

Viser le face-à-face avec l'oeuvre, respecter son « aura » : le cas du Musée des beaux-arts de Strasbourg

Dominique Jacquot

Volume 3, numéro 2, printemps 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1033565ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1033565ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en
Muséologie (AQPREM)

ISSN

1718-5181 (imprimé)

1929-7815 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

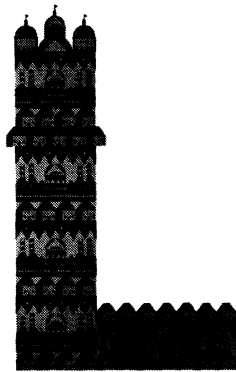
Citer cet article

Jacquot, D. (2009). Viser le face-à-face avec l'oeuvre, respecter son « aura » : le cas du Musée des beaux-arts de Strasbourg. *Muséologies*, 3(2), 102–111.
<https://doi.org/10.7202/1033565ar>

Article sept

Viser le face-à-face avec l'œuvre, respecter son « aura » : le cas du Musée des beaux-arts de Strasbourg

NÉ À ÉPINAL EN 1970, DOMINIQUE JACQUOT, CONSERVATEUR EN CHEF DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE STRASBOURG, A FAIT SES ÉTUDES À PARIS IV-SORBONNE ET À L'ÉCOLE DU LOUVRE. REÇU AU CONCOURS DE L'ÉCOLE NATIONALE DU PATRIMOINE EN 1997, IL A FAIT SON STAGE AU DÉPARTEMENT DES PEINTURES DU LOUVRE, AVANT D'INTÉGRER LE MUSÉE DES AUGUSTINS À TOULOUSE (1999-2001). DEPUIS 2001 IL DIRIGE LE MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE STRASBOURG. IL Y A PILOTÉ UNE RÉNOVATION EN 2006 ET PRÉSENTÉ DIVERSES EXPOSITIONS (*THÉODORE CHASSÉRIAU, UN AUTRE ROMANTISME*, 2002; *L'APOTHÉOSE DU GESTE. L'ESQUISSE PEINTE AU SIÈCLE DE BOUCHER ET FRAGONARD*, 2003; *LA LIBERTÉ GUIDANT LE PEUPLE*, 2004; *ÉCLAIRAGES SUR UN CHEF-D'ŒUVRE «LOTH ET SES FILLES» DE SIMON VOUET*, 2005; AINSI QUE *COLLAGES D'INGRES. CARTE BLANCHE À ADRIEN GOETZ*, 2006). IL EST SPÉCIALISTE DE LA PEINTURE PARISIENNE DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVII^e SIÈCLE, PARTICULIÈREMENT DE SIMON VOUET ET DE SON CERCLE. [dominique.jacquot@cus.strasbourg]



Les questions anodines sont souvent les plus diaboliques. Un exemple fréquent surgit de la bouche de bon nombre de visiteurs : « Comment accroche-t-on une collection de musée ? »

Quand on y réfléchit un peu, il s'agit en fait d'un double questionnement portant sur le choix des œuvres à présenter et sur la façon de les exposer.

Les réflexions ici présentées émanent d'un praticien et non d'un théoricien de la muséologie/muséographie. À notre avis, il s'agit davantage d'une pratique, autant intellectuelle que sensible, pour laquelle quelques éléments prévalent : faire preuve de bon sens, connaître quelques exemples convaincants et d'autres qui ne le sont pas, savoir ce qu'est le « mauvais goût », discuter avec les « utilisateurs » des musées et les collègues. Il faut insister aussi sur l'aspect temporaire de ces conceptions : rien n'est gravé dans le marbre et, au contraire, un accrochage doit évoluer. Nous ne tirerons donc aucune conclusion, aucune règle, aucune loi, mais nous nous bornerons à mentionner une expérience limitée au seul domaine « beaux-arts » pour un musée de taille « intermédiaire ». Ces quelques lignes pourront aussi être lues comme un témoignage de la part d'un conservateur qui a dix ans d'expérience professionnelle et ainsi comme une profession de foi tant la primauté de la relation avec le public est une évidence pour notre génération.

Il convient d'abord de définir ce qu'un musée des beaux-arts n'est pas ; voici une liste non limitative et peut-être provocatrice. Ce n'est ni une entreprise de divertissement (tel un parc d'attractions ou un cinéma à but lucratif) ; ni une école (même s'il accueille les scolaires et des visiteurs, individuels ou en groupes, qui veulent apprendre) ; ni un forum ni une agora ni une place publique (même s'il est un lieu de partage) ; ni même un temple où auraient lieu des cérémonies à une quelconque religion de l'art.



PHOTO : PIERRE FILLIOUET

Une des nouvelles salles du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg avant l'accrochage des oeuvres.

Au contraire, les modèles qui nous semblent les plus pertinents sont les suivants : le musée comme une bibliothèque (lieu de ressources et de plaisir)... ou comme un « jardin public ». Ce dernier terme mérite d'être éclairci : la comparaison vaut pour son décrochage face au quotidien de la rue, par son repos et aussi par sa composition avec ses points de vue « pittoresques ». Ce qui nous ramène à la question de l'accrochage.

Cette conception se base aussi sur la beauté en soi du lieu, indépendamment des œuvres. Le Musée des beaux-arts de Strasbourg a le privilège d'être logé dans un des fleurons de l'architecture palatiale du XVIII^e siècle, le palais Rohan, avec vue sur une des plus belles cathédrales du monde. Ne pas en tenir compte serait une faute et c'est ainsi qu'y a été accentuée la notion d'immersion. Comme dans un jardin public, le visiteur qui entre dans ce lieu quitte son quotidien, son présent. Il change de monde. Loin de nier cette rupture, il faut l'intégrer.

Puis, comme dans une bibliothèque, il y a des œuvres à découvrir, des ressources à consulter, mais, comme dans une bibliothèque, il y a un effort nécessaire. Nous ne partageons pas l'illusion selon laquelle on peut visiter un musée et d'un coup tout appréhender. Non, là comme pour tout vrai art, il faut pratiquer, construire progressivement une culture qui permettra d'apprécier.

En fait, un musée d'art est un lieu où l'on se retrouve, seul ou en petite compagnie, avec son intériorité, c'est-à-dire ses émotions, ses questions, ses associations d'idées, et pas forcément celles imposées par d'autres.

De l'unicité de chaque musée

Il faut partir des collections, du lieu et de l'histoire. Dans le cas du Musée des beaux-arts de Strasbourg, voici en quelques mots ce qui fonde son originalité et justifie sa visite. Nous avons évoqué son lieu (le palais Rohan), abordons maintenant son inscription dans une ville. Ses collections reflètent le passé dramatique et fécond de l'Alsace. Le musée figure sur la liste des 15 musées du décret Chaptal (1801). Comme tel il reçut un envoi impérial type (en 1803 arrivèrent, en provenance du Muséum parisien, 43 tableaux par Pérugin, Corrège, Reni, Rubens, Champaigne, etc.). Par contre, un bombardement prussien de 1870 le réduisit à néant. Devenu musée impérial allemand, il fut refondé en 1890 grâce aux dommages de guerre et aussi au génie du collectionneur public que fut le berlinois Wilhelm von Bode⁽¹⁾ (1845-1929), qui orienta ses efforts vers les écoles du Nord et d'Italie et non vers la peinture française. Peu après 1918, un conservateur français, Hans Haug⁽²⁾ (1890-1965),

réorienta les collections, suivant d'autres critères de goût (peintures française et « alsacienne », « peintres de la Réalité » et tout particulièrement la nature morte). Enfin, une manne baroque (22 chefs-d'œuvre italiens des XVII^e et XVIII^e siècles offerts par Othon Kaufmann et François Schlageter) vint, entre 1987 et 1997, combler une lacune et apporter sa dernière strate dans la constitution des collections. Quand on connaît cette histoire, l'œil peut presque immédiatement, sans lire le cartel, voir duquel de ces trois épisodes de l'histoire du goût relève l'entrée au musée de chaque œuvre ! C'est donc, par l'Histoire, un musée à part dans le paysage muséal français. En fait un musée plutôt à l'Américaine, car comportant relativement peu d'œuvres, mais de haute qualité, et constitué alors que l'histoire de l'art était déjà devenue une « science ». Un musée à part aussi du fait des enjeux politiques sous-jacents, dans une région particulière car frontière et tenaillée longtemps par les conflits religieux^[3]. Enfin, un musée maillon du réseau de dix musées se répondant les uns les autres.

[1]

Sur l'action de von Bode à Strasbourg consulter le récent et parfait travail de Tanja BAENSCH.

« *Un Petit Berlin* » ? *Die Neugründung der Strasburger Gemäldesammlung durch Wilhelm Bode*. Göttingen: V&R Unipress, 2007.

[2]

Sur cette figure tutélaire des musées de Strasbourg de 1919 à 1963, se reporter au catalogue de l'exposition des musées de Strasbourg (à paraître à l'automne 2009).

[3]

Il faudrait étudier plus finement ce constat en faisant la part, si cela est possible, de l'histoire du goût et du clivage des sujets « catholiques » et « protestants » dans le choix des œuvres. Notons que le proche musée de Bâle ne comporte pratiquement aucune peinture vraiment « baroque »...

[4]

Voir notre texte « Nouvelles salles, nouveau parcours », *La Revue des Musées de France*, 2007, n°4, p.19-21.

Quelques chiffres permettront de situer les possibilités du musée. Il comporte 22 salles sur 1185 mètres carrés. Cela permet d'accrocher environ 300 peintures (et une vingtaine de sculptures), soit un tiers environ des collections. Rappelons que des réserves visitables permettent de montrer un « second choix » d'environ 170 tableaux. Le musée a été « agrandi » à la fin de 2006, ce qui a permis de proposer un nouveau parcours^[4] dont nous allons détailler les caractéristiques.

Du choix des œuvres accrochées

Que faut-il montrer ? Même un musée des beaux-arts n'est pas anodin : soyons conscients que l'on y montre des sujets érotiques et de violents martyrs, au risque de heurter certains. Quittant les sujets pour le style, notre conception s'oppose à celle de la relativité, selon laquelle les notions de « chef-d'œuvre » et de « qualité » sont à bannir. Dans notre esprit, certes le goût évolue, mais le musée a vocation de fixer une norme : « voilà ce qui mérite d'être exposé en 2009 ». Lourde responsabilité, mais pas tellement subjective pour qui a vu beaucoup d'œuvres, se tient au courant des progrès de l'histoire de l'art et garde une certaine fraîcheur intellectuelle (sans céder aux modes). Plus prosaïquement, la pratique montre qu'une œuvre « tient » au contact ou non des autres. Et n'oublions pas que nous parlons encore et toujours ici d'un musée de « beaux-arts » et pas d'un musée d'histoire ou de la fonction des « images ».

Osons l'écrire, cet accrochage a été basé sur un net refus de discuter de son contenu comme de ses modalités. Concernant le service éducatif, des discussions ont évidemment eu lieu en amont ; de même, avec des proches ne fréquentant pas, ou peu, les musées. Mais au moment de choisir quelles œuvres présenter et comment, une seule personne doit faire la synthèse. Il convient ensuite de décliner les visites et les animations à partir de l'accrochage.

Pour cet accrochage^[5], la volonté était de faire ressortir ce qui le rend unique, ce qui justifie que des gens « perdent » une partie de leur si précieux temps, à savoir l'ensemble unique des natures mortes européennes et, n'ayons pas peur des mots, la présence de quelques-uns des chefs-d'œuvre de l'humanité. L'accrochage a consisté à bâtir un parcours en tenant compte aussi du lieu, soit des salles existantes avec leurs contraintes et leur taille différentes. De manière sommaire, chaque salle est « organisée » autour d'une œuvre phare^[6]. Viennent s'y greffer d'autres œuvres qui complètent le propos.

De même qu'une exposition réussie, un musée n'est pas un livre. Seuls quelques rares musées encyclopédiques tels le Louvre, la National Gallery de Londres ou le Metropolitan Museum peuvent (et même doivent) présenter un parcours cohérent de l'histoire de la peinture ancienne. Mais le Musée des beaux-arts de Strasbourg n'est pas un mini-Louvre avec un possible échantillonnage par école et par siècle, avec des séries pour chaque grand artiste. En ce sens il ne doit pas donner l'illusion que sa visite équivaut à la lecture d'un manuel d'histoire de l'art. Sa justification est de raconter une histoire ou des histoires (certains chapitres de la peinture européenne de Giotto à Courbet), mais sa priorité absolue est de donner à chaque œuvre les meilleures conditions pour émouvoir, surprendre, intriguer, laisser admiratif le spectateur. Se mettre au service des œuvres signifie ne jamais les manipuler, mais tendre au maximum vers leur message originel.

[5]

Un précédent accrochage, alternatif et volontiers perturbant (car temporaire), avait été proposé. Les grands principes figurent sur le site des musées de Strasbourg (*Figures et thèmes. Nouvel accrochage des collections du musée*, novembre 2002-mai 2003).

[6]

Peu importe les noms tant la force du musée est aussi de présenter des œuvres exceptionnelles d'artistes ne comptant pas parmi les géants de l'art.

Vers le spectateur actif

Pour ce type d'œuvres, un effort de la part du spectateur est demandé. On suppose que le visiteur se dit toujours : « Si ce tableau est exposé c'est qu'il y a une raison, qu'il le mérite, et il me revient de chercher pourquoi. » Cette exigence n'est possible que si le musée fournit des clés de compréhension. Nous avons pris le parti de ne pas saturer l'espace d'information. Aucun texte ne figure sur un mur. Le titre livre seulement le thème de la salle. Le cartel donne l'information minimale avec toutefois un effort quant à l'explication des sujets « rares ». En effet, il faut au minimum donner à comprendre l'histoire qui se déroule. Par contre, les cartels ne donnent aucune information d'histoire de l'art.

Mais, après ce minimum, où placer l'information ? Au risque de provoquer : faut-il de l'information ? Ce n'est pas une évidence. Trop d'écrits^[7] fatiguent l'œil et empêchent le visiteur de se consacrer à l'essentiel qui est de regarder les œuvres. De plus, la présence de l'écrit en salles rompt l'existence d'une ambiance. Il nous semble qu'il convient de tenir compte des trois temps de la visite. On doit donner les clés de compréhension, mais leur place peut être *avant* ou *après* la visite, afin d'offrir les meilleures conditions possibles à ce moment de la rencontre avec l'œuvre d'art. Dans cet accrochage, certaines salles ont des bancs avec un casier comportant des fiches et un palier situé au milieu du parcours met des outils d'approfondissement à la disposition de ceux qui le souhaitent. La réflexion se porte actuellement surtout sur la mise en ligne de documents d'aide à la visite. La volonté est clairement de ne pas infantiliser le visiteur, de le laisser libre d'avoir ou non accès à des renseignements, bref de toujours suggérer des approfondissements sans rien imposer. Seuls le choix des œuvres exposées et le déroulement spatial sont imposés. Qu'on le veuille ou non, il y a toujours un discours – donc une volonté – derrière tout accrochage. Aucun accrochage n'est jamais totalement neutre.

[7]

Ne pas lire chaque ligne d'un panneau est généralement vécu comme un écart à la parfaite visite.

[8]

On ne tient jamais assez compte de la fatigue. D'habitude le parcours muséal commence par les primitifs et la progression se fait, paisiblement, jusqu'à la grande révolution (au choix : le néoclassicisme, Courbet ou l'impressionnisme), de sorte que le visiteur se concentre sur les premières salles, c'est-à-dire les débuts de l'histoire de la peinture, et – fatigue oblige ! – le pas s'accélère au fur et à mesure.

Parcours proposé

Une muséographie consciemment discrète, volontairement « élégante », a été choisie. L'objectif était de créer une ambiance confortable^[8], silencieuse, qui permet la délectation. D'où une seule teinte de gris qui varie suivant l'éclairage des salles. Le parti pris de ne pas choisir plusieurs couleurs tient à la taille « humaine » du musée. Des essais avaient été faits pour trouver la couleur non pas qui irait avec tout, mais qui ne nuirait à aucune œuvre. Le rythme est créé grâce aux différences d'éclairage, quasiment de salle en salle. Quelques « accents scénographiques » ont été apportés grâce au talent d'Alexandre Fruh (refonte de la salle d'entrée ; conception des socles ; établissement de la signalétique).

La densité de l'accrochage a été revue à la hausse, mais en conservant un équilibre, c'est-à-dire en refusant un accrochage sur plusieurs niveaux ou cadre contre cadre qui ne satisfait que les habitués des musées, aussi connaisseurs que blasés. Un musée ne peut laisser le visiteur non aguerri se débrouiller. De même, les œuvres phares ont reçu une plus grande respiration spatiale. De temps en temps des effets de série ont été choisis. Dans la salle sur le « maniérisme nordique », une ambiance « cabinet de curiosités » a été créée et le fort contraste dans les échelles des figures recherché, car c'est celui qui était à l'œuvre à l'époque. L'accrochage est volontairement un peu haut,

afin d'éviter la fausse familiarité et d'accentuer l'effet d'« aura ». Par aura, nous entendons (au sens figuré) une atmosphère immatérielle enveloppant certains êtres/objets, cette sorte de halo visible aux seuls initiés.

Chaque salle a un titre et donc un propos qui donne un sens au rassemblement des œuvres. Les catégories abstraites et anachroniques ont été généralement refusées ou détournées. Là c'est un portrait dit « maniériste », mais qui sied bien dans une salle « baroque ». Là c'est Loutherbourg (Strasbourg, 1740–Londres, 1812) qui sert de fil rouge, du siècle des Lumières au Romantisme. Quelques intrus viennent bousculer les catégories, tel un Boucher de jeunesse à côté des Vénitiens qui l'ont marqué ou un atypique Watteau qui est comme une modernisation du Kalf dont il est le voisin. Les notions d'écoles nationales et de siècles ont été proscrites. La notion de foyer artistique a été autant que possible privilégiée comme les liens entre foyers (c'est-à-dire à l'échelle européenne, si importante à Strasbourg). Greco est ainsi parmi les Vénitiens, dont Tintoret, qui l'ont formé. Un cabinet franco-italien présente des esquisses ou des œuvres au « faire esquissé » du XVIII^e siècle. Les leçons de Caravage et de Rubens sont abordées au sens très large et sur la longue durée. La galerie, avec ses colonnes un peu pompeuses, a été réservée aux natures mortes ; pour cet ensemble unique il fallait pouvoir laisser l'œil butiner afin de voir comment sur un même thème chaque foyer européen proposait ses solutions. Le XIX^e siècle est abordé comme un bloc, en deux salles, sous la dichotomie tradition/rupture. Pour ces narrations successives, des transitions de salle en salle ont parfois été possibles. Comme dans un jardin, les points de vue ont été « spectacularisés ». Ainsi le manifeste néo-byzantin de Bouguereau est vu dans la salle du fond, mais comme encadré par deux *tondi* (tableaux de forme ronde) de la Renaissance italienne.

PHOTO : © MUSÉES DE STRASBOURG/M. BERTOLA



Musée des beaux-arts de Strasbourg.

En insistant sur les points forts ou originaux du musée, ce nouvel accrochage vise à inviter à regarder de manière plus approfondie les œuvres et, surtout, à les comparer. S'il incite à questionner les œuvres et à en apprécier les diverses facettes, alors l'expérience aura été réussie.

Quelques perspectives

Les seules limites ont été physiques (existence des salles avec leur contenance, choix des œuvres à présenter absolument, compatibilité des œuvres... et de leur cadre). L'existence d'un palier « hors parcours » devrait permettre d'autres approches. Pourquoi ne pas y exposer de temps à autre une véritable « croûte » à côté d'une œuvre exposée, afin de rendre manifeste la notion de qualité ?

Sans parler d'acquisitions et de restaurations, un nouvel œil, des évolutions de goût apporteront des changements.

Un musée des beaux-arts n'est pas un lieu élitiste en soi ; il l'est devenu car il peut intimider. À nous de concevoir les outils innovants. Il n'y a pas encore d'audioguide et, même si une demande existe, est-ce la solution ? La réflexion porte davantage sur la création d'une *foultitude* de parcours mis en ligne : au visiteur de choisir en fonction de ses envies ou de ses connaissances celui(ceux) qui l'intéresse(nt). Chaque parcours devra avoir la générosité d'offrir des clés ou des questions qui seront utiles dans d'autres musées de beaux-arts.

En guise de conclusion provisoire

Cet accrochage a été conçu pour les visiteurs individuels et non pour les groupes. Il ne s'adresse à aucun visiteur défini, qu'il soit primo-visiteur, novice ou expert^[9]. Il faut laisser ces typologies aux services éducatifs ou au marketing. On l'oublie trop, l'accrochage, par ses choix, est le premier acte éducatif, le plus fort tant il s'adresse à tous.

Il veut tendre vers le musée « humaniste » dans l'acception originelle du terme^[10] : tenant compte du rapport aux temps et à l'histoire, restituer le sens originel des œuvres et l'adapter aux contraintes contemporaines sans le manipuler. Alors qu'un musée d'art contemporain peut poser des questionnements aux visiteurs, un musée des beaux-arts vise au face-à-face avec les œuvres. En entrant, le visiteur à Strasbourg tombe sur cette phrase programmatique : « La véritable peinture doit appeler son spectateur... et le spectateur, surpris, doit aller à elle, comme pour entrer en conversation^[11]. »

[9]

Voir la distinction en cours des visiteurs en quatre groupes (professionnels de musée, amateurs éclairés, novices motivés par l'art, novices motivés par les loisirs) sur le site du musée de Denver <http://www.denverartmuseum.org/discover_the_dam/museum_resources>.

[10]

Au sens où il est utilisé par Jean-François REVEL. *Histoire de la philosophie occidentale*. Paris : Nil Édition, 1994 (éd. de poche, 2003, p. 296).

[11]

DE PILES, Roger. *Cours de peinture par principes*. Paris, 1676.

Summary

[Translated by Micheline Giroux-Aubin]

The viewing at the Strasbourg *Musée des beaux-arts* has recently been entirely reorganized. Everything now tends to allow visitors to wander in the best conditions possible to contemplate the paintings. The underlying models were neither an entertainment venture, nor a forum or a temple dedicated to arts, or even a specific school, they were rather the library... or "public gardens." Through that itinerary everything contributes to promote the dialogue with every artwork, emphasizing its "aura".