur, Ludovic Vitet, rend son premier

[1] Serge BIANCHI, « Grégoire et le concept de vandalisme », in *Langages de la Révolution (1770-1815)* : actes du 4ème Colloque international de lexicologie politique, Publications de l'INALF, Paris, Klincksieck, 1995, p. 594.

[2] Dominique POULOT, « La représentation du patrimoine des bibliothèques, XVI^e^-XX^e^ siècle » in Jean-Paul ODDOS, *Le Patrimoine. Histoire, pratiques et perspectives*, Paris, Éditions du cercle de la librairie, 1997, p. 27.

rapport au ministre en 1831. Un nom, cité en modèle, y revient à plusieurs reprises : M. Le Glay.

Le Docteur Le Glay au chevet de la patrie-patrimoine

De l'érudit provincial...

André-Joseph-Ghislain Le Glay (souvent aussi orthographié « Leglay ») est né le 29 octobre 1785 à Arleux (Nord) (voir iconographie 1). Après des études de médecine à Paris, le docteur Le Glay revient en 1812 dans sa région natale et s'installe à Cambrai. Sa carrière médicale semble avoir été assez rapidement concurrencée par sa passion de l'histoire, des archives et des « antiquités », entendues comme « Gauloises, Romaines et du moyen âge[1] ». L'avant-propos du guide, « *L'Indicateur cambrésien*[2] » qu'il publie en 1815 en listant les « objets les plus dignes de fixer l'attention et de piquer la curiosité des étrangers... », s'ouvre ainsi :

> *La première pensée d'un voyageur en arrivant dans une ville, dans une province, est de s'informer de ce qu'elle contient de remarquable dans tel ou tel genre ; [...] Il n'est pas de ville en France qui n'offre quelque point de vue intéressant pour l'observateur. [...] ... là s'élève un monument fameux, soit par son antiquité, soit par sa construction, soit enfin par le motif qui l'a fait ériger...*[3]

Au rang de ces « objets » ou « monuments », *L'Indicateur* mentionne la « Bibliothèque publique [qui] passe pour la plus riche du département[4] », le musée d'histoire naturelle qui y est joint, mais aussi « la Société d'émulation de Cambrai ». Cette dernière, fondée le 14 vendémiaire an XIII (6 octobre 1804), qui « s'occupe en général des sciences et de la littérature, dirige surtout ses recherches vers l'histoire et les monuments de l'arrondissement de Cambrai[5] ».

Dans le contexte politique tendu de 1815, l'ouvrage se conclut par un hommage appuyé à la création récente d'une *Société Littéraire*, « réunion de personnes connues par la pureté de leurs opinions politiques et leur dévouement sans bornes à la cause des Bourbons. [...] Puisse [cette institution] conserver et alimenter longtemps parmi nous le feu sacré du véritable patriotisme ![6] »

Le jeune docteur de 30 ans a peut-être alors quelques ambitions – même si tous les témoignages le concernant, il est vrai plus tardifs, décrivent quelqu'un de très modeste – mais il n'est pas anodin que le mot de fin soit « patriotisme », au-delà de la référence aux Bourbons. La question d'une foi commune, d'un « vivre ensemble » qui feraient corps dans une société avec ses valeurs et ses symboles est déjà à l'œuvre

[1] *L'Indicateur cambrésien* ou *Exposé alphabétique des objets les plus dignes de fixer l'attention et de piquer la curiosité des étrangers à Cambrai et dans le Cambrésie*, Cambrai, Samuel Berthoud, Imprimeur du Roi, 1815, p. 10. [Le nom de Le Glay n'apparaît pas sur l'ouvrage mais il est incorporé par la suite dans la liste de ses œuvres, et la BnF le donne effectivement comme l'auteur : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30776881h ; version PDF sur Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6521286g]

[2] *L'Indicateur cambrésien*, op. cit.

[3] *Ibid*, p. 3.

[4] *Ibid*, p. 12.

[5] *Ibid*, p. 42-43.

[6] *Ibid*, p. 45.

dans ce premier « essai », et même doublement : en dehors du pays, de la « Nation », c'est bien au point de vue local et personnel que cet ouvrage peut aussi servir le docteur Le Glay, fraîchement installé à Cambrai ; si rien n'y laisse entendre qu'il est alors membre de la Société d'Émulation, on sait par contre que deux ans plus tard, il en est le Secrétaire perpétuel. Cet *Indicateur cambrésien* a vraisemblablement constitué un passeport ou un renforcement de la sociabilité du docteur, lui donnant un meilleur accès à la « bonne société éclairée » mêlant bourgeois, nobles plus ou moins « récents », propriétaires terriens et hauts-fonctionnaires au sein même de la *Société d'Émulation*. Dans une France chamboulée au sortir de la Révolution et l'Empire, où les agitations populaires et les incertitudes demeurent (comme avec l'assassinat du duc de Berry en 1820, à ce moment seul espoir de continuité dynastique des Bourbons), « faire du patrimoine » dans le sens d'un travail intellectuel et/ou de médiation, signifie aussi « faire société » à plus d'un titre, et le creuset des sociétés d'émulation et sociétés savantes n'en est pas le moindre. Dans ce sens, et dans le contexte d'une effervescence de créations de ces types de sociétés, le docteur Le Glay - renforcé désormais par son appartenance à la Société d'émulation de Cambrai - va pouvoir agir.

En 1820, sous les auspices de cette *Société*, Le Glay publie un petit opuscule (12 pages) : *Indication des principales recherches à faire sur les antiquités et l'histoire de l'arrondissement de Cambrai*[1]. Les orientations de l'ouvrage proposées aux « concitoyens qui cultivent les sciences historiques » se répartissent en six types de « recherches » : « archéologiques » (il est précisé « Quoique le mot *Archéologique* s'applique aux antiquités en général, nous comprenons sous ce titre les recherches qui ont pour objet les monuments proprement dits, comme les édifices et les tombeaux » ; [et Le Glay d'ajouter] « Quels sont les monuments modernes dignes de remarques, dans l'arrondissement ?[2] »), « numismatiques », « topographiques », « historiques », « philologiques », et « bibliographiques » (avec notamment le vœu d'un « catalogue des ouvrages imprimés à Cambrai »[3]).

En exergue sont proposées deux citations ; l'une du critique littéraire Dussault, « Il y a dans le culte des traditions et des antiquités quelque chose qui ressemble au double sentiment de la piété filiale et du patriotisme [4] » ; l'autre latine de Virgile, extraite de *L'Enéide*, signifiant « Terre antique, puissante par les armes et la fécondité du sol ». Précisons que les sociétés d'émulation s'occupaient aussi des questions de progrès agricole. Il ne faut pas mésestimer le chevauchement progressif qui a pu s'opérer – en partie au sein de ces sociétés – entre la signification tradition-

[1] A. Le Glay, *Indication des principales recherches à faire sur les antiquités et l'histoire de l'arrondissement de Cambrai*, Société d'émulation de Cambrai, Cambrai, A. F. Hurez, 1820

[2] *Ibid*, p. 4-5.

[3] *Ibid*, p. 10.

[4] Cette citation est extraite d'un compte rendu de lecture par M. Dussault sur « *De la Constitution et des lois fondamentales de la monarchie française*, par M. Charles Delatot » publié dans le *Journal des Débats* du 29 mai 1814, et réédité en 1818 sous forme d'« Annales littéraires ou choix chronologiques des principaux articles de littérature insérés par M. Dussault dans le *Journal des Débats*, depuis 1800 jusqu'à 1817 inclusivement », Tome quatrième, Paris, imprimerie A. Clo, 1818, p. 300. (http://google.fr/books?id=g7PJGVbWfYAC)

nelle d'un patrimoine avant tout « terrien » d'une France très rurale et celle plus moderne, historicisée vers le culturel et l'artistique, d'une France en voie d'urbanisation. La dernière page du « programme » de Le Glay incarne à sa manière cette jonction : la société d'émulation de Cambrai lance un concours « du meilleur mémoire sur un point quelconque des Antiquités de l'arrondissement de Cambrai » ; le prix « consistera en une *Urne d'argent*, de forme antique, sur le pourtour de laquelle seront gravé ces vers de Virgile : *« Un jour viendra que dans ces funestes contrées, le Laboureur traçant des sillons, trouvera sous le soc de sa charrue des javelines rongées par la rouille, etc. »*. Ces vers constituent un véritable topos, presque un lieu commun, pour les personnes cultivées de l'époque ; la suite, le « etc. », leur vient probablement à l'esprit... « qu'il entraînera avec sa herse les casques de nos guerriers, et qu'il verra avec surprise les os exhumés de nos citoyens ensevelis dans son champ. » Cet arrière-plan mental, culturel, peut d'autant plus résonner qu'il s'est peut-être associé et renforcé en cette même année 1820 avec un tableau d'Horace Vernet, peintre alors en vogue : *Le Soldat laboureur*. (*voir iconographie n°2*) Cette œuvre est elle-même en écho de son tableau de 1818, *Le Dernier soldat* (ou *Le Dernier grenadier*). Relayé par des pièces de théâtre et différents écrits, le mythe du « soldat laboureur » est alors en pleine cristallisation. Le passé récent n'est jamais loin des motivations d'investigations vers des périodes plus reculées. Les questions d'honneur et de sublimations de défaites, de cicatrices fraîches, y sont aussi en jeu. Le Glay l'exprimera à sa manière trois ans plus tard : « Eh quoi ! La connaissance des temps passés et des lieux lointains n'est-elle pas aussi un besoin ? N'est-ce pas surtout depuis que nous avons vu disparaître tant d'institutions et de monuments antiques que partout il s'est manifesté un vif désir d'en rechercher les traces et d'en inventorier les débris ? Après tant de désastres, nous ressemblons en quelque sorte à ces familles déchues qui se font un devoir de conserver avec un respect religieux leurs titres de noblesse et les portraits de leurs ancêtres[1] ».

Notons la présence dans cette allocution de 1823 de deux verbes – « inventorier » et « conserver » - qui vont devenir l'Alpha et l'Omega, les deux bornes structurantes, de la notion même de « patrimoine ». Quant à l'impulsion qui a pu motiver Le Glay à rédiger le petit programme indicatif de 1820, elle apparaît dès la première ligne d'introduction :

> *L'Académie royale des inscriptions et belles-lettres a invité, l'année dernière, les autorités locales et toutes les personnes versées dans l'étude des monuments, à lui signaler tout ce qui leur paraîtrait digne d'intérêt en fait d'antiquités nationales. L'idée de réunir et d'inventorier en quelque sorte les richesses archéologiques du sol français ne pouvait manquer d'exciter le zèle des sociétés savantes du royaume.*

Certainement fallait-il peu de chose pour exciter le zèle du docteur Le Glay dans l'idée d'un « inventaire » - déjà en filigrane dans son *Indicateur* de 1815 - mais l'invitation académique n'était pas négligeable. Appli-

[1] A. Le Glay, « Rapport de la Commission d'Archéologie », in *Mémoires de la Société d'émulation de Cambrai*, volume 8, Séance publique du 16 août 1823, Cambrai, S. Berthoud, mai 1824, p. 87. (http://books.google.fr/books?id=amYFAAAAMAAJ)

quant à lui-même son propre programme, il multiplie dès lors les travaux de recherches, et surtout, les publie. C'est un fait majeur de l'époque que la publication et la diffusion des travaux des érudits comme Le Glay via les différents types de bulletins et autres mémoires des sociétés savantes. Ces dernières, dans un maillage de correspondants de province à province, et de province à Paris, se font écho, se stimulent, toujours par des correspondances privées mais désormais de plus en plus par l'édition.

En 1824, c'est une notice très fouillée sur une station militaire romaine, Hermoniacum[1], que Le Glay caractérise et localise précisément entre Cambrai et Bavai. Avec des sonorités voisines, ce nom résonne certainement pour les contemporains comme un petit Herculanum du Nord... On a les ruines qu'on peut mais la fierté d'avoir de lointains et nobles ancêtres demeure, ou plus exactement se construit et s'installe. Et le « docteur antiquaire » commence « à attirer sur lui l'attention des rares savants qui se rencontraient, à cette époque, dans notre province[2] ». L'année suivante, le Docteur diversifie ses approches : certainement sensible à la mode du moment pour les romans historiques, et en particulier ceux de Walter Scott (*Ivanhoé*, 1819, traduction en 1822 ; *Quentin Durward*, 1823, traduction la même année), il s'essaie au genre mixte du littéraire et de l'historique avec *Le Captif du Forestel – Nouvelle historique du quatorzième siècle*[3] : réactivant la mémoire d'un ancien château de son village natal, rasé au début du XVIII[e] siècle et dont il ne devait subsister que des vestiges, Le Glay se montre très à l'aise dans les appareils de notes étoffés – plus de la moitié de la nouvelle - mais peut-être moins dans le domaine littéraire à proprement parler... Il ne retentera pas l'expérience.

Toujours en 1825 mais cette fois sur son terrain de prédilection, il donne une conséquente monographie de 257 pages : *Recherches sur l'église métropolitaine de Cambrai*[4]. À la différence des précédentes productions de Le Glay, celle-ci n'est pas publiée sous le couvert de la Société d'émulation mais grâce à des fonds directement votés par le Conseil municipal[5], et se trouve disponible chez trois éditeurs parisiens. Accompagné de lithographies, ce livre restitue en fait l'histoire de la cathédrale de Cambrai, réputée « Merveille des Pays-Bas », et détruite progressivement lors de la Révolution en devenant une carrière de pierres. Les débris qu'avait pu récupérer Alexandre Lenoir en 1806 cons-

[1] A. Le Glay, « Notice sur Hermoniacum, station romaine entre Cambrai et Bavai », in *Mémoires de la Société d'émulation de Cambrai*, volume 8, Séance publique du 16 août 1823, Cambrai, S. Berthoud, mai 1824, p. 346-375. (http://books.google.fr/books?id=amYFAAAAMAAJ)

[2] Alexandre Desplanques, *Notice sur la vie et les travaux de Feu M. le Docteur Le Glay, archiviste du Département du Nord, Membre correspondant de l'Institut*, Lille, imprimerie Danel, 1864, p. 2-3. (http://google.fr/books?id=fXlZAAAAcAAJ)

[3] A. Le Glay, « Le Captif du Forestel – Nouvelle historique du quatorzième siècle », », in *Mémoires de la Société d'émulation de Cambrai*, volume 9, Cambrai, janvier 1825, p. 395-432. (http://books.google.fr/books?id=amYFAAAAMAAJ)

[4] A. Le Glay, *Recherches sur l'église métropolitaine de Cambrai*, [disponible à] Paris, chez Firmin Didot, Adrien Le Clere, Treuttel et Wurtz, Cambrai, chez l'auteur, 1825. (http://books.google.fr/books?id=YHlTAAAAcAAJ)

[5] A. Le Glay, *Recherches sur l'église métropolitaine de Cambrai*, op. cit., p. X., note 1.

tituèrent la salle du XI^e siècle de son *Musée des monuments français*. Il faut mesurer que Le Glay est un témoin direct de cette histoire : enfant, le jeune Le Glay a forcément connu cet édifice à quelques kilomètres de son village, puis a dû assister aux étapes de sa lente destruction, de même qu'étudiant en médecine à Paris, il a certainement observé ses vestiges « muséifiés » et « historicisés » dans le musée de Lenoir. Le Glay dédie son ouvrage « à l'Administration municipale » en citant nominativement ses trente-trois membres. Cette politesse ne sera vraisemblablement pas oubliée... La multiplication des travaux accompagnée d'une sociabilité de bon aloi produit ses effets : en 1827, Le Glay accède à la présidence de la Société d'émulation, et surtout, abandonnant définitivement l'exercice de la médecine, le docteur Le Glay - le titre lui restera – devient en 1829 le bibliothécaire de Cambrai.

... au fonctionnaire-cobaye

Si l'on ignore les conditions matérielles de ce recrutement (était-il intégralement rémunéré par la municipalité ?), on sait que les travaux qu'il effectue dans sa nouvelle mission attirent l'attention de Paris. Alors que germe l'idée d'un « catalogue général des manuscrits de France[1] », Le Glay a déjà réalisé et publié en 1831 le « catalogue descriptif et raisonné[2] » des manuscrits de « sa » bibliothèque. Tandis que le renouveau d'une écriture de l'histoire passe à partir cette époque par une vision scientifique de la discipline – impliquant de plus en plus des sources originales, de première main, et une rigueur dans leur référencement, leur recoupement, etc. –, l'approche de Le Glay apparaît comme exemplaire. Il s'agit pour lui autant de révéler des « trésors ignorés[3] » que de donner du grain à moudre, précis, pour la « fabrication » et l'illustration de l'histoire.

La puissance de travail de cet homme qui revendique une filiation avec celle des Bénédictins déborde bientôt la seule région de Cambrai. Toujours en 1831, il publie un *Programme des principales recherches à faire sur l'histoire et les antiquités du département du Nord*[4]. Beaucoup plus développé que son opuscule de 1820 pour l'arrondissement de Cambrai, cet ouvrage ajoute trois autres domaines de recherche aux six ini-

[1] Ludovic Vitet, *Études sur les Beaux-arts et sur la littérature*, tome deuxième, Paris,Charpentier, 1846 [Cf. le premier rapport - de 1831 - qu'il a donné en tant qu'inspecteur des monuments historiques : « Rapport à M. le ministre de l'Intérieur sur les monuments, les bibliothèques, les archives et les musées, des départements de l'Oise, de l'Aisne, de la Marne, du Nord et du Pas-de-Calais », p. 36-130 ; p 98 pour l'idée de « catalogue général » ; p. 99 et autres pour l'exemplarité « scientifique » du travail de Le Glay, mentionné 12 fois dans le rapport ; cf. aussi p. 107 sur la vigilance de Le Glay à propos d'un manuscrit privé qui pourrait être vendu à l'Angleterre]
(http://books.google.fr/books?id=QABBAAAAYAAJ)

[2] A. Le Glay, *Catalogue descriptif et raisonné des manuscrits de la bibliothèque de Cambrai*, Cambrai, Hurez, 1831
(http://books.google.fr/books?id=lNROAAAAYAAJ)

[3] A. Le Glay, *Catalogue descriptif et raisonné des manuscrits...*, op. cit. p. II.

[4] A. Le Glay, *Programme des principales recherches à faire sur l'histoire et les antiquités du département du Nord*, Cambrai, A. F. Aurez, 1831, 69 pages [nous avons consulté la « deuxième édition revue et augmentée » de 1832, incluse dans *Archives historiques et littéraires du Nord de la France et du Midi de la Belgique*, tome II, Valencienne, 1832, p. 9-46.
(http://books.google.fr/books?id=8z8FAAAAYAAJ)]

tiaux : paléographie, diplomatique, et éthographie. Cette « éthographie » préfigure l'ethnographie, voire l'anthropologie historique dans les propos de Le Glay qui s'intéresse aux mœurs et cultures populaires qui « [finiront] par s'effacer, si la plume de l'antiquaire n'en conserve le souvenir[1] ». L'exergue de Dussault relative à la « piété filiale » et au « patriotisme » est reprise, par contre celle de Virgile évoquant « la fécondité du sol » disparaît... Nous sommes désormais au-delà de la « simple » Société d'émulation de Cambrai et de ses relatives préoccupations agricoles. Mais Le Glay n'étant pas homme à se priver de la possibilité d'une seconde citation, l'exergue se double à nouveau en faisant appel à un chroniqueur chrétien du IIe siècle, Hégèsipe : « *Il est doux de faire halte dans les demeures des Ancêtres, et de réfléchir au souvenir de leurs paroles et leurs actions.* »

Au risque de la surinterprétation mais au regard des « destructions », des « désastres » et des « douleurs » souvent évoqués par Le Glay, ce « Il est doux » apparaît presque comme un remède possible, un baume cicatrisant et rassérénant. Mais avant tout, cette citation pointe et propose une jonction emblématique entre l'architectural (« les demeures des Ancêtres ») et la construction d'un récit historique (« réfléchir au souvenir de leurs paroles et leurs actions »). La grande force de Le Glay va consister à « réactiver » ces « paroles », ces « actions » en s'intéressant aux sources - les manuscrits dans un premier temps, puis les archives dans leur ensemble - accompagnant par-là les nouvelles méthodes de la discipline historique. Déjà dans ce *Programme* de 1831, il attirait l'attention sur l'importance des archives du département entreposées à Lille tout en déplorant qu'elles « gissent dans la poussière[2] ». Et c'est bien un « défricheur » méthodique, un « dépoussiéreur » de premier ordre qui va se révéler dans toutes ses publications suivantes – inventaires, catalogues, rééditions – où index, glossaires, tables, thésaurus ont alors les attraits de la modernité.

Une décision politique, étatique, éminemment « institutionnalisante », va entériner ces qualités de Le Glay en lui conférant un statut que l'on peut qualifier de « fonctionnaire-cobaye » ou « expérimental » : avec le soutien du ministre de l'Instruction publique, François Guizot, le docteur Le Glay est nommé – par arrêté du 30 mars 1835 – archiviste général du département du Nord[3]. Son salaire sera pris en charge pour moitié par le ministère via la subvention destinée au *Comité des Travaux historiques* (institué l'année précédente, et dont Le Glay est correspondant), pour moitié par la préfecture. Du personnel lui est attribué. Il s'agit là d'une première car si une loi du 28 pluviôse an VIII (17 février 1800) obligeait – dans le principe – les préfets à conserver ou veiller sur les archives de leur dé-

[1] A. Le Glay, *Programme des principales recherches à faire...,* op.cit. (édition de 1832), p. 38.

[2] A. Le Glay, *Programme des principales recherches à faire...,* op.cit. (édition de 1832), p. 23.

[3] Sur cette nomination, voir notamment le *Répertoire Série B, fascicule I*, des Archives du Nord, rédigé par Max Bruchet, archiviste du département, Lille, Danel, 1921, p. 20-21. (http://www.archivesdepartementales.lenord.fr/accounts/mnesys_ad59/datas/medias/inventaires/pdf2.pdf) ; et Louis Bergès, « Les archives départementales » (p. 98-112), in Christian Amalvi (dir.), *Les lieux de l'histoire*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 102.

partement, aucun budget n'avait été prévu et la loi était restée lettre morte. Cette nomination prépare *de facto* la naissance de la loi plus effective du 10 mai 1838 qui fera de la conservation des archives une dépense départementale obligatoire. L'archiviste n'efface pas l'érudit provincial et ses multiples participations à différentes sociétés : bien au contraire, le « réseau » de Le Glay s'étoffe. Celui que Guizot qualifie en 1835 dans un rapport au roi de « l'un de [ses] correspondants les plus actifs et les plus éclairés[1] » devient la même année président co-fondateur de la *Société des fouilles de Flines* ; annonçant cette nouvelle, le *Journal de l'Institut historique* n'hésite pas à déclarer « le département du Nord est aujourd'hui en tête du mouvement intellectuel[2] ».

Le docteur Le Glay hausse encore cette suprématie quand il obtient en 1839 le financement de la construction d'un bâtiment – inauguré en 1844 – spécifiquement destiné aux archives du Nord. C'est à nouveau une première en France où de nombreux départements attendront encore trois ou quatre décennies pour obtenir le même équipement. En sanctuarisant ces archives jusqu'alors sur entassées et subissant les émanations d'un laboratoire chimique environnant, Le Glay participe aussi de leur « patrimonialisation ». Les archives deviennent à l'époque particulièrement précieuses : ayant déjà – mais de plus en plus – les dimensions du « monument » dans le sens premier de témoignage et du « patrimoine » en tant qu'héritage, elles combinent le caractère rare, prestigieux, de certaines d'entre elles (comme les manuscrits anciens) avec celui plus vulgaire – d'une acception plus ouverte - de la « trace » ; puis (mais le mouvement est dialectique) utilisées, revivifiées dans la fabrication d'un discours historique, elles se « repatrimonialisent » à nouveau et indirectement, tandis que « l'Histoire », elle-même légitimée et validée par cette association, devient en soi du « patrimoine » en même temps qu'une instance de validation, ou d'exclusion, de ce qui est ou non « monument historique », « patrimoine ».

On a peut-être trop souvent - et plus encore a posteriori - considéré, perçu, les « monuments historiques » ou le « patrimoine » comme relevant en premier lieu du domaine de l'architectural, de « la pierre ». Nous croyons qu'il s'agit là d'une double erreur de perspective sur le processus de « patrimonialisation » qui semblera mettre, pour un temps, les édifices au sommet d'un échafaudage en réalité plus complexe, telle la partie « visible » d'un iceberg[3]. Les véritables soubassements de la « patrimonialisation » sont en réalité « l'Histoire » avec sa propension à produire un discours de cohérence et de légitimation, voire de l'identité, et sa première nourriture, « le papier ».

[1] François Guizot, « Rapport au roi sur l'état des travaux relatifs à la recherche et la publication des documents inédits sur l'histoire de France », 2 décembre 1835, in *Collection de documents inédits sur l'histoire de France publiés par ordre du roi et par les soins du Ministre de l'instruction publique*, Paris, Imprimerie royale, 1835, p. 32. (http://google.fr/books?id=HuoJAAAAIAAJ)

[2] *Journal de l'Institut historique*, tome deuxième, Troisième année, Paris, Baudouin, 1835, p. 139. (http://books.google.fr/books?id=k4R5pNGgUToC)

[3] Pour mémoire, rappelons que toute la première partie du rapport de Grégoire sur le vandalisme de 1794 est consacrée aux « bibliothèques », puis à « tous les autres monuments de sciences et d'arts », Cf. p. 2-5 et p. 27-28. (http://books.google.fr/books?id=lMVlIU153WAC)

Quand le mot « patrimoine » au cours des années 1830 commence à se rapprocher de son sens plus contemporain, c'est presque toujours, comme le mot « monument », accolé de l'adjectif « historique » ; et dans ces associations, il faut bien entendre « historique » au premier chef. C'est, d'une certaine manière et avant que la pareille lui soit rendue, l'écrit qui va « faire » la pierre. Les vecteurs de cet écrit sont multiples, des articles de « lanceurs d'alerte » comme Victor Hugo (*Guerre aux démolisseurs*, 1832) aux romans historiques (*Notre-Dame-de-Paris*, 1831). Le renouveau de l'écriture de « l'Histoire » – d'ailleurs imprégné de ces deux premiers vecteurs – à partir des années 1820, et plus encore dans les années 1830 car appuyé par des choix politiques, participe de cet ensemble qui insuffle et investit une nouvelle sensibilité, un nouveau regard, quasiment inexistants quelques décennies auparavant.

Jusqu'à sa mort en 1863, Le Glay restera le vigilant gardien mais plus encore le « publiciste » de ces archives du Nord dans lesquelles Jules Michelet et Augustin Thierry viendront puiser. Dans les multiples fonctions parallèles qu'il occupera, comme celle de vice-président, puis président, de la *Commission historique du département du Nord* dès sa création en 1839, le docteur Le Glay tentera toujours de maintenir une définition large et ouverte du « monument », entendu dans son sens premier de « témoignage ». Et son ami et comparse dans cette autre aventure plus centrée sur les « monuments bâtis », le secrétaire général Henri Bruneel (1807-1858) rappellera en 1847 que «tous les monuments ne sont pas construits en pierres[1] ». Si le rappel s'imposait, c'était peut-être reconnaître par là même la prédominance grandissante, voire hégémonique pour un temps, d'un nouveau sens.

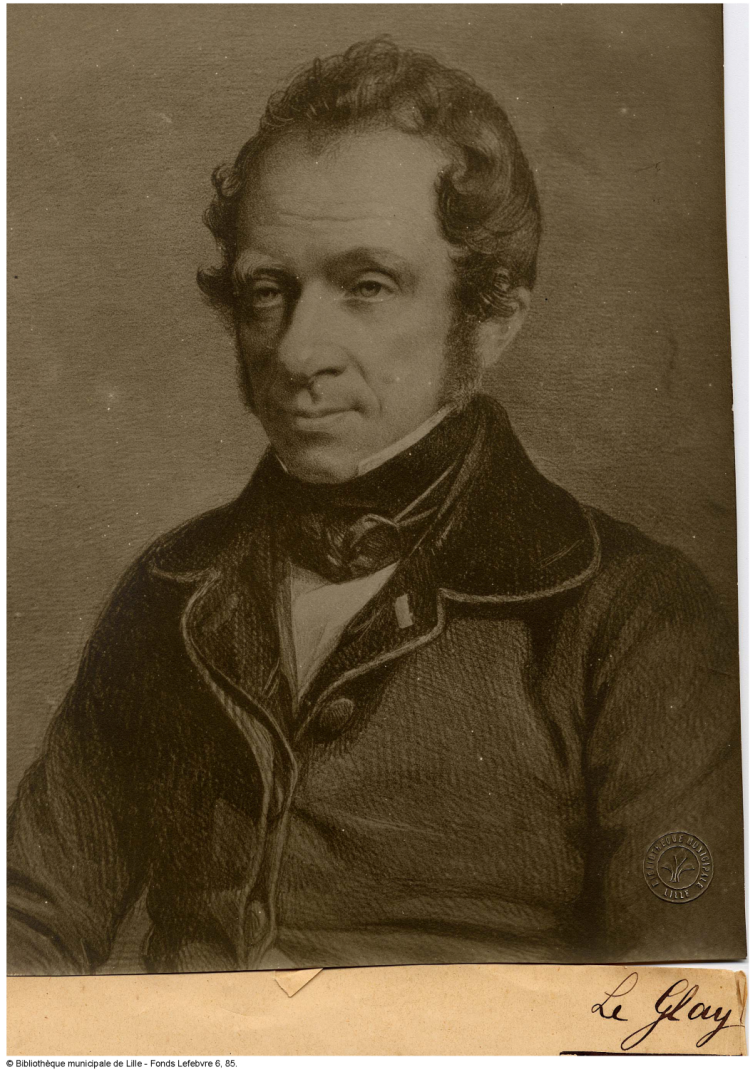
[1] *Bulletin de la Commission historique du département du Nord*, Tome III, Danel, Lille, 1847, p 103 (H. Bruneel se réfère à la peinture dans une notice consacrée au Musée de Lille) (http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5516109d)

Iconographie

ICONO n°1

Légende : Portrait de André Joseph Ghislain Le Glay, (Bibliothèque municipale de Lille, Fonds Lefebvre 6, 85 ; (http://numerique.bibliotheque.bm-lille.fr/sdx/num/fonds_lefebvre_6/lef0006ch085doc01?p=1)

"*Bibliothèque municipale de Lille, Fonds Lefebvre 6, 85*". "*André Joseph Ghislain Le Glay*". fin XIX siècle ; photographie ; 22,6 x 17,2 cm.



© Bibliothèque municipale de Lille - Fonds Lefebvre 6, 85.

ICONO n° 2
Légende : Horace Vernet, *Le Soldat laboureur*, 1820



Veronique Figini-Veron

Les grands serviteurs de l'État et le patrimoine photographique[1]. Les politiques culturelles pionnières de la Bibliothèque nationale[2] (1938-1996[3])

En France, dans les années 1930, alors que des « océans de photographies[4] » s'entassent dans des réserves saturées sous des amas de poussière et que Paris, Ville Lumière, attire et rassemble les plus grands noms de la création photographique internationale autour d'une presse illustrée en plein essor, aucune institution publique, à l'exception de la Bibliothèque nationale, ne considère officiellement la photographie comme objet culturel ; encore moins comme œuvre d'art[5].

Réunie autour de la Société française de Photographie, seule la sphère privée des collectionneurs s'active afin de valoriser un patrimoine considéré, avant tout, d'un point de vue documentaire. Non sans intérêt commercial, les détenteurs de collections photographiques du XIX^e^ siècle organisent la plupart des expositions photographiques, fort rares à cette période. Devant l'incurie des pouvoirs publics, le plus emblématique d'entre eux, Gabriel Cromer (1873-1934), est sur le point de réaliser ce rêve ancien qu'est la création du premier musée de la photographie en

[1] Cet article est le premier d'une série. Le prochain portera sur les grands serviteurs de l'État et la photographie à la Documentation française, pendant la seconde moitié du XX^e^ siècle. Il mettra en lumière, entre autres, le travail de Jacqueline Eichart et de Geneviève Dieuzeide.

[2] La Bibliothèque nationale prend le nom de Bibliothèque nationale de France seulement en 1994.

[3] L'année 1996 correspond à la date de départ en retraite d'un des « grands serviteurs », Jean-Claude Lemagny.

[4] Dans les différents écrits administratifs des années 1930, il n'est pas rare de trouver les expressions « océans de photographie », « flot d'images », « marche envahissante de la photographie », « prodigieux amas » ; ou des formulations similaires. Elles traduisent l'inquiétude des conservateurs face à l'arrivée de photographies en masse, due en grande partie à la mise au point de procédés photomécaniques à la fin du XIX^e^ siècle.

[5] Souvent assimilées en histoire de l'art, en particulier pour la photographie, il nous paraît fondamental de bien distinguer la reconnaissance culturelle et la reconnaissance artistique du médium.

France[1], mais son décès brutal interrompt net le projet. Reste sa collection qui fait l'objet de toutes les convoitises, notamment de la part d'Américains qui créent *ex nihilo* des collections muséales à partir de fonds photographiques européens, en premier lieu français. À la veille de la Seconde Guerre mondiale, la collection Cromer quitte la France sur un paquebot en partance pour les États-Unis pour devenir, dix ans plus tard, le fleuron de la George Eastman House à Rochester, fief de Kodak[2]. Ce départ ne suscite pas la moindre indignation à la direction des Beaux-arts ainsi qu'au musée national d'Art moderne, mais au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, il est vécu comme un traumatisme. Les conservateurs ont conscience de la perte irrémédiable d'un patrimoine unique, impossible à reconstituer.

À la même période, un mouvement de redynamisation de la politique du cabinet des Estampes se dessine. En 1940, en pleine occupation allemande, au moment où le musée d'Art moderne (MoMa) de New York inaugure son département de photographie et plus de trente ans avant que le secrétariat d'État aux Affaires culturelles ne s'empare des questions photographiques, le cabinet des Estampes, alors en pleine restructuration, organise un service spécialisé, dédié à la mise en œuvre de la première politique publique d'enrichissement photographique. Sous l'impulsion de l'administrateur général de la bibliothèque, Julien Cain (1887-1974), débute ainsi une succession de démarches pionnières qui vont contribuer à maintenir, encore aujourd'hui, la collection de la Bibliothèque nationale au premier rang mondial. Dans une première période – les années fondatrices (1938-1968) – ces initiatives sont l'œuvre de Jean Laran (1876-1948) et de ses deux émules, Jean Prinet (1912-1991) et Jean Adhémar (1908-1987) ; puis, dans un second temps – les années fondamentales (1968-1996) – de la nouvelle génération représentée par Jean-Claude Lemagny (1931) et Bernard Marbot (1937).

Alors qu'il est d'usage que l'action individuelle des hommes d'État s'efface derrière le paravent institutionnel ; que le devoir de réserve s'érige parfois comme entrave à une juste reconnaissance personnelle, nous nous attacherons, après un travail de contextualisation, à cerner la formation et les motivations de ces fonctionnaires de la culture ; à caractériser leur travail et à mesurer leur apport. Au-delà de ces faiseurs et passeurs de patrimoine public, des questions retiendrons notre attention : en France, pourquoi des hommes de bibliothèques et non de musées ont-ils engagé un processus de patrimonialisation et, de valorisation culturelle et artistique de la photographie ? Comment ? *Quid* de la frontière entre bibliothèque et musée ? Les bibliothèques, demain les archives, et leur savoir-faire du multiple, ne sont-elles pas finalement la forme muséale la plus adéquate pour la photographie ? Le modèle de l'écrit n'est-il pas plus profitable à

[1] Voir la thèse d'Éléonore Challine, *Une étrange défaite. Les projets de musées photographiques en France (1850-1945)*, sous la direction de Michel Poivert, professeur des Universités, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Thèse soutenue le 21 février 2014.

[2] Voir Larisa Dryansky, « Le musée George-Eastman », *Études photographiques*, 21 | décembre 2007, [En ligne], mis en ligne le 20 juin 2008. http://etudesphotographiques.revues.org/1082.

l'image photographique que celui des « Beaux-Arts » ou « Arts plastiques » ?

1938-1968, les années fondatrices

Les « larges vues d'avenir » de Julien Cain et de Jean Laran

Forts d'une tradition et d'une expérience de collecte d'images qui remontent à la fin du XVII[e] siècle[1] et après une longue période d'enrichissements photographiques parfois « subis » plus que « désirés[2] », les responsables du cabinet des Estampes bénéficient à la Bibliothèque nationale d'un contexte éminemment favorable pour entrer dans une phase active de politique patrimoniale. Ils disposent en premier lieu d'un argument juridique majeur. Le 19 mai 1925, le dépôt légal, outil d'enrichissement séculaire à la BN, fait, pour la première fois, l'objet d'une loi où les œuvres cinématographiques, phonographiques et la photographie, sont clairement mentionnées[3]. Désormais, « toutes les *actualités* cédées aux journaux, toutes les *célébrités* offertes à tout venant, toutes les reproductions d'œuvres d'art vendues aux visiteurs de musées, salons ou expositions, toutes les vues de villes ou de monuments proposées aux touristes ; toute cette immense production qui [nous] fait défaut et qui [nous] serait utile, tombe sous le coup de la loi. Il en est de même des photographies publicitaires vendues ou louées par les distributeurs de films aux salles cinématographiques[4] ». La visée est encyclopédique.

Mais en pleine crise économique, les moyens d'application manquent. Ils seront donnés par Julien Cain, nommé administrateur général de la Bibliothèque nationale en 1930[5]. Sympathisant des idées du Front populaire, proche de Jean Zay et de Léon Blum, entouré d'amis éminents et puissants[6] du monde politique et franc-maçonnique, il décide de sortir cette vénérable institution de sa léthargie afin de la faire entrer dans le XX[e] siècle. L'homme est indéniablement à la hauteur de l'entreprise avec « un sens exceptionnel de l'organisation appuyé sur une forte autorité, jointe à une grande souplesse ; une vaste intelligence, s'extériorisant peu ; un esprit concentré, une intense curiosité des choses de l'esprit [et] un sens profond de l'humain[7]. » Désireux de poursuivre les efforts initiés

[1] Le cabinet des Estampes trouve son origine dans l'achat, en 1667, de près de 120 000 gravures de la collection Michel de Marolles.

[2] Ces qualificatifs sont repris d'une appréciation de Jean Laran dans *Remarques sur l'organisation du cabinet des Estampes (février 1938 – mars 1939),* tapuscrit, archives du département des Estampes et de la Photographie (DEP) de la Bibliothèque nationale de France, p. 8 : « Il faut bien dire que jusqu'à une date récente, la photographie a été subie plus que désirée ».

[3] L'article 4 de la loi du 21 juillet 1881 sur la liberté de la presse mentionnait déjà « le dépôt en trois exemplaires pour les estampes, la musique et les reproductions autres que les imprimés ». La photographie était ainsi concernée, mais les dépositaires jouaient de l'imprécision.

[4] Jean Laran, *Remarques sur l'organisation..., op. cit.,* p. 145-146.

[5] À l'exception de la Seconde Guerre mondiale où il sera écarté, puis déporté à Buchenwald, Julien CAIN occupe cette fonction jusqu'en 1964, date de son départ à la retraite.

[6] Albert Laprade, « Julien Cain bâtisseur », *Humanisme actif – Mélanges d'art et de littérature offerts à Julien Cain,* sous la direction de Jean Porcher et d'André Masson, collectif, vol. 1, Paris, Édition Hermann, 1968, p. 48.

[7] André Dunoyer de Segonzac, « Julien Cain », *Gazette des Beaux-Arts,* « Hommage à Julien Cain », Juillet-août 1966, p. 9.

par l'homme de lettres Eugène Morel (1869-1934) en faveur de la lecture publique, il engage ainsi d'importants travaux de modernisation et d'extension à la Bibliothèque nationale, avec une attention accrue pour le cabinet des Estampes. Sa formation d'historien de l'art[1], contrariée par la Première Guerre mondiale ; sa fréquentation assidue du département pendant ses études ; son souhait premier de mener une carrière dans les musées ; et surtout, son goût pour l'art de son temps, expliquent en grande partie cet intérêt qu'il partage avec le conservateur Jean Laran, rencontré dès 1913. Ce dernier, artiste lui-même, ayant fréquenté l'académie Julian et l'atelier de Jean-Paul Laurens avant la Sorbonne, mais aussi l'École du Louvre, s'intéressant autant à la gravure qu'au cinéma éducatif et à la photographie, fera toute sa carrière au cabinet des Estampes (1908-1945) pour lequel il voue, selon de nombreux témoins, un véritable culte[2]. La rencontre entre les deux hommes est décisive : ensemble, ils partagent de « larges vues d'avenir[3] ».

Fin 1938-début 1939, Jean Laran, devenu directeur du cabinet des Estampes[4], réorganise le département et dessine les contours d'une politique patrimoniale ambitieuse, en particulier pour la photographie, qui sera mise en œuvre dès 1940 et surtout à partir de 1946, au moment de l'ouverture du nouveau cabinet des Estampes[5]. Conscient du rôle de remplacement joué par ce médium dans les collections documentaires et du retard pris dans les enrichissements pendant la période de l'entre-deux-guerres, il ambitionne, en tout premier lieu, de maintenir le cabinet des estampes comme centre iconographique le plus important au monde. L'objectif premier est de répondre à un idéal de partage universel des savoirs encouragé notamment par des hommes de progrès au premier congrès international de Documentation (1937) : « les forces du livre et du document sont appelées à se mettre au service des plus hauts besoins de l'Humanité[6]. » Le second est plus pragmatique : la survie du cabinet des Estampes est en jeu. La photographie, puis les procédés d'impression photomécaniques mis au point à la fin du XIX^{e} siècle, ayant condamné les gravures de reproduction alors majoritaires dans la production d'estampes depuis plus de quatre siècles, développer une politique d'enrichissement spécifique et d'envergure, la première en son genre, est une nécessité. En complément de cette voie d'enrichissement documentaire, prioritaire, Jean Laran lui adjoint un objectif additionnel à l'orientation artistique : devenir un

[1] Julien Cain est étudiant à l'École du Louvre en 1913, 1914 et 1919.
[2] Jean Laran a dessiné le plan en coupe du nouveau cabinet des Estampes (salle de lecture et réserves) tel qu'il existe encore aujourd'hui, ainsi que le mobilier.
[3] Jean VALLERY-RADOT, *Jean Laran et le cabinet des Estampes,* Paris, éditeur non mentionné, 1948, p. 10.
[4] Jean Laran succède à Paul-André Lemoisne qui apparemment ne partageait pas les idées progressistes de Julien Cain.
[5] Le nouveau cabinet des Estampes est salué comme une réussite mondiale.
[6] Paul OTLET, *Traité de documentation, le livre sur le livre,* Liège, Centre de lecture publique de la communauté française de Belgique, 1989, p. 419. Cité par Sylvie Fayet-Scribe, *Histoire de la documentation en France : Culture, science et technologie de l'information 1895-1937,* Paris, CNRS éditions, Paris 2000, 2^{e} de couverture.

musée de la photographie, le premier en France[1]. Renouant avec une tradition séculaire au cabinet des Estampes, les photographes Laure Albin-Guillot, Marcel Bovis, André Garban, Pierre Jahan, Lucien Lorelle, ou encore René-Jacques sont accueillis régulièrement et amicalement, au même titre que Picasso, Derain, Chagall, de Segonzac ou Braque. La photographie bénéficie de l'essor de la gravure originale et du vif intérêt de Julien Cain pour les artistes contemporains, globalement ignorés par le monde des musées. Sur le modèle de l'estampe, Jean Laran fait également évoluer le classement pour permettre aux photographies d'accéder, enfin, aux séries Œuvres, et la prestigieuse galerie Mansart est mise à disposition des photographes afin d'organiser les premières expositions publiques en France, dédiées à ce médium[2]. Le cabinet des Estampes anticipe de près de quarante ans, la politique du musée national d'Art moderne et du musée d'Orsay.

[1] Pour plus d'informations sur le musée de la photographie à la BN, voir Véronique Figini-Veron, « Le rôle pionnier de la Bibliothèque nationale dans la reconnaissance de la photographie comme œuvre. Le cabinet des Estampes, premier musée de la photographie en France ? », *Revue de l'Art,* septembre 2013, n°181/2013-3, p. 55-62.

[2] Les Salons nationaux de la Photographie à la Bibliothèque nationale (1946-1961) sont organisés par un groupe de photographes issus principalement du Groupe des XV (André Garban, Marcel Bovis, Pierre Jahan...). Voir Dominique VERSAVEL, « Présence de l'homme : la photographie humaniste au Salon national de la photographie (1946-1961) », *La photographie humaniste (1945-1968) : autour d'Izis, Boubat, Brassaï, Doisneau, Ronis,* sous la direction de Laure BEAUMONT-MAILLET, Françoise DENOYELLE et Dominique VERSAVEL, Paris, 2006, p. 58 à 65.

Les maîtres d'œuvre : Jean Prinet, l'expert et Jean Adhémar, l'homme de l'art.

Afin de diriger et de coordonner la mise en œuvre de ce programme dual, dont il ne mesurera pas malheureusement les résultats, Jean Laran désigne Jean Prinet, remplacé à partir de 1954, par Jean Adhémar. Des échanges avec de nombreux déposants sont initiés, développés et entretenus pour alimenter les principales séries thématiques (« Portraits », «Costumes & mœurs », « Histoire » et « Topographie »). Dans le climat singulier de l'Occupation où règne la censure, puis celui de l'effort de Reconstruction d'après-guerre, le « document d'actualité », bientôt « document d'histoire », est vivement recherché. Les agences photographiques sont particulièrement sollicitées avec une application ferme du dépôt légal. Au lendemain de la guerre, alors que les réserves des Archives nationales sont saturées et que les travaux d'extension et de modernisation ne débuteront qu'en 1949 ; les fonds de diverses administrations - allemandes, vichyssoises ou alliées - sont versés en grande quantité au cabinet des Estampes. À partir des années 1960, au moment où l'application du DL commence à s'essouffler, débute une série de sauvetages de fonds entiers d'agences de presse (ex : SAFARA, 1961). La photographie entre « par lots », « par colis », « par pans entiers »...

La première génération de collectionneurs est aussi approchée afin de combler des lacunes en photographie du XIX^{e} /début XX^{e} siècle. Les collections de Victor Barthélémy, Albert Gilles, Georges Sirot et un reliquat de la collection Gabriel Cromer, font l'objet d'acquisitions assorties de dons. À l'achat unitaire, démarche plus muséale, la Bibliothèque nationale pré-

fère les grands ensembles, sauvant ainsi un patrimoine photographique d'une destruction certaine en plus de rassembler un large corpus d'images propice à encourager l'étude historique de la photographie, alors balbutiante. Suivant cette logique, les propriétaires d'ateliers ou de studios de photographies sont démarchés : en 1950, l'achat du fonds Nadar qui compte plus de 45 000 tirages est l'un des plus prestigieux.

Une politique d'auteurs complète cet ensemble. L'application du dépôt légal étant plus délicate car coûteuse pour les photographes indépendants, le cabinet des Estampes leur assure, en échange, la conservation et le classement de leurs photographies ; un soutien commercial, à l'instar d'une agence, avec la mise à disposition des tirages auprès des lecteurs, complétée par un strict respect du droit d'auteur. Au-delà, l'institution défend aussi le statut d'artiste des photographes. Alors que les musées des beaux-arts leur refusent systématiquement leurs cimaises, les Salons nationaux de la photographie sont appelés à circuler en France et à l'étranger, en collaboration avec le ministère des Affaires étrangères. En plus de la presse spécialisée naturellement partiale, la presse quotidienne ou artistique, invitée par l'institution, se fait régulièrement l'écho de ces expositions. La Bibliothèque nationale met ainsi au service des photographes toute sa puissance institutionnelle, politique et médiatique. Elle pallie le désintérêt de l'administration des Beaux-Arts pour le médium, et d'une façon générale, pour l'art vivant et les arts multiples ; et occupe désormais, sur le plan national et international, une position à la fois cardinale et avant-gardiste.

Jean Prinet[1] participe pleinement au rayonnement mondial acquis par le cabinet des Estampes. Entré à l'âge de 22 ans à la Bibliothèque nationale (1934), licencié en histoire de l'art et proche d'Henri Focillon, diplômé comme ses aînés de l'École du Louvre et formé au contact des collections du cabinet des Estampes, il est membre de la section « Archives » du groupe *The Monuments Men* créé par Eisenhower. Au début des années 1950, Jean Prinet est reconnu internationalement comme « l'expert français[2] » en photographie et le cabinet des Estampes se place comme référence institutionnelle et coordinatrice de projets internationaux. Alors que l'Unesco souhaite favoriser « la connaissance et la compréhension mutuelle des nations en prêtant son concours aux organes d'information des masses [...] pour faciliter la libre circulation des idées, par le mot et par l'image[3] », le cabinet des Estampes prend une part active dans un projet ambitieux, le *Répertoire international des archives photographiques d'œuvres d'art* (1950). Fort de son expérience nationale avec le Comité de Coordination de la Documentation par l'Image[4], les *Répertoires des collections fran-*

[1] L'auteur remercie chaleureusement Antoine Prinet pour son aide précieuse quant à la recherche d'informations sur son oncle.
[2] Berto LARDERA, Memo ALA/365 du 29 janvier 1951 à M. Mayoux au sujet du rapport d'activité du mois de janvier 1951, tapuscrit, Archives Unesco, 7 A 31 « Int. Directory of Photographic Archives of Work of Art – CUA Publications, Part. II from 1/1/1950.
[3] Article 1er, alinéa 2 de la Convention de l'Unesco. Voir http://www.unesco.org.
[4] Nommée affectueusement « COCODI » par Jean Prinet, cette commission rassemble les principales institutions publiques détentrices de fonds photographiques afin de mener une politique coordonnée.

çaises de documents photographiques édités en collaboration avec la Documentation française, une série d'articles et de conférences ainsi que des dossiers internes, le conservateur rédige un *Rapport sur la constitution d'archives photographiques d'œuvres d'art* (1951), sorte de *vade-mecum* universel pour le document photographique. L'apport méthodologique de Jean Prinet est déterminant.

Dans les années 1950, le temps est au désir de partage des savoirs, aux rencontres et aux échanges internationaux dans lesquels la Bibliothèque nationale joue un rôle pivot en collaboration avec la Fédération internationale de l'Art photographique (FIAP) ou le Centre international de la Photographie (CIP). L'exposition mondiale de la photographie à Lucerne en Suisse (1952) annonce *The Family of Man* (1955) d'Edward Steichen dont le succès constitue à la fois le point d'orgue de cette aspiration universelle ainsi que ses limites. La même année, à Paris, au côté de la Biennale de la Photographie, du Cinéma et de l'Optique, l'Unesco organise un colloque au Grand Palais et des expositions thématiques sont montrées au Palais de la Découverte, au Museum d'Histoire naturelle, au Musée de l'Homme, au Musée pédagogique et à la Société française de Photographie. Dans cette profusion de manifestations, la Bibliothèque nationale se distingue, une fois de plus. Conçue par Jean Adhémar, l'exposition *Un siècle de vision nouvelle* est d'une grande audace. Chartiste, mais familier du milieu muséal dans lequel il compte de nombreux amis[1], auteur d'une thèse sur *L'Antiquité classique dans l'art du Moyen Âge français* et proche de l'Institut Warburg, rédacteur en chef de la *Gazette des beaux-arts* du marchand d'art Georges Wildenstein[2], Jean Adhémar tente de démontrer la transformation de la vision des artistes grâce à l'avènement de la photographie. Pour la première fois, sont rassemblés et se confrontent des tableaux, des estampes et des photographies (1839-1939). Le musée du Louvre ou la National Gallery de Londres apportent leur concours : Renoir, Monet, Courbet, Degas et d'autres côtoient Le Gray, Nadar ainsi que des photographes anonymes professionnels ou amateurs. Le conservateur propose une réécriture de l'histoire de l'art moderne en restituant à la photographie le rôle capital qu'elle a joué ; démarche audacieuse qu'appelleront de leurs vœux, vingt ans plus tard, des historiens de l'art comme Jean Clair[3]. La tentative reste unique. Autre démarche pionnière, Jean Adhémar tente d'ouvrir les collections du cabinet des Estampes aux photographes étrangers avec l'ambitieux Salon international du Portrait (1961) et une courte série d'expositions monographiques - Man Ray (1962), Brassaï (1963) et Kertész (1963) -, mais il n'arrive pas à pérenniser sa nouvelle politique. Le temps des « années fondatrices » s'achève. L'engagement des photographes du Groupe des XV s'essouffle ; le soutien de

[1] A l'époque, son épouse, Hélène Adhémar, est conservatrice au musée du Louvre, chef du service de documentation des Peintures.
[2] Proche de Jean Adhémar, le collectionneur André Jammes écrit plusieurs articles dans la revue.
[3] Voir Jean Clair, « L'inconscient de la vue », *Chroniques de l'art vivant*, spécial « photographie », novembre 1973, p. 6.

Kodak se fait moindre et Julien Cain fait valoir ses droits à la retraite en 1964. Une génération s'efface. Après une période en creux – milieu des années 1960 –, de nouveaux faiseurs et passeurs de patrimoine photographique émergent.

1968-1996, les années fondamentales

Jean-Claude Lemagny et la photographie contemporaine, Bernard Marbot et la photographie ancienne.

Pendant cette première période (1938-1968), la complémentarité et la tension entre le statut documentaire et le statut d'œuvre d'art de la photographie est palpable. Jean Prinet privilégie la voie documentaire tandis que Jean Adhémar est enclin à défendre la tendance artistique, mais ni l'un ni l'autre n'est exclusif. La frontière est ténue et poreuse. Dans la seconde période (1968-1996), la situation est différente. On assiste à une inflexion de la politique patrimoniale. Tout en conservant un axe d'enrichissement documentaire, la voie muséale tend à être privilégiée.

Elle est le fait d'un jeune conservateur, Jean-Claude Lemagny. Historien de formation, fils du graveur et membre de l'Académie des Beaux-Arts Paul Lemagny, ce spécialiste de la gravure du XVIII[e] siècle est désigné par Jean Adhémar, désormais directeur du cabinet des Estampes[1], pour prendre la responsabilité des collections de photographies. En 1968, cette prise de responsabilité n'est pas une promotion ; elle est plutôt hasardeuse, voire scabreuse. En France, la période est qualifiée par les historiens de traversée du désert et la photographie est encore un terrain culturel en friche, à la fois ignoré, voire condamné, par le milieu des beaux-arts.

À la fin des années 1960, Jean-Claude Lemagny se lance dans ce qui ressemble fort à une aventure et, malgré son manque de connaissances et ses craintes légitimes, il développe rapidement une politique d'enrichissement efficace, conçue comme un tout organique. Inspiré par les modèles du MoMA à New York et de la George Eastman House à Rochester, qu'il découvre lors d'un voyage aux États-Unis fin 1968, ce fils d'artiste est nettement plus enclin à se rapprocher du monde des musées, à tisser et à cultiver un nouveau réseau de relations en lieu et place de l'ancien cercle industriel et professionnel, actif au cabinet des Estampes depuis la Seconde Guerre mondiale. La photographie documentaire du XX[e] siècle étant laissée aux soins des conservateurs responsables des séries thématiques, la césure entre « œuvre » et « document » est plus nette[2] et l'ambigüité des années 1940/1950 est levée. En adoptant, dès le début, une attitude plus fermement muséale, Jean-Claude Lemagny renforce la voie d'enrichissement artistique. De Jean Adhémar, il reçoit la consigne de resserrer les liens avec les « nouvelles tendances », françaises et étrangères. Cette relance s'effectue avant la vague de nouvelles collections

[1] Jean Adhémar dirige le cabinet des Estampes de 1961 à 1977. D'une façon générale, en plus de Jean LARAN, les directeurs successifs du département doivent être associés pleinement dans ces faiseurs et passeurs de patrimoine : Jean-Pierre SEGUIN (1978-1981), Michel MELOT (1981-1983) et Laure BEAUMONT-MAILLET (1983-2007). Actuellement, le département est dirigé par Sylvie AUBENAS.

[2] La frontière est nette du point de vue des enrichissements.

dont se dotent un certain nombre de musées étrangers dans les années 1970 et contribue ainsi à maintenir la Bibliothèque nationale dans une position d'avant-garde dans le domaine photographique. Lors de la création, dix ans plus tard, de deux collections nationales majeures, la collection et l'expérience du médium du cabinet des Estampes s'imposent naturellement comme référence nationale[1]. La politique d'enrichissement de la première bibliothèque de France comme base de travail, voire comme modèle, pour la constitution de collections de musées ou de fonds d'art moderne et contemporain : la situation n'est pas ordinaire et semble-t-il, unique.

Plus que pionnière, cette nouvelle politique est réformiste, voire sécessionniste. Par sa nature singulière, sa qualité anticipative et sa valeur historique, le travail de Jean-Claude Lemagny, bien que différent, rappelle celui d'Alfred Stieglitz aux États-Unis. Avec rigueur et constance, le conservateur français conçoit un schéma d'enrichissement original : il concilie le sens du service public de la Bibliothèque nationale et la tradition séculaire du cabinet des Estampes, avec des pratiques culturelles issues du monde privé. Au-delà d'un modèle, il met au point une modélisation[2] d'enrichissement ; une politique plus complexe, plus subtile et d'une certaine façon, plus efficace que celle, plus traditionnelle, des musées ou de structures associées. De 1968 à 1996, non sans résistance de la part de sa hiérarchie suprême[3], Jean-Claude Lemagny crée une des plus importantes collections internationales en photographie contemporaine. À son départ en 1996, elle compte plus de 100 000 photographies, d'environ 3 000 photographes[4], de plus de cinquante nationalités différentes. Le coût total avoisine les 7 millions de francs, soit un peu plus de 50% du budget de la commission spécialisée du fonds national d'Art contemporain (FNAC[5]) et soit environ 45 % du budget de celle du musée national d'Art moderne (MNAM[6]).

Pour contrecarrer la faiblesse chronique du budget d'acquisition, Jean-Claude Lemagny s'appuie essentiellement sur les dons par voie directe ou grâce au dépôt légal. Or, le respect de la loi et la fibre patriotique n'étant plus des arguments suffisants, les salons natio-

[1] La collection du MoMA à New York comme source d'inspiration pour le musée national d'Art moderne est déjà bien connue.

[2] « Modélisation, n. f. – 1975 ; de *modéliser*. Didact. Mise en équation d'un phénomène complexe permettant d'en prévoir les évolutions », Paris, *Le Nouveau Petit Robert,* 1996 (seconde édition), p. 1420.

[3] Alors que les directeurs de département (Jean ADHÉMAR, Michel MELOT, Laure BEAUMONT-MAILLET,...) apportent leur soutien au conservateur, les résistances s'opèrent au niveau de l'administrateur général et dans son entourage immédiat.

[4] Selon les sources, ce chiffre varie. Le nombre de 3000 est une estimation basse. Dans le catalogue méthodique n°99 (1996-2003) répertoriant les cotes Ep et Ep2 correspondant aux Œuvres des photographes du XX^{e} siècle (Ep), et à leurs portfolios (Ep2) ; fin 2000, le chiffre mentionné est de 4 544 (p. 115).

[5] Entre 1980 et 1996, au FNAC, entrent moins de 7000 photographies d'environ 1000 auteurs différents. Cette comparaison ne diminue en rien la qualité des collections du FNAC, mais prouve l'efficacité d'un modèle d'enrichissement différent. Ces chiffres sont tirés de la thèse de l'auteur, *L'État et le patrimoine photographique. Des collectes aléatoires aux politiques spécifiques, les enrichissements des collections publiques et leur rôle dans la valorisation du statut de la photographie – France, seconde moitié du XX^{e} siècle*- (Thèse sous la direction de Françoise DENOYELLE, soutenue le 19 novembre 2013 à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne)..

[6] Entre 1978 et 1996, au MNAM, entrent 14 000 photographies d'un peu plus de 600 photographes, mais centrées sur la période moderne.

naux de la photographie ayant disparu, le nouveau conservateur décide de nouer des relations étroites, suivies, souvent amicales, avec les photographes. En 1968, il découvre le travail de Robert Doisneau et de Lucien Clergue au musée Cantini à Marseille. Dès 1969, il est aux États-Unis où il tente de rencontrer Diane Arbus. Au cabinet des Estampes, bientôt renommé « département des Estampes et de la Photographie[1] », il reçoit régulièrement les auteurs[2] comme Christian Boltanski, en 1973, ou bien, il n'hésite pas à se déplacer chez eux[3]. Il provoque de nombreuses rencontres lors de ses nombreuses participations à des jurys ou des réunions d'associations, de syndicats ou de clubs[4]. Dans les pas de ses prédécesseurs, mais dans un domaine en pleine expansion, Jean-Claude Lemagny est un conservateur de terrain. Sur les recommandations de Jean Adhémar, il tisse un réseau mondial et la collection s'ouvre, cette fois-ci de manière significative, à l'international. Membre fondateur des Rencontres internationales de la Photographie d'Arles (1970) où il consulte des portfolios à longueur de journée, il multiplie les échanges de courriers, les conférences, les articles et les cours[5]. Ardent défenseur de la photographie comme art, pour laquelle il produit une série de textes[6] et deux expositions-manifestes[7], il est au cœur des forces vives de la photographie au point d'en devenir un acteur majeur, tour à tour adulé ou décrié, parfois jalousé.

Mais la pièce maîtresse de sa politique est l'ouverture en 1971 d'une galerie permanente pour la photographie[8], sur le modèle privé, mais sans le volet commercial. Acquise de haute lutte auprès de son administrateur général, Étienne Dennery, et alors qu'aucune galerie commerciale spécialisée n'existe encore à Paris, dès la seconde exposition, au mois de juin, le conservateur présente « New Photography USA[9] » : l'école moderne de la photographie américaine est pour la première fois révélée en France. Pendant plus de vingt-ans, avec quelques interruptions, des auteurs très différents se succèdent, souvent pour leur première exposition. Jean-Claude Lemagny travaille à l'abri des questions de goût, dominantes dans le milieu des Beaux-arts, et d'un marché du tirage pho-

[1] Le cabinet des Estampes prend cette nouvelle appellation en 1976.
[2] En 1989, son agenda mentionne 420 rendez-vous.
[3] Dès 1970, il rencontre Paul Strand à Orgeval.
[4] Parmi ces structures figurent l'association Gens d'Images ou le club photographique des 30X40.
[5] Jean-Claude Lemagny enseigne notamment à l'École du Louvre ou à l'École Vaugirard, aujourd'hui connue sous le nom d'École nationale supérieure Louis-Lumière (93).

[6] Un certain nombre de textes est réuni dans Jean-Claude Lemagny, Gilles Mora (Préf.), *L'ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art,* Paris, Nathan, coll. Essais & Recherches, 1992, 384 p. Il prend aussi une part active dans la revue *Les Cahiers de la Photographie* (1981-1990) dont il est un des membres fondateurs.
[7] Jean-Claude Lemagny, *La photographie créative : les collections de photographies contemporaines de la Bibliothèque nationale,* Paris, Édition Contrejour, 1984, n.p. et Jean-Claude Lemagny, *La matière, l'ombre, la fiction : récents enrichissements du département des Estampes et de la Photographie,* Paris, Nathan/BnF, 1994, 192 p.
[8] De 1971 à 1975, elle est située 67 rue de Richelieu ; de 1977 à 1984, 4 square Louvois ; et enfin, à partir de 1985, dans la galerie Colbert.
[9] En 1989, le conservateur imagine l'ouverture d'une galerie de la BN à New York pour être au centre du marché de l'art afin de mieux valoriser le médium photographique.

tographique où la recherche du vintage, fondée avant tout sur une logique commerciale, exerce parfois son diktat sur les collections publiques. En 1996, le conservateur fait valoir ses droits à la retraite. Après avoir constitué l'une des idées les plus novatrices de la Bibliothèque nationale au XX[e] siècle[1], salutaire à la fois pour les photographes, pour une prise de conscience de la photographie comme création et pour les enrichissements des collections, la galerie permanente ferme ses portes, dès l'année suivante, en 1997[2].

Pendant ces années fondamentales, son collègue, Bernard Marbot[3], fournit pendant plus de trente ans un travail conséquent sur la photographie du XIX[e] siècle, notamment avec un projet scientifique majeur. Poursuivant avec assiduité les recherches sur l'histoire de la photographie du XIX[e] siècle entamées par ses prédécesseurs, il conçoit, en 1978, en collaboration avec le CNRS, un dictionnaire des photographes pour la période 1839-1914. Le projet s'étend sur plusieurs années où des données sur les photographes sont collectées, à partir du dépouillement d'un ensemble de revues, d'annuaires et de catalogues d'exposition présélectionnés. Est envisagé d'exploiter les résultats de ce travail sous forme de répertoires de références, de dictionnaires sélectifs de photographes, d'une bibliographie de travaux sur la photographie ancienne, d'un index matières ou topographique permettant de connaître les photographes qui ont travaillé sur tel sujet ou utilisé tel procédé ; de listes d'expositions de photographies ou tout autre publication, mais malgré son avancement, cette recherche est abandonnée faute de moyens[4]. À ce jour, à l'exception de l'étude de Marc Durand[5], elle ne connaît aucun équivalent.

[1] Conscient que le photojournalisme s'engage dans des années de crise et anticipant de près d'une dizaine d'années le mouvement de requalification de la photographie de reportage amorcé par Christian Caujolle avec l'agence VU, Jean-Claude Lemagny propose dès 1977 d'ouvrir une galerie d'exposition de la photographie d'actualité.

[2] En 2003, sous la présidence de Jean-Noël Jeanneney et grâce au mécénat du Champagne Louis Roederer, une galerie permanente pour la photographie est à nouveau inaugurée galerie Mansart, mais elle fermera ses portes quelques années plus tard.

[3] Né en 1937, licencié en droit et en histoire, diplômé de l'École du Louvre (année de muséologie comprise), engagé en qualité d'assistant contractuel au cabinet des Estampes en mars 1970 (catalogue de la gravure du XIXe siècle), Bernard Marbot suit les cours à l'École nationale supérieure des Bibliothèques (Paris). Nommé conservateur et affecté à la Bibliothèque nationale en novembre 1971 (passage au département des Périodiques), il prend ses fonctions de responsable des fonds de la photographie ancienne au cabinet des Estampes, en mai 1972. L'auteur remercie Bernard Marbot pour ces informations.

[4] En plus de ses activités courantes d'enrichissement des collections, d'accueil des lecteurs, de documentation sur les photographies, de classement, de recherche et d'extraction d'œuvres de photographes des séries thématiques pour les reverser dans les séries Œuvres, Bernard Marbot donne des cours à l'École du Louvre, écrit des articles dans les revues *Photographies, LaRecherche photographique* ou la *Revue de la Bibliothèque nationale* et organise, entre 1976 et 1999, une vingtaine d'expositions, dont quatre en collaboration avec des institutions nationales ou internationales (voir la liste complète sur : http://expositions.bnf.fr/portraits/collections/texte5.htm).

[5] À partir du dépouillement du Minutier central des notaires à Paris, Marc Durand a dressé un inventaire des photographes parisiens au XIXe siècle. Reportée à de nombreuses reprises, la parution d'un premier tome est annoncée aux Archives nationales.

Conclusion

Pendant toute la seconde moitié du XX[e] siècle, les principaux faiseurs et passeurs de patrimoine photographique de cette période[1] ont engagé des démarches pionnières nombreuses[2] dans un temple institutionnel dédié à l'imprimé. Le constat est surprenant, mais non sans logique.

Seuls les conservateurs du cabinet des Estampes ont une longue expérience des arts multiples et des problématiques liées à leur reproductibilité. Contrairement aux services d'archives, ils sont les héritiers d'une attention assidue envers l'image, dans ses différents aspects, où la valeur documentaire ou artistique de cette dernière est très tôt formalisée. À la Bibliothèque nationale, la photographie est appréhendée comme un tout organique ; dans toute la richesse de son statut – « document », « document d'auteur », « œuvre documentaire » et « œuvre d'art » –, mais également dans sa nature quantitative, au contraire des musées. Une matérialité de grande ampleur, associée à une obligation de mise à disposition du public, favorise la prise de conscience et l'émergence de politiques patrimoniales et de diffusion, à la fois spécifiques et ambitieuses. Ainsi, en plus des deux logiques archivistique et muséale s'ouvre une troisième voie spécialisée efficace mais sous-estimée, témoignant qu'une institution publique séculaire, animée par des faiseurs et passeurs de patrimoine expérimentés et déterminés, peut se révéler un centre d'avant-garde.

[1] Pour cette période, pour les collections nationales, mentionnons les travaux de Philippe Néagu aux Archives photographiques, puis avec Françoise Heilbrun au musée d'Orsay : d'Alain Sayag (musée national d'Art moderne) ; de Pierre Bonhomme et d'Agnès de Gouvion Saint-Cyr (ministère de la Culture et de la Communication) et de Michel Quétin aux Archives nationales.

[2] Ces actions ont pris une part significative, mais non suffisante, dans l'évolution du statut de la photographie et, dans la reconnaissance culturelle et artistique de cette dernière. Persiste sans doute un formalisme administratif et un dogme muséal.

Partie 3
Les médias et l'audiovisuel dans les dispositifs de médiation et de patrimonialisation

Cécile Morin

Les premiers chasseurs de sons dans les colonies africaines : rendre la mémoire orale vivante par la voix radiodiffusée

Au tout début des années 1950, les auditeurs des programmes de la Radiodiffusion française peuvent entendre des voix et des sons enregistrés dans les colonies africaines par les tout premiers journalistes équipés d'un magnétophone portatif à bandes magnétiques. Alors que la prise de son à l'extérieur nécessitait jusqu'alors de relier un micro à un camion-son, l'invention du magnétophone permet aux journalistes de radio de s'aventurer sur des terrains éloignés des studios parisiens munis d'un appareil d'enregistrement d'une dizaine de kilos doté d'une capacité d'autonomie de quelques heures. Samy Simon et Pierre Ichac font partie de ces premiers grands radioreporters à arpenter ainsi l'Afrique dans les années 1950, collectant des paroles d'anonymes, des chants et des musiques mais aussi les échos sonores des territoires qu'ils parcourent. Ils rapportent des enregistrements qui sont diffusés dans des émissions de reportages consacrées à l'outre-mer, aux voyages, ou aux traditions africaines[1]. Il s'agit en effet pour les dirigeants de la radio d'État de promouvoir par le son la connaissance des colonies françaises que la Constitution de la IVe République a requalifiées en « territoires d'outre-mer », et de documenter l'effort de modernisation entrepris par la métropole depuis la Conférence de Brazzaville. Mais l'Afrique subsaharienne constitue également le terrain d'élection du radioreportage au long cours en raison de l'oralité des sociétés africaines dans lesquelles la parole est considérée comme un instrument de savoir et de mémoire, instauratrice d'une tradition transmise de

[1] La plupart de ces émissions font partie des collections suivantes : *Union française : magazine de la France d'Outre mer*, *Le monde comme il va*, *Ainsi va le monde*, *Le journal des voyages*, *Documents*.

génération en génération. Or, la parole constitue un vecteur de mémoire volatil et particulièrement fragile dans une Afrique qui s'urbanise rapidement et connaît de profondes transformations sociales et politiques. Ces changements sont décrits dans les commentaires des reporters sur le mode de la déploration car ils semblent menacer la transmission des traditions orales. « Au train où vont les choses, nos petits enfants riront bel et bien d'étonn'ment en découvrant dans les musées nos derniers balafons et nos derniers sifflets qu'ils n'auront pas connus » s'exclame un homme à l'accent africain dans l'introduction d'un documentaire que Pierre Ichac consacre en 1953 aux traditions musicales africaines[1]. Et ce dernier d'ajouter :

> *« Sans que personne chez nous n'y ait pris garde, l'un des plus riches trésors de l'humanité risquera d'être perdu. C'est pourquoi nous voudrions aujourd'hui rendre pour un moment leurs voix aux balafons, aux petites guitares et aux sifflets du musée, vous faire pénétrer dans le monde méconnu d'la musique africaine »*[2].

La diffusion de documents sonores enregistrés en Afrique sur les ondes de la radio nationale participe à un vaste mouvement de valorisation de l'oralité africaine qui marque l'après guerre en Europe. Des ouvrages d'ethnographie comme *La philosophie Bantoue* de Placide Tempels paru en 1945 ou encore *Dieu D'eau. Entretiens avec Ogotemmêli* de Marcel Griaule publié en 1947[3] popularisent l'idée d'une parole africaine révélatrice d'une pensée philosophique et religieuse à part entière, une parole que les rares initiés occidentaux doivent fixer par écrit pour éviter qu'elle ne se perde. En France, la collection Terre Humaine fondée par Jean Malaurie en 1954 s'inscrit, elle aussi, dans cette entreprise de collecte de la parole autochtone en publiant à la fois des études anthropologiques savantes et le témoignage d'individus anonymes[4]. Et une nouvelle institution internationale, l'Unesco, créée en 1945, inaugure un programme de recueil des traditions orales dans le monde, notamment en Afrique, qui confère de fait à ce continent un brevet de participation au patrimoine mondial de l'humanité. On peut remarquer que les radioreporters explorent les terrains balisés par les ethnographes venus faire office de « greffier[s] des tropiques » selon l'expression de Georges Balandier[5]. Mais contrairement à ces derniers, les journalistes équipés d'un magnétophone consignent sur la surface sensible de la bande magnétique non seulement le sens des paroles prononcées mais également le grain des voix, les accents et les intonations, le rythme et la musicalité du phrasé... De fait, le radioreportage pourrait en quelque sorte sauver cette mémoire orale par le son en donnant à entendre aux auditeurs une parole vivante, sans que le temps ni la distance ne l'altèrent. Car la radio permet de restituer

[1] *Ce que disent les tam-tams*, émission enregistrée le 10 août 1951. Les transcriptions écrites des émissions sont réalisées par l'auteur.
[2] *Ibid.*

[3] Sur cette question, voir Vincent DEBAENE, *L'Adieu au voyage L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, 2010.
[4] C'est dans cette collection que paraît *Tristes Tropiques* de Claude Lévi-Strauss en 1955 qui annonce la disparition des « sociétés froides ».
[5] Georges BALANDIER, *Histoire d'Autres*, Paris, Stock, 1977.

les paroles enregistrées dans leur dynamisme et l'épaisseur de leur durée originels, en donnant au public l'illusion de les ressusciter dans l'instantanéité même de leur énonciation. À une époque antérieure à la pratique du podcasting, le flux des paroles et des sons radiodiffusés vient ainsi s'enchâsser dans le présent des auditeurs si bien que le temps de l'écoute est toujours celui de la simultanéité avec l'événement qui se déroule sur les ondes. Les radioreporters disposent donc d'un moyen particulièrement efficace pour actualiser la tradition orale en jouant sur les effets de perception du temps induits par l'écoute de la radio. Ainsi, contrairement au texte de l'ethnographe qui fige la tradition orale dans le passé en la retranscrivant, ou au fétiche qui une fois exposé au musée devient un objet mort dépourvu de pouvoir, les paroles radiodiffusées continueraient à exercer le leur de manière quasiment épiphanique, en faisant surgir une présence vocale aux oreilles de l'auditeur.

En reconnaissant à l'oralité africaine une valeur particulière méritant qu'on en conserve la mémoire sonore et qu'on la fasse entendre aux auditeurs, les radioreporters confèrent à leur pratique une visée patrimoniale, même si on ne parle pas alors de patrimoine immatériel[1]. Partant, on peut se demander de quelles manières les reporters de la Radiodiffusion française font de la radio un conservatoire de cette oralité en même temps qu'une instance d'exposition sonore des paroles et des musiques enregistrées à l'attention du public métropolitain.

Le radioreportage comme chasse

Les reporters embarqués en Afrique subsaharienne se comparent dans certaines de leurs émissions à des « chasseurs de sons »[2] partis en quête de documents sonores armés de leur magnétophone. Ce procédé rhétorique est une manière de souligner la dimension pionnière de leur pratique, en indiquant aux auditeurs qu'ils sont les premiers à pénétrer à pied dans des lieux réputés sauvages et demeurant inaccessibles aux camions-sons, à l'instar de la forêt dense par exemple. Mais le recours à la métaphore cynégétique inscrit de fait le radioreportage dans une logique d'emprise coloniale sur les territoires africains et d'importation vers la métropole d'objets capturés dans leur environnement supposé naturel. Le journaliste Samy Simon par exemple se présente sous les traits d'un chasseur embusqué guettant le passage des nomades dans un reportage consacré en 1955 aux Touaregs du Niger[3]. Apercevant « au détour de la piste » un groupe de femmes portant leurs bébés, il prend l'auditeur à témoin de sa traque :

[1] L'édition de 1949 du dictionnaire Larousse universel restreint la définition du patrimoine au « bien qui vient du père ou de la mère » et par extension à un « bien de famille, que l'on possède par héritage. Ce qui revient naturellement à certaines personnes : le patrimoine des pauvres ».

[2] On retrouve cette occurrence dans plusieurs émissions notamment : Samy SIMON, « La radio recrée le monde », *Connaissance de la radio*, 5 mars 1949 ; Samy SIMON, « Nouvelles impressions d'Afrique : à la poursuite des nomades d'AOF », *Le monde comme il va*, 9 février 1955 ; Pierre ICHAC, « L'Afrique, terre inconnue : dans la forêt camerounaise », *Documents*, chaîne non déterminée, 1957.

[3] Samy SIMON, « Nouvelles impressions d'Afrique : à la poursuite des nomades d'AOF », *Le monde comme il va*, Chaîne Parisienne, 9 février 1955.

> *« Si vous les mettez en joue avec votre Kodak, c'est aussitôt une fuite éperdue dans les rires et les cris de fausse épouvante [...] Suivons-les. Bientôt à ras d'terre, perdues dans les hautes herbes à l'ombre rare de karités et de kaïcédras, surgissent les cases du village »,*

poursuit-il, avant de diffuser l'enregistrement qu'il a réalisé.

Dans ce reportage intitulé « À la poursuite des nomades d'AOF », Samy Simon prétend approcher les femmes africaines en se cachant, les surprenant dans leur vie quotidienne afin d'annexer leurs rires et leurs paroles au passage, en les enregistrant sur une bande magnétique. Les sons de la nature et des animaux mais aussi les paroles des habitants saisis par le magnétophone constitueraient ainsi la dernière version des trophées de chasse dans la série des collectes coloniales qui, des zoos aux musées d'ethnographie en passant par les jardins d'acclimatation exotiques ou les safaris photographiques, ont permis de dresser l'inventaire des objets et des êtres vivants africains et de les exposer en Europe. L'anthropologue Benoît de l'Estoile a montré que l'ethnologie française était organisée jusqu'à la fin des années 1950 selon le paradigme naturaliste de la collecte, les objets recueillis dans les colonies lors des missions ethnographiques et insérés dans les collections du Musée de l'Homme servant de témoignages de matériau à l'étude des sociétés sans écriture[1]. En se présentant comme des chasseurs de sons, les reporters inscrivent de fait leur démarche dans une perspective analogue[2] : il s'agit en captant les échos de l'Afrique grâce à leur magnétophone de rapporter quelque chose de l'Autre chez soi. La métaphore de la piste et de la capture rappelle en effet que les voix et les sons enregistrés en Afrique ont une matérialité : ils ont pour support des bandes magnétiques, c'est-à-dire des objets particulièrement fragiles qui une fois parvenus en métropole sont nommés, datés puis classés dans les fonds de la phonothèque de la Radiodiffusion. Mais alors que sur le continent africain ces voix ne s'étendent pas au-delà du cercle de leur audition immédiate, rapportées dans les studios parisiens sous la forme d'un enregistrement et diffusées sur les ondes de la radio nationale, elles pourront s'exporter jusque dans des millions de foyers français. À une époque antérieure au règne de la télévision, la radio présente dans la majorité des foyers français devient en effet le principal vecteur de mise en sons du monde[3]. Les sons de l'Afrique sont donc investis d'une valeur particulière dès lors qu'ils sont enregistrés sur le terrain et requalifiés en documents radiophonique à l'attention du public métropolitain. Et en les collectant, les radioreporters constituent un trésor oral de

[1] Benoît DE L'ESTOILE, *Le Goût des Autres, de l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007.

[2] On peut d'ailleurs remarquer que certains journalistes ont eux-mêmes pratiqué la chasse en Afrique à l'instar de Pierre Ichac qui avant la guerre, a parcouru le continent en tant que chasseur mais aussi photojournaliste et réalisateur de films ethnographiques.

[3] Alors que moins de 1% des ménages français possède un téléviseur en 1954 le nombre de postes de radio double de 1946 à 1958 passant de 5,3 millions en à 10, 5 millions. Cécile MEADEL, « Quels programmes pour la radio ? » in Michèle BUSSIERE, Cécile MEADEL, Caroline ULMANN-MAURIAT (dir.), *Radios et télévision au temps des « événements d'Algérie» (1954-1962)*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 149-162.

l'Afrique, un trésor conservé et mis en valeur en métropole[1].

Constituer un trésor oral : la quête de sons « authentiques »

La valeur que les reporters attribuent aux documents qu'ils rapportent est associée dans leurs commentaires aux lieux et aux conditions de leur collecte. Évoquant la première expédition radiophonique que Pierre Ichac avait réalisée en Afrique en 1950, l'un de ses confrères explique qu'il était parti « faire une campagne de récolte de documents sonores » car à cette époque « beaucoup d'enregistrements étaient issus de tournées de chanteurs africains en France qui n'avaient pas la valeur d'ethnomusicologie d'un vieux tambourinaire enregistré dans son village »[2]. Le magnétophone « a permis à Ichac de recueillir beaucoup de documents sur le vif parce que cet homme infatigable et curieux [...] a fourré son micro partout » conclut-il[3]. L'idée d'une captation des sons « sur le vif » qui réactive l'imaginaire de la chasse, peut être comprise comme une volonté de recueillir l'expression spontanée des Africains en les enregistrant dans des scènes de leur vie quotidienne et dans leur environnement présumé naturel. Les cérémonies rituelles, les activités du travail, les paysages sonores saisis par le magnétophone sont ainsi requalifiés en spectacle vocal et musical dont la valeur est associée au critère de l'authenticité. À l'inverse, l'expression des Africains enregistrés en studio serait en quelque sorte dénaturée. On peut d'ailleurs remarquer que la promotion du safari photographique popularisé dans les années 1950 joue sur un argument analogue en valorisant l'authenticité – et donc la rareté – des images animalières prises dans la savane africaine, alors que contempler ou photographier des girafes et des éléphants dans un zoo fréquenté du grand public apparaît comme un acte banal et dénué d'intérêt[4]. La sociologue Nathalie Heinich définit l'authenticité comme la continuité entre un objet et son origine[5]. Dans les commentaires des radioreporters, l'usage de ce terme certifie d'abord l'origine des enregistrements conformément à la déontologie propre à leur métier qui les oblige à collecter les faits à la source, sur le terrain en l'occurrence, et à en rendre compte sans travestir la vérité. Mais s'agissant de l'oralité africaine, l'idée d'authenticité renvoie à une vérité des origines qui, dans ces radioreportages, a une traduction à la fois géographique et ethnique. Les radioreporters réservent en effet un brevet d'authenticité à certains lieux et à certains peuples associés selon les occurrences à « l'Afrique traditionnelle » ou à « l'Afrique profonde ». Par un raisonnement tautologique, tout ce qui est présenté comme « authentique » est référé à l'ancienneté d'une prétendue tradition, et vice versa. Si l'authenticité africaine n'est jamais précisément défi-

[1] Pierre Ichac utilise le terme de « trésor » à propos de la musique en Afrique dans le documentaire qu'il consacre en 1951 aux tam-tams : *Ce que disent les tam-tams*, 10 août 1951.
[2] Claire VIRET, *Sélection Prix Italia : "Ce que disent les tam-tam"*, France Culture, 7 décembre 1984.
[3] *Ibid.*

[4] Voir sur ce thème l'article de Sophie DULUCQ, « "Découvrir l'âme africaine". Les temps obscurs du tourisme culturel en Afrique coloniale française (années 1920-années 1950) », *Cahiers d'études africaines*, 2009/1 n° 193-194, p. 27-48.
[5] Nathalie HEINICH, « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain*, n° 33, 1999, pp. 5-16.

nie, les reporters s'attachent en revanche à caractériser ce qui menace de l'altérer.

Ils déclinent une série d'oppositions entre l'Afrique profonde et l'Afrique urbaine qui a rompu les liens avec la terre d'origine, ou encore entre les peuples censés être restés fidèles à leurs traditions et ceux qui se sont montrés perméables aux influences extérieures. Jugés à l'aune de ces critères, les espaces réputés les plus sauvages comme la forêt dense sont particulièrement valorisés de même que certains peuples crédités d'une ancienneté remarquable à l'instar des Pygmées ou des Dogons.

Dans leur quête d'authenticité, les journalistes dressent de fait une hiérarchie des espaces et des populations selon un degré supposé de pureté des origines. Ce faisant, ils mobilisent l'un des ressorts de la fixation des identités ethniques par le pouvoir colonial en Afrique[1]. En associant les habitants qu'ils enregistrent à une terminologie ethnique et à un lieu, ils contribuent en effet à naturaliser les hommes dans leur environnement. Par exemple, les personnes présentées sous la bannière ethnique des « Pygmées » sont invariablement enregistrées en train de chanter dans la forêt comme s'il ne pouvait y avoir d'expression «pygmée » qu'en ce lieu. Et les enregistrements qui apparaissent les plus authentiques et donc les plus précieux aux radioreporters sont précisément ceux qui font entendre les Africains dans leurs relations avec la nature: le chant de femmes pygmées dans la forêt pour obtenir le succès de la chasse, les échos d'un tam-tam s'élevant dans un village de brousse à la nuit tombée, l'abattage d'un grand arbre rythmé par les incantations des travailleurs... La diffusion de ces documents est accompagnée de commentaires évoquant une atmosphère de « mystère », d'« enchantement » ou encore d'« envoûtement », comme si les paroles et les chants des hommes entraient en communication avec les animaux et la végétation qui les entourent[2]. Le magnétophone permet de capter non seulement les voix humaines mais aussi les échos de la nature avec lesquels elles entrent en résonance en conservant la mémoire orale des peuples et des lieux dans lesquels ils ont été enregistrés. Ainsi, la forêt dense telle qu'elle est mise en sons par les reporters bruisse de chants d'oiseaux et de cris d'insectes qui, cachés dans la densité du couvert végétal demeurent invisibles à l'observateur. Elle crée également une acoustique exceptionnelle qui confère aux chants des hommes une intensité sonore particulière lorsqu'ils se répercutent sous la voûte des grands arbres. Pour les hommes de radio, la terre africaine donne donc un écho particulier aux sons et aux voix qui s'y expriment. La quête de documents « authentiques » s'explique dans cette perspective par l'espoir de capter *in situ* et *in vivo* des fragments sonores de cette oralité africaine. La radio pourrait devenir en ce sens une instance d'exposition de la parole des Africains recueillie dans leur environnement sonore présumé « naturel ».

[1] Jean-Loup Amselle, Elikia M'Bokolo (dir), *Au coeur de l'ethnie. Ethnie, tribalisme et État en Afrique,* Paris, La Découverte, 1985.

[2] On trouve ces occurrences dans les émissions suivantes : Pierre Ichac, «Union Française : magazine de la France d'Outre mer », 20 octobre 1950 ; Samy Simon, « Afrique : Souvenirs d'un radio reporter », 9 février1965 ; Pierre Ichac, « L'Afrique, terre inconnue: dans la forêt camerounaise », *Documents*, , 1957 ; Samy Simon, « Histoires africaines : hommes, bêtes et dieux », *Ainsi va le monde*, Chaîne Parisienne, 5 janvier 1948.

La radio, « musée vivant » de l'oralité africaine

En choisissant d'enregistrer les populations africaines considérées comme les plus anciennes et les mieux préservées des influences extérieures, les radio-reporters proposent aux auditeurs un voyage dans l'espace qui est aussi un voyage dans le temps. Pour présenter ces peuples, ils se réfèrent à un passé des origines tantôt associé à un temps immémorial, tantôt à l'Antiquité, en superposant les figures du sauvage et du préhistorique[1]. Ils accréditent l'idée alors répandue d'un régime d'historicité propre aux sociétés africaines régi par un temps cyclique dont la répétition à l'identique est assurée par la transmission orale des traditions. Or, les reporters constatent avec inquiétude l'ampleur des bouleversements historiques qui transforment le continent à l'heure des premières indépendances et de l'urbanisation accélérée qui draine les jeunes ruraux vers les villes en les prolétarisant. Ces bouleversements leur apparaissent comme autant de menaces pesant sur la perpétuation des traditions orales : « quand le dernier tam-tam aura cessé de retentir à travers la brousse africaine, soyez sûr que [...] quelque chose aura bougé irrémédiablement dans l'harmonie universelle » déclare en signe d'avertissement Samy Simon dans le reportage qu'il consacre à l'AOF en 1955[2]. La collecte de paroles et de sons à laquelle se livrent ces journalistes s'apparente dès lors à une collecte de sauvetage, comme s'ils tentaient de produire les archives radiophoniques d'un monde en train de disparaître. Or, l'enregistrement sonore et sa diffusion sur les ondes de la radio permettraient de conserver ces traditions orales en restituant non seulement la teneur des énoncés mais aussi le timbre des voix, les manières de parler, les tonalités des langues et des accents... Le pouvoir dont sont investis le verbe et la musique dans ces sociétés pourrait continuer à opérer en maintenant vivantes leurs traditions orales. Pierre Ichac présente ainsi la radio comme un musée d'ethnographie vivant dans le documentaire qu'il consacre en 1951 aux tam-tams africains[3]. Les instruments de musique exposés au Musée de l'Homme y sont comparés aux enregistrements sonores recueillis en Afrique et donnés à entendre à l'auditeur. Si les premiers sont appelés à devenir des objets morts pour les futures générations d'Africains qui en auront perdu l'usage et ne les connaitront plus autrement qu'à travers les notices explicatives des musées, les seconds en revanche redonnent une voix à une tradition musicale « authentique » grâce aux musiciens africains qui jouent et livrent aux auditeurs la signification du langage tambouriné. Ces derniers sont donc conviés à s'immerger dans un musée ethnomusicologique qui n'est pas une nécropole des peuples sans écriture dont on exposerait les objets à la manière de vestiges, mais qui contribue au contraire à actualiser les traditions musicales africaines.

L'idée de pouvoir ressusciter le passé dans le présent en le rendant audible est contemporaine de

[1] Voir sur ce thème Marylène PATHOU-MATHIS, *Le sauvage et le préhistorique, miroir de l'homme occidental : de la malédiction de Cham à l'identité nationale,* Paris, Odile Jacob, 2011.

[2] Samy SIMON, « Nouvelles impressions d'Afrique : à la poursuite des nomades d'AOF », *Le monde comme il va*, 9 février1955

[3] Pierre ICHAC, *Ce que disent les tam-tams*, 10 août 1951.

l'avènement des techniques d'enregistrement sonore à la fin du 19e siècle[1]. Dès cette époque, on tente de conserver la mémoire orale de traditions musicales mais aussi de langues régionales promises à disparaître en procédant à des enregistrements sur disques[2]. Il existe d'ailleurs dans les années 1950 des collections de disques de folklore africain qui s'inscrivent dans cette visée patrimoniale[3]. Mais ce qu'inventent les reporters dans les années 1950, c'est une pratique de la radio qui leur permet d'entretenir l'idée qu'il existe des traditions africaines authentiques et de le prouver aux auditeurs par la rediffusion de documents sonores. Pour attester les liens immémoriaux que les Africains sont supposés entretenir avec la nature par exemple, Samy Simon utilise en 1965 un enregistrement qu'il avait réalisé dans un chantier de coupe de bois ivoirien dix ans plus tôt et dans lequel on entend des abatteurs proférer des cris et des incantations au fur et à mesure de la coupe de l'arbre. Lorsqu'il rediffuse ce document cinq ans après l'indépendance de la Côte d'Ivoire, le journaliste le coiffe de ce commentaire :

> *« Tout est allé si vite dans cette Afrique où on est passé presque sans transition de la préhistoire aux temps modernes, où les vieilles structures féodales ont fait place à une société nouvelle à l'image de la nôtre, [...] où les filles des négresses à plateaux sont électrices ou éligibles [...]. À y regarder de plus près cependant les choses ont-elles vraiment changé en profondeur ? ».*

Puis il ajoute pour lancer la diffusion de l'archive: « La forêt vierge enfin, telle qu'elle devait être probablement aux premiers matins du monde »[4], comme si son écrin végétal avait préservé cette partie du continent du tumulte des événements historiques. D'autres enregistrements investis d'une valeur particulière font l'objet de multiples rediffusions, à l'instar de ce chant de femmes pygmées dans la forêt congolaise recueilli en 1946 par le musicologue Gilbert Rouget. Pendant une dizaine d'années, ce chant est diffusé dans diverses émissions comme document ethnographique faisant l'objet de commentaires savants[5], ou comme illustration sonore servant par exemple d'indicatif d'ouverture à une émission consacrée à l'outre-mer français[6]. On l'entend également dans une fiction radiophonique réalisée par Pierre Ichac en 1952 dans laquelle un « Père Noël pygmée » part de la forêt pour aller distribuer des cadeaux dans toute l'AEF[7]. Or, les

[1] Voir sur ce point les analyses de Jonathan Sterne, *The Audible Past*: *Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press, 2003.

[2] C'est l'ambition poursuivie notamment par les Archives de la Parole dirigées par Ferdinand Brunot.

[3] C'est le cas des disques édités par l'Ethnic Folkways Library ou encore par l'Unesco dans la « Collection universelle de musique populaire enregistrée ».

[4] Samy Simon, *Mes souvenirs sont les vôtres. Souvenirs d'un radio reporter*, 1965.

[5] Jean Thévenot, « Enregistrements sonores chez les Pygmées », *70 ans de machines parlantes*, 27 mai1947,

[6] Ce chant sert d'indicatif d'ouverture dans l'émission « Union française. Magazine de la France d'Outre mer » durant l'année 1954.

[7] Ce chant est diffusé notamment dans les émissions suivantes : Jean THEVENOT, *70 ans de machines parlantes*, 27 mai 1947 ; Pierre ICHAC *Comme une tournée du père Noël en Afrique Equatoriale Française*, décembre 1952; Pierre ICHAC, Union Française : magazine de la France d'Outre mer, 12 mars 1954 ; Pierre FROMENTIN, *Ces ondes qui nous entourent, 1957.*

conditions et le contexte de la collecte de ce chant ne sont presque jamais évoqués par les journalistes si bien qu'il revêt un caractère impersonnel et atemporel, en devenant une sorte de label radiophonique de l'identité pygmée. Et sa diffusion répétée sur les ondes contribue à attester l'existence d'une tradition vocale remarquablement stable. C'est ce qui permet à Pierre Ichac d'affirmer en 1954 : « cette tyrolienne lancinante est toujours la même »[1] après l'avoir diffusée une énième fois dans l'une de ses émissions. Les journalistes jouent ici sur la performativité propre au son radiodiffusé : présenter ce chant comme un échantillon sonore de la tradition pygmée en invitant l'auditeur l'entendre contribue à faire exister cette tradition[2].

En se présentant comme des chasseurs de sons en quête de documents authentiques, les radioreporters embarqués en Afrique subsaharienne dans les années 1950 investissent les enregistrements qu'ils réalisent sur le terrain d'une valeur particulière. À leurs yeux, ce continent est en effet un monde d'oralité dans lequel la parole et le chant sont tout à la fois des vecteurs de mémoire et des modes d'expression de l'harmonie entre les hommes et la nature. Si l'Afrique subsaharienne apparaît pauvre en patrimoine littéraire et en monuments historiques, elle recèle un autre trésor : un trésor oral dont ils tentent de collecter et de conserver des fragments grâce au magnétophone afin de les restituer aux auditeurs. Les radioreporters apparaissent bien en ce sens comme des passeurs de cette oralité africaine, des porte-paroles au sens littéral, puisqu'ils prétendent faire entendre les voix des populations dans leur environnement sonore originel, comme si elles s'exprimaient pour la première fois. Et après les indépendances africaines, ils continuent à utiliser les documents qu'ils ont enregistrés au tournant des années 1950 en les présentant non comme les témoignages d'un passé colonial révolu dont la radio serait le garde-mémoire mais comme des voix du passé rendues vivantes par leur présence sonore. En choisissant de rediffuser certaines de ces scènes qu'ils considèrent comme particulièrement authentiques, ces journalistes contribuent de fait à fabriquer un patrimoine radiophonique de l'oralité africaine à destination du public métropolitain. La valeur attribuée aux enregistrements sonores qui le constituent ne relève pas d'une dimension artistique, contrairement aux œuvres du répertoire occidental diffusées alors dans les programmes musicaux de la radio nationale[3], mais de leur caractère prétendument traditionnel. La radio permet ainsi aux reporters de décréter l'existence de traditions africaines en même temps qu'ils invitent les auditeurs à le constater par l'écoute.

[1] Pierre ICHAC, « Union Française : magazine de la France d'Outre mer », 12 mars 1954.

[2] Sur l'identification des traditions, voir Gérard LENCLUD, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de "tradition" et de "société traditionnelle" en ethnologie », *Terrain*, n° 9, 1987, pp. 110-123.

[3] Les musiques enregistrées en Afrique sont diffusées dans des émissions consacrées à la découverte du monde ou à l'ethnologie. Cependant, dans un documentaire de 1956, le journaliste Pierre Fromentin compare le chant des femmes pygmées enregistré par Gilbert Rouget dix ans plus tôt à une fugue de Bach. Il se demande alors si, au-delà du « sacrilège » que représente cette comparaison, les voix des femmes pygmées et les instruments de la fugue n'entrent pas dans un « concert naturel » qui relèverait d'une « harmonie universelle » : Pierre Fromentin, *Ces ondes qui nous entourent*, 1956.

Emilie Oleron Evans

“Bringer of Riches” : Nikolaus Pevsner et le patrimoine britannique

L’historien de l’architecture John Summerson rendait hommage en 1967 à son collègue Nikolaus Pevsner, né à Leipzig en 1902 et naturalisé britannique en 1946, en le décrivant comme un « porteur de richesses[1] » dont l’activité constante en faveur de l’art, de l’architecture et du design du Royaume-Uni avait contribué à la constitution d’un patrimoine artistique national. La résonance populaire des travaux de Pevsner ne s’est pas démentie depuis, et son rôle dans la diffusion de la connaissance du patrimoine en a fait un passeur exemplaire. Cet article évoque comment cet historien d’art britannique d’origine allemande a propulsé, pendant la période-clé des années 1950 et 1960, l’histoire de l’art anglais hors du cadre universitaire et participé à la propagation des œuvres et des artistes nationaux, à travers une intense activité d’édition et de médiatisation, au cours de laquelle il introduisit en Angleterre des méthodes inspirées de sa formation en Allemagne, contribuant ainsi à la modernisation du rapport à la culture dans son pays d’adoption[2].

Au début du XX^{e} siècle, les arts visuels anglais souffraient d’une réputation d’infériorité par rapport au reste de l’Europe. Cette posture était incarnée entre autres par le critique d’art Roger Fry, qui écrivait en 1934, dans son essai *Reflexions sur la peinture britannique* : « notre école (l’école anglaise) est une école

[1] « Nikolaus Pevsner 1967 Royal Gold Medalist », *Journal of the Royal Institute of British Architects*, vol. 74, 1967, pp. 316-318, ici p. 316 : « a bringer of riches ».

[2] Cet article s’appuie sur des réflexions développées dans la thèse de doctorat de l’auteur, intitulée « Transferts culturels et historiographie de l’art : le cas de Nikolaus Pevsner (1902-1983) » (2014).

mineure ; il règne dans ce pays des standards assez bas de conscience artistique[1] ». L'opinion ainsi formulée par Fry n'était pourtant pas fondée sur son manque de patriotisme, comme le montre cette autre citation : « Quand je considère la grandeur de la civilisation britannique dans son ensemble, ses immenses services à l'humanité dans certaines directions [...], je dois admettre à regret que l'art britannique n'est pas tout à fait digne de cette civilisation[2] ». L'idée sous-jacente dans sa démonstration est qu'il existe une correspondance entre les accomplissements d'une nation et sa représentation : le patrimoine national devrait refléter le degré de civilisation, l'exprimer et le célébrer. Sur cet arrière-plan, l'œuvre de sensibilisation de Pevsner auprès du public britannique, sur les deux fronts parallèles de l'histoire de l'art et de l'histoire de l'architecture, comprenait donc un fort enjeu patriotique, car il s'agissait de défendre la culture visuelle britannique contre des détracteurs éminents, comme Fry, jugeant l'apport national de l'intérieur. En ce sens, il est légitime de considérer Pevsner à la fois comme un passeur et comme un faiseur de patrimoine.

À l'émergence du questionnement identitaire dans les médias, à travers la diffusion de l'art et de l'architecture de la nation, s'ajoute une problématique transnationale : le discours pevsnerien, qui visait à fonder le patrimoine artistique de la nation, était en effet nourri de transferts culturels. L'éducation universitaire reçue par Pevsner en Allemagne dans les années 1920 s'est « traduite », au sens littéral et au sens large, dans son nouvel environnement. Cet essai explore deux modalités de diffusion du patrimoine proposées par l'historien d'art : une série d'émissions radiophoniques intitulées *The Englishness of English Art* (1955) et une collection de guides architecturaux, *The Buildings of England*, dont le premier volume est paru en 1947.

Réhabiliter l'art anglais à la radio

En 1954, Nikolaus Pevsner fut invité par la BBC à participer l'années suivante aux *Reith Lectures*, une série annuelle de conférences radiophoniques confiées aux grandes figures intellectuelles du moment. Elles avaient été baptisées ainsi en hommage à John Reith (1889-1971), le premier directeur général de la BBC, qui cultivait une vision de la radio comme un service public dont la tâche était d'enrichir la vie intellectuelle et culturelle de la nation. Le processus de formation d'un patrimoine artistique apparaît clairement dans le cycle de conférences proposé par Pevsner, *The Englishness of English Art*[3]. Son ambition était en effet de remettre en cause le postulat traditionnel de l'infériorité britannique en matière de production artistique.

[1] Fry, Roger, *Reflections on British Painting*. Londres : Faber & Faber, 1934, p. 24 : « There has been in this country a low standard of artistic conscience ».

[2] *Ibid.* : « When I consider the greatness of British civilization as a whole, its immense services to humanity in certain directions [...], when I consider this magnificent record I have to admit sadly that British art is not altogether worthy of that civilisation ».

[3] Voir Nikolaus PEVSNER, *The Complete Broadcast Talks : Architecture and Art on Radio and Television, 1945-1977*, édité par Stephen GAMES, pp. 241-316.

C'était la première fois que la série était consacrée à l'art. Pevsner succédait à ce que l'on pourrait appeler des faiseurs de patrimoine scientifique, comme le montre un bref survol des titres des *Reith Lectures* depuis leur création en 1948, année où fut invité le philosophe et mathématicien Bertrand Russell. Les années suivantes, on trouve, entre autres, le spécialiste de l'éducation Robert Birley en 1949 (*Britain in Europe : Reflections on the Development of a European Society*) et le physicien Robert Oppenheimer en 1953 (*Science and the Common Understanding*). Pevsner intervint entre l'exposé du philosophe Oliver Franks (*Britain and the Tide of World Affairs*) et celui du physicien Edward Appleton (*Science and the Nation*)[1]. Cette liste montre bien que le thème récurrent des conférences était la place de la nation culturelle britannique au niveau international : il existait donc bel et bien une pensée nationale qui se déclinait dans les sciences et dans la politique, et dont on pouvait tirer de la fierté. Pevsner s'attacha à transposer cette pensée nationale positive dans le domaine des arts.

Le substantif *Englishness* du titre est une création de l'historien d'art. Ce procédé grammatical est courant en allemand, mais aussi en anglais. Le terme d' « anglicité » reflète le postulat d'une essence, appliqué dans le cycle de conférences à l'art anglais. Le sous-entendu véhiculé par le titre est donc que l'art national n'était pas seulement un art sous influence étrangère, un art épigonal, comme semblait le croire Roger Fry. Dans sa démonstration, Pevsner applique un principe emprunté à l'historien d'art suisse Heinrich Wölfflin (une figure incontournable de la discipline, dont il avait d'ailleurs suivi les cours à Munich) : chaque style a des valeurs propres et doit être étudié selon ses propres termes[2]. Ceci entraîne la remise en cause de l'image alors traditionnelle, organique, du progrès artistique par cycles, où se succèderaient les primitifs, l'essor d'un âge classique, et une phase de déclin, voire, avec une connotation péjorative de « décadence ». Dans le processus de formation d'un patrimoine, se défaire de ce jugement moral offrait la possibilité d'élargir le « canon » des œuvres qui étaient susceptibles d'éveiller la fierté de la nation, et qui ne seraient plus évaluées selon leur proximité avec un idéal classique. Ainsi, Pevsner relança la réception critique de William Hogarth en lui consacrant une émission entière, « Hogarth et la Vie Observée », qui faisait du peintre et illustrateur l'un des archétypes de l'art anglais[3].

Le caractère novateur de son projet radiophonique amena Pevsner à chercher et à développer un langage approprié pour parler de phénomènes visuels. Ce n'était pas sa première émission sur l'art pour la BBC, mais c'est celle qui eut le plus d'ampleur. Dans le programme lui-même, Pevsner ne parla véritablement des

[1] Voir Bertrand RUSSELL, Authority and the Individual, 1948 ; Robert BIRLEY, *Britain in Europe : Reflections on the Development of a European Society*, 1949 ; Oppenheimer, Robert, Science and the Common Understanding, 1953 ; Oliver FRANKS, Britain and the Tide of World Affairs, 1954 et Appleton, Edward, Science and the Nation, 1956, diffuses par la BBC.

[2] Voir notamment Heinrich WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock : eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. Munich, Ackermann, 1888.

[3] Nikolaus PEVSNER, « Hogarth and Observed Life » (diffusée le 23 octobre 1955), *The Complete Broadcast Talks*, *op. cit.*, pp. 261-267.

aspects visuels de l'art qu'à partir du dernier tiers de la première émission, et ce seulement pour nommer un tableau de Hogarth, en illustration d'une démonstration sur le théâtre élisabéthain[1]. Sa méthode consistait en réalité à établir et à démontrer aux auditeurs les caractéristiques essentielles de la culture anglaise, du langage à la littérature en passant par la politique, caractéristiques qui, selon lui, s'exprimaient dans la production artistique nationale. Il appliquait en cela une autre de ses sources d'inspiration dans l'historiographie germanophone de l'art, la théorie de « l'histoire de l'art comme histoire des idées » de l'historien viennois Max Dvořák[2].

Le but poursuivi par Pevsner dans les *Reith Lectures* était d'apporter une réponse convaincante à la question qui présidait à sa pratique : « Pourquoi s'intéresser aux problèmes de l'histoire de l'art ?[3] ». En effet, la réception des arts visuels, moins immédiate que d'autres formes d'expression artistique, était selon lui injustement négligée en Angleterre. Ainsi, dans l'émission introductive, il affirme : « La compréhension et l'appréciation de l'œuvre d'un artiste viennent s'ajouter selon moi aux plaisirs véritablement importants et par là améliorent l'existence. Personne ne nie le fait que la poésie et la musique peuvent accomplir cela, mais les révélations qui peuvent nous toucher à travers le regard nous sont moins familières[4] ». L'appréciation des arts visuels nécessite un regard particulier et une capacité à replacer l'œuvre dans son contexte : « Vous pouvez aller dans un grand musée et laisser les œuvres vous parler, comme elles viennent. Mais après un certain temps vous allez vous rendre compte que vous avec besoin de l'histoire pour comprendre et même pour apprécier l'art[5] ». C'est là que l'historien d'art doit intervenir : Pevsner se présente comme « un généraliste[6] » qui peut justement fournir les clés d'interprétation des œuvres et plus généralement, travailler auprès du public à l'apprentissage du regard. Comme le montre le titre d'un livret écrit pour le gouvernement en 1946, l'historien d'art défendait l'idée qu'il existait des « plaisirs visuels dans les choses de tous les jours[7] ».

L'art appartient à l'existence quotidienne et exprime des caractéristiques culturelles qui sont à la jonction de l'esprit d'une époque et d'un esprit national, parfois en harmonie, parfois en opposition Pevsner cherchait à prouver l'existence de constantes na-

[1] Voir *ibid.*, « The Geography of Art » (16 octobre 1955), pp. 254-261.
[2] Voir Max DVOŘÁK, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, Munich, Piper, 1924.
[3] Nikilaus PEVSNER, « The Geography of Art », p. 254 : « Now why should one study the problems of art history ? »
[4] *Ibid.* : « I suggest that an understanding and appreciation of the work of the artist adds to the truly valuable pleasures and thereby enhances one's life. That poetry or music can do that, no one denies. The revelations which can reach us through the eye are less familiar. »
[5] *Ibid.* : « You may go to any great museum and just let work of art after work of art speak to you, as it comes. But you will find after a time that you need history to understand and even to appreciate art. »
[6] *Ibid.* : « the generalizer ».
[7] *Id.*, *Visual Pleasures from Everyday Things : An Attempt to Establish Criteria by which the Aesthetic Qualities of Design can be Judged*, Batsford : Council for Visual Education, 1946.

tionales qui s'exprimeraient dans l'art anglais, rangeant son étude dans le domaine de la « géographie de l'art ». Un récit émerge alors au fil des émissions, qui favorise la prise de conscience du fait que les marqueurs culturels et artistiques évoqués *ont* une histoire liée à leur positionnement géographique et *forment* en même temps l'histoire de la nation. Toutefois, Pevsner se montre prudent quant à l'usage du critère national :

> *« la géographie de l'art n'est pas vraiment un nationalisme en acte, bien que certains historiens de l'art, intelligents et raisonnables, en aient donné l'impression*[1] *».*

Les talents pédagogiques de l'historien d'art furent commentés abondamment dans les semaines de diffusion des *Reith Lectures*, et souvent avec enthousiasme. D'après le critique du *Sunday Times*, Pevsner était « l'un des plus grands éducateurs populaires[2] ». Il ouvrit les yeux du public sur le potentiel d'appréciation de l'art qui était partout autour d'eux. Un autre critique exprima un soulagement ironique mais flatteur pour Pevsner : « Enfin ! Une série de conférences Reith dont on peut non seulement comprendre, mais encore apprécier chaque phrase. Difficile d'imaginer quelqu'un qui correspondrait moins au Professeur allemand des légendes (solennel, sans humour, embourbé dans son propre savoir) que Pevsner. [...] Contrairement à quelques-uns des autres conférenciers dans la série, il n'est pas le genre d'enseignant qui gravit l'échelle de la pensée puis donne du pied pour faire tomber l'échelle qu'il a gravie[3] ». Pevsner est ici opposé au cliché négatif, fortement satirique, du professeur de type germanique qui ne ferait aucun effort pour être compris d'un large public. Ses origines allemandes en revanche, donnèrent lieu au cliché positif suivant : il possédait « ce génie teutonique inestimable du catalogue et de la compilation à échelle gargantuesque[4] ». Il avait fallu l'apport d'un regard extérieur pour aider la nation britannique à une prise de conscience.

On voit se former, par-delà les clichés, l'image d'un faiseur de patrimoine : Pevsner utilisait le biais de la radio pour engager un dialogue sur la culture nationale avec un large auditoire qui pouvait se reconnaître dans ses propos, comme il l'espérait lui-même : « Le résultat [...] n'est pas : 'C'est anglais, et qu'aucun Anglais n'essaie de faire autrement !', mais vise une trame si riche de formes et de principes apparemment opposés, que vous devriez finalement en émerger avec un sens plus juste de l'art des autres peuples et un sens élargi et non plus étroit des possibilités nationales de ce

[1] *Id.*, « The Geography of Art », p. 255 : « geography of art is not really nationalism in action, although some very intelligent and sensitive art historians have unquestionably made it appear so. »
[2] Atticus, « People and Things », *The Sunday Times*, 26 février 1955 : « one of the greatest of popular educators. »
[3] « 'A Number of Things' », *Socialist Commentary*, décembre 1955 : « At last! A series of Reith lectures every sentence of which one could not only understand, but enjoy. Anyone less like the German professor of legend - ponderous, humourless, swamped by his own learning - than Dr Pevsner it would be hard to imagine. [...] He is not - as some Reith lecturers have been - the sort of teacher who 'climbs a ladder of thought and then kicks away the ladder by which he has climbed'. »
[4] « Reith Lecturer », *The Observer*, 16 octobre 1955 : « that invaluable Teutonic genius for cataloguing and compilation on a gargantuan scale. »

pays[1] ». Pevsner était un généraliste dont le discours restait accessible, mais son expertise lui conférait la légitimité nécessaire pour proposer les œuvres et les artistes qui pourraient constituer le patrimoine national, et surtout un cadre de lecture flexible dans lequel chaque auditeur pouvait développer son propre rapport à l'art de la nation.

Nikolaus Pevsner, passeur du patrimoine architectural : la série des *Buildings of England*

En 1947, Pevsner proposa au directeur de la maison d'éditions Penguin, Allen Lane, une série de guides architecturaux comté par comté : *The Buildings of England*. S'il est ici encore faiseur et passeur de patrimoine, en ce qu'il parcourut le pays pour collecter des données et rédiger les guides, on peut aussi qualifier de passeur l'éditeur visionnaire qu'était Allen Lane[2]. En effet, la politique éditoriale de Penguin dans l'immédiat après-guerre était un exemple particulièrement marquant d'élaboration d'une identité culturelle nationale populaire. La collection d'essais et d'ouvrages théoriques, les Pelican, est ensuite devenue partie intégrante du patrimoine national. Pevsner a d'ailleurs écrit en 1942 un volume des Pelican qui est resté la référence pour plusieurs générations d'étudiants en architecture, *Génie de l'architecture européenne*[3].

Le concept des *Buildings of England* prenait pour modèle les guides d'architecture allemands de l'historien d'art Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* (« Manuel des monuments allemands ») parus à partir de 1905[4]. Cependant, Pevsner avait l'intention de dépasser son prédécesseur sur deux plans : « la longueur et l'autopsie[5] », pour reprendre son expression. Ainsi, alors que Dehio supervisait les volumes et rédigeait les entrées les plus importantes, Pevsner, lui, pensait qu'il était important d'avoir vu et visité systématiquement tous les bâtiments dont il était question, une tâche d'autant plus difficile qu'il n'existait pas, à la fin des années 1940, de listes exhaustives des édifices anglais qui auraient pu présenter un intérêt culturel. Pevsner entama donc dans ses recherches préparatoires une double mission de collecte d'informations et de mise à disposition du public, à travers ces volumes en format de poche, d'un premier recensement du patrimoine architectural, projet qu'il présentait, dans la préface du dernier guide,

[1] Nikolaus PEVSNER, « The Geography of Art », p. 255 : « The result [...] is not simply : This is English, and don't you do anything else. It will on the contrary be, I hope, so complex a tissue of seemingly opposed forms and principles that in the end you ought to emerge with a juster understanding of the art of other peoples and a widened instead of a narrowed sense of this country's national possibilities ».

[2] Voir Lewis, Jeremy, *Penguin Special : The Life and Times of Allen Lane*. Londres : Viking, 2005.

[3] Nikolaus PEVSNER, *An Outline of European Architecture*. Harmondsworth : Penguin, 1942.

[4] Georg DEHIO, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, vol. 1. Berlin : Wasmuth, 1905. Sur la série, voir notamment Himmelein, Volker et Peter Betthausen (éd.), *Georg Dehio (1850-1932) : 100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*. Munich : Deutscher Kunstverlag, 2000.

[5] Nikolaus PEVSNER, « Foreword », *in* William O'NEAL (éd.), *Sir Nikolaus Pevsner : A Bibliography*, compilé par John R. Barr. Charlottesville : University Press of Virginia, 1970, p. xi. : « I intended to go beyond Dehio in two ways : length and autopsy ».

comme un ensemble de « ballons d'essai[1] ». C'était une œuvre collaborative qu'il invitait systématiquement les lecteurs à rectifier.

De par la rigueur et l'ambition du programme de recherche, l'approche des *Buildings of England* était inédite, même si la série se place en réalité dans un genre préexistant : on citera les *Shell Guides* datant des années 1930, dont la plupart ont été édités par le poète John Betjeman et illustrées par John Piper[2]. Ces guides cultivaient un ton pastoral et poétique. Contribuant au processus d'idéalisation de l'identité culturelle anglaise (sous sa forme presque caricaturale de la « bonne vieille Angleterre » ou « Good Ol' England »), ils prenaient souvent des accents élégiaques. Alors que la posture anglaise traditionnelle face à l'architecture du passé était donc celle du poète et du dilettante, Pevsner chercha quant à lui à fonder une véritable institution patrimoniale. L'exhaustivité de son travail reflétait le souci d'accorder une importance égale à chaque *county*, non pas dans sa version idéalisée et canonique, mais tel qu'il se présentait à l'observateur : chacun méritait d'être arpenté, et son architecture minutieusement répertoriée. Les couches de patrimoine régional s'ajoutèrent alors au fil des volumes, pour former le patrimoine anglais dans sa diversité.

En 1974, année où Pevsner termina le dernier volume, plusieurs journaux comparaient les *Buildings of England* dans leur ensemble au grand inventaire de l'Angleterre mené sur l'ordre de Guillaume de Normandie, le *Domesday Book* ou *Livre du Jugement Dernier*. On pouvait lire par exemple : « Cet inventaire exhaustif de monuments est, de par son concept, un *Domesday* moderne avec ses 20 000 pages et ses 8,5 millions de mots[3] ». Cette image a une forte résonance symbolique : le gigantesque recensement du patrimoine (dans le sens des biens matériels) fait au XI^e^ siècle, portrait collectif en filigrane d'une communauté à un instant donné est rapproché de l'inventaire du patrimoine architectural digne de figurer dans un portrait de la nation britannique au milieu du XX^e^ siècle. Ce renvoi à une tradition britannique ancrait le projet des *Buildings of England* dans l'imaginaire national et en faisait un marqueur culturel à part entière. Paradoxalement, les critiques attiraient en même temps l'attention sur un autre parallèle, l'idée que seul un étranger aurait pu accomplir un tel exploit. Après tout, le *Domesday* fut aussi le projet d'un étranger, Guillaume de Normandie, et les *Buildings of England* se rangent alors parmi les nombreuses manifestations culturelles de courants transnationaux dans la formation du patrimoine national. Les nuances entre les journaux sont intéressantes : pour le *Times*, c'est un *Domesday* « personnel » que venait de finir Pevsner[4], alors que le *Birmingham Post* évoquait en titre « le livre

[1] *Id.*, The *Buildings of England : Staffordshire*. Harmondsworth, Penguin, 1974, pp. 17-18 : « the first editions are only *ballons d'essai* ».

[2] Voir John Betjeman (éd.), *Shell Guides : illustrated guides to the counties of England,* Londres, Architectural Press, 1934-

[3] « Latterday 'Domesday' », *Worcester Evening News*, 1974 : « This comprehensive inventory of buildings is in concept a modern Domesday totalling over 20,000 pages and 8,5 million words ».

[4] « Sir Pevsner completes his Edifice of Words », *The Times*, 29 juin 1947 : « Sir Nikolaus Pevsner's monumental personal Domesday survey ».

du Jugement Dernier d'une Angleterre en voie de disparition[1] ».

Dans le style même des guides, Pevsner chercha à convertir dans le texte l'un des fondements de son travail sur l'architecture, qu'il définissait comme configuratrice d'espace. En cela, il était l'héritier des théories allemandes de l'empathie ou *Einfühlung* appliquées à l'architecture (l'observateur fait l'expérience des bâtiments en les parcourant, en se projetant dans l'espace architectural), dont il se faisait le passeur[2]. Cette fonction de passeur prenait alors le sens supplémentaire de celui qui saurait guider l'observateur et favoriser cette projection au sein de l'architecture nationale. Ainsi, dans chaque volume, les chapitres sont divisés en aires géographiques, et pour chacune d'entre elles, Pevsner propose des « déambulations » qui sont autant d'invitations à parcourir le territoire, à s'approprier les monuments. Les volumes des *Buildings of England* ne fonctionnent à plein que quand le regard circule entre le texte et l'architecture décrite : Pevsner arpente le patrimoine avec le lecteur en tête : dans un style presque télégraphique, il attire l'attention sur des détails et indique comment son regard se déplace d'un élément d'architecture à un autre pour « lire » un bâtiment. Il parle toujours des choses que le lecteur pourra voir sur place[3].

La réputation des *Buildings of England* grandit peu et peu, à tel point qu'être « dans le Pevsner », pour un monument, devint un gage de qualité. Toutefois, ce processus de sanctification était à double tranchant : au fil de la publication de la série, plusieurs projets immobiliers et de restructuration obtinrent la permission de démolir un bâtiment historique parce qu'il ne figurait pas dans les *Buildings of England*, ou parce qu'il y était mentionné en des termes négatifs[4]. À l'inverse, il existait une liste appelée de manière informelle « les 50 de Pevsner » qu'il avait constitué en 1967 à la demande d'un comité gouvernemental chargé de faire la liste des édifices et monuments historiques d'intérêt particulier[5]. La liste de Pevsner fut le premier groupe de bâtiments datant de l'entre-deux-guerres placés sur la *Statutory list*, c'est-à-dire « classés ». On trouve par exemple sur cette liste l'immeuble Isokon de l'architecte Wells Coates, construits en 1933-1934, que Pevsner appelait dans le volume correspondant « un événement-clé dans l'introduction du style moderne[6] ».

[1] Keith BRACE, « Domesday Book for vanishing England », *The Birmingham Post*, 27 juin 1974.

[2] Voir notamment Robin CURTIS et Gertrud KOCH (dir.), *Einfühlung : zur Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. Munich : Fink, 2009. la notion d'*Einfühlung*, développée successivement par Robert Vischer, Wilhelm Worringer et Theodor Lipps, a été transposée dans le domaine architectural par August Schmarsow (Voir *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft – Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt*. Leipzig : Teubner, 1905.)

[3] Voir Anne HULTZSCH, « Architectural History from Eye-level : Nikolaus Pevsner's 'Treasure Hunts' in the *Architectural Review*, 1942 », *The Journal of Architecture*, vol. 19, no 13, 2014, pp. 382-401.

[4] Voir Susie HARRIES, *Nikolaus Pevsner : the Life*, partie VI : « Establishment figure, 1960s ». Londres : Chatto & Windus, 2011.

[5] Voir Cherry, Bridget, « 'Pevsner's Fifty' : Nikolaus Pevsner and the Listing of Modern Buildings », *Transactions of the Ancient Monuments Society*, vol. 46, 2002, pp. 97-110.

[6] Nikolaus PEVSNER, *The Buildings of England : London Except the Cities of London and Westminster*, Harmondsworth : Penguin,

Conclusion

Au vu de la grande portée du rôle de l’historien d’art et d’architecture se pose la question du chevauchement entre la collecte de données pour fonder le patrimoine et l’évaluation de ces éléments constituants : lesquels sont dignes de passer à la postérité ? Une question corollaire serait celle de la responsabilité du passeur de patrimoine dans les situations où il se fait critique et se projette soit dans un passé très proche qui n’a pas encore été soumis à l’épreuve du temps, soit même dans le présent et l’avenir de la société dans laquelle son travail est reçu. On observe aujourd’hui dans les médias britanniques un mouvement réflexif : ainsi, la série *Heritage! The Battle of Britain’s Past*[1] (2013) explore comment « le patrimoine » est devenu un mouvement populaire de masse. Pevsner y figure d’ailleurs et il est cité comme étant un élément fondamental d’un patrimoine *historiographique* national. Quant à la série des *Buildings of England*, elle est mise à jour constamment par les presses universitaires de Yale, et s’appelle maintenant *Pevsner Architectural Guides*.

Des expressions telles que « Est-ce que c’est dans le Pevsner ? » ou « Je vais vérifier dans mon Pevsner » sont courantes parmi les passionnés d’architecture[2]. La transformation du nom propre en substantif est aussi un symptôme de l’intégration de Pevsner dans le patrimoine même où il est célébré comme une institution. Une autre création linguistique en passe de devenir traditionnelle dans le vocabulaire des experts en architecture est le verbe « to Pevsner » pour signifier « partir en excursion architecturale[3] ». De fait, le *Tate Britain* a récemment rouvert au public sa collection permanente, après une longue période de travaux. La disposition a été complètement repensée pour offrir un parcours chronologique dans cinq cents ans d’art britannique : *Walk through British Art*[4] Il semble donc que la réponse que Pevsner proposait en son temps à la question alors brûlante (comment faire vivre le patrimoine artistique et architectural ?) : l’idée qu’il fallait le fréquenter, le parcourir, trouve encore des échos dans la pratique contemporaine en Grande-Bretagne. En ce sens, on peut dire que Pevsner incarne le modèle encore valide aujourd’hui de l’arpenteur de patrimoine.

1952, p. 200 : « a milestone in the introduction of the modern idiom into London ».

[1] http://www.bbc.co.uk/programmes/p014fxzv

[2] Voir « Nikolaus Pevsner : Set in Stone », *The Economist*, 5 novembre 2011 : « the question, ‘Is it in Pevsner ?’ remains an indicator of the aesthetic worth of a church, country house, town hall, school or factory ».

[3] Voir Penelope LIVELY, *A House unlocked*. Harmondsworth : Penguin, 2002 : « One of the most consistently rewarding moments when Pevsnering a church is turning to the furnishing section after the main perambulation ».

[4] http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/display/bp-walk-through-british-art

Partie 4 : Table ronde

Anne-Claire Bondon
Justine Delassus
Gianni Giardino
Thibault Le Hégarat

Regards de professionnels sur le patrimoine

Présentation

La thématique de cette journée d'études invitait à porter le regard sur les professionnels de la création et de la médiation du patrimoine, ce pourquoi il nous semblait essentiel de convier ces acteurs à prendre la parole. Pour le troisième temps de la journée, une table ronde avait donc été organisée afin que des professionnels de la culture et du patrimoine, sélectionnés sur leurs propositions, présentent leurs activités au regard des problématiques de la journée. Dirigée par Gianni Giardino, maître de conférences et chercheur au CHCSC, la table ronde a fait se succéder trois intervenantes dont les profils diffèrent, tout autant que diffèrent la façon dont elles appréhendent le patrimoine dans le cadre de leur métier. Chacune témoignait d'une expérience et d'une inscription particulière dans les rôles de « faiseurs et passeurs de patrimoine ».

Plutôt que d'en fournir la retranscription, nous proposons ici – exercice peu conventionnel il est vrai – la synthèse de leurs interventions et des réponses apportées aux questions posées par le modérateur et par l'auditoire. Les propos ont été remis en perspective avec les problématiques de la journée afin de proposer quelques réflexions autour des cas particuliers qui ont été présentés.

I. Des « faiseurs et des passeurs de patrimoine »

Dans un premier temps, **Ourida Tilikete**, enseignante de français langue étrangère au GRETA 93 et médiatrice culturelle, a présenté son activité de sensibilisation à la culture d'un public d'étrangers non francophone. La structure concernée est extérieure à la sphère culturelle puisque le GRETA relève de l'éducation nationale, tout en travaillant en partenariat avec des institutions culturelles. En France, l'école embrasse en effet, depuis les années 1980, la mission de faire découvrir le patrimoine à ses élèves.

Le programme pédagogique mené par le GRETA ne se contente pas d'emmener le public dans des lieux culturels. Il y a, en plus, le souci de les expliquer afin que cette pratique culturelle, ces lieux et ces œuvres aient du sens. Les visites au musée permettent ainsi à un public de primo-arrivants de se familiariser avec la culture française à travers la découverte du patrimoine national : musées, salles de spectacle, etc. Ces nouvelles connaissances socioculturelles transmises par les lieux culturels viennent ainsi renforcer les connaissances linguistiques nécessaires à l'intégration sociale et professionnelle de ces apprenants. Ourida Tilikete a donc fait part de sa pratique pédagogique où le musée se fait vecteur « *des codes sociaux culturels de la culture française* ».

Dans ce cadre, Ourida Tilikete procède à une transmission formelle de connaissances, sur les lieux mêmes de leur (re)présentation et d'exposition. Cette mission mêle donc l'éducation à la culture et à l'intégration en présentant la sortie culturelle comme un moyen de s'immerger dans une société et de créer du lien pour un public autrement marginalisé. La position d'Ourida Tilikete peut donc être qualifiée de « passeur de patrimoine » car il y a bien transmission, même si elle relève de l'éducation et non de la médiation. N'ayant pas la maîtrise du dispositif muséal par exemple, l'enseignante doit utiliser l'espace et la médiation tels qu'ils ont été conçus par les professionnels du musée et tisser un lien entre cet espace, les objets qui s'y trouvent et le public qu'il y amène.

Marie-Laure Estignard est conservatrice du patrimoine et directrice du musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines, une ville nouvelle créée dans les années 1960 sur le territoire plusieurs communes de l'est du département. Un de ses objectifs au musée de la ville consiste à faire découvrir leur territoire aux habitants. Bien que la communauté d'agglomération de Saint-Quentin-en-Yvelines soit relativement récente, les différents territoires qui la composent sont néanmoins dotés d'un patrimoine local riche qu'un conservateur a la charge de mettre en avant.

Cette position lui confère le double rôle de « faiseur et passeur » de patrimoine car ses missions relèvent à la fois de la valorisation, de la médiation mais aussi de la délimitation du périmètre patrimonial sur ce territoire. En tant que conservatrice, Marie-Laure Estignard intervient de manière assez directe sur ce qui mérite ou non d'être conservé. Toutefois, la démarche qu'elle a engagée associe la population à la constitution du patrimoine de Saint Quentin en Yvelines. Pour cela, elle recourt à une approche anthropologique fondée sur l'étude des rapports des habitants avec leur environnement pour comprendre ce qui fait sens dans le patrimoine local. Il s'agit donc de faire

émerger un patrimoine dans une ville nouvelle tout en instaurant des médiations avec les publics, issus de ce territoire ou qui lui sont extérieurs. Marie-Laure Estignard propose donc, notamment à des groupes scolaires, une éducation au territoire.

Enfin, **Caroline Bugat**, musicologue de formation, est responsable du pôle médiation au sein du service des activités culturelles du musée de la musique (Cité de la musique, Paris). Elle est également responsable d'équipe des guides-conférenciers et des projets de médiation en collaboration avec le laboratoire de conservation et de restauration du musée. Elle est revenue sur le rôle du musée comme « passeur de patrimoine » à travers la présentation d'un parcours intitulé « Touchez la musique ». Dans celui-ci, le visiteur, quel que soit son âge, son handicap et indépendamment de son expérience musicale, peut toucher des instruments de musique conservés au musée et en utiliser certains pour produire des sons. En travaillant au sein d'une structure muséale et patrimoniale, elle se situe du côté des « passeurs » de patrimoine puisqu'elle intervient essentiellement sur le plan de la médiation. Elle a l'initiative et la maîtrise des dispositifs de médiation.

Ces trois interventions couvrent plusieurs domaines du patrimoine (dont l'immatériel), des problématiques différentes (invention, valorisation, démocratisation), des lieux, des institutions, et enfin mobilisent des compétences différentes. Elles permettent également de changer d'échelle et de passer du macro au micro. Macro avec Marie-Laure Estignard car le territoire concerné est vaste, recouvre plusieurs communes, rassemble des objets et des lieux de plusieurs époques et de différentes natures. Echelle micro, enfin, avec Caroline Bugat dont le dispositif est restreint à un unique domaine et à une expérience circonscrite à un lieu culturel. Les registres interpellés ne sont pas les mêmes mais restent toutefois très complémentaires : anthropologie, ethnologie, sociologie et société, transferts de savoirs, médiation et éducation.

II. Des interventions qui dessinent certaines caractéristiques du patrimoine

Si les contours des objets patrimoniaux sont difficiles à tracer, les actions et les missions évoquées par les professionnelles présentes ont été l'occasion d'y réfléchir empiriquement. Au-delà des réflexions théoriques, leurs discours peuvent laisser entrevoir certains éléments de définition ainsi que certaines tendances, tant du côté des professionnels que des publics.

a) Dépasser une conception classique du patrimoine

Le patrimoine, des objets rares et précieux

Le parcours « Touchez la musique » suppose de faire entrer, aux côtés des collections, des objets qui n'ont pas de valeur patrimoniale. Caroline Bugat explique que la distinction entre objets patrimoniaux et objets de médiation s'opère instinctivement chez les visiteurs: « *Nous nous sommes aperçus que les gens avaient bien compris ce qu'ils pouvaient et ne pouvaient pas toucher. Ils font la distinction entre ce qu'ils peuvent toucher et les objets patrimoniaux, même sans explications.* » Cette attitude du public est révélatrice d'une conscience collective du patrimoine et témoigne d'une

véritable compréhension de la notion de patrimoine aujourd'hui. Bien que sa définition demeure floue pour certains d'entre eux, la majeure partie des visiteurs identifient de suite ce qui relève ou non du patrimoine et ce qu'ils sont autorisés à toucher au sein de leur parcours, selon des critères relatifs à la préciosité, à la rareté et à la fragilité des objets présentés.

Ce genre d'approche sensible, basée sur l'expérience directe, innove puisqu'elle rend nécessaire, sinon obligatoire, le rapport tactile à l'objet exposé. Par conséquent, elle remet en question certains comportements traditionnellement de rigueur au musée où les objets peuvent rarement être touchés. Cette volonté nouvelle d'instaurer une relation sensible du visiteur au patrimoine serait-elle un moyen d'affirmer la propriété universelle du patrimoine ?

Valeur, ancienneté et genres de patrimoine

L'expérience de Marie-Laure Estignard dans une ville nouvelle rappelle l'importance de la « valeur d'ancienneté » du patrimoine aux yeux du public.

> *« On se rend bien compte aujourd'hui, dit-elle, que le patrimoine ou en tout cas l'importance sociale du patrimoine se mesure souvent à l'ancienneté de ce patrimoine. Plus il est ancien plus le prix du patrimoine est grand, or il est très grand pour le proche orient antique, et il est extrêmement petit sur un patrimoine comme celui de saint Quentin [...] ».*

L'action du musée de Saint-Quentin doit relever ce défi et faire émerger un patrimoine de toutes les créations « récentes » sur le territoire de la ville nouvelle : l'urbanisme, l'architecture, l'art public.

Cependant, les communes regroupées à Saint-Quentin ont également un patrimoine ancien, comme le rappelle la conservatrice du musée de la ville, et qui donne sa complexité et sa richesse au territoire : « *Saint Quentin c'est un grand territoire, qui a une histoire, une ville-palimpseste, ces choses se sont construites les unes sur les autres.* » Le patrimoine récent n'est toutefois pas encore identifié comme tel par les habitants de la ville « patrimoine » restant assimilé à « ancien », et le musée de la ville intervient pour sa reconnaissance. Cette dynamique parcourt l'ensemble du territoire puisque l'Université de Versailles Saint Quentin contribue à éclairer ce patrimoine récent, notamment au travers d'un programme consacré à l'étude de l'histoire du campus Paris-Saclay[1]. Il s'agit de recenser et d'étudier le patrimoine scientifique et humain des sites de recherche et d'en préserver les traces pour permettre d'écrire une histoire des sciences et des découvertes.

b) Renouveler les approches du patrimoine

L'émergence d'un patrimoine de proximité

La démarche adoptée par Marie-Laure Estignard au sein du musée de Saint-Quentin se situe dans cette lignée. En effet, les objets patrimoniaux dont elle a la charge peuvent non seulement être assez récents mais aussi relever du quotidien et non de l'extraordinaire. Sans constituer un rejet de la mémoire et du patrimoine ancien qui conserve son prestige, l'émergence du « patrimoine de proximité » (proximité autant géographique que temporelle) souligne l'attachement

[1] http://www.uvsq.fr/histoire-du-campus-paris-saclay-330857.kjsp

croissant aux petites choses qui font l'hier et le quotidien. L'histoire s'envisage alors au jour le jour et dans le souci de tout préserver, de ne plus conserver uniquement ce qui relève de l'exceptionnel mais de se tourner aussi vers l'ordinaire[1].

Cette notion de proximité était également présente dans les propos tenus par les deux autres intervenantes. D'une part, si certains instruments présentés dans le parcours « Touchez la musique » sont peu connus du grand public, la plupart leur sont familiers. D'autre part, Ourida Tilikete s'appuie sur des éléments familiers à ses publics lorsqu'elle les accompagne dans des lieux culturels. Comme nous le verrons par la suite, la notion de proximité permet de faire appel à un référentiel familier, un outil de médiation partagé et apparemment efficace.

Patrimoine matériel et immatériel

Enfin, les propos tenus lors de cette table ronde amenaient à réfléchir aux notions de patrimoine matériel et immatériel. La distinction entre ces deux domaines, sans constituer un antagonisme central dans le patrimoine, est tout de même assez structurante. Toutefois, les dispositifs peuvent jouer de cette différence sans chercher à opposer matériel et immatériel. Comme le montre l'expérience du GRETA, la culture française est constituée des deux, et son public est initié autant à la peinture, à l'architecture qu'à l'opéra. Pour les professionnels qui se saisissent de la question de l'immatériel, comme Caroline Bugat avec la musique, la distinction entre patrimoine matériel et immatériel doit être soulignée :

> *« La musique est un art qui ne se voit pas. Il y a donc un travail primordial à faire pour relier les objets qui vont figurer dans ce musée à l'art auquel ils servent, c'est-à-dire la musique. »*

Bien que la musique relève du patrimoine immatériel, le musée de la musique rassemble différents des objets et des instruments précieux qui sont les patrimoines matériels de la musique.

La confrontation des trois interventions de la table ronde révèle tout de même un fort tropisme pour la « haute » culture et le patrimoine « noble[2] ». Le GRETA emmène ainsi son public de manière prioritaire vers les beaux arts, les concerts de musique classique, le spectacle vivant (d'abord pour leur place dans la définition de la culture en France). A la cité de la musique, les instruments anciens et les objets de collection sont en bonne place dans le parcours, même s'ils ne font pas partie du dispositif « tactile ». Il y a en effet un versant patrimonial à dimension « touristique » dans ce parcours avec l'exposition notamment de la guitare de Jacques Brel et du piano de Frédéric Chopin. Seul le musée de la ville de Saint-Quentin offre à voir, à côté de l'ancien, un patrimoine récent plus proche du quotidien et du cadre de vie.

[1] Cette approche patrimoniale n'est pas sans rappeler le renouveau historiographique français amorcé par l'école des Annales. On peut d'ailleurs s'interroger sur les potentielles influences entre l'évolution des objets d'étude en histoire et l'évolution des objets considérés comme patrimoniaux. Notons, à ce propos, l'émergence d'un patrimoine modeste et vernaculaire en France dans les années 1960 et 1970.

[2] Georges-Henri Rivière, créateur des Arts et traditions populaires, critiquait l'opposition entre « art noble » et « art ignoble ». Nous reprenons ce qualificatif pour l'appliquer au patrimoine.

III. Le patrimoine, un objet identitaire

Le patrimoine s'est alors dessiné comme un potentiel vecteur d'identité et ce à plusieurs niveaux. En effet, la rencontre avec les objets patrimoniaux peut renvoyer à des références tout à fait personnelles et participer à la construction d'une histoire et d'une identité individuelle mais aussi territoriale et nationale.

a) Identité et territoire

Identification du patrimoine et identité territoriale

Le cas du musée de Saint-Quentin-en-Yvelines a, comme nous l'avons vu, mis en avant les problématiques liées à la géographie du patrimoine. Si la notion de patrimoine conserve pour une part un caractère d'ancienneté, Marie-Laure Estignard explique qu'il y a un patrimoine non négligeable mais souvent méconnu au cœur même de ce qu'on appelle communément les « villes nouvelles ». Faire connaître ce patrimoine au plus grand nombre était précisément l'objectif de l'exposition organisée par le musée de la ville de St Quentin en Yvelines intitulée «Bons baisers de Saint Quentin». « Les villes nouvelles n'ont pas d'histoire ? » était l'interrogation - provocatrice - portée par cette exposition, qui devait mettre à mal les idées préconçues en proposant « un nouveau regard sur l'environnement urbain ».

La nouveauté du regard faisait ainsi écho d'une part à la nouveauté des objets exposés, et d'autre part à la nécessité pour le visiteur d'envisager le patrimoine sous un nouveau jour en laissant derrière lui les stéréotypes liés au patrimoine. Dans ce processus de réinvention, le travail du conservateur consistait notamment à identifier ce qui dans cette ville relève du patrimoine. Cette identification participe à la création d'une identité à la fois communale et commune faisant du conservateur un véritable faiseur (à travers son travail d'identification) et passeur (à travers son travail d'exposition) de patrimoine.

Le patrimoine « vécu » : de l'expérience personnelle à la construction d'une identité commune

Marie-Laure Estignard explique d'autre part l'enjeu pédagogique de cette exposition :

> *« Aujourd'hui on s'occupe de territoires et on essaie, dans ce musée, de faire comprendre aux habitants d'un territoire ce qu'est leur patrimoine et en quoi il est remarquable même si, quand on se promène dans la rue, on ne le voit pas forcément de prime abord. »*

Le conservateur s'était donc fixé pour mission d'amener la population locale à la rencontre de son patrimoine assurant ainsi un rôle qu'on pourrait qualifier d'entremetteur entre deux entités qui se croisent sans jamais vraiment s'interroger.

Il existe pourtant un rapport presque intime entre les habitants et leur patrimoine qui mérite d'être reconnu, exprimé notamment à travers les commentaires « nostalgiques » ayant entouré la rénovation de la statue La Grande Girouette à Saint-Quentin :

> *« Les jeunes qui étaient là demandaient "mais qu'est ce que vous allez faire de cette girouette ? Vous allez la laisser ?" On a dit "Oui à priori, pourquoi ?" "Nan mais vous n'allez pas l'enlever ?" "Pourquoi, elle vous intéresse ?" Il y en a un qui a répondu "Moi j'ai appris à faire du vélo au-*

tour de cette girouette" et il y en a un autre qui a dit "vous voyez c'est notre tour Eiffel à nous." Comme quoi il faut comprendre que ce qui est patrimoine pour certains ne l'est pas pour d'autres, que la référence est extrêmement personnelle. »

L'intérêt, déjà évoqué, pour les objets du quotidien contribue à faire du patrimoine un vecteur identitaire. Il témoigne d'une volonté citoyenne de renouer avec son univers historique immédiat tout en balisant les territoires géographiques, intellectuels et sensibles grâce à des référents qui permettent de mieux appréhender les individus dans leur cadre de vie. La notion de patrimoine semble véritablement naître dans l'expérience personnelle qui lie l'individu aux objets qui l'entourent, lesquels définissent l'environnement dans lequel ce dernier, non seulement évolue, mais surtout se construit. A travers la mise en avant de ce patrimoine, le conservateur orchestre la valorisation plus générale du territoire lui-même faisant de la ville de Saint-Quentin une ville au patrimoine et au passé singulier, évoquant l'expérience particulière voire unique de ces habitants. On peut alors se demander si la valorisation de ce patrimoine n'est pas aussi une valorisation de l'identité même de ceux qui le côtoient et l'habitent, favorisant ainsi la constitution d'une identité commune.

b) Le patrimoine national comme vecteur d'intégration

Le musée, lieu métonymique de la France

L'intervention d'Ourida Tilikete a mis en lumière la dimension discriminante du patrimoine, qui, s'il ne leur est pas expliqué, risque d'exclure les « primo arrivants » du cadre de référence culturel commun partagé par les natifs. L'expérience de l'enseignante montre qu'il est essentiel de familiariser les primo arrivants avec ces lieux d'exposition du patrimoine. Ourida Tilikette avance ainsi que les lieux patrimoniaux sont le symbole d'une identité nationale, notamment à travers l'exemple du Louvre; elle explique que les musées se font ambassadeurs et les représentants de la notion « France » : « *Au musée du Louvre, certaines personnes croient qu'elles vont littéralement vers la France, il y a des lieux symboliques en France, le Louvre en fait partie et y aller, c'est une occasion de participer à la cité.* ». A travers le choix du Musée du Louvre il s'agissait de faire visiter un lieu emblématique de la culture française (observer le modèle du grand musée national, la place des beaux arts dans les musées français, le centralisme parisien en matière de culture) et ainsi de faire découvrir à travers l'expérience muséale, les « codes » d'une culture encore obscure ou méconnue des primo arrivants.

Intégrer par la culture

Les actions menées par l'enseignante témoignent de l'importance du patrimoine pour appréhender les codes socio-culturels d'une société, elle explique notamment qu'une intégration par la langue seule ne peut être efficace. Pour s'intégrer, les primo-arrivants doivent se familiariser avec le patrimoine français, les lieux et les objets qui symbolisent le pays et son histoire, car il existe une nécessité pour ces personnes d'apprendre et de comprendre ces codes culturels. La fréquentation des lieux culturels apparaît alors comme une manière de s'approprier ces données (le roi porte

une couronne pour signifier son statut par exemple). La visite du musée permet également de mener un travail de réflexion et de comparaison avec les codes, coutumes, cultures des différents pays dont les primo arrivants sont originaires. La visite du musée devient alors une invitation à l'ouverture, à la découverte d'une identité autre. En d'autres termes, cette expérience témoigne de la nécessité d'une langue commune mais aussi de représentations culturelles partagées pour s'intégrer dans une société. Par conséquent, les objets désignés comme patrimoniaux par les institutions participent à la construction d'une identité nationale qui tend à constituer un socle partagé par les citoyens.

Les enjeux identitaires du patrimoine sont donc multiples. Si le patrimoine se définit comme ce qui se transmet de générations en générations, le legs ne peut se réduire aux seuls objets puisque les symboliques et les histoires dont ils témoignent forgent une identité commune. Cette identité se décline selon plusieurs échelles, du vécu personnel à l'histoire nationale, en passant par l'expérience inscrite dans le territoire. A travers les retours d'expériences des professionnels présentes, il semble que ces différents niveaux s'enrichissent mutuellement. On remarque également une volonté, tant du côté des conservateurs que des enseignants, de prendre en compte l'identité des visiteurs afin « d'individualiser » l'expérience patrimoniale.

IV. Le patrimoine, un héritage co-construit...

Cette importance accordée au vécu personnel et cette tendance à prendre en compte l'identité du visiteur témoignent de la dimension co-construite du patrimoine. Du fait peut-être de la démocratisation de la visite des lieux patrimoniaux, les "faiseurs" de patrimoine ne peuvent plus seulement être les grandes institutions de la culture. Les objets patrimoniaux (dans le sens large du terme) sont notamment identifiés et reconnus comme tels en raison des relations qui se tissent avec les populations et les individus à toutes les échelles.

Le double rôle du musée de Saint-Quentin en offre un exemple parlant. Il s'agit, pour cette institution, de faire comprendre la valeur des oeuvres d'art urbain, nombreuses à Saint-Quentin, et de faire émerger le patrimoine dans la ville :

> *« Le rôle du musée de la ville est le rôle d'un conservateur, c'est que c'est nous qui allons, non pas décréter le patrimoine, mais qui essayons de co-construire avec le public, les scientifiques, les universitaires, ce qu'est un patrimoine. »*

Outre les souvenirs personnels que certains espaces de la ville peuvent évoquer chez certains habitants, les personnels du musée cherchent également à travailler de paire avec les publics. Ils ne se présentent pas comme des prescripteurs du patrimoine mais comme des médiateurs entre ces objets et les individus qui les appréhendent. Il s'agit donc de donner un rôle aux publics, ce qui n'est pas le cas pour tous les types de patrimoine et dans toutes les institutions. Alors que l'on fera plus couramment appel à des historiens de l'art ou

à des architectes des monuments historiques pour l'expertise de monuments tels que des églises ou des châteaux, le patrimoine de proximité semble avoir besoin de recueillir les avis des citoyens. Cette démarche témoigne de l'importance des individus dans l'élaboration du patrimoine. Des individus, par chance encore fort nombreux, sont les témoins de l'histoire de ces territoires. Au delà des fonds patrimoniaux dont il s'agit de faire l'inventaire, il importe aussi de s'attacher à l'histoire des hommes mais aussi à l'histoire que ces même hommes racontent. On peut alors se demander si cette manière de procéder est due à la recherche de reconnaissance de ce genre patrimonial (qui a peut-être besoin de refléter les valeurs du public pour susciter son adhésion) ou bien si, parce qu'étant de "proximité", il doit d'abord faire sens aux yeux des résidents locaux avant de faire sens aux yeux de tous.

Les expériences relatées par Ourida Tilikete et Caroline Bugat reflètent, d'une autre manière, cette dimension co-construite du patrimoine. D'une part, la démarche menée par Ourida Tilikete s'efforce de tisser des liens entre les cultures connues et découvertes par les participants. L'apprentissage linguistique ne s'envisage donc pas sans la réappropriation des codes culturels et patrimoniaux. D'autre part, et comme nous le verrons par la suite, le parcours "Touchez la musique" fait appel aux sens et à l'individu dans la découverte d'un patrimoine qui résonne parfois de manière très personnelle.

V. ...qui nécessite tout de même un travail de médiation

Que le patrimoine puisse se définir par un aspect co-construit ne doit néanmoins pas effacer le rôle primordial des "passeurs" de patrimoine qui travaillent au tissage des liens entre les publics et les objets patrimoniaux. Cette implication des publics et cette importance de la médiation sont apparus dans les discours des trois intervenantes. Issues de trois structures différentes où les patrimoines valorisés ne relèvent pas du même type, ces interventions témoignent donc de manières de procéder qui se rejoignent, au-delà des catégories.

a) Des visiteurs actifs

Mettre en place des situations qui invitent le visiteur à être actif est apparu comme une orientation partagée par les trois intervenantes. Ainsi, Marie-Laure Estignard a expliqué rendre les habitants et potentiels visiteurs actifs par une action de consultation. Cela montre qu'« habiter » un territoire au sens géographique, ce n'est pas seulement y résider, c'est l'expérimenter, utiliser l'espace, projeter des représentations et formuler des projets sur ce territoire.

Ourida Tilikete, quant à elle, pose des questions aux participants :

> *« Lors de la visite, j'aime impliquer les personnes, je les encourage à prendre la parole, je propose des taches à réaliser, et je les invite à justifier leur choix, mais en lien avec leur récit de vie. Parfois je demande de mimer les sculptures. Parfois je raconte des histoires face aux œuvres, toujours en faisant interpréter les symboles de certains objets. »*

Elle instaure donc un dialogue qui invite les participants à être actifs.

Cette implication du visiteur est également recherchée à la Cité de la Musique puisqu'il est au fondement même du parcours "Touchez la musique". Ce dernier est invité à toucher des instruments et à sortir de la condition de spectateur, souvent de mise, au musée. De cette manière, le patrimoine reste vivant, au moins à travers l'expérience sensible. Il s'agit ici d'un processus de sensibilisation pédagogique.

Les perspectives ouvertes par ces dispositifs laissent entrevoir une démarche socioconstructiviste de la connaissance des patrimoines à venir où la sensibilisation aux savoirs scientifiques sur le patrimoine passerait par une approche ludique de découverte. Le visiteur est de moins en moins spectateur des patrimoines : il est invité à devenir le créateur de sa propre connaissance. Solliciter les visiteurs, recueillir leurs avis, instaurer une ambiance propice au dialogue ou effacer, le temps d'un parcours, la barrière de la vitrine apparaissent alors comme autant de moyens de favoriser leur investissement (intellectuel mais aussi corporel) et de transmettre des savoirs.

b) Partir d'un référentiel connu

Les trois intervenantes ont aussi évoqué des expériences où elles s'appuient sur un référentiel connu. Ainsi de l'ouverture d'un appartement témoin reconstitué évoquée par Marie-Laure Estignard :

> *« Et quand ils [les visiteurs] vont rentrer dans cet appartement, on espère que ceux qui sont arrivés en 1974 vont avoir cette espèce de madeleine de Proust et vont se dire "ah oui ! c'était comme ça." ».*

L'intention est donc de faire sens chez le visiteur, de toucher l'organe sensible, voie principale pour l'ancrage des connaissances. La redéfinition des contours du patrimoine prend ici de nouvelles résonnances : en hissant les objets du quotidien au rang d'objets patrimoniaux, on offre aux publics les clefs pour décoder le patrimoine. Ainsi, les objets qu'ils découvrent font sens, tant sur le fond que sur la forme, grâce à cet effort de contextualisation.

Suivant un processus semblable, Ourida Tilikete a insisté sur l'importance de s'appuyer sur le vécu et les connaissances des participants lors des visites qu'elle anime :

> *« Mes objectifs à travers tout ça : l'apprentissage de l'avenir culturel. C'est-à-dire que pour leur faire acquérir des références culturelles en France, pour leur faire comprendre les valeurs de la république, ou comment se comporter en France, j'essaie d'être plus vigilante, je n'impose pas les choses, mais j'essaie de faire une comparaison avec leur culture, de façon à faire une comparaison, afin qu'il comprennent que ces valeurs là sont universelles. »*

Enfin, les motivations mêmes de la visite peuvent s'appuyer sur un intérêt personnel. Selon Caroline Bugat, les visiteurs qui se rendent au musée de la musique sont, avant même de pénétrer les lieux, sensibles à cet art :

> *« Je pense que les gens viennent d'abord au musée parce qu'ils aiment la musique. Ce sont des personnes mélomanes ou bien des musiciens, des musiciens amateurs qui ont par exemple fait deux ans de piano dans leur enfance [...] Je pense que, parmi les visiteurs individuels, nous avons bien évidemment des mélomanes mais pas forcément un public d'initiés. »*

Les motivations mêmes de la visite sont donc fondées sur un *a priori* positif. Néanmoins, Caroline Bugat distingue le mélomane de l'amateur et insiste sur l'importance de se rendre accessible au plus grand nombre:

> *« L'idée de ce parcours est donc de s'adresser à tout le monde, notamment parce que la musique touche tout le monde. »*

c) Être accessible au plus grand nombre

Au-delà de ces techniques de médiation, le souci majeur chez les trois intervenantes était, en effet, celui de rendre les contenus accessibles au plus grand nombre. Le parcours "Touchez la musique" est construit sur cette base puisqu'il a pour but de s'adresser à tous. Si le parcours propose de déconstruire l'instrument de musique pour faire comprendre son fonctionnement (comment il produit les sons, quels sont ses matériaux, pourquoi il est orné de telle ou telle manière...) et de rendre ce contenu accessible aux personnes souffrant de handicap, le maître mot semble finalement celui d'accessibilité universelle, outrepassant les problématiques relatives à ces publics spécifiques :

> *« Ils [les modules du parcours] se sont, dès le départ, inscrits dans le principe d'une accessibilité universelle, non seulement d'un point de vue physique mais aussi au niveau de l'accessibilité des contenus. »*

Le partenariat conséquent instauré avec les publics scolaires, rappelé par Caroline Bugat, témoigne bien de cet effort pour rendre les contenus accessibles à tous. Marie-Laure Estignard a, elle aussi, rappelé l'importance des partenariats entre les écoles et les musées pour favoriser cette accessibilité au plus grand nombre :

> *« On se rend compte que des classes viennent, des instituteurs de primaire viennent parce qu'ils comprennent qu'il y a une éducation du territoire, une éducation à ce qu'on a autour. »*

De son côté, Ourida Tilikete doit rendre les contenus culturels proposés accessibles à ses publics pour remplir l'objectif d'« intégration sociale citoyenne et professionnelle par des pratiques culturelles. » Son travail consiste notamment briser ce sentiment que la culture, en France est réservée aux seuls citoyens français, aux plus fortunés et aux plus diplômés d'entre eux. L'objectif est de faire comprendre aux arrivants ce qu'est le goût de la culture en France, en plus d'expliquer expliquer le sens historique et les références contenues dans les œuvres. Cette approche doit démystifier le patrimoine et créer un rapport personnel à l'œuvre d'art, non pas comme une expérience qui

transcende l'individu mais comme une pratique culturelle au sens anthropologique. Le lieu patrimonial est alors vécu et perçu comme un espace propice à la création et au renforcement du lien social, processus qui nécessitent de s'adapter à l'auditoire :

> *« Certaines personnes n'ont pas les compétences pour apprendre, en les accompagnant dans les musées c'est déjà une étape vers l'apprentissage [...]. »*

***

Ces trois intervenantes nous ont donc offert divers exemples d'actions menées par les "passeurs" de patrimoine. Au sein du GRETA 93, Ourida Tilikete cherche à amener ses groupes vers le patrimoine. Caroline Bugat, à la Cité de la musique, tend à mettre un patrimoine à portée de main et Marie-Laure Estignard à révéler un patrimoine déjà présent dans l'environnement quotidien au sein du musée de Saint-Quentin.

Les auteurs

Marie-Bernard Bat, professeur agrégée de Lettres modernes, doctorante à l'université Paris IV-Sorbonne sous la direction de Pierre Glaudes, Marie-Bernard Bat travaille sur l'« *Écriture romanesque et [les] arts plastiques dans les œuvres d'Octave Mirbeau.* » Ses travaux s'intéressent à l'influence des arts plastiques et des écrits esthétiques sur le renouvellement de la poétique romanesque dans la deuxième moitié du XIX^{e} siècle.
batmarie@wanadoo.fr

Sébastien Cacioppo est doctorant contractuel et chargé de mission d'enseignement à la Faculté de Droit et de Science Politique de l'Université d'Aix-Marseille. Il rédige actuellement une thèse portant sur *Le droit applicable à l'œuvre d'art contemporain* dont l'objectif est l'examen des interférences entre le domaine artistique contemporain et la sphère juridique. Ayant également suivi une formation en droit des médias et des télécommunications, il est l'auteur de travaux sur *La Chaîne Parlementaire* et sur *La lutte antitabac, la liberté de communication et le droit à l'information*
sebastien.cacioppo@univ-amu.fr

Véronique Figini-Veron, docteure en histoire de l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne (qualifiée en 22), chargée de cours à l'Ecole nationale supérieure Louis-Lumière (Cité du Cinéma, La Plaine-Saint-Denis, 93). Auteur d'une thèse, sous la direction de Françoise Denoyelle : « L'Etat et le patrimoine photographique. Des collectes aléatoires aux politiques spécifiques, les enrichissements des collections publiques et leur rôle dans la valorisation du statut de la photographie – France, seconde moitié du XXe siècle »

Christophe Meslin, doctorant contractuel (Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines – Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines – Fondation des sciences du patrimoine), sous la direction de Jean-Claude Yon ; sujet de thèse « La révolution des miroirs – Diffusion et démocratisation du reflet de soi au XIX^{e} siècle » (cf. fiche) ; co-auteur avec Pauline Pons de *Comment distinguer une croûte d'un chef-d'œuvre ?*, Palette, 2013 (ouvrage « grand public »)
christophe.meslin@sfr.fr

Cécile Morin est professeur agrégée d'histoire géographie au lycée. Elle a consacré son mémoire de Master 2 à l'histoire de la construction de l'altérité en situation coloniale à travers la voix radiodiffusée: « Une bande son pour l'Afrique. La mise en sons de l'Afrique subsaharienne dans les émissions de la Radiodiffusion française de 1945 au début des années 1960 », sous la direction de Pierre Cornu (2013, 222 p).
cecile-morin@wanadoo.fr

Emilie Oléron Evans a récemment terminé une thèse de doctorat en cotutelle à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris III et à Queen Mary University à Londres. Ses recherches portent sur les transferts culturels, particulièrement entre les sphères anglophones et germanophones, ainsi que sur l'historiographie de l'art et de l'architecture. En 2013, elle a reçu une bourse d'études de la Getty Library à Los Angeles pour étudier les archives de l'historien d'art Nikolaus Pevsner. Elle a publié des articles sur Jacob Burckhardt et Gustav Friedrich Waagen et sa traduction du livre *The Englishness of English Art* de Nikolaus Pevsner sortira en 2015.
e.oleron@qmul.ac.uk

Les coordinateurs de l'ouvrage

Anne-Claire Bondon, doctorante au CHCSC, réalise une thèse intitulée « L'utopie en héritage : Contestation et réinvention de l'idée d'Amérique dans le rock et la photographie dans les long-sixties » sous la direction d'Ada Savin.

Justine Delassus, doctorante au CHCSC, réalise une thèse intitulé "Visiter les œuvres littéraires au-delà des mots, des maisons d'écrivains aux parcs à thème, l'impossible pari de rendre la littérature visible?" sous la direction de Jean-Yves Mollier.

Thibault Le Hégarat, doctorant au CHCSC, réalise une thèse sur le sujet « Patrimoine et télévision, des origines aux années 1990 », sous la direction de Christian Delporte.