

LES MUSÉES NATIONAUX ET LES USAGES DU PASSÉ

DOMINIQUE POULOT

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne / IUF | Dominique.Poulot@univ-paris1.fr

Resumo: O museu aristocrático dos primórdios da idade moderna atinha-se a um passado que devia ser estudado, reproduzido, como um modelo cultural a ser replicado.

O lugar da imagem do príncipe era, por isso, primacial. O museu nacional do século XIX, pelo contrário, propõe-se reflectir a comunidade imaginária de cidadãos, ensinando a história como uma pedagogia patriótica.

Hoje, o passado que se mostra nos vários museus nacionais é individualizado, permitindo a identificação e o lugar das diferenças na história.

Palavras-chave: Nação | Museu | História | Política | Memória | Europa | Nacionalismo | Educação | Usos do passado

Resumé: Le musée aristocratique du premier âge moderne s'attachait à un passé qui devait être étudié, reproduit, comme un modèle culturel à suivre.

Ainsi la place des images du prince était-elle primordiale. Le musée national du XIXème siècle est au contraire attaché à illustrer la communauté imaginaire des citoyens, et à enseigner l'histoire sous la forme d'une pédagogie patriotique.

Aujourd'hui le passé exposé dans les différents musées nationaux est davantage individualisé, et peut permettre de reconnaître la place des différences dans l'histoire.

Mots-clés: Nation | Musée | Histoire | Politique | Memoire | Europe | Nationalism | Education | Usages du Passé



Musée Folklorique Norvégien (Norsk Folkemuseum):

Ce musée en plein air présente 155 maisons traditionnelles de différentes régions de Norvège. Il renferme aussi des intérieurs du XXème siècle à l'intérieur d'un immeuble lui aussi démonté et remonté sur le site du musée.

© Dominique Poulot

Le rapport du musée aux usages du passé est évident à plusieurs égards. Il incarne un des lieux privilégiés de l'historien, puisqu'il lui a fourni aux siècles passés, et lui fournit encore, selon les cas, des sources et des matériaux à traiter et qu'il permet une exposition plus ou moins notoire de son travail, accompagnant ou pas son œuvre écrite. Il donne à lire une situation de la mémoire collective, un état de l'intelligence du passé, un tableau des pratiques et des enjeux qui leur sont liés – bref il répond ce que Jacques Rancière définit comme “une certaine combinaison des sens d'histoire”. Quatre sens d' “histoire” peuvent être énumérés ainsi: “l'histoire

comme le récit du mémorable, le recueil des “exemples” conservés par la tradition et proposés à l'imitation”, “l'histoire comme assemblage d'éléments unifiés pour faire une représentation ordonnée”, la fable de la tragédie ou l'histoire du tableau; “l'histoire comme régime de coexistence”, la “science des hommes dans le temps” orientée par l'idée, voir Marc Bloch, que “les hommes sont fils de leur temps plus que de leurs pères”; “enfin l'histoire comme temps orienté: non pas simplement comme mouvement du passé vers le futur mais comme réalisation d'un certain contenu immanent” (Rancière, 1996).

Le musée et les usages du mémorable

Dans l'histoire européenne le bon usage d'un passé matériel s'identifie largement à la renommée d'un territoire et de son gouvernement – au répertoire de ses monuments, de ses collections, de ses reliques. La gloire du prince, la qualité d'une population, l'esprit d'un lieu se trouvent ainsi rattachés à un ensemble de considérations historiques et de jugements de valeur esthétique. Telle est la définition classique du musée à la gloire de la cité – Rome, avec le fonds du Capitole, puis avec les collections historiques humanistes, en est le meilleur exem-

ple. Au cours du dix-huitième siècle, le développement de la science antiquaire a renforcé les liens entre patriotisme et recherches artistiques ou archéologiques: les différents Etats italiens entreprennent de protéger leurs trésors des vicissitudes du marché en une prise de conscience jugée a posteriori fondatrice par l'Italie unifiée (Poulot, 2009).

La galerie humaniste, celle de Paul Jove, dont les copies ornent à partir de 1587 le corridor des Offices, puis celles de ses émules, se consacrent à la mémoire des Césars et des autres Illustres du passé. Le croisement entre cette tradition et le musée d'identité nationale postérieur a eu pour résultat le plus évident la galerie nationale de Portraits. On y trouve mêlés intérêts historiques et artistiques, au service des familles

Exposition de la danse folklorique "Halling" (de la province de Hallingdal) au musée d'Oslo. Il s'agit de la danse traditionnelle par excellence de la Norvège rurale, qu'on trouve aussi en Suède. C'est la danse la plus ancienne d'Europe, selon les sources, qui remonterait à 2500 ans. Elle est rapide, athlétique, avec des compétitions acrobatiques entre les danseurs.

© Dominique Poulot



royales, puis des grands hommes au sens des Lumières à partir du XIX^{ème} siècle. La galerie nationale des portraits de Suède ouvre au palais de Gripsholm en 1823 dans la tradition des collections royales. La galerie britannique ouverte en 1856 est également au service de l'histoire biographique du pays (Pointon, 1993). Une autre tradition est celle du musée d'antiquaires qui alimente les diverses histoires spécialisées qui constituent alors l'essentiel de leur curiosité: musées des ustensiles, des pierres gravées, de la charpente ou du costume, etc. Si l'on accepte que la naissance de l'histoire se joue avec "la greffe de l'antiquaire sur l'historien" (Momigliano, 1983), celle-ci tient concrètement à l'articulation progressivement dessinée entre les objets quotidiens du passé et les œuvres d'art qui occupent le connaisseur et l'histoire telle que la construit la littérature savante.

Dans les galeries de tableaux, l'accrochage répond souvent à une répartition des beautés conforme à la doctrine académique ou à la balance des qualités des peintres. Ce n'est qu'à la fin du XVIII^{ème} siècle qu'on voit apparaître la notion d'école nationale, qui permet un classement à la fois hiérarchique et encyclopédique sous-tendu par une revendication patriotique. En France, le principe d'un bel assemblage, cher à la disposition des cabinets curieux, prévaut encore dans nombre de débats du début du XIX^{ème} siècle sur l'organisation des musées. Au Louvre, comme au musée du Vatican qui l'a précédé, la vue des collections antiques évoque un passé prestigieux dont les statues témoignent au nom de la perpétuité des siècles. Le musée des monuments français met lui en scène la juxtaposition, dans chaque salle, d'éléments originaux ou de moulages liés par un décor typique de leur siècle, pour produire un répertoire d' *historia* propre à inspirer un peintre d'histoire ou un artiste troubadour.

En revanche, près d'une génération plus tard, le musée de Cluny offre la reconstitution d'intérieurs, en forme de premières *period-rooms*. L'évocation d'un *transport* dans le passé, qui hante les visiteurs, témoigne de l'efficacité de ces dispositifs fondés sur une valorisation de l'habitat et plus largement du contexte de l'expérience historique au moment où Guizot ou Walter Scott incarnent un nouvel usage intellectuel et romanesque du passé. Par la suite les Expositions universelles, cultivant un dessein rétrospectif, suscitent de nombreux espaces

d'expérience censés reproduire le passé à l'identique; elles construisent des "rues" des nations, ou des "villages ethnographiques" ou s'éprouve un monde perdu. Le musée semble alors répondre à l'idéal de l'historien Leopold von Ranke, affirmant en 1824 qu'il s'agissait désormais non de "juger le passé, de former ses contemporains et ainsi de cerner l'avenir", mais de "montrer ce qui s'est réellement passé" (Bouton, 2004).

Mais le passé a trouvé un nouvel usage au musée avec l'évocation de la provenance des œuvres comme argument contre-révolutionnaire puis comme contestation de l'établissement lui-même. L'historien et philosophe Quatremère de Quincy soutient avec succès que le véritable patrimoine de Rome est le ciel de Rome, son paysage de collines, la mentalité de ses habitants, la musique de la langue, et que ses monuments une fois exilés au bord de la Seine ou ailleurs perdent tout intérêt (Quatremère, 1796). L'évocation du passé de l'œuvre devient partie intégrante de l'affrontement politique entre les adversaires et les partisans des musées – et entre traditionalisme et progressisme. L'usage traditionnel du patrimoine par ses habitants repose sur la familiarité de la vie quotidienne et se construit à travers les erreurs d'appréciation. A l'inverse, la patrimonialisation moderne, dont le musée fournit le lieu exemplaire, se légitime d'une lecture éclairée et critique des œuvres et des objets, en voulant imposer le cadre propre à leur reconnaissance et à leur interprétation (Poulot, 1997). Partout en Europe, le musée entend alors imposer un nouvel usage du passé aux dépens des dispositifs précédents, toujours insatisfaisants, inappropriés, sinon indignes ou malfaisants – un assemblage de représentations, de légendes et de souvenirs où Quatremère et ses amis reconnaissent au contraire la vérité de l'œuvre.

Le discours muséal place au premier rang désormais le classement par écoles nationales comme incitation à la comparaison des talents, des styles et des inspirations. L'idée d'un musée spécial de l'école française prit finalement forme au Luxembourg en 1818, mais cette fois pour mettre les artistes contemporains en compétition les uns avec les autres, et pour compenser les pertes des plus belles statues antiques par le Louvre, restituées au Vatican. Avec le XIX^{ème} siècle, l'usage du passé au musée devient peu à peu un élément du processus de construction d'une conscience historique. Le musée se revendique de la sorte cadre pour l'avenir, tout à la fois archive et

Galerie nationale d'art moderne à Rome (La Galerie nationale d'art moderne est créée en 1883 dans le Palais des Expositions, puis reçoit un nouveau bâtiment en 1911, à l'occasion de l'Exposition internationale de Rome. Elle est consacrée dès la fondation à "l'art vivant" mais elle a un fort accent national).

© Dominique Poulot



laboratoire des sciences auxiliaires de l'histoire – comme le musée des archives, ouvert en 1867 à Paris. Cet idéal laborieux se double d'une responsabilité pédagogique: sa visite contribue, parallèlement à l'enseignement obligatoire et à la circulation des journaux, à la formation des "communautés imaginaires". Certains musées d'histoire cumulent bibliothèques et centres scientifiques, éditent et diffusent des manuels – comme le musée national germanique de Nuremberg (1852) ou l'Ossolineum de Lvov (1817) – au service d'une vue progressiste et cumulative du passé, en un travail patriotique.

Le musée et le temps orienté démocratique

Le terme de musée national renvoie tantôt à la propriété publique des collections, et à leur gestion par l'Etat, quelles qu'en soient les caractéristiques, tantôt à une spécificité de celles-ci, issues par exemple du sol et de la population de cet Etat, ou tenues pour emblématiques de son identité à travers l'art ou la science – et tan-

tôt aux deux caractéristiques réunies. Si l'option d'une iconographie identitaire est la plus simple, qui conduit à énumérer autant de sujets tenus pour "nationaux", une autre option consiste à vouloir regrouper les artistes d'origine nationale pour définir une école nationale d'art. Les fondations de musées d'art national du XIX^{ème} siècle s'accompagnent de proclamations qui toutes affirment plus ou moins, comme à propos de Bruxelles le décret royal de janvier 1835, qu'un musée national doit être exclusivement consacré aux peintres, sculpteurs, graveurs et architectes belges les plus remarquables (Roberts-Jones, 1987:26). La "nationalisation" des œuvres ou des objets du passé répond au besoin d'un passé riche et exemplaire. Un épisode parmi d'autres comme la nationalisation de l'école flamande le prouve assez, qui voit l'identification de l'école flamande et de la prétendue école belge dans les propos du bourgmestre de Brussels en 1840 qui naturalise Van Eyck, Rubens et tous les grands maîtres (Loir, 2001:49).

En matière d'usage du passé, comme de définition d'une collection proprement "nationale", une inflexion décisive de l'histoire des musées est certainement celle touchant à l'archéologie, dont l'importance grandit à partir de la décennie 1850. Krszystof Pomian a bien décrit l'émergence d'une seconde archéologie, nationale et enracinée, à côté de la première archéologie antiquisante, qui fournissait un canon esthétique et éthique (Pomian, 1991). Dans ce nouveau contexte idéologique, esthétique et savant, les travaux et les découvertes permettent d'ouvrir ici et là des "galeries d'art national" dont la légitimité repose sur la longue durée d'une souveraineté, ou d'un peuplement, attestée par des témoignages. Une autre évolution qui lui est liée qualifie l'art national selon une démarche "ethnographique", en mettant l'accent sur les arts populaires locaux: le mythe de la maison paysanne, et les musées qui lui sont liés, en particulier en Europe du Nord et en Europe centrale, est un cas emblématique de l'usage du passé.

Un autre basculement notoire entre les différents passés mis en exergue ou utilisés par les musées est sans aucun doute celui qu'a amené au cours du second XX^{ème} siècle la remise en question des notions de modernité et de contemporanéité en art. Certes, les recompositions des musées nationaux d'après des coupures chronologiques mouvantes peuvent répondre à une nécessité pratique. Ainsi l'histoire des musées d'art

est-elle celle de coupures temporelles fondées sur une idéologie autant que sur une esthétique du temps présent. Tels sont les cas en Norvège de la coupure post 1945 de la Galerie Nationale pour créer en 1990 le Musée d'art contemporain, ou de la création de la Tate Modern, décidée en 1992 en imaginant une coupure entre la Tate Gallery of British Art, fondée en 1879 par le raffineur Tate, et au départ consacrée uniquement à l'art anglais, et une nouvelle galerie d'art moderne international. Dans cette perspective, la fondation d'un musée d'art contemporain est un moyen de manifester une chronosophie, à savoir une philosophie du temps orienté. L'histoire du musée national d'art moderne, en France, fondé en 1818 dans le palais du Luxembourg, est celle d'un divorce progressif entre la modernité et l'état de la collection, que la refondation après 1945 voulait résoudre, en réconciliant, selon les mots de Jean Cassou, son directeur, l'Etat et le génie. Par la suite, le Moderna museet à Stockholm, a incarné une image de modernité de la société suédoise qui en fit un modèle pour le nouveau grand musée national à Beaubourg.

Dans beaucoup de pays européens, le musée national est à peu près entièrement étatique: il dépend directement de l'Etat, qui de fait le définit, pèse sur le choix des collections, le cas échéant par la commande ou la censure, voire établit un style national-idéologique. Le cas des démocraties populaires pendant la guerre froide illustre assez bien ce dernier cas, comme les dictatures fascistes et nazies de l'entre deux guerres au titre d'exemples sinistres. Ces constructions nationalistes reposent sur des opérations de catégorisations, d'identifications et d'adoptions de valeurs qui constituent la spécificité de l'art national, tenue pour expression d'une communauté et d'un projet politique. Bien entendu, les musées nationaux-étatiques ne sont pas systématiquement condamnés à présenter un passé officiel: l'usage du passé est alors plutôt le fruit des compromis passés ici ou là entre les forces politiques et au sein de l'appareil d'Etat.

Le musée national est souvent lié à des sociabilités savantes - nationales - qui se proposent l'étude de la civilisation dont le pays s'enorgueillit, de ses origines et de son rayonnement. De nombreux musées d'art sont pensés en termes de militantisme particulier pour une cause, savante, ou esthétique, à laquelle l'Etat n'a guère directement participé, au moins dans le sens traditionnel du terme. Ainsi certains musées devenus nationaux sont

le résultat d'initiatives collectives ou personnelles, de collectionneurs ou de sociétés de savants et d'artistes ou d'amateurs, qui sont parvenues à faire entériner leurs choix dans le cadre d'un évergétisme reconnu par la collectivité. Le résultat peut amener des musées très différents des traditions historiques nationales, qui participent par exemple d'une modernité internationale refusée ou ignorée localement. Les passés de l'art et de l'histoire relèvent donc d'une géographie complexe. Tel est le sens de la revendication par certains musées nationaux aujourd'hui du titre de "musées universels", notamment face aux demandes de restitutions de certains biens par d'anciennes colonies, ou des pays naguère sous tutelle *de facto*.

Les musées d'art ont été au cours de leur élaboration étroitement liés aux établissements d'enseignement artistique: le travail, en particulier la copie des chefs-d'oeuvre

en leur sein, était une étape obligée de la formation de l'artiste, et le but de tels établissements était le développement d'une école artistique spécifique, essentielle à l'orgueil et à l'identité d'une nation. Cette conception de l'art, conduisant à caresser l'espoir d'une renaissance ou d'une croissance de l'école nationale par rapport à d'autres, grâce à un musée plus important et plus efficace que ses rivaux, a nourri une représentation de la vie artistique sous la forme d'une compétition. Le XIX^{ème} siècle a ainsi vu dans toutes les nations apparaître des musées nationaux d'art appliqué, d'art industriel, ou d'art décoratif, dont le lien avec l'industrie du pays était à chaque fois inscrit dans le principe de fondation. Ces nouveaux établissements refusent le rapport au passé érudit, pour promouvoir une éducation actuelle et populaire à partir non d'antiques ou de chefs-d'oeuvre des vieux maîtres mais d'artefacts de l'industrie moderne.



Affiche de la section "costumes folkloriques" du musée national: toile du peintre norvégien romantique national Adolph Tiedeman (1814-1876) symbole du caractère national norvégien.

© Dominique Poulot

Le musée et le temps du témoin

L'un des enjeux des musées nationaux actuels, dans leur usage du passé, est de prendre en compte le champ de l'histoire orale et des études de mémoire (Wieviorka, 1998; Frank, 1992) – de devenir, en généralisant ce que Freddy Raphaël disait il y a quelques années des écomusées, des “provocateurs” de la mémoire. Si l'histoire des mentalités, notamment, a trouvé une fortune exemplaire au musée, c'est en raison de ce que Philippe Ariès appelait alors un “rapprochement récent du présent et du passé” (Ariès, 1954). Car les musées du terroir, ou de l'identité, les musées d'ethnographie régionale, et les dispositifs renouvelés de l'écomusée,

Musée national des arts du XXIème siècle à Rome: commandé par le Ministère de la culture en 1998, le vainqueur du concours international a été l'architecte anglo-iranienne Zaha Hadid.

© Dominique Poulot





Musée viking : Il fait partie du musée historique de l'Université d'Oslo, et abrite essentiellement les navires vikings trouvés à Tune, Gokstad, et Oseberg. Les bâtiments actuels ont été construits entre 1926 et 1957 à Bygdøy, une péninsule à l'ouest d'Oslo.

© Dominique Poulot

visaient surtout à “provoquer la mémoire” (Raphaël et Herberich Marx). C’est encore le cas à l’*Imperial War Museum North*, installé à Manchester en 2002 dans un bâtiment de Daniel Libeskind, qui plonge ses visiteurs dans les épreuves de la guerre subies par leurs parents ou grands-parents et sollicite leurs souvenirs – réels ou feints. La littérature professionnelle de musée se remplit aujourd’hui de témoignages personnels de visites de jeunesse, avec leurs empreintes indélébiles à l’âge mûr (Preziosi, 2003; Shore, 2005).

Dans certains cas, le musée national est moins, désormais, une “grange aux faits” (L. Febvre) que l’historien

visiterait à loisir ou le véhicule de ses entreprises de vulgarisation, qu’une clinique des actes de mémoire (Andrieu et Lavabre, 2006), et au premier chef des souvenirs les plus traumatisants, ou se joue une discussion publique de la mémoire et de l’histoire. Reposant sur la collaboration de mouvements politiques et sociaux ces musées favorisent une vérité du passé ancrée dans le présent, sous l’angle de mémoires et de valeurs inscrites au sein des débats civiques et politiques. Le passé y est conjugué au présent mais sous la forme, discontinue, de moments particuliers, surgis de manière contradictoire parfois, au rythme des commémorations.

Bibliographie

Andrieu, Claire et Lavabre Marie-Claire et Tartakowsky Danielle (dir.), *Politiques du passé*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2006

Ariès, Philippe, "L'histoire existentielle", *Le temps de l'histoire*, Monaco, Editions du Rocher, 1954, pp. 302-311.

Bouton, Christophe, *Le procès de l'histoire: fondements et postérité de l'idéalisme historique de Hegel*, Paris, Vrin, 2004, p. 187.

Febvre, Lucien, *Combats pour l'histoire*, Paris: Librairie Armand Colin, 1992

Frank, Robert, "La mémoire et l'histoire", in VOLDMAN D., *La bouche de la vérité ? La recherche historique et les sources orales*, *Les Cahiers de l'IHTP*, vol. 21, novembre 1992, Paris, CNRS, pp. 65-72.

Loir, Christophe, *La sécularisation des œuvres d'art dans le Brabant (1773-1842)*, Bruxelles, Université De Bruxelles Eds, 1998.

Momigliano, Arnaldo, "L'histoire ancienne et l'antiquaire", *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*, Paris, 1983, pp. 244-293.

Pointon, Marcia, "Epilogue. Saved from the Housekeepers Room: The Foundation of the National Portrait Gallery, London", *Hanging the Head: Portraiture and Social Formation in Eighteenth Century England*, Yale, Yale University Press, 1993, pp. 227-245.

Pomian, Krzysztof, "Musée, nation, musée national", *Le Débat*, 65, 1991, p. 168-175.

Poulot, Dominique, *Musée, Nation, Patrimoine*, Paris, Gallimard, 1997.

Poulot, Dominique, *Uma história do patrimônio no ocidente, séculos XVIII-XXI. Do monumento aos valores*. Estação Liberdade, São Paulo, 2009.

Preziosi, Donald, *Brain of the earth's body : art, museums, and the phantasms of modernity*, University of Minnesota Press, 2003

Quatremère de Quincy: *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, Paris, 1796.

Rancière, Jacques, "Sens et figures de l'histoire", dans *Face à l'Histoire*, Paris, catalogue de l'exposition du Centre Georges-Pompidou, 1996, p. 20-27.

Raphaël, Freddy et Herberich-Marx, Geneviève "Le musée, provocation de la mémoire", *Ethnologie française*, tome 17, n°1 (1987), p. 87-94.

Roberts-Jones, Françoise, *Chronique d'un musée. Musées royaux des beaux-arts de Belgique* Bruxelles, Mardaga, 1987

Shore, Bill, "The Power to Bear Witness", *Museum News* May/June 2005.

Wieviorka, Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.