

LES MUSES VEILLENT ENCORE



RÉCITS • RELIQUES • RITES
DANS L'INSTITUTION MUSÉALE

ANTOINE FOUCAULT
DE MAUREGARD



Ci-dessus :
Les balayeurs encadrés dans la Grande Galerie du musée du Louvre.
Photographie, 1947,
© Pierre Jahan

Mémoire de fin d'études sous la direction
de Jean-Pierre Constant.

École Camondo, 2025-2026
Antoine Foucault de Mauregard

LES PHARES - BAUDELAIRE

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer ;

Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,
Où des anges charmants, avec un doux souris
Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre
Des glaciers et des pins qui ferment leur pays,

Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures,
Et d'un grand crucifix décoré seulement,
Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,
Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement ;

Michel-Ange, lieu vague où l'on voit des Hercules
Se mêler à des Christs, et se lever tout droits
Des fantômes puissants qui dans les crépuscules
Déchirent leur suaire en étirant leurs doigts ;

Colères de boxeur, impudences de faune,
Toi qui sus ramasser la beauté des goujats,
Grand coeur gonflé d'orgueil, homme débile et jaune,
Puget, mélancolique empereur des forçats,

Watteau, ce carnaval où bien des coeurs illustres,
Comme des papillons, errent en flamboyant,
Décors frais et légers éclairés par des lustres
Qui versent la folie à ce bal tournoyant ;

Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
De foetus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,
De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,
Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas ;

Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber ;

Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces Te Deum,
Sont un écho redit par mille labyrinthes ;
C'est pour les coeurs mortels un divin opium !

C'est un cri répété par mille sentinelles,
Un ordre renvoyé par mille porte-voix ;
C'est un phare allumé sur mille citadelles,
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois !

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité !¹

¹ Charles Baudelaire, «Les phares», *Les fleurs du mal, Spleen et idéal*, Paris, 2006, Flammarion, p.64-65.

SOMMAIRE

6	REMERCIEMENTS
8	INTRODUCTION
16	LE MUSÉE ACTEUR DE LA MÉMOIRE ET DE L'OUBLI
18	Introduction à la création du musée français
22	Le rôle du musée dans la narration des récits
28	Le musée comme lieu de légitimation de l'art
34	L'institution muséale et la construction du goût
40	SACRALITÉ ET ÉTERNITÉ DU MUSÉE
42	Mise en scène des collections : ériger au rang d'icône
48	La sanctification par l'interdit
58	Panthéon artistique et conclave muséal
64	QUAND LES MUSES SE RÉVEILLENT : VERS UN MUSÉE VIVANT, OUVERT, HABITÉ ET JUSTE
66	Des muses en mouvement
72	Des muses qui dialoguent
80	Des muses justes
88	CONCLUSION
96	RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

REMERCIEMENTS

Je souhaite tout d'abord remercier mes parents et l'ensemble de ma famille pour leur soutien constant et sans faille, aussi bien dans l'écriture de ce mémoire que durant l'ensemble de mon parcours scolaire et universitaire. Leur présence, leur engagement et leur confiance m'ont été essentiels.

Merci également à mes proches et amis, qui ont pris le temps de relire ce travail avec bienveillance et dont les remarques ont été précieuses.

Je remercie chaleureusement Joy Cador pour la richesse de nos échanges et pour les nombreuses références qu'elle m'a transmises. Sa passion et son aide ont nourri et stimulé ma réflexion.

Je tiens également à remercier Florent Maugé, qui m'a sensibilisé avec passion et intérêt aux questions patrimoniales lors de ses cours d'histoire et géopolitique au lycée. Son intérêt pour ce mémoire et ses références ont accompagné ce travail au-delà du cadre scolaire.

Je remercie sincèrement Jean-Pierre Constant, mon directeur de mémoire, pour son suivi tout au long de cette écriture. Sa bienveillance, son engagement, son humour, ses références et anecdotes ont largement contribué à rendre ce travail aussi stimulant que plaisant à mener.

Enfin, je souhaite adresser un remerciement tout particulier, chargé d'émotion, à mon grand-père, Bon Papa, qui m'a éveillé dès mon plus jeune âge aux arts, à la préservation et à la conservation de notre patrimoine. Dans son bureau, à travers ses récits, son regard affectueux, ses "tu y es?", son amour des belles choses et de leur histoire, il m'a transmis bien plus qu'un intérêt. Ses valeurs, sa sensibilité et sa curiosité font de son héritage une part importante de ce que je suis, de mon parcours et de mes passions.

•INTRODUCTION•

Introduction

*« Je n'aime pas trop les musées. Il y en a beaucoup d'admirables, il n'en est point de délicieux. Les idées de classement, de conservation et d'utilité publique, qui sont justes et claires, ont peu de rapport avec les délices. (...) Il remarque ou il invente, je ne sais quelle relation entre cette confusion qui l'obsède et l'état tourmenté des arts de notre temps. Nous sommes, et nous nous mouvons dans le même vertige du mélange, dont nous infligeons le supplice à l'art du passé. Peinture et Sculpture, me dit le démon de l'Explication, ce sont des enfants abandonnés. Leur mère est morte, leur mère Architecture. Tant qu'elle vivait, elle leur donnait leur place, leur emploi, leurs contraintes. La liberté d'errer leur était refusée. Ils avaient leur espace, leur lumière bien définie, leurs sujets, leurs alliances... Tant qu'elle vivait, ils savaient ce qu'ils voulaient...
– Adieu, me dit cette pensée, je n'irai pas plus loin. »² - Paul Valéry*

² Paul Valéry, *Le problème des musées*, Oeuvres II, 1923, Document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay en 2003 à partir des éditions La Pléiade, http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/probleme_des_musees/valery_probleme-musees.pdf

« Je n'aime pas trop les musées » écrivait Valéry en le critiquant violemment. Il y évoque le « vertige du mélange » qu'implique la déambulation dans ces galeries qui semblent étanches au monde extérieur et au temps qui passe et raconte la fatigue née du face à face de ces œuvres. Ces « enfants abandonnés », arrachés à leur appartenance d'origine pour en garantir la supposée pérennité. Ces images décrites par Valéry décrivent toute l'ambivalence de cette institution : un lieu symbolique qui rassemble ce qui n'était pas toujours destiné à cohabiter, à la fois conservatoire de mémoire et machine à fabriquer du sens en écrivant de nouveaux récits. A travers lui, la nation, et plus encore, affirme son identité et construit sa mémoire. Le musée et ses acteurs ont la lourde responsabilité de définir ce qui doit être montré, transmis, glorifié de ce qui peut être oublié.

Si Valéry confiait ne pas aimer les musées, je dois avouer qu'il en est le contraire pour moi. Depuis mon enfance et mon adolescence, les grands musées parisiens et européens n'ont cessé de me fasciner. Avant de me tourner vers le design et l'architecture intérieure, j'envisageais une carrière dans la conservation muséale. Persuadé que là où ils sont pour lui un supplice ils sont pour moi un refuge. Le vertige qu'il décrit est pour moi celui qui m'émue face à l'émerveillement d'un savoir partagé et d'un idéal de beauté universel. La rencontre entre ce qui nous précède et ce qui nous survit.

Avant de passer mon baccalauréat, mon enseignant d'histoire-géographie me fait découvrir Walter Benjamin et son livre *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*. Cet ouvrage et la réflexion qu'il propose au sujet de l'aura des œuvres me fait réaliser que le musée reconstruit parfois les récits, modifie les objets et leur assigne de nouvelles valeurs, symboliques ou matérielles.

En tant que designer, le musée reste accessible par un autre chemin. Celui de questionner les façons de montrer, de mettre en scène et de raconter. Il nous permet d'imaginer la transformation d'un temple protecteur et conservateur en un organisme vivant et contemporain. Mettre en scène un musée, c'est raconter de nouveaux récits dans un lieu commun à une multitude d'œuvres parfois étrangères les unes aux autres. En interrogeant la muséologie, on interroge la manière dont une œuvre ou un objet peut dépasser sa simple fonction d'usage, c'est en cela d'ailleurs, que réside notre pratique.

Soustraire une œuvre à son contexte d'origine de création, d'exposition ou d'utilisation pour l'introduire dans une collection muséale c'est la faire basculer dans une dimension symbolique sacralisée, institutionnalisée et figée dans un discours collectif et la projeter vers l'universalité et l'éternité supposée.

Car cette éternité que l'on prête au musée n'est parfois qu'une illusion. Thomas Schlessler, historien d'art nous l'a rappelé après le cambriolage du Louvre. « Il est temps de rappeler qu'un musée traduit la vulnérabilité ontologique de ce qui constitue un patrimoine. Celui-ci est d'autant plus à choyer, avec déférence et décence, sans imaginaire oppressif, qu'il est une matérialité fragile dont l'aura d'éternité est une pure illusion (...) qu'entretient sa muséification.

Le musée apparaît, fallacieusement, comme un sanctuaire existant depuis toujours et à jamais, capable de conserver des œuvres et des objets, des contingences et des altérations du temps. D'où l'immense stupéfaction, d'ordre quasiment métaphysique et religieux, quand il y a une effraction en ses murs »³.

N'étant pas un sanctuaire inviolable mais au contraire une structure fragile, la disparition d'une œuvre de notre patrimoine commun et les débats que soulève cette infraction, prouve que le musée est devenu dans l'imaginaire collectif, un lieu presque sacré, un sanctuaire chargé d'un rôle qui dépasse largement celui d'être un simple espace de contemplation.

Pour Krzysztof Pomian, philosophe, essayiste et directeur de recherche au CNRS, le musée représente la collection publique et séculière orientée indéfiniment vers l'avenir. Elle ne se trouve plus dans un lieu sacré ni dans un temple comme elle pouvait l'être avant. Cette collection est prévue pour durer indéfiniment. Nous gardons les objets hérités d'un passé très profond et nous les conservons avec l'intention de les transmettre à un avenir aussi éloigné que possible⁴.

Aujourd'hui cette institution est forcée de se réinventer, traversée par les récits pluriels qui bousculent sa narration et son autorité. Si elle veut continuer à se tourner indéfiniment vers l'avenir, elle doit repenser la neutralité de son discours, sa sacralité symbolique, les territoires et les publics à qui elle s'adresse. Ainsi elle pourra devenir plus perméable à une « fragile éternité »⁵ à laquelle elle ne peut toujours échapper, consciente de ses fragilités.

3 Thomas Schlessler, « Thomas Schlessler, historien de l'art : Penser qu'un musée pourrait se défendre à coups de pistolet, c'est symptomatique d'une bêtise démagogique galopante », *Le Monde*, 25 Octobre 2025.

4 Mauduit Xavier, Le cours de l'histoire (podcast), « Épisode 1/4 : Pourquoi les musées ? », *France Culture*, 11 janvier 2021, URL de référence : <https://www.radiofrance.fr/france-culture/podcasts/le-cours-de-l-histoire/pourquoi-les-musees-3160001>

5 Jean Galard, *Visiteurs du Louvre, un florilège*, Paris, 1993, Réunion des musées nationaux, p.171

Dans ce lieu où coexistent le sacré et le politique, l'éternité rêvée et la fragilité réelle, ce mémoire examine cette institution et sa complexité en l'analysant sous trois aspects.

Il interroge d'abord le rôle et l'impact du musée sur nos sociétés et la manière dont il narre nos récits communs. Il aborde ensuite la sacralité qu'il impose symboliquement aux œuvres qu'il expose. Enfin il imagine comment notre rôle de designer peut contribuer à un musée en devenir : vivant, habité et juste.

Né temple des muses et devenu presque un lieu de culte, le musée peut être perçu comme le détenteur des clés du beau, du vrai et du durable.

Mais voilà qu'à côté des stèles et des cimaises surgissent d'autres temples : les fondations privées, les galeries, les salles de vente parfois plus spectaculaires que spirituelles.

Pourtant, derrière ses murs d'une neutralité apparente, le musée est un espace de pouvoir : temple, tribune ou tribunal, il décide de ce qui entre dans la postérité et de ce qui reste hors-champ, du moins momentanément.

Comment cette institution, héritière d'une sacralité séculière et d'une autorité sur le goût et la légitimité, peut-elle encore transmettre, sans se figer ni se dissoudre dans un monde où les récits se multiplient, ou la scénographie et la valeur marchande s'invitent eux aussi dans le culte des images ? Ce mémoire envisage le rôle de l'architecte d'intérieur et du muséographe comme un médiateur des transformations contemporaines qui s'imposent à cette institution. Comment concevoir un musée plus attentif à ce qu'il transmet sans renoncer à sa puissance symbolique, capable de déplacer ses hiérarchies, d'ouvrir ses récits à ceux souvent exclus et de favoriser un dialogue entre ses institutions, ses œuvres, ses publics et ses territoires ?



Apollon et les Muses dit le Parnasse,
Nicolas Poussin, entre 1630 et 1631,
Huile sur toile, 145x197cm,
© Musée du Prado, Madrid

I.

LE MUSÉE, ACTEUR
DE LA MÉMOIRE ET
DE L'OUBLI

Introduction à la création du musée français

«Le moyen que je propose (...) serait donc de choisir dans ce palais, ou quelque part, un lieu propre à placer à demeure les chefs-d'œuvre des plus grands maîtres de l'Europe, et d'un prix infini, qui composent le cabinet des tableaux de Sa Majesté, entassés aujourd'hui et ensevelis dans de petites pièces mal éclairées et cachés dans la ville de Versailles, inconnus ou indifférents à la curiosité des étrangers par l'impossibilité de les voir... »⁶ - La Font de Saint-Yenne

⁶ Alain Roy, *Le XVII^e siècle flamand au Louvre. Histoire des collections*, Paris, 1977, Éditions des musées nationaux, p. 60

Le terme musée remonte à l'antiquité classique et du mot grec « *Museion* », le temple des muses⁷. Il a pu désigner le temple élevé aux muses, ces neuf déesses qui dans l'antiquité présidaient à la création aux arts. Le musée n'est plus le lieu où les muses s'amusent, il est le lieu destiné à l'étude des beaux-arts, des sciences, des lettres, un lieu d'accumulation d'objets d'art, rares, de sculptures et qui nous aide à les comprendre. Les musées servent à nous faire saisir ce que l'Homme a créé.

En France, le musée est l'héritier d'un long processus de sécularisation et de dépossession du patrimoine. Ses œuvres ont longtemps été réservées aux rois, aux aristocrates ou aux églises, premiers temples de leur conservation servant les pouvoirs, les rituels ou les croyances.

A la fin du XVIII^e siècle, alors que la Révolution française marque l'effondrement monarchique, elle pille et détruit au passage les héritages de ce passé que l'on souhaite effacer. Certains intellectuels font encore la distinction entre la royauté et ses symboles et sa collection artistique. Alexandre Lenoir, historien et médiéviste s'oppose physiquement et personnellement à ces pillages.

⁷ Émile Littré, « Définition du mot musée », *Dictionnaire de la langue française*, Paris, 1873-1874, L. Hachette

On décide alors de rassembler les œuvres dispersées, menacées ou vandalisées en les extrayant de leurs palais, églises et collections privées pour les rassembler en un lieu neutre et républicain qui fera oublier leur signification religieuse, monarchique ou féodale, et qui deviendra le musée.

L'institution naît officiellement le 10 Août 1793, jour anniversaire de la chute de la royauté, avec l'ouverture du Muséum Central des Arts, que l'on connaît aujourd'hui comme le musée du Louvre.

Pour enrichir la collection publique exposée, on commence à restaurer les œuvres vandalisées lors de la Révolution. La nation rend compte du début de son intérêt pour la conservation et l'exposition du patrimoine artistique en vertu de son histoire et son héritage⁸.

Mais choisir ce qui mérite d'être sauvé consiste déjà à en oublier d'autres ou renoncer d'en sauver certaines. Le patrimoine c'est la négociation et des choix permanents. Que fait-on de ce que l'on a ?

Naît ainsi l'idée que l'État devient le gardien de notre patrimoine et que le musée est un abri pour protéger, mais aussi une arme symbolique pour unifier autour d'un récit commun. Mais un récit qui sélectionne, qui façonne le passé pour répondre à un avenir désiré.

A partir du XIX^e siècle, des musées apparaissent toujours plus nombreux, et les collections nationales s'enrichissent à l'initiative d'artistes, de collectionneurs sur la base de dons, de legs, plus récemment d'opérations de mécénat, ou encore de typologies d'objets exposés créant ainsi les premiers musées spécialisés (mode, arts décoratifs, photographie, archéologie, ethnographie ...)⁹.

Aujourd'hui, le musée français s'organise sur la base de la loi relative aux musées de France de 2002 : un espace d'une apparente neutralité, abri laïque où les œuvres semblent protégées de la potentielle chute des régimes et la destruction des symboles. Ces fondations d'origines monarchiques, devenues instruments républicains, puis espaces culturels contemporains continuent de marquer notre manière de concevoir les musées aujourd'hui façonnant encore notre mémoire, notre regard et nos goûts.

Si le premier musée s'est constitué dans l'urgence d'un monde à reconstruire et d'une société à unifier, il doit veiller à agir aujourd'hui avec la même prudence face à un monde qui ne s'effondrerait plus aussi violemment mais qui évoluerait encore plus rapidement. Il doit toujours être le moteur des reconstructions autour de valeurs nouvelles qui se réinventent aussi vite qu'elles sont remplacées.

8 Wilner Frederic, «Il était une fois le musée du Louvre», *Arte*, 2021, 1h34mn

9 Ministère de la culture, Les musées de France, Un peu d'histoire, XVIII^e - XIX^e siècles – Du cabinet de curiosité au musée, *Site du ministère de la culture (WEB)*, Consulté le 17 novembre 2025, <https://www.culture.gouv.fr/thematiques/musees/Les-musees-en-France/les-musees-de-france/un-peu-d-histoire>

Le rôle du musée dans la narration des récits

*« Les créations de l'art des Grecs,
Le Français peut bien, par la force des armes,
Les amener jusqu'aux rives de la Seine
Et dans de resplendissantes musées
Montrer à la Nation frappée de stupeur
Les trophées de ses victoires,*

*Elles resteront éternellement silencieuses
Et ne descendront jamais de leur piédestal
Dans la joyeuse procession de la vie.
Car seul est digne de posséder les Muses
Celui qui les porte dans la chaleur de son cœur :
Pour les Vandales elles ne sont que pierre. »¹⁰*

¹⁰ Traduction d'Edouard Pommier, dans « La Révolution et le destin des œuvres d'art », introduction à son édition de Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (1796), Macula, Paris, 1989, p. 7-83, p. 67.

Le musée ne se contente pas de montrer : il raconte, il cadre, il oriente et devient un narrateur. Il tire son autorité de sa capacité à raconter l'histoire non pas forcément telle qu'elle fût, mais telle qu'elle doit être transmise. S'agissant de la narration de notre histoire, il devient responsable de la diffusion des valeurs communes et l'affirmation de notre identité partagée. Ce qu'il préserve constitue notre patrimoine (du latin *patrimonius*), héritage du père et témoigne d'une intention de filiation et de quête d'identité.

L'idée même du musée français est une construction narrative née des ruines tant matérielles que symboliques de la Révolution. Rassemblées sous la forme d'un récit très orienté, elles laissent entrer les artefacts artistiques et de culte dans la fabrique du discours politique et culturel national. Il recompose l'histoire d'une nation qui vient d'en briser elle-même les cadres. Dominique Poulot nous explique : « dans cette perspective, le musée est une illustration parmi d'autres, mais peut-être plus révélatrice que d'autres, de l'hybris révolutionnaire et d'une certaine forme d'idolâtrie. »

En rassemblant ensuite ses trophées impériaux, on créa paradoxalement un lieu où les objets, devenaient les preuves d'un récit et d'un Etat encore en construction où les canons esthétiques ont fait taire la voix des opprimés.

Mais comment ne pas sentir aujourd'hui les zones d'ombres qui bordent les cimaises de nos musées et son récit ?

Les musées contemporains affrontent les débats sur les restitutions, les mémoires traumatiques et on voit apparaître des musées rendant leur part à ceux longtemps invisibles. Le musée parle, le musée éduque, le musée promeut, il n'est pas un lieu neutre et porte en lui la responsabilité considérable d'être un « site de conscience », ce qui le remet régulièrement au centre de l'attention¹¹. Le musée n'est plus destiné aux seuls trophées de batailles. Les récits se multiplient, s'exposent et performant dans un lieu lui-même porteur d'une histoire singulière.

Le musée national de l'histoire de l'immigration, installé dans le Palais de la Porte Dorée construit à l'occasion de l'Exposition coloniale internationale de 1931 pour abriter le musée des colonies, investit lui-même un lieu porteur d'une histoire douloureuse. Il y bâtit un espace de dialogue qui participe à la construction d'une mémoire commune et renouvelée et invente ainsi une sorte de « muséologie réparatrice ».

Car il est en effet trop souvent oublié que certains musées sont avant tout des maisons et sont donc eux même porteurs d'un héritage, habités de leur propre histoire au-delà de l'institution qu'ils abritent. La muséification d'anciens palais, couvents ou ateliers d'artistes révèlent une superposition des récits : les œuvres qu'ils contiennent et le lieu qui les contient. L'actualité récente du Louvre nous l'a prouvé, il a beau être le coffre-fort des plus riches trésors de notre patrimoine, il n'en demeure pas moins la vieille bâtisse aux portes et aux fenêtres fragiles, témoins de son histoire et de sa vulnérabilité.

¹¹ Nachtergaele Magali, *Quelles histoires s'écrivent dans les musées, Récits, contre-récits et fabrique des imaginaires*, Paris, 2023, M&F éditions, p.14-15.



La fenêtre par laquelle les cambrioleurs se sont introduits dans le musée du Louvre lors du « casse du siècle », 19 octobre 2025, Photographie, © Thibault Camus



Vue du grand salon vers la cheminée en 1936,
Tirage noir et blanc, 1936,
22x28cm,
© Musée Nissim de Camondo

Le musée Nissim de Camondo n'est pas seulement un écrin prestigieux pour les modes de vie aristocratiques et les trésors des Arts décoratifs du XVIII^e siècle. C'est une maison toujours habitée par ses fantômes. En pénétrant ce lieu où chaque objet choisi par Moïse de Camondo reconstitue l'idéal d'un siècle, on ne doit pas oublier qu'il se dresse comme un cénotaphe, témoin silencieux de l'histoire tragique d'une famille anéantie par la guerre et la Shoah. Ils n'ont pas seulement légué cette extraordinaire collection, ils ont légué l'absence qui habite toutes ces pièces intactes, la table dressée de la salle à manger et les livres encore bien rangés dans la bibliothèque. Il témoigne de la rencontre entre les arts décoratifs concrets, muséifiés et une tragédie intime.

Le musée devient un palimpseste où se lisent les histoires successives et les mémoires imbriquées. Il engage le visiteur autant dans l'expérience des œuvres exposées que dans celle de leur enveloppe et nous raconte tout autant qu'il nous montre.

Comment peut-on raconter une collection sans raconter l'histoire du lieu qui les abrite ? Comment peut-on exposer les collections léguées par Moïse de Camondo comme un héritage national sans interroger les fractures historiques et politiques qui ont marqué l'histoire et le destin de cette famille, dans ce lieu indissociable des violences qui ont traversé la France au XX^e siècle ?

Ici, le musée semble un espace de contradictions artistiques, politiques et mémorielles. Il démontre qu'il ne peut pas seulement exposer mais doit écrire tous les récits même les plus sensibles, parfois invisibles, qui bordent nos collections.

Ainsi, du temple élevé à la gloire nationale au laboratoire de contre-récits multiples, le musée s'inscrit dans une double mission entre héritage et devenir. Le passé qu'il nous expose ne peut se contenter d'être un simple témoin de la création artistique, il doit être présenté dans sa complexité et ouvrir le dialogue sur ses tensions. Il ne s'agit plus uniquement de célébrer et glorifier, mais de construire une mémoire vivante pour prolonger son rôle d'éducateur et d'éclaireur de nos sociétés. Pour reprendre les mots de Krzysztof Pomian : des sémaphores, un signe culturel qui nous éclaire dans la nuit non pas vers la vérité unique, mais pour nous guider sur le chemin des récits multiples.

Le musée comme lieu de légitimation de l'art

« Mais celui qui juge par soi-même, qui ne cède ni à ses préjugés d'école en faveur de la sobriété, ni à la mode, et qui est amateur de l'âme humaine dans ses abondantes variétés, reconnaîtra chez les bons exemplaires du peuple des musées au XVIII^e siècle, des êtres qui reçoivent leur impulsion, non du monde extérieur, mais de leur univers intime, et qui ne se composent point sur des reliefs antiques ou des modèles, mais d'après leurs agitations propres dont ils ont une claire vision. »¹² - André Malraux

¹² André Malraux, *Le musée imaginaire*, (d'après une citation de Stendhal de 1817), Paris, 1965, Éditions Folio Essais, p.24

Si, avant, le Muséum Central des Arts regroupait tous les arts en un seul abri des beaux-arts et se devait d'être juge de la légitimité artistique ou non, la multiplication des typologies de musées post-XIX^e permet à un plus grand nombre d'œuvres d'entrer dans les cases d'une exposition, une thématique, une collection attendue du visiteur. C'est notamment le cas avec la création de l'UCAD (Union centrale des Arts décoratifs) qui en découle en 1901 et d'un musée dédié aux arts décoratifs « œuvrant pour la reconnaissance des arts décoratifs, la valorisation du statut des artisans décorateurs et des ouvriers, l'intégration de l'art vivant au sein des musées, la valorisation de la création féminine ou encore la promotion du design »¹³. Ces œuvres n'étaient jusque-là, par encore considérées comme légitimes d'être exposées dans leur temple dédié. Le musée ne se contente pas de montrer des œuvres : en acceptant de les montrer, il les consacre. Il transforme la valeur singulière d'une œuvre en patrimoine partagé.

L'essor de l'exposition des œuvres d'artistes telles que les *Ready-mades* de Marcel Duchamp, *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch ou encore les *Structures en métal minimalistes* de Donald Judd, plus proche de notre pratique de designer interroge la légitimité même de l'œuvre et du statut d'artistes et donne parfois à entendre : « prenez n'importe quoi et accrochez-le sur un mur avec un cartel, il devient de l'art ».

¹³ Site internet du MAD, Les Arts décoratifs - Qui sommes-nous ?, Présentation, MAD (WEB), Consulté le 24 novembre 2025, <https://madparis.fr/Qui-sommes-nous-1717>

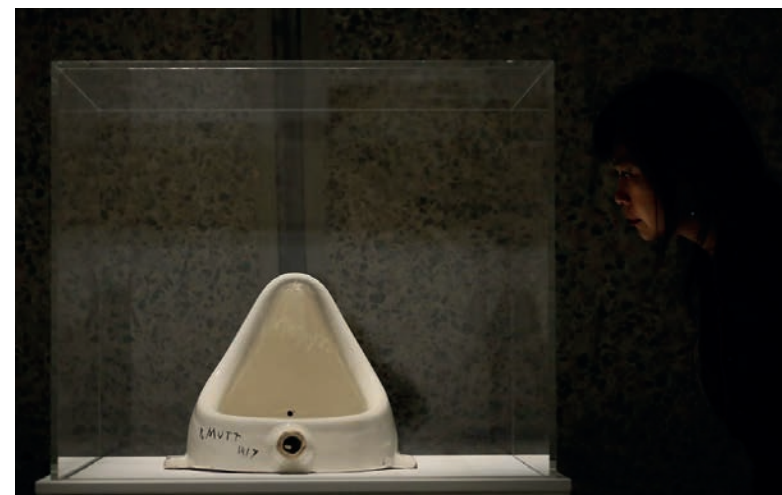
Fontaine de Duchamp (1917), l'a révélé, ce sont les institutions culturelles mais surtout le musée qui par leur simple action de déplacer un urinoir, objet du quotidien dans un musée, lui ont conféré le statut d'œuvre d'art¹⁴. Mais n'est-ce pas d'ailleurs le sens même donné aux musées d'arts décoratifs ? Transformer des objets du quotidien en œuvre d'art ?

Dans son essai *Defining Art*, le critique d'art américain George Dickie définit en 1969, l'art comme « Une œuvre d'art au sens descriptif est un artefact sur lequel une institution ou un sous-groupe d'une institution a conféré le statut de candidat à l'évaluation ». Le musée offre aux créations qu'il expose la reconnaissance publique, symbolique et durable. Cependant une œuvre « candidate à l'évaluation » par l'institution muséale ne doit pas être soumise à un jugement de valeur comme peut l'avoir le public ou les critiques d'art, il parle alors d'une critique sans jugement : « (...) L'entrée d'une œuvre dans un musée ou institution culturelle, y compris les collections privées, est un certain gage de valeur – même si le public reste bien sûr libre de juger lui-même les œuvres qui lui sont présentées, et à remettre en question leur présence dans un musée »¹⁵.

Dans cette constellation, le musée n'est pas le seul à participer à la légitimation de certaines œuvres et artistes. Les galeries ont elles aussi leur influence sur la valeur, principalement économique de certains artistes contribuant à leur reconnaissance sur le marché de l'art et préparant souvent leur entrée symbolique dans l'histoire. Julie Verlainne les définit comme l'« antichambre du musée » révélant la porosité entre cette institution privée et le musée.

¹⁴ Baptiste Crovetto, *Moi aussi je peux le faire*, Mémoire de diplôme (dir. Julien Verhaeghe), Paris, Ecole Camondo, 2025

¹⁵ Baptiste Crovetto, *Moi aussi je peux le faire*, Mémoire de diplôme (dir. Julien Verhaeghe), Paris, Ecole Camondo, 2025



En Haut :
Une *Fontaine* de Marcel Duchamp présentée dans une exposition au Barbican de Londres en 2013
©Getty - Dan Kitwood
En Bas :
Le tableau *Carré noir sur fond blanc* de Kasimir Malevitch à la fondation Beyeler de Riehen en 2015
©Keystone

Les galeries ont un impact sur la côte financière d'un artiste, elles lui permettent aussi d'être reconnu légitimement en tant que créateur et d'accroître sa notoriété notamment à travers les expositions qu'elle propose avant d'envisager son entrée dans les collections publiques¹⁶. Les galeries se présentent comme une étape inévitable, un sas d'entrée des œuvres, dans lequel elles patientent et se confrontent aux regards et critiques du public avant de déménager ou non, vers les cimaises des musées. « Les galeries sont rapidement devenues des intermédiaires indispensables entre les artistes et le public : elles jouent un rôle de pionnières. » - Christian Briend, Chef du service des collections modernes, Musée national d'art moderne. Le musée conserve cependant son autorité symbolique : il est la consécration finale des artistes exposés, celle qui transforme leur valeur marchande, légitimée par la galerie en valeur patrimoniale, légitimée par le musée.

Cette légitimation repose sur un système qui l'entoure dont le musée est l'un des arbitres les plus puissants. Ses choix ne sont pas neutres, ils dépendent non seulement de l'objet créé, mais aussi de la typologie de l'institution qui l'accueille et constituent une hiérarchisation supplémentaire. On ne peut offrir la même légitimité symbolique à une œuvre si elle est exposée au MAD (Arts décoratifs), au Centre Pompidou (Art contemporain) ou au Musée du Quai Branly (Ethnographie). Ces classifications disciplinaires et typologiques prennent elles aussi partie dans les constructions historiques, politiques ou parfois coloniales et façonnent ce que l'on peut considérer comme « art » et ce que l'on réduit à l'usage rituel ou artisanal.

16 Julie Verlaine, « La galerie, l'antichambre du musée », 21 novembre 2020, *Centre Pompidou* (WEB), consulté le 4 novembre 2025, <https://www.centrepompidou.fr/fr/pompidou-plus/magazine/article/la-galerie-lantichambre-du-musee>

L'urinoir aurait-il été plus légitime d'être exposé au MAD en tant qu'objet d'art décoratif qu'au Centre Pompidou en tant qu'œuvre d'art contemporain ? Si ces frontières de classification se brouillent dans l'exposition de certains artistes tel que Duchamp, qu'en est-il des œuvres extra occidentales souvent reléguées dans des musées ethnographiques plutôt qu'artistiques ?

Pourquoi l'urinoir peut-il dépasser sa fonction d'usage en intégrant les collections d'art contemporain tandis qu'un tambour de guerre d'une communauté africaine sera lui classé comme « instrument de musique » au Musée du Quai Branly ?

Après avoir ébréché à coup de marteau et uriné dans l'œuvre de Duchamp en 1993 et 2006, l'artiste Pierre Pinoncelli déclare rendre « sa dignité à l'objet, victime d'un détournement d'utilisation, voire de personnalité » et lui avoir permis de redevenir « un simple objet de pissotière après avoir été l'objet le plus célèbre de l'histoire de l'art. (...) Pas du tout un geste de vandale, un geste charitable, plutôt... »¹⁷.

La légitimation offerte par le musée n'est pas qu'une reconnaissance, c'est une construction qui n'est pas neutre et hiérarchisée. Elle repose sur un réseau d'acteurs, de contextes institutionnels et de valeurs sociales qui déterminent ce qui mérite ou non d'être vu comme de l'art. Sébastien Allard, directeur du département peinture du Louvre en est conscient. Il donne cependant des clés d'interprétation : « Être conservateur est forcément un acte d'autorité, nous choisissons ce qui est présenté et ce qui ne l'est pas »¹⁸. Il préconise plutôt de laisser ouvert un champ des possibles, laisser au visiteur sa capacité d'imagination. Le musée en devenir interroge ses frontières pour mieux les comprendre et peut-être les ouvrir, les re-configurer. La valeur symbolique artistique ne peut se contenir dans les murs d'un musée qui la consacre mais doit s'ouvrir à des récits qu'elle peut ou non accepter de repenser.

17 Harry Bellet, « M. Pinoncelli et Duchamp : frappante charité », 6 janvier 2006, *Le Monde* (WEB), Consulté le 2 janvier 2026, https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/01/06/m-pinoncelli-et-duchamp-frappante-charite_728163_3246.html

18 Glenn Lowry, Un artiste, ses musées imaginaires, Conférence donnée au Louvre, Paris, Assistée le 1 décembre 2025

L'institution muséale et la construction du goût



Pavillon de l'Union centrale des Arts décoratifs à l'Exposition universelle de 1900,
Album de 10 photographies, Bibliothèque du MAD, p.232
©MAD - Christophe Dellièvre

Si la légitimation des œuvres par l'institution (ce qui mérite d'être exposé) fait partie du jugement entre l'art et le non-art, la construction du goût (comment aimer ce que l'on nous montre) dépend de la formation du regard du spectateur dans lequel le musée a sa part active de responsabilité. Le goût est une éducation à certains codes esthétiques que le musée, par ses choix d'accrochages et de médiation, oriente et façonne.

Ce n'est qu'au XIX^e siècle que la notion de « mauvais goût » apparaît en France. Un mauvais goût qui ne pouvait exister avant en contradiction avec le bon goût puisqu'un seul légitime était cité : le goût royal. On ne distingue alors que le « manque de goût » du bon goût pour qualifier ceux n'ayant pas assimilé les codes aristocratiques. Mais à partir du XIX^e siècle, la monarchie n'étant plus seule dictatrice des canons, certaines élites bourgeoises souhaitent tout de même se distinguer des classes « inférieures » et de la nouvelle noblesse de l'Empire en critiquant celui de l'ancien érigé par ce dernier en art suprême. C'est notamment l'exposition universelle de 1900 qui ébranle l'échelle sociale et marque une distinction. « Les nobles corrompus, et le peuple grossier ; mais la bourgeoisie, c'est le point de transition et de perfection »¹⁹.

¹⁹ Jean-Pierre Constant, *François Mauriac et les Arts entre clair-obscur et clairvoyance*, 2020, L'Harmattan, p.40

Il apparaît alors deux conceptions rivales : l'académisme officiel et l'avant-garde, chacune persuadée de détenir la vérité relative au bon goût accusant alors l'autre d'appartenir au mauvais²⁰.

Kant décrit que le goût n'est pas une affaire de normes ni de critères, chacun possède son propre goût, du goût on peut discuter bien qu'on ne puisse pas en disputer.

Bourdieu à l'inverse, démontre que le goût est une construction sociale qui exprime notre position. Si le culte du musée remplit une telle place dans notre société pour certaines classes sociales, cela est essentiellement pour sa fonction de distinction. Il sépare ceux qui sont capables d'entrer au musée de ceux qui ne sont pas capables d'y entrer. Il réalise notamment une enquête en 1982 auprès du public du Centre Pompidou et le compare à une distillerie dans laquelle le public populaire reste en bas, dans les étages « accessibles » avant de devenir de plus en plus épuré socialement à mesure que l'on s'élève dans les étages et l'arrivée jusqu'à Duchamp. Là, on y retrouve un public habitué des musées d'art modernes c'est-à-dire de haute origine sociale et de haut niveau de culture²¹. Au musée, le goût n'est pas seulement transmis, il « trie ».

Pour Malraux dans son *Musée imaginaire*, le goût véhiculé par le musée répond à un imaginaire collectif de la beauté « un beau, selon lequel une galerie ne devait pas être un ensemble de tableaux, mais la possession permanente de spectacles imaginaires et choisis »²².

20 Franck Gintrand, « Le musée d'Orsay, conservatoire du mauvais goût fin de siècle », 11 Janvier 2021, *Slate magazine* (WEB), consulté le 24 novembre 2025, <https://www.slate.fr/story/198961/musee-orsay-conservatoire-mauvais-gout-fin-de-siecle-19e-art-francais-style-beaux-arts>

21 Camille Renard, « Pierre Bourdieu : d'où viennent nos jugements de goût ? », *France Culture* (WEB), 12 mars 2022, consulté le 29 Octobre 2025, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/pierre-bourdieu-d-ou-viennent-nos-jugements-de-gout-1767543>

22 Malraux André, *Le musée imaginaire*, Paris, 1965, Éditions Folio Essais, p.21-22.

Le goût du spectateur né de la comparaison des images. Le musée permet d'affiner le regard du public car il propose un regroupement d'œuvres par affinités stylistiques, chronologiques ou géographiques et permet donc l'opposition d'une œuvre avec ses semblables, ce qui permet d'en apprécier toutes les qualités. Au Musée des Arts Décoratifs ce qui nous permet d'apprécier particulièrement une pièce de Lalanne ou de Ruhlmann, ce n'est pas son unicité, extraite de son contexte, c'est l'ensemble du parcours retraçant l'histoire des Arts Décoratifs qui a été arpenté avant d'arriver devant eux. Du coffre du Moyen-Âge aux vases Memphis, en passant par des salons Louis XV et Empire, mais aussi par les paravents chinois et les porcelaines persanes, c'est tout ce qui il y'a eu avant, après et ailleurs, qui nous permet d'avoir un regard critique du « beau ». Ce que le musée nous offre de plus précieux c'est la mise en abyme de l'art. Ce qui nous permet de comprendre d'où ce que l'on aime vient et l'impact qu'il a pu avoir après.

Francis Haskell, historien de l'art britannique qui a spécifiquement étudié les questions du goût, développe l'idée d'un goût artistique qui se place dans le contexte historique, social, culturel ou encore économique dans lequel il se trouve. Il se forme à travers un réseau de médiateurs, dont le musée fait partie, qui contribuent à définir ce qui est « de bon goût ». Selon ses études, il est le produit d'une histoire collective et insiste sur sa variabilité constamment redéfinie dans le temps. Comme des tendances, ils sont influencés par des découvertes, des expositions, des salons, des phénomènes sociaux, des contextes économiques et démontrent que les œuvres appréciées à une époque ou dans une zone géographique peuvent être dépréciées plus tard ou ailleurs, et inversement²³. Les canons que le musée nous expose comme universels sont en fait contextuels. Le goût transmis au spectateur ne dépend pas exclusivement de ce que lui décide ou non d'exposer mais trouve son origine dans un contexte plus large auquel l'institution s'adapte et répond en faisant une valeur constamment variable.

23 Haskell Francis, « Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque », 1980, *Yale University Press*

Au-delà de son rôle d'exposition, le musée remplit une fonction très importante de médiation culturelle des œuvres façonnant ainsi la perception du goût de chacun et l'analyse critique du regard du spectateur. Les dispositifs variés : visites guidées, audioguides, parcours thématiques ou encore cartels et catalogues d'exposition, permettent une meilleure compréhension de ce que le musée nous offre et nous permettent ensuite de bâtir notre propre jugement de valeur. Ils replacent les œuvres exposées dans leur contexte plus ou moins détaillé. Même si une hiérarchie peut exister dans les inégalités de dispositifs et moyens investis entre certaines œuvres plus ou moins « importantes », ils nous donnent les clés de compréhension de ce qui nous est présenté et fait du visiteur un acteur qui s'interroge sur des œuvres et leur signification, façonnant ainsi son goût personnel.

Le musée oriente, enrichit, contextualise et forme l'œil du spectateur. C'est un lieu de construction du goût dans lequel la perception de l'esthétique et des idéaux est guidée par l'institution mais fabriquée par l'expérience individuelle. L'interaction entre l'exposition, la médiation et nous, favorise la formation d'un regard critique et informé quant à ce qui nous est mis en scène. Le musée ne doit donc pas se placer en détenteur de valeurs de beauté universelles puisque celles-ci, on l'a vu, sont variables. Propres à leur époque selon Haskell, propres à leur classe sociale selon Bourdieu ou propres à chacun selon Kant, l'institution n'est qu'un outil scientifique qui cherche à fournir des clés de lecture et laisser le visiteur libre de son jugement esthétique sans prétendre imposer une norme.



Une femme devant un tableau de Milton Avery écoutant son audioguide,
People matching Artwork , Photographic
© Stefan Draschan

II.

SACRALITÉ ET
ÉTERNITÉ DU MUSÉE

Mise en scène des collections : ériger au rang d'icône



L'Escalier Daru de la *Victoire de Samothrace*,
Salle 703, Aile Denon, Niveau 1, Photographie
© Musée du Louvre, Paris

Si l'institution et les conservateurs, par leurs choix curatoriaux peuvent donc être maîtres de ce(ux) que l'on expose et ce(ux) que l'on oublie, le musée peut parfois, au sein même de ses propres collections, mettre en avant certaines de ses œuvres, reléguant au second plan celles qui l'entourent.

Au MAD, les Appartements privés de Jeanne Lanvin par Armand Albert Rateau, règnent en temple de l'Art Déco français, recrées entièrement dans leurs dimensions et couleurs originales pour les mettre en scène. Dans les salles suivantes, les autres pièces de mobilier et objets emblématiques du mouvement se retrouvent un peu plus... itinérants, ôtés de leur contexte initial, tapissant des estrades d'objets rassemblés par affinités stylistiques, comme autant de pèlerins cherchant leur place dans le panthéon décoratif. La scénographie incarne ici une hiérarchie implicite : une œuvre choisie pour incarner et les autres pour l'accompagner.

Le but de l'exposition dans un musée, des collections, permanente ou temporaire, est principalement de créer des liens entre elles, de les faire dialoguer. Cependant ce dialogue exige aussi la hiérarchisation du récit et donc des œuvres qui sont exposées. Mais qui crée l'icône ? Le musée, qui par un choix délibéré la place au centre ? Ou bien le public qui la vénère un peu plus que ses voisines ?

La réponse à cette question est nuancée.

Dans certains cas, c'est l'institution elle-même qui en décide. La *Vénus de Milo* triomphante, seule, au centre d'une salle qui lui est entièrement dédiée au Louvre aurait-elle pour le public son statut de déesse parmi les chefs d'œuvre, si comme les autres, elle était exposée noyée dans la collection abondante de la grande galerie des antiques ?

C'est pour elle, le conservateur de l'époque qui a demandé son déménagement « Le Musée royal ayant été enrichi de cette belle statue (...) la place qu'elle occupe n'est elle-même que provisoire, et elle attend qu'on lui en ait trouvé une plus favorable au développement de toute sa beauté (...), isolément, afin qu'on pût l'admirer et l'étudier sous tous les aspects »²⁴. Il en révèle donc ici d'un choix, celui de choisir la déesse venue de Milo pour incarner l'idéal de beauté antique et hellénistique placée au centre de l'attention tel un sanctuaire dédié à la perfection. Son pouvoir institutionnel lui permet, par la mise en scène et son emplacement de la faire passer de l'ombre à la lumière, en à peine deux ans après son arrivée au musée, et comme l'une des « trois grandes dames » parmi les quelques 30 000 œuvres que compte la maison²⁵.

A l'inverse, parmi ces trois grandes dames : *La Joconde*, elle, incarne déjà un culte populaire qui précède l'institution et la force à repenser son emplacement. Érigée en icône, elle trône actuellement sous sa vitrine, comme un autel hiératique au bout d'un dédale de cordons de file d'attente dans la prestigieuse salle des États.

²⁴ Michon Étienne, « La Vénus de Milo, Son arrivée et son exposition au Louvre », *Revue des Études Grecques*, tome 13, fascicule 53-54, 1900, p.352-353

²⁵ Musée du Louvre, « Un idéal de beauté grecque, Salle de la Vénus de Milo », site du Musée du Louvre, consulté le 24 Octobre 2025, <https://www.louvre.fr/decouvrir/le-palais/un-ideal-de-beaute-grecque>



La Vénus de Milo attire chaque année des millions de visiteurs au Louvre dans sa salle dédiée,
2017, Photographie
© France Télévision

Cependant les quelques neuf millions de visiteurs annuels venus principalement pour l'admirer rendent invisibles les chefs d'œuvre du Titien ou de Véronèse qui l'entourent, omnibulés par le portrait le plus célèbre du monde comme le déplore Didier Rykner « Un passage tellement obligé qu'il rend presque impossible la visite du Louvre pour ceux qui – quelle idée bizarre – voudraient voir d'autres tableaux. La concentration de visiteurs dans la salle des États où elle est conservée est telle qu'elle engorge complètement les alentours »²⁶.

Mais quand l'icône menace l'équilibre du parcours de visite, faut-il l'adapter à l'engouement du public ou au contraire la traiter comme « les autres » ?

Dans le cadre du projet « Louvre - Nouvelle Renaissance », le musée a décidé de lui imaginer un nouvel espace spécifique, comme un temple dédié à l'adoration de cette icône de l'histoire de l'art qui bénéficiera d'un parcours d'exposition personnalisé. Ce projet montre alors la logique adoptée par le musée avec un billet spécifique, des temps de visite contrôlés, des conditions de conservation adaptées ... l'œuvre se détache du commun et repense entièrement le fonctionnement de l'institution. La star de la peinture bénéficiera d'un traitement unique face à une demande du public ne permettant plus de l'exposer, sans hiérarchie de valeur aux côtés de ses partenaires stylistiques et chronologiques.

La frontière entre la décision éclairée d'un conservateur et l'adoration populaire se révèle poreuse. La mise en scène muséale est, elle aussi, un outil de hiérarchisation symbolique. Le musée consacre ce que le public vénère et le public vénère ce que le musée consacre. L'icône naît de cette interaction et l'institution façonne notre perception du patrimoine et du génie artistique transformant parfois l'objet d'art en relique culturelle et l'exposition en acte de culte.



Actuellement exposée dans la salle des États, au milieu d'autres œuvres de la Renaissance italienne que personne où presque ne regarde, *La Joconde* attire plus de 20 000 visiteurs par jour, 2025, Photographie © Le Parisien - Arnaud Dumontier

Cette hiérarchisation évidente pour les Beaux-Arts trouve cependant sa limite lorsqu'il s'agit d'autres typologies. Peut-on ériger en symbole, l'Art décoratif qui ne triomphe qu'en constellation, dont la valeur réside dans la cohérence et non dans l'unicité ?

Dans ces tensions, le musée contemporain trouve le chemin de sa transformation. Il doit sortir du culte de l'objet solitaire au profit des relations qui les unissent, permettant de mieux les comprendre et de brouiller un peu plus les hiérarchies visibles de la mise en scène.

²⁶ Didier Rykner, « La Joconde bientôt restituée à l'Italie ? », *JDD*, 2 Mai 2024, consulté le 25 Octobre 2025, <https://www.lejdd.fr/culture/didier-rykner-la-joconde-bientot-restituee-litalie-144728>

La sanctification par l'interdit

« Au premier pas que je fais vers les belles choses, une main m'enlève ma canne, un écrit me défend de fumer. Déjà glacé par le geste autoritaire et le sentiment de la contrainte, je pénètre dans quelque salle de sculpture où règne une froide confusion. (...) Je suis saisi d'une horreur sacrée. Mon pas se fait pieux. Ma voix change et s'établit un peu plus haute qu'à l'église, mais un peu moins forte qu'elle ne sonne dans l'ordinaire de la vie. »²⁷ - Paul Valéry

²⁷ Paul Valéry, *Le problème des musées*, Oeuvres II, 1923, Document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay en 2003 à partir des éditions La Pléiade, http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/probleme_des_musees/valery_probleme-musees.pdf

Souvent perçu semblable à un lieu de culte, le musée présente des œuvres d'art comme des reliques dans lequel le spectateur est soumis à un certain nombre de règles et de codes implicites et explicites rendant son comportement de visite similaire à celui d'un fidèle, « des chenilles processionnaires »²⁸ comme le décrivait Mauriac. Le silence, la distance, l'interdiction de toucher, de photographier, de courir, de manger etc. reproduisent un rapport de sacralité. Ces prescriptions font penser à celles d'un temple où la contemplation et la jouissance esthétique remplacent la prière dans une procession encadrée et surveillée.

La sanctification par l'interdiction traduit le musée comme espace de respect dans lequel le désir de contact, de proximité ou de mouvement devient transgression. Combien de fois a-t-on entendu « Ici, on touche avec les yeux ! » ?

²⁸ Jean-Pierre Constant, *François Mauriac et les Arts entre clair-obscur et clairvoyance*, 2020, L'Harmattan, p.78

Certains artistes tournent d'ailleurs en ironie ces codes comme une critique en opposition avec le rapport figé à l'art. L'un des exemples les plus marquants sera la scène culte de la traversée du Louvre dans le film de Jean-Luc Godard, *Bande à part* (1964). Une scène dans laquelle les trois acteurs courent comme des fous dans les longs couloirs du musée. En 9 minutes et 43 secondes, ils battent le record de la visite la plus rapide du musée. En dehors de l'ironie que cette scène décalée apporte au film, elle est en fait une réelle critique référencée de la visite d'un musée comme un emblème de la jeunesse, de la fougue et d'un certain rapport à la culture. Par cette transgression, celle de courir dans un musée, Godard s'affranchit de l'académisme. Il en propose lui-même, une nouvelle manière de contempler et traverser les œuvres d'un musée. Le cinéma permet la succession des images en mouvement, tandis que le musée fige les œuvres dans le silence et l'immobilité²⁹.

²⁹ La pièce jointe, «La visite du Louvre en 9 minutes et 43 secondes, par Jean-Luc Godard» (podcast), *France Culture*, 23 septembre 2021, URL de référence : <https://www.radiofrance.fr/france-culture/podcasts/la-piece-jointe/la-visite-du-louvre-en-9-minutes-et-43-secondes-de-jean-luc-godard-6576820>



Jean-Luc Godard, *Bande à part*, Film (97min)
1964, La course du Louvre
Captures d'écran du film



Prière de toucher,
Marcel Duchamp, 1947,
Mousse de latex naturel collée sur velours noir, découpé et
collé sur carton avec inscription au pochoir,
41,8 x 34,7 x 7,1 cm,
© Centre Pompidou, Paris

Chez Duchamp avec *Prière de toucher*, l'artiste joue avec ces règles en opposant l'attraction et l'interdiction. Cette œuvre à l'image érotique représentant un sein de femme en caoutchouc sur un fond en velours noir, par son titre, invite le spectateur à transgresser les codes de conduite des musées et à prendre part au dialogue intime avec les œuvres exposées. « *Prière de toucher* met en avant la façon dont Duchamp exploite, de manière espiègle et provocatrice, les glissements entre œuvre d'art et fétiche, déjouant ainsi notre besoin compulsif de circonscrire les limites de chacun. Les différents objets présentés nous invitent, voire nous incitent, à appréhender l'art comme une source de plaisirs et de possibilités, où le visuel et le tactile, le sensuel, le libidinal, sont toujours entremêlés »³⁰. L'interdit lui permet de devenir un outil pour redéfinir les rapports entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur, rappelant que le musée ne protège pas seulement les œuvres, il impose aussi une certaine manière de les regarder.

³⁰ Paul B. Franklin, (tiré du) Communiqué de Presse, «Marcel Duchamp Prière de toucher : Marcel Duchamp et le fétiche», *Thaddaeus Ropac*, 24 Novembre 2021, Paris

Par cette sacralisation induite, le musée devient une scène pour la contestation et le militantisme politique. Transgresser les interdits du musée, c'est frapper un symbole.

A Versailles en 2015, les œuvres d'Anish Kapoor (*Dirty Corner*) sont taguées d'inscriptions antisémites.

En 2024 au Centre Pompidou-Metz, la performeuse et artiste féministe Deborah de Robertis, tague sur *L'Origine du monde* de Courbet la mention « me too » symbolique du mouvement social éponyme dénonçant les violences sexuelles faites aux femmes³¹.

La Joconde en 2024, protégée par une vitre blindée est aspergée de soupe au potiron par deux militantes écologistes du collectif Riposte alimentaire afin d'attirer l'attention, des médias sur l'urgence climatique³².

Ces actes, loin d'être des cas particuliers pour la France illustrent bien qu'enfreindre les règles induites est comparable à la profanation d'un temple, le blasphème de l'institution.

31 Agathe Hakoun, « Vol et vandalisme d'œuvres d'art : que s'est-il vraiment passé au Centre Pompidou-Metz ? », *Connaissance des Arts* (WEB), 7 mai 2024, consulté le 30 octobre 2025 <https://www.connaissancedesarts.com/artistes/gustave-courbet/vol-et-vandalisme-doeuvres-dart-que-s'est-il-passe-au-centre-pompidou-metz-11191651/>

32 Joséphine Bindé, « La Joconde aspergée de soupe par des activistes écologistes », *Beaux-Arts Magazine* (WEB), 29 janvier 2024, consulté le 30 Octobre 2025, <https://www.beauxarts.com/grand-format/la-joconde-aspergee-de-soupe-par-des-activistes-ecologistes/>



En Haut :
Deux membres de Riposte alimentaire après avoir aspergé
La Joconde,
Photographie, 2024
©AFP - David Cantiniaux
En Bas :
Capture d'écran X du compte de Deborah de Robertis,
6 mai 2024

Enfin certains musées lèvent parfois le voile de l'interdit. Avant sa fermeture pour travaux, le Centre Pompidou ouvre ses espaces vidés de leurs œuvres pour une soirée électronique à laquelle j'ai pu participer. Un sentiment de culpabilité me saisit : on peut boire, crier, fumer, danser librement dans ces salles du musée où tout cela m'avait jusqu'alors toujours été interdit. En brisant l'interdit, je me rends compte de l'impact qu'il a sur nous et notre parcours de visite. Dénué de silence, de surveillance, d'autorité et d'œuvres, le musée n'est plus le sanctuaire que je connais : il redevient ce bâtiment neutre, pensé comme un espace public où les gens coexistent et se rencontrent. Ce moment révèle surtout mon premier sentiment en pénétrant ce lieu, celui d'un enfant qui s'apprête à faire une bêtise alors qu'elle m'est totalement autorisée exceptionnellement. Ce soir-là, tout le monde est réuni pour que transgresser l'interdit, devienne un dernier adieu collectif avant sa fermeture. Même sans ses barrières, le musée continue de nous rassembler.

« Beaubourg n'offrira pas, à des regards qui ne leur rendent nulle vie, des collections muettes d'objets pétrifiés dans la mort. Beaubourg sera un lieu vivant, un lieu de recherche et de confrontation créatrice, comme le fut le premier musée dont l'histoire se souviennent, celui d'Alexandrie »³³.

La transgression institutionnelle repense ses interactions. Le musée est un espace de vie au même titre qu'il est un sanctuaire symbolique. Le futur de l'institution est pris entre ces deux dynamiques, celle de conserver et protéger l'intégrité de nos collections, et celle de dépasser son modèle et ses barrières pour continuer de nous rassembler.



Soirée Because Beaubourg avant la fermeture pour travaux,
Photographie, 24 et 25 Octobre 2025
© Étienne Boulanger

³³ Extrait d'un discours de Jacques Chirac, alors Premier ministre (décembre 1974), repris par Thomas Bangalter dans son DJ Set lors de la soirée Because Beaubourg le 25 Octobre 2025.

Panthéon artistique et conclave muséal

“Les musées ne sont que les cimetières de l’art, des catacombes où l’on range, dans une promiscuité tumultueuse, les restes de ce qui a vécu. [...] Tout cela, on le pend pêle-mêle aux murailles d’un bazar neutre, d’une sorte d’asile posthume – de cité mortuaire – où les générations qui ne créent plus rien vont admirer ces débris illustres”³⁴ - Théophile Thoré

³⁴ Théophile Thoré (alias William Bürger), Salon de 1861, dans *Salons de W. Bürger*, Paris, Renouard, 1870, vol. 1, p. 84-85, Cité dans : Rémi Labrusse, *Romantisme*, n°173, Armand Colin, 2016, p.72

À partir du XIX^e siècle et le romantisme, certains artistes et critiques d’art reprochent au musée, presque en même temps que sa création, de devenir le cimetière des œuvres qu’il expose. Si le musée se place comme gardien de notre patrimoine, en les livrant à l’éternité, il arrache les œuvres au temps et les place dans un huis-clos symbolique. Basée sur des principes d’inaliénabilité et d’imprescriptibilité, la collection publique conserve les œuvres en conclave, un espace fermé et impénétrable. Elles gagnent dans ce nouveau panthéon l’immortalité, au prix de leur isolement.

La loi relative aux musées de France adoptée en 2002 affirme cette ambition par des principes d’inaliénabilité, d’imprescriptibilité et d’insaisissabilité de ses collections afin d’améliorer leur protection³⁵. L’inaliénabilité signifie qu’aucune œuvre ayant intégré une collection publique ne pourra être vendue, elle est donc soustraite à toute logique marchande. L’imprescriptibilité empêche tout transfert d’une œuvre du domaine public au domaine privé sans possibilité d’acquisition par le temps. Enfin, le principe d’insaisissabilité protège le patrimoine public de toute saisie par un créancier. Déjà, dans le cadre juridique relatif à la protection du patrimoine public, on observe que le musée se place dans une démarche échappant au temps qui passe et aux fluctuations extérieures.

³⁵ ICOM, Loi musée 2002, <https://www.icom-musees.fr/ressources/loi-musee-2002#:~:text=S'agissant%20des%20mus%C3%A9s%20relevant,Etat%20ou%20de%20collectivit%C3%A9s%20publiques>.

Comme coupé du monde qui l'entoure, il se soustrait aux dangers et à l'instabilité du vivant. Ces principes conservent les œuvres dans la permanence absolue, un art intouchable qui n'appartient plus à l'artiste lui-même, ni à celui qui le vole ... Mais que signifie encore l'expérience de l'œuvre lorsque l'original devient menacé par la visite et que le public n'accède plus qu'à son fac-similé à l'image des grottes de Lascaux ou de Chauvet, protégées dans leur intégrité mais dénuées de leur présence authentique ?

Le musée est ainsi comparable à la notion d'hétérotopie de Michel Foucault : des espaces concrets qui hébergent l'imaginaire, des lieux à l'intérieur d'une société qui obéissent à des règles qui sont autres et qui atteint son plein potentiel lorsque les Hommes qui la font naître rompent avec la chronologie traditionnelle.

Conserver signifie préserver contre l'action du temps, de la dégradation, assurer la sécurité et la sûreté. Les conservateurs sont régis par la loi musée d'une obligation de bonne conservation, d'entretien et de restauration des œuvres qu'ils abritent. En dessous de ses pyramides, le Louvre devient lui aussi le tombeau où l'art repose, séparé du monde dans son grand sarcophage. Comme les prêtres égyptiens qui embaumaient les corps pour assurer le passage de l'âme vers l'éternité, le musée entre dans une logique de momification des œuvres qui empêche le temps de condamner à la disparition. Le conservateur devient lui-même, ce prêtre responsable de la survie matérielle et spirituelle de la collection, il contrôle la lumière, l'hygrométrie, la matière pour préserver l'apparence du vivant. Pour Sébastien Allard, directeur du département peinture du Louvre lors d'une conférence suivie « conserver ce n'est pas mettre dans du formol ». Les œuvres ont la capacité de recharger les visiteurs, mais celles-ci se rechargent aussi d'eux. C'est dans cette énergie invisible que se trouve sûrement l'aura.



Joëlle Vaissière, conservatrice au Musée de Grenoble, en charge de la rénovation des salles d'antiquités égyptiennes, Photographie, 2021
©Le Dauphine libéré - Clément Berthet

Elles ont une vie contemporaine car elles sont encore lues aujourd'hui³⁶.

Cependant, le musée n'est pas toujours figé dans le lieu qui l'accueille, il est aussi responsable de la vie de ses collections et organise la circulation de ses œuvres. Les dépôts permettent aux œuvres de vivre ailleurs pour quelques années en élargissant avec l'accès à la culture et l'équilibre du territoire. Les prêts eux s'inscrivent généralement dans le cadre d'une sollicitation pour une exposition thématique d'un autre musée pour quelques mois, en France ou à l'étranger. Le Centre Pompidou, fermé le temps des travaux, prête l'intégralité de ses collections à des musées de Lille à Shanghai, insufflant à ses collections une nouvelle dynamique et l'éloignant un peu plus d'une image de tombeau figé et immobile³⁷.

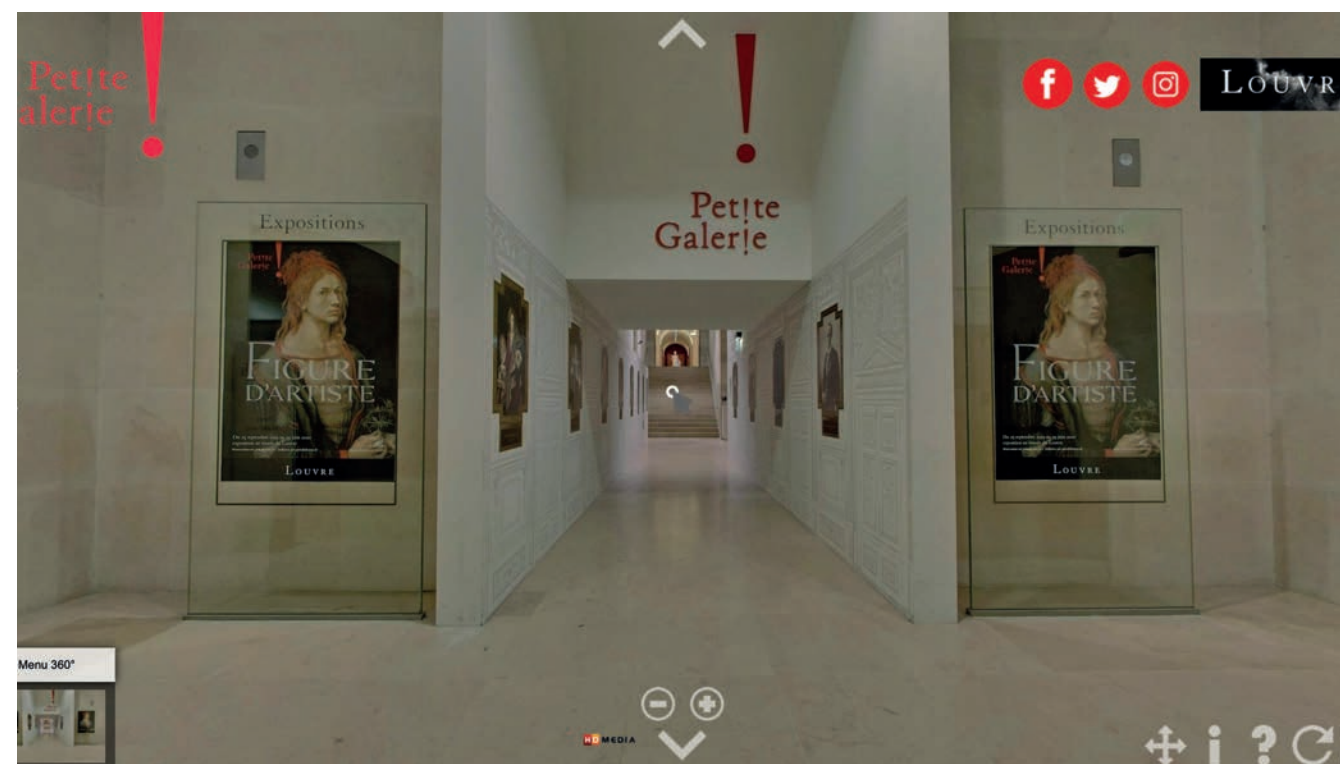
³⁶ Glenn Lowry, Un artiste, ses musées imaginaires, Conférence donnée au Louvre, Paris, Assistée le 1 décembre 2025

³⁷ Martine Robert, «Les œuvres du Centre Pompidou seront dispersées pendant quatre ans dans le monde entier», 10 mai 2023, *Les Échos* (WEB), <https://www.lesechos.fr/industrie-services/services-conseils/les-oeuvres-du-centre-pompidou-seront-dispersees-pendant-4-ans-dans-le-monde-entier-1942271>

D'autant plus aujourd'hui, à l'ère du virtuel, les œuvres sont capables de voyager sans même quitter leur sanctuaire. Grâce à la numérisation des collections, les sites internet des musées deviennent des vecteurs de diffusion hors les murs. Tout en restant protégées, dans un lieux adapté à leur sécurité et leur conservation, les collections parviennent à chacun. Cette ouverture redynamise encore la vie des collections dans laquelle la sacralité n'est plus uniquement attachée à l'objet ou au lieu, mais peut se prolonger dans l'expérience numérique.

Cependant, selon Benjamin, l'aura de l'œuvre, sa présence ici et maintenant, son « hic et nunc », se perd dans la reproduction technique et la diffusion numérique. Cette nouvelle manière de diffuser le musée et les collections ne remplace pas les originaux, elle n'est qu'un prolongement de leur portée symbolique et culturelle capable de toucher un public plus élargi³⁸.

La difficulté de la mission confiée reste alors de conjuguer le respect de l'aura et de l'intégrité de la collection avec les exigences des sociétés contemporaines qui, elles, n'échappent pas au temps qui passe ... Le musée doit conjuguer la protection qui fige et la circulation qui redonne vie. Les lois et principes juridiques qui l'entourent imposent l'éternité de la conservation tandis que la survie de l'aura impose le mouvement. L'institution de demain doit accepter de dialoguer avec les dynamiques contemporaines, qui ne l'empêcheront pas d'ailleurs, de rester éternellement.



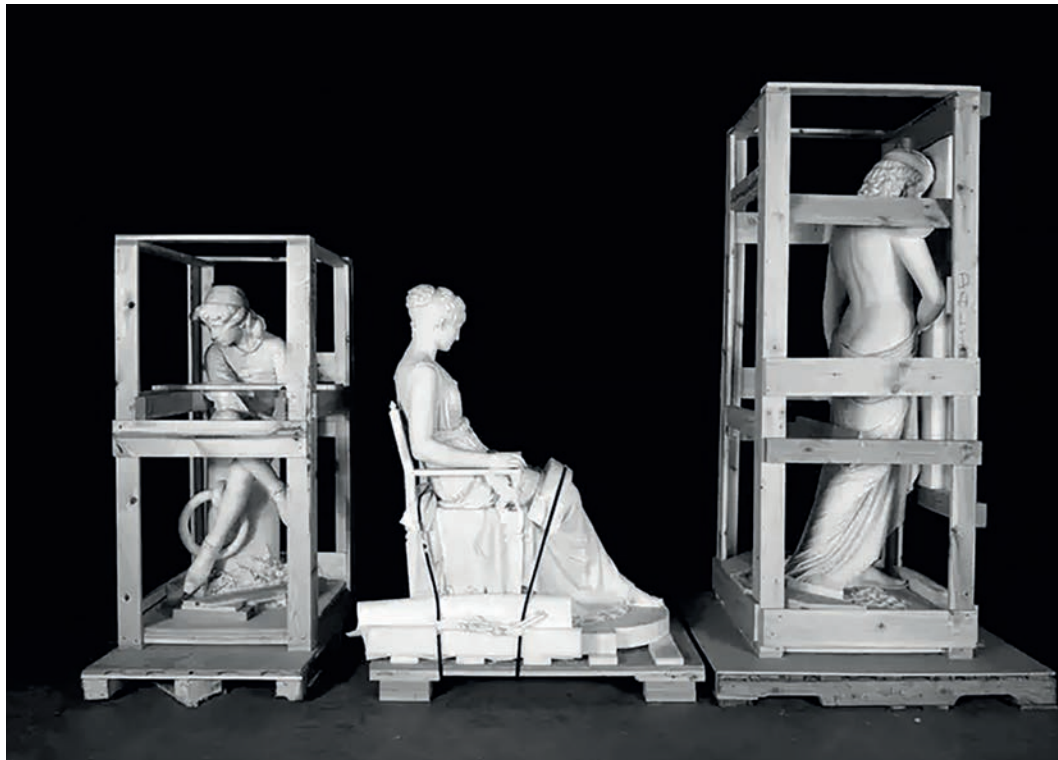
Vue de l'exposition virtuelle «Figure d'artiste» dans la petite galerie du Louvre sur le site du musée, Capture d'écran du site internet, 2025

³⁸ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 2011, Editions Allia.

III.

QUAND LES MUSES
SE RÉVEILLENT :
UN MUSÉE VIVANT ,
OUVERT, HABITÉ ET
JUSTE

Des muses en mouvement



Columbus, Penelope, Delilah,
Photographie, 2005
125,7 × 172,7 cm
© Catherine Wagner

Si les chapitres précédents démontrent la stabilité sur laquelle s'appuie le musée, les défis contemporains, eux, imposent une institution capable de bouger et de se déployer. Celle-ci fait de notre patrimoine une propriété commune, la mondialisation elle, fait du nouveau « Monde », un territoire commun à toute l'humanité³⁹. Ces contraintes doivent devenir des dynamiques de mouvement pour les collections publiques. Leur expansion qui ne peut être que constante, leur centralisation sur le territoire et la saturation de leurs réserves ouvrent la perspective d'un musée hors-les-murs qui se déploie et à l'image du monde, se met en relation avec de nouvelles entités qui, telle une constellation, se lient entre elles.

Je défends alors l'idée de développer à partir de sites dits « parents » l'ouverture de site annexes, dits « satellites » permettant l'accueil, la diffusion et la circulation. Cette vision, en plus de re-dynamiser la vie des collections, prolonge l'ambition d'un patrimoine ouvert et accessible à tous par son déplacement. Laure Pressac nous l'affirme dans son article (Re) définir les musées ? « Assimiler les musées à des lieux revient à les cantonner à des occupants temporaires d'un site, voire gomme leurs différences. (...) »

³⁹ Géoconfluences, Glossaire, Mondialisation, Janvier 2025, Site internet Géoconfluences, Consulté le 28 novembre 2025, <https://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/mondialisation>

Transférer les collections du Louvre à Lens ou à Abu Dhabi, vous êtes toujours dans un musée, ce n'est pas le palais du Louvre qui résume à lui seul le rôle du musée »⁴⁰. La portée symbolique et scientifique de l'institution ne demeure pas uniquement dans le lieu qu'il occupe mais doit au contraire pouvoir se faire partout et pour tout le monde. En France et à l'international les ouvertures des Louvre-Lens, Abu-Dhabi ou encore des Centre Pompidou-Metz, Malaga permettent à ces institutions d'acquérir de nouvelles vies et de nouvelles significations par la création de nouveaux contextes d'échanges et de débats⁴¹. Ces exemples témoignent d'un musée en devenir, celui qui, contre l'accumulation, répond par l'expansion.

Cette opportunité est à mettre en relation avec celle que représente les réserves de nos collections. La collection du MAD (Musée des Arts décoratifs) réunit plus d'un million et demi d'œuvres, objets et artefacts tandis que seulement 6 000 sont exposés dans le parcours de la collection permanente⁴². Sans être un reproche, au contraire, une chance, le signe d'une collection en constante croissance, ce chiffre révèle certaines tensions et des inégalités territoriales. Pourquoi continuer à stocker 95% de cette collection dans des réserves tandis qu'en France la majorité de l'offre muséale se concentre à Paris excluant souvent les provinces et que dans le monde, plus de 60% des musées sont situés en Europe occidentale et en Amérique du Nord⁴³?

40 Laure Pressac, « (Re)définir les musées? », 26 août 2019, Article publié sur *LinkedIn*, Consulté le 28 novembre 2025, <https://www.linkedin.com/pulse/re-d%C3%A9finir-les-mus%C3%A9s-laure-pressac/>

41 Alejandra Linares Figueruelo, « Musées satellites », *La Lettre de l'OCIM* (WEB), 01 juin 2024, Consulté le 28 Novembre 2025, <http://journals.openedition.org/ocim/5835> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/14g35>

42 Musée des Arts décoratifs, Collections, MAD (WEB), Consulté le 28 Novembre 2025, <https://madparis.fr/Collections-1444>

43 Bernard Hasquenoph, François Mairesse : « Vus de l'étranger, les musées français sont perçus comme frileux », 16 Novembre 2022, *Louvre pour tous* (WEB), Consulté le 28 novembre 2025, <http://www.louvreourtous.fr/Francois-Mairesse-Vus-de-l-892.html>

Ne serait-il pas plus opportun de ne plus associer le musée à un lieu figé, mais plutôt d'imaginer que lorsque ce lieu n'est plus en capacité d'accueillir l'intégralité des collections, il puisse se multiplier, s'exporter et exposer là-bas plutôt que stocker ici ?

Penser le musée contemporain en réseau prend en compte les ressources que nous offrent ces réserves et transcende le concept traditionnel des musées en tant qu'« entrepôts culturels » pour plutôt explorer comment ils peuvent influencer et être influencés par de nouvelles dynamiques sociales et territoriales. Car ce modèle ne peut être viable qu'à la condition de s'ancrer dans les territoires qu'il investit. Pour Alejandra Linares-Figueruel « Le succès d'un musée satellite dépend en grande partie de son aptitude à impliquer la communauté locale (...) Il doit pouvoir encourager la participation et refléter les identités des communautés locales »⁴⁴. L'installation d'un musée satellite sur un territoire doit se faire en lien avec ses dynamiques de régénération urbaines et ses politiques de développement culturel en s'alignant avec celles-ci, favorisant ainsi une identité partagée. Ces extensions hors-les-murs doivent mettre en valeur les artistes et acteurs locaux et se mettre au service de l'enrichissement de sa scène culturelle.

Parallèlement, certaines expositions temporaires exigent des moyens financiers, scénographiques ou de médiations considérables pour des durées limitées. Les faire circuler entre les institutions d'un même réseau et les penser dès leur création comme itinérantes à celui-ci permettrait de prolonger leur cycle de vie.

44 Alejandra Linares-Figueruel, « L'histoire de deux villes : la Tate Liverpool et le Guggenheim Helsinki, deux cas de musées satellites », 18 décembre 2023, *ICOM* (WEB), Consulté le 28 novembre 2025, <https://icom.museum/fr/news/lhistoire-de-deux-villes-la-tate-liverpool-et-le-guggenheim-helsinki-deux-cas-de-musees-satellites/>

Si ce modèle satellitaire est un idéal, il ne peut être à la portée de tous les musées. Pour continuer d'être dynamiques et connectés aux enjeux contemporains, les musées les plus restreints peuvent aussi opérer certains changements déjà observés chez nos voisins. L'ouverture des réserves à la visite du public au Victoria & Albert Museum de Londres, l'homologue du Musée des Arts décoratifs français est une alternative intéressante. Le musée a inauguré un nouvel espace permettant au public de consulter et de manipuler sur demande quelques 250 000 œuvres issues de ses réserves. Cette initiative fait tomber le rideau de verre entre les visiteurs et les acteurs de la conservation et de la restauration des musées souvent invisibles et pourtant essentiels à la préservation et l'exposition de nos collections. Ces visites rompent les interdits imposés par le musée en mettant gratuitement à disposition du visiteur, les objets qu'il peut manipuler sous surveillance. Si au V&A on peut sans problème toucher la batterie de Keith Moon ou encore un paravent d'Eileen Gray, pourquoi ne serait-il pas possible de manipuler une lampe de Jean Royère dans les réserves du MAD ? En tant que designer, ce modèle représente l'opportunité de penser cet espace généralement caché dans les coulisses comme une salle d'exposition intégrée au parcours de visite, faisant tomber les barrières entre ce qui nous est montré et ce qui ne l'est pas et affirmant que la collection publique appartient véritablement à tous.

Ces projets représentent des réalités déjà engagées que nous pouvons exploiter et prolonger dans notre pratique. Le musée contemporain se pense comme une entité en mouvement responsable de faire vivre partout, ce qui nous appartient collectivement. En profitant des ressources qui lui sont offertes pour s'ouvrir ici ou ailleurs, il ne s'agit pas de remplacer son identité, mais plutôt de l'élargir et de faire circuler ses œuvres aussi loin que ce qu'il nous transmet.



Visite du V&A East Storehouse, Réserves du
Victoria & Albert Museum, Londres
Photographie, 2025
© Visit London - Kirstine Spicer

Des muses qui dialoguent



Vue de l'exposition «Picasso primitif» opposant les oeuvres du peintre à des oeuvres d'art africain au musée du Quai Branly, Paris, Photographie, 2017, © Frédéric Fleury

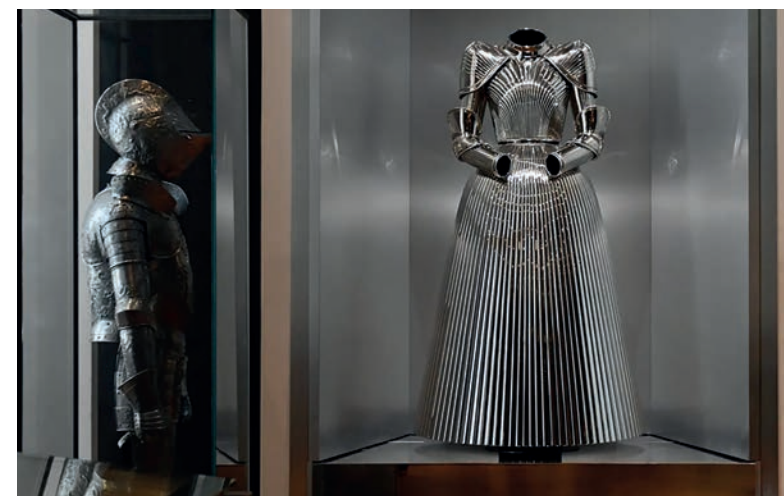
Au-delà de ce que le musée contemporain se doit de rétablir avec les territoires, il doit faciliter les échanges avec le public en devenant un véritable lieu de vie et de conversations ouvertes à tous. Le public crée lui aussi cette institution, il ne doit donc pas être négligé et relégué au simple rôle de contemplateur / déambulateur, mais devenir acteur de sa visite et de la vie du musée. Car il ne vient plus seulement y contempler son patrimoine, il vient aussi y chercher un dialogue. S'en suit le changement de définition du musée par l'ICOM de 2022 : la redéfinition d'un lieu anciennement à des fins d'études, d'éducation et de délectation à une nouvelle dynamique : « accessible et inclusif, il encourage la diversité et la durabilité. (...) Ils offrent à leurs publics des expériences variées d'éducation, de divertissement, de réflexion et de partage de connaissances »⁴⁵.

Dans cette perspective, la médiation demeure l'un des outils les plus importants pour continuer à transmettre à ses visiteurs par différents médiums : du cartel jusqu'aux audioguides et visites guidées. Cependant, face à des acteurs privés comme les galeries ou les maisons de vente dont les expositions sont parfois semblables à celles d'un musée, il doit repenser ses formes les plus traditionnelles.

⁴⁵ ICOM, Définition du musée, 24 août 2022, Site de l'ICOM (WEB), <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>

Outre ses dispositifs humains et matériels pour expliquer ce qui apparaît sous nos yeux, la médiation peut penser ses expositions en amont, dans leur commissariat et leur muséographie déjà comme des parcours éducatifs à part entière. L'exposition Louvre-Couture (2025) conçue par l'agence de muséographie Agence NC et le conservateur Olivier Gabet apparaît comme novatrice d'une nouvelle forme de dialogues non plus basés sur des cartels ou des explications mais sur sa mise en scène. Le parcours tisse des liens entre les œuvres du musée et des créations de mode contemporaine. Elle montre le terrain d'influence des collections du musée sur la nouvelle création. 65 silhouettes de couturiers, prêtées pour l'occasion, font directement écho avec les œuvres du département dont elles sont inspirées, de la peinture à l'objet décoratif en passant par la tapisserie. Cette mise en relation évidente prend alors en elle-même son rôle de médiation, on comprend intuitivement le récit qui nous est proposé. Si une image vaut mille mots, je suis en tout cas persuadé qu'un tailleur Chanel devant une commode XVIII^e ou une robe Dolce&Gabbana devant une mosaïque byzantine, vaut tous les cartels explicatifs. Ne serait-il donc pas plus éducatif, plutôt que de classer nos objets strictement par typologies ou affinités stylistiques et chronologiques, d'imaginer de nouveaux dialogues plus contemporains, des nouveaux récits pour les mettre en lien et les faire mieux comprendre ? Ainsi, on défend un musée qui, plutôt que d'expliquer, peut parfois profiter du face à face des œuvres pour les faire parler et se répondre entre elles, des dialogues transversaux qui font écho à ce que l'on cherche à nous transmettre.

De la même manière, la rétrospective dédiée à Jacques-Louis David (2025) exposant les dessins préparatoires aux côtés de l'œuvre finie met en lumière les processus créatifs et intellectuels de l'artiste pour aboutir aux œuvres exposées.



En Haut :
Une veste Chanel - Karl Lagerfeld en regard d'une commode du XVIII^e siècle. Exposition "Louvre Couture"
© Musée du Louvre - Nicolas Bousser
En Bas :
Robe armure Balenciaga à côté d'une armure Henri II, Exposition "Louvre Couture"
© Musée du Louvre - Nicolas Bousser

Glenn Lowry, directeur du MOMA, souligne l'importance de rappeler au visiteur que les œuvres accrochées ne tombent pas du ciel, elles ne sont pas l'œuvre de Dieu, elles sont le fruit de l'humain, qui a travaillé et évolué pour parvenir à ce résultat⁴⁶. Le musée de demain doit, dans la conception de ses expositions du commissariat à la scénographie, faire apparaître ces processus, rappelant que la création avant d'être figée sur les cimaises du musée, reste un acte humain.

Enfin, sans avoir à adapter entièrement ses expositions, certains dispositifs architecturaux peuvent aider à une lecture simplifiée de nos collections en conservant le sens et les dialogues qu'elles établissent entre elles. La grande galerie du temps au Louvre-Lens, conçue par le studio de muséographie Adrien Gardère propose, elle, une transversalité repensée. L'espace, entièrement décroissant, supprime les hiérarchisations entre les œuvres et invite par une pente douce à une déambulation naturelle. L'ajout d'une frise chronologique gravée dans l'aluminium qui longe les murs de la galerie rythme l'espace muséal et permet à tout moment au visiteur de se repérer et de s'inscrire dans le temps⁴⁷. Ici, l'espace devient aussi un dispositif de médiation à part entière. Notre rôle de designer peut alors se mettre au service des missions du musée contemporain en réinventant ses dispositifs et en faisant du parcours à travers la scénographie un élément de compréhension qui produit du sens, relie, repère et éduque.



Vue de la frise chronologique sur les murs de la grande galerie du temps, Musée du Louvre Lens
Photographie, 2012
© Studio Adrien Gardère - Philippe Chancel

Outre le fait de faire parler les œuvres entre elles, le musée doit aussi s'adresser à un public plus large et devenir un lieu privilégié d'interactions ne se limitant plus uniquement au parcours de visite. Certaines initiatives montrent déjà que l'institution peut envisager de prolonger ses missions sans en diluer l'identité.

⁴⁶ Glenn Lowry, Un artiste, ses musées imaginaires, Conférence donnée au Louvre, Paris, Assistée le 1 décembre 2025

⁴⁷ Studio Gardère, Projets, Musée du Louvre-Lens, 2012, Site internet du studio (WEB), Consulté le 13 décembre 2025, <https://www.studiogardere.com/fr/projets/museographie/musee-du-louvre-lens/>



Animation d'un Workshop au sein du Hamo conçu par le studio Freaks Architecture, Palais de Tokyo, Paris
Photographie,
© Palais de Tokyo - Quentin Chevrier

Le Palais de Tokyo, est conçu comme un laboratoire de créations et de rencontres inclusif et ouvert à tous par une programmation d'activités extra-muséales cohérentes. L'institution propose notamment des programmes de visites des expositions adaptés à différents publics : les « Visites sensorielles » pour les sourds et malentendants, la « Grosse visite archi » centrée sur le projet architectural du musée, les « Visites faciles » adaptées aux personnes en situation de handicap, les « Visites actives » pour les visiteurs en migration⁴⁸... Au-delà de sa médiation inclusive, le musée a conçu en collaboration avec le studio Freaks Architecture le Hamo, un espace placé au centre du musée qui dessine un nouveau territoire pour réunir les visiteurs lors d'activités et d'événements artistiques et éducatifs conviviaux.

48 Palais de Tokyo, Médiation, Inclusion, Site internet du musée (WEB), Consulté le 13 décembre 2025, <https://palaisdetokyo.com/inclusion/>

Ce projet accueille des ateliers à la rencontre de la création contemporaine par la pratique créant du lien entre les publics, des plus jeunes aux plus vieux, des plus proches aux plus éloignés du monde de l'art⁴⁹.

D'autres initiatives comme l'implantation massive des restaurants au sein de certaines institutions : Alain Ducasse à la galerie Baccarat, Joli au musée Carnavalet, la Halle aux grains à la Bourse du Commerce ... témoignent de l'extension de l'expérience muséale en s'intégrant aux modes de vie de ses visiteurs. En veillant à ne pas être des attractions indépendantes elles peuvent favoriser l'appropriation des lieux par le public, prolonger le temps de visite ou encore devenir une première porte d'accès aux publics plus réticents en diffusant autrement l'identité du musée. En revanche l'ouverture d'une programmation plus variée et inclusive doit rester mesurée pour ne pas devenir systématiquement des tiers-lieux ou « tirelires » culturel(e)s. Celle-ci doit être conçue dans la continuité des missions du musée et en lien avec les collections, mais sous d'autres formats, plus accessibles et participatifs.

Ainsi, le musée contemporain peut devenir un lieu d'étude pour les designers dans la conception de la mise en scène des collections, la réécriture des expériences de visite ou encore la cohabitation de nouveaux programmes cohérents. Tous ces dispositifs doivent permettre d'instaurer un dialogue entre les œuvres, entre l'institution et le public ou encore entre les visiteurs eux-mêmes. L'espace, en se mettant au service d'un musée repensé, révèle parfois les voix de ce(ux) qui le traverse(nt) sans renoncer à son identité et à ses missions. Les musées ne se contentent plus de veiller : nous devons simplement leur permettre de s'exprimer, de nous interroger, de nous accompagner pour que nous puissions mieux les comprendre et accéder au plus grand nombre, à tous ceux qui voudront les rencontrer.

49 Freaks Architecture, Projets, Halo / Palais de Tokyo / Paris, 2023, Site internet du studio (WEB), Consulté le 13 décembre 2025, <https://freaksarchitecture.com/portfolio/hamo-palais-de-tokyo-soon/>

Des muses justes



Des soldats de l'armée américaine transportent trois tableaux de grande valeur dans les escaliers du château de Neuschwanstein à Füssen, en Allemagne, où ils faisaient partie de la collection pillée par les nazis.
Photographie

© Bettmann Archive/Getty Images

J'en viens à la partie de ce mémoire qui engage sûrement les questions les plus contemporaines du musée. Celle relative au passage de la définition de l'ICOM sur des musées qui « opèrent et communiquent de manière éthique »⁵⁰ interrogeant la manière dont le musée oriente ses récits et choisit ou non de les rendre visibles. Il ne s'agit pas ici de soulever les défis relatifs aux restitutions et de trancher si elles sont, oui ou non nécessaires, mais seulement relever les solutions proposées dans leur exposition pour raconter différemment les histoires. Pour être juste, il convient d'abord de raconter les conditions d'acquisition et d'exposition des œuvres, ouvrant alors des histoires et fractures parfois douloureuses. L'inversion des regards et des points de vue permet de montrer que d'autres histoires existent, s'opposent peut-être, divergent parfois, et se recoupent : point de vue des vainqueurs et des vaincus, des anciens et des contemporains.

Si le musée est une « machine » à narrer des histoires, il est aussi, comme le souligne Bénédicte Savoy (historienne de l'art et experte culturelle pour la restitution du patrimoine africain), dans son ouvrage *À qui appartient la beauté ?* une « machine à transformer ». L'institution donne un sentiment d'éternité aux œuvres, disposées dans un musée. Comme si, celles-ci étaient là depuis toujours, comme si leur présence était une évidence.

50 ICOM, Définition du musée, 24 août 2022, Site de l'ICOM (WEB), <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>

Mais dans les musées européens, l'arrivée de la plupart de ces icônes remonte à une période qui s'étend sur quelques décennies, débutée il y'a 100 ans à peine. De l'*Autel de Pergame* en passant par les *frises du Parthénon*, toutes les œuvres intègrent les collections entre 1870 et 1919. Ce que le musée peine parfois à nous raconter, ce n'est pas ce que représentent ces œuvres mais comment, quand, et sous quelles conditions elles sont arrivées là. Il révèle parfois certains traumatismes, indissociables de la constitution de nos collections, et dont le musée est le réceptacle voire le responsable plus ou moins conscient. Pourquoi Berlin conserve-t-il le *buste de Néfertiti* et Vienne la *salière de François Ier*?

Un musée, juste et éthique, ne se transforme pas en tribunal, il s'agit au contraire d'assumer pleinement son rôle et ses histoires, même celles qui évoquent des déplacements, des absences et des silences. Mais comment la muséographie peut-elle aider à décoloniser le musée ? Comment le musée peut-il rassembler des objets arrachés à leurs contextes d'origine sans les trahir ? Car les dispositifs spatiaux et de présentation des collections nourrissent la posture adoptée par le musée autour de ces questions, nous rappelle Sara Bouanani. « Comme tout discours, la muséographie suit une structure discursive avec sa sémantique et sa syntaxe, c'est-à-dire son contenu et sa manière de l'agencer. Elle vient nourrir la narration en donnant un sens et en impliquant des séries d'interprétations »⁵¹. À titre d'exemple, le musée d'Aquitaine de Bordeaux possède de nombreuses pièces de provenance extra européennes. À sa rénovation en 2009, sont intégrées au parcours de visite, quatre salles nommées « Bordeaux au XVIII^e siècle, le commerce atlantique et l'esclavage ». En introduction, est alors présentée la responsabilité de la ville dans le commerce triangulaire et le système esclavagiste. Cette introduction permet de recontextualiser les conséquences de l'esclavage et du colonialisme dans nos sociétés contemporaines et ses héritages culturels, qui sont exposés dans les galeries suivantes. Le MEG (Musée d'ethnographie de Genève), le Humboldt Forum de Berlin, l'Africa Museum de Bruxelles, sont

autant de musées ethnographiques qui ont repensé leur parcours muséal en y ajoutant une galerie introductive à l'histoire des collections et aux conditions de leur formation. Le musée belge, dans son nouveau couloir d'accueil, affiche le long des murs la citation traduite en six langues : « Tout passe, sauf le passé »⁵². Cette citation est extraite d'un livre qui évoque les traumatismes causés par les guerres civiles et l'oppression coloniale. Après la restitution de ses bronzes au Nigéria, la salle qui leur était dédiée au Humboldt n'a, elle, pas remplacé les espaces laissés vacants par de nouveaux accrochages, et présente désormais une salle presque vide.

52

Luc Huyse, *Tout passe, sauf le passé*, traduction du néerlandais, Bruxelles, 2009, AWEPA

Vue de la salle introductive de l'Africa Museum de Belgique et l'inscription « Tout passe, sauf le passé »
© The Bulletin

⁵¹ Sara Bouanani, *Muséographie décolonisée ? Transformer les dispositifs muséographiques dans les musées d'ethnographie en Europe occidentale (1979-2021)*, Mémoire de recherche (2^e année de 2^e cycle) en muséologie présenté sous la direction de Mme Cécilia HURLEY-GRIENER, Septembre 2022, Ecole du Louvre, p.62

L'absence de ces œuvres raconte aux visiteurs une autre histoire, celle des translocations et permet d'ouvrir les réflexions relatives à celles-ci. On pense aussi à la muséographie du musée de l'Acropole à Athènes où les cinq statues des *Caryatides* (initialement six) laissent sur leur socle une place vide. Comme si elles ouvraient la voie à la possibilité de voir leur sœur, la dernière statue, retourner chez elle, pointant ainsi le British Museum de Londres qui la détient. Bénédicte Savoy décrit, « penser l'absence, ce n'est pas forcément penser la violence »⁵³. Si ces dispositifs scénographiques permettent de contextualiser, raconter et exhiber les absences pour les musées ethnographiques, il me semble important de les intégrer à toutes nos typologies de musées. Certaines de nos collections, toutes spécifications confondues, possèdent parfois des œuvres héritées des spoliations et pillages qui ont marqué son histoire. Du Louvre au Quai Branly en passant par le MAD, tous doivent s'appuyer sur leurs espaces pour y intégrer ces contre-récits, ceux des conditions d'acquisition pour mettre en lumière ceux laissés longtemps oubliés. C'est ici que le designer trouve son champ d'action pour un musée plus juste. Rendre les récits visibles non plus uniquement par des cartels explicatifs mais aussi par des choix spatiaux et muséographiques qui laissent leur place aux zones d'ombre et en font un espace critique où chacun est libre de construire sa propre lecture de l'histoire.



Vue de l'exposition des cinq *Caryatides* au musée de l'Acropole d'Athènes laissant une place vide à la sixième détenue par le British Museum
© Musée de l'Acropole, Athènes

⁵³ Les podcast d'Ombres Blanches, « L'histoire à venir 2024 : Bénédicte Savoy, Quelle histoire les musées racontent-ils ? », 28 juin 2024, Podcast, Consulté le 2 décembre 2025

Cette exigence narrative s'applique également aux maison-musées et châteaux. Souvent rénovés par des architectes et designers contemporains dans une logique de reconstitution historique, ces lieux restituent une atmosphère. Mais toute reconstitution est par nature une interprétation, celle vers laquelle a choisi de s'orienter le designer et demeure une hypothèse, la projection d'un œil contemporain. Lors de ma visite au château de Chambord en novembre 2025, j'ai pu lire sur l'un des cartels : « C'est dans l'aile royale, tout juste achevée, que François Ier pourrait avoir résidé à l'occasion de son dernier séjour à Chambord, du 22 février au 14 mars 1545. En 2019, le Domaine national de Chambord a confié au décorateur Jacques Garcia la réalisation d'un nouveau décor dans l'aile royale afin d'évoquer l'atmosphère qui y régnait au moment des séjours de François Ier. » Mais Chambord n'est pas un cas isolé. Jacques Garcia a également travaillé à la reconstitution d'une aile du château de Versailles « dans l'esprit de l'époque ». Si ces pratiques peuvent être questionnables sur l'authenticité historique de ce qui nous est montré, cette mention visible dès l'entrée révèle la part de construction du récit. Le visiteur est prévenu, il ne pénètre pas dans une vérité mais dans une hypothèse, là où il « pourrait » avoir résidé, une atmosphère « évoquée » et mise en scène. Cette transparence est fondamentale pour les enjeux de justice muséale. Si les reconstitutions imaginées par certains architectes et designers reproduisent un sentiment de vérité établie, figeant avec elles, une histoire qui n'a sûrement jamais existée sous cette forme, les musées doivent choisir de les assumer. Dans cette perspective, notre rôle ne peut se limiter à reproduire des décors immersifs mais engage également notre responsabilité disruptive mettant en lumière les processus de constructions narratives et les projections contemporaines.



Reconstitution de la chambre de François Ier par le décorateur Jacques Garcia au Château de Chambord,
© Domaine national de Chambord

Penser la mise en scène d'un musée contemporain, juste et éthique, ne se réduit pas à réécrire ou revisiter l'histoire mais à rendre perceptible ses évolutions. Elle doit assumer la construction de ses récits et en exposer les mécanismes. Le designer, l'architecte ou le muséographe devient un outil central qui par la hiérarchisation du parcours, la mise en lumière des absences ou encore la reconstitution, rend visible les strates de ce qui nous est donné à exposer, comprenant aussi ses incertitudes, ses inconnues et ses silences. Ainsi le musée peut demeurer un espace de dialogues et d'ouverture aux débats plutôt que de certitudes établies. C'est à ces conditions qu'il continuera de véhiculer un sentiment « d'appartenance » plutôt que « d'exclusion », comme le décrivait Bourdieu.

•CONCLUSION•

Conclusion

Alors que le conservateur est censé sauvegarder, il s'exerce aujourd'hui à déconstruire ses propres récits pour en façonner de nouveaux. Ce lieu sacré interprète et réinvente par nécessité. Il demeure le lieu où les objets anciens nourrissent des imaginaires contemporains. Au-delà des ambitions de stabilité et de pérennité, le musée apparaît parfois comme un terrain de tensions, au croisement des enjeux politiques, économiques, des transformations sociales, des usages symboliques et de la préservation de notre patrimoine. Conscient qu'il n'est ni ce sanctuaire figé ni ce simple entrepôt d'objets, le musée, ancré dans son époque demeure une structure vivante, traversée par la multiplicité des récits, parfois contradictoires, parfois fragiles, dont l'exposition engage une responsabilité culturelle majeure.

De ses fondements juridiques et historiques à son rôle dans la légitimation artistique, la construction du goût, la narration des récits en passant par ce qu'il choisit de rendre visible ou non, s'impose la conviction que le musée ne peut plus prétendre à la neutralité. Je comprends qu'il est un dispositif narratif complet qui crée du sens et où chaque choix sélectif, spatial, scénographique, discursif oriente et guide ma compréhension de ce qui m'entoure. Le musée ne repose pas uniquement sur la collection qu'il nous montre mais aussi dans la manière dont il l'expose, la contextualise, la fait dialoguer et la met parfois en tension.

Si j'introduis ce mémoire en affirmant aimer profondément ce lieu de liberté, je le conclus après l'avoir mieux compris, avec la même affection et le même espoir. Car le musée n'est pas un modèle universel ni un tiers lieu indifférencié. Il est un réseau qui s'anime par les relations qu'il crée entre les institutions, les œuvres, les publics et les territoires. Une plateforme riche d'échanges, de débats parfois, qui ouvre la voie vers de nouvelles lectures en restant à l'écoute et en s'adaptant aux mutations de l'époque et du monde dans lequel il s'inscrit.

C'est ici que mon rôle de designer, architecte d'intérieur ou muséographe peut trouver son sens et son influence dans l'évolution de cette institution et engage ma responsabilité sans que celle-ci soit limitée à sa forme et à sa mise en œuvre. Concevoir le musée c'est veiller à organiser ces relations entre les récits : ceux du passé et ceux du présent, les nôtres et ceux des autres, ceux que l'on expose et ceux que l'on met en réserve, ceux qui contemplent et ceux qui conservent. Les dispositifs d'exposition ou les typologies de musées d'accueil imposent aux œuvres et à ceux qui les regardent des hiérarchisations allant de la « curiosité » à l'icône, de l'objet quotidien à l'œuvre d'art. La programmation devient, elle aussi, un terrain d'exploration pour la diversification des publics et les missions d'éducation et de transmission du musée. Le projet spatial muséal est un outil de médiation à part entière et doit aussi être, un outil de lucidité et d'honnêteté.

Le projet que je défends engage un musée conscient de sa puissance politique, symbolique et sacralisée capable de la mettre à distance sans en perdre sa valeur. Un musée dans lequel cohabitent sereinement ses chefs-d'œuvre et ses fractures, en dialoguant plus qu'en isolant, en se déployant plutôt qu'en se dissolvant.

Une institution qui n'impose pas de récit unique et universel mais qui offre des conditions de lecture et de construction à des récits qui n'apparaissent pas encore. Comme l'écrivait Paul Cézanne à Émile Bernard « un livre où nous apprenons à lire »⁵⁴.

Ainsi les muses ne veillent plus dans le silence et l'immobilité. Elles parlent, se déplacent, se reconfigurent. Il appartient alors à celles et ceux qui dessinent leurs abris de leur donner les moyens d'être entendues, de continuer à faire écho, de construire nos imaginaires

Cependant, parfois, faire tomber les barrières du musée n'est pas sans risque. Le projet pharaonique du Grand Musée égyptien du Caire en a offert une démonstration involontaire, rappelant l'importance de l'architecture muséale et de l'anticipation du comportement des publics, parfois imprévisibles. Exposée au centre d'un bassin profond de quelques centimètres, la monumentale statue de Ramsès II semble exercer une telle fascination que certains visiteurs captivés finissent à l'eau ... et inonde au passage les réseaux sociaux de ceux capturés en vidéo⁵⁵. Comme si, même sans cartels d'interdiction, agents de sécurité ou alarmes, les muses voulaient nous rappeler avec ironie de ne pas trop nous approcher au risque de nous mouiller, que l'immersion muséale a aussi ses limites.

⁵⁴ Jean Galard, *Visiteurs du Louvre, un florilège*, Paris, 1993, Réunion des musées nationaux, p.167

⁵⁵ A. Miguët, C. Duval, A-F Lespiaut, «Grand Musée égyptien du Caire : quand les touristes émerveillés tombent à l'eau», 6 décembre 2025, Journal télévisé, *France 2*, Consulté le 19 décembre 2025, https://www.franceinfo.fr/culture/grand-musee-egyptien-du-caire-quand-les-touristes-emerveilles-tombent-a-l-eau_7662646.html



Le plafond peint par Charles Le Brun dans la chambre des
Muses au château de Vaux-le-Vicomte,
Photographie
© Château de Vaux-le-Vicomte

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

Charles Baudelaire, «Les phares», *Les fleurs du mal, Spleen et idéal*, Paris, 2006, Flammarion, p.64-65.

Alain Roy, *Le XVII^e siècle flamand au Louvre. Histoire des collections*, Paris, 1977, Éditions des musées nationaux

Émile Littré, «Définition du mot musée», *Dictionnaire de la langue française*, Paris, 1873-1874, L. Hachette

Nachtergaele Magali, *Quelles histoires s'écrivent dans les musées, Récits, contre-récits et fabrique des imaginaires*, Paris, 2023, MkF éditions, 170 pages

André Malraux, *Le musée imaginaire*, Paris, 1965, Éditions Folio Essais, 285 pages

Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 2011, Editions Allia, 96 pages

Jean-Pierre Constant, *François Mauriac et les Arts entre clair-obscur et clairvoyance*, Paris, 2020, L'Harmattan, 257 pages

Marie-Christine Labourdette, *Les musées de France*, Paris, 2015, Que sais-je?

Yvonne Brunhammer, *Le Beau dans l'Utile, Un musée pour les arts décoratifs*, Paris, 1992, Découvertes Gallimard, 128 pages

François Mathey, *Écrits*, Paris, 1993, Réunion des musées nationaux, 152 pages

Dominique Poulot, *Patrimoine et musées, L'institution de la culture*, Vanves, 2014, Hachette, 255 pages

Jean Galard, *Visiteurs du Louvre, un florilège*, Paris, 1993, Réunion des musées nationaux, 191 pages

Françoise Benhamou, *Économie du patrimoine culturel*, Paris, 2012, La Découverte, 121 pages

Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France, XVIII^{ème}-XX^{ème} siècle*, Paris, 2005, La Découverte, 191 pages

Roland Schaer, *L'invention des musées*, Paris, 1993, Gallimard, Réunion des musées nationaux, 144 pages

Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art, Les musées d'art européens et leur public*, Paris, 1969, Les Éditions de Minuit, 251 pages

Catherine Grenier, *La fin des musées ?*, Paris, 2013, Éditions du regard, 142 pages

Luc Huyse, *Tout passe, sauf le passé*, traduction du néerlandais, Bruxelles, 2009, AWEPA, 230 pages

Articles :

Thomas Schlessier, «Thomas Schlessier, historien de l'art : Penser qu'un musée pourrait se défendre à coups de pistolet, c'est symptomatique d'une bêtise démagogique galopante », *Le Monde*, 25 Octobre 2025.

Michon Étienne, «La Vénus de Milo, Son arrivée et son exposition au Louvre», *Revue des Études Grecques*, tome 13, fascicule 53-54, 1900, p.352-353

Paul B. Franklin, (tiré du) Communiqué de Presse, «Marcel Duchamp Prière de toucher : Marcel Duchamp et le fétiche», *Thaddaeus Ropac*, 24 Novembre 2021, Paris

Théophile Thoré (alias William Bürger), «Salon de 1861», dans *Salons de W. Bürger*, Paris, Renouard, 1870, vol. 1, p. 84-85, Cité dans : *Rémi Labrusse*, *Romantisme*, n°173, Armand Colin, 2016, p.72

Traduction d'Edouard Pommier, dans « La Révolution et le destin des œuvres d'art », introduction à son édition de Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (1796), Macula, Paris, 1989

Haskell Francis, «Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque», *Yale University Press*, 1980

Ressources WEB :

Ministère de la culture, «Les musées de France, Un peu d’histoire, XVIII^e - XIX^e siècles – Du cabinet de curiosité au musée», *Site du ministère de la culture* (WEB), Consulté le 17 novembre 2025, <https://www.culture.gouv.fr/thematiques/musees/Les-musees-en-France/les-musees-de-france/un-peu-d-histoire>

Site internet du MAD, «Les Arts décoratifs - Quisommes-nous?», Présentation, *MAD* (WEB), Consulté le 24 novembre 2025, <https://madparis.fr/Qui-sommes-nous-1717>

Julie Verlaine, «La galerie, l’antichambre du musée», 21 novembre 2020, *Centre Pompidou* (WEB), consulté le 4 novembre 2025, <https://www.centrepompidou.fr/fr/pompidou-plus/magazine/article/la-galerie-lantichambre-du-musee>

Franck Gintrand, «Le musée d’Orsay, conservatoire du mauvais goût fin de siècle», 11 Janvier 2021, *Slate magazine* (WEB), consulté le 24 novembre 2025, <https://www.slate.fr/story/198961/musee-orsay-conservatoire-mauvais-gout-fin-de-siecle-19e-art-francais-style-beaux-arts>

Camille Renard, Pierre Bourdieu : d’où viennent nos jugements de goût ?, France Culture (Web), 12 mars 2022, consulté le 29 Octobre 2025, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/pierre-bourdieu-d-ou-viennent-nos-jugements-de-gout-1767543>

Musée du Louvre, Un idéal de beauté grecque, Salle de la Vénus de Milo, site du Musée du Louvre, consulté le 24 Octobre 2025, <https://www.louvre.fr/decouvrir/le-palais/un-ideal-de-beaute-grecque>

Didier Rykner, « La Joconde bientôt restituée à l’Italie ? », *JDD* (WEB), 2 Mai 2024, consulté le 25 Octobre 2025, <https://www.lejdd.fr/culture/didier-rykner-la-joconde-bientot-restituee-litalie-144728>

Paul Valery, «Le problème des musées», Oeuvres II, 1923, Document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay en 2003 à partir des éditions La Pléiade, http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/probleme_des_musees/valery_probleme-musees.pdf

Agathe Hakoun, «Volet vandalisme d’œuvres d’art: que s’est-il vraiment passé au Centre Pompidou-Metz ?», *Connaissance des Arts* (WEB), 7 mai 2024, consulté le 30 octobre 2025 <https://www.connaissancedesarts.com/artistes/gustave-courbet/vol-et-vandalisme-doeuvres-dart-que-sest-il-passe-au-centre-pompidou-metz-11191651/>

Joséphine Bindé, “La Joconde aspergée de soupe par des activistes écologistes», *Beaux-Arts Magazine* (WEB), 29 janvier 2024, consulté le 30 Octobre 2025, <https://www.beauxarts.com/grand-format/la-joconde-aspergee-de-soupe-par-des-activistes-ecologistes/>

ICOM, Loi musée 2002, <https://www.icom-musees.fr/ressources/loi-musee-2002#:~:text=S’agissant%20des%20mus%C3%A9es%20relevant,Etat%20ou%20de%20collectivit%C3%A9s%20publiques>

Martine Robert, «Les oeuvres du Centre Pompidou seront dispersées pendant quatre ans dans le monde entier», 10 mai 2023, *Les Échos* (WEB), <https://www.lesechos.fr/industrie-services/services-conseils/les-oeuvres-du-centre-pompidou-seront-dispersees-pendant-4-ans-dans-le-monde-entier-1942271>

Géocfluences, «Glossaire, Mondialisation», Janvier 2025, Site internet *Géocfluences*, Consulté le 28 novembre 2025, <https://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/mondialisation>

Laure Pressac, «(Re) définir les musées ?», 26 août 2019, Article publié sur *Linkedin*, Consulté le 28 novembre 2025, <https://www.linkedin.com/pulse/re-d%C3%A9finir-les-mus%C3%A9es-laure-pressac/>

Alejandra Linares Figueroelo, «Musées satellites», *La Lettre de l’OCIM* (WEB), 01 juin 2024, Consulté le 28 Novembre 2025, <http://journals.openedition.org/ocim/5835> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/14g35>

Musée des Arts décoratifs, Collections, *MAD* (WEB), Consulté le 28 Novembre 2025, <https://madparis.fr/Collections-1444>

Bernard Hasquenoph, François Mairesse : «Vus de l’étranger, les musées français sont perçus comme frileux », 16 Novembre 2022, *Louvre pour tous* (WEB), Consulté le 28 novembre 2025, <http://www.louvrepour tous.fr/Francois-Mairesse-Vus-de-l,892.html>

Studio Gardère, Projets, Musée du Louvre-Lens, 2012, Site internet du *Studio Adrien Gardère* (WEB), Consulté le 13 décembre 2025, <https://www.studiogardere.com/fr/projets/museographie/musee-du-louvre-lens/>

Palais de Tokyo, Médiation, Inclusion, Site internet du *Palais de Tokyo* (WEB), Consulté le 13 décembre 2025, <https://palaisdetokyo.com/inclusion/>

Freaks Architecture, Projets, Halo / Palais de Tokyo / Paris, 2023, Site internet *Freaks Architecture* (WEB), Consulté le 13 décembre 2025, <https://freaksarchitecture.com/portfolio/hamo-palais-de-tokyo-soon/>

A. Miguet, C. Duval, A.-F. Lespiaut, «Grand Musée égyptien du Caire: quand les touristes émerveillés tombent à l’eau», 6 décembre 2025, Journal télévisé, *France 2*, Consulté le 19 décembre 2025, https://www.franceinfo.fr/culture/grand-musee-egyptien-du-caire-quand-les-touristes-emerveilles-tombent-a-l-eau_7662646.html

Harry Bellet, «M. Pinoncelli et Duchamp : frappante charité», 6 janvier 2006, *Le Monde* (WEB), Consulté le 2 janvier 2026, https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/01/06/m-pinoncelli-et-duchamp-frappante-charite_728163_3246.html

Podcast et vidéo :

Mauduit Xavier, Le cours de l’histoire (podcast), « Épisode 1/4 : Pourquoi les musées ? », *France Culture*, 11 janvier 2021, URL de référence : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-cours-de-l-histoire/pourquoi-les-musees-3160001>

Wilner Frederic, «Il était une fois le musée du Louvre», *Arte*, 2021, 1h34mn

La pièce jointe, «La visite du Louvre en 9 minutes et 43 secondes, par Jean-Luc Godard» (podcast), *France Culture*, 23 septembre 2021, URL de référence : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-piece-jointe/la-visite-du-louvre-en-9-minutes-et-43-secondes-de-jean-luc-godard-6576820>

Extrait d’un discours de Jacques Chirac, alors Premier ministre (décembre 1974), repris par Thomas Bangalter dans son DJ Set lors de la soirée Because Beaubourg le 25 Octobre 2025.

Les podcast d’Ombres Blanches, «L’histoire à venir 2024 : Bénédicte Savoy, Quelle histoire les musées racontent-ils?», 28 juin 2024, Podcast, Consulté le 2 décembre 2025

Travaux de recherche :

Baptiste Crovetto, *Moi aussi je peux le faire*, Mémoire de diplôme (dir. Julien Verhaeghe), Paris, Ecole Camondo, 2025

Sara Bouanani, *Muséographie décolonisée ? Transformer les dispositifs muséographiques dans les musées d’ethnographie en Europe occidentale (1979-2021)*, Mémoire de recherche (2de année de 2e cycle) en muséologie présenté sous la direction de Mme Cécilia HURLEY-GRIENER, Septembre 2022, Ecole du Louvre, p.62

Conférences suivies :

Glenn Lowry, «Un artiste, ses musées imaginaires», Conférence donnée au Louvre, Paris, Assistée le 1 décembre 2025

LES MUSES VEILLENT ENCORE
RÉCITS • RELIQUES • RITES
DANS L'INSTITUTION MUSÉALE

Mémoire de fin d'études sous la direction
de Jean-Pierre Constant.
École Camondo, 2025-2026.
Achevé d'imprimer en Janvier 2026.
© Antoine Foucault de Mauregard, Tous
droits réservés.

