



HAL
open science

La littérature, un dispositif de médiation puissant et sensible de l'expérience muséale. Le cas de la collection “Ma nuit au musée” des éditions Stock

Eric Triquet, Marie-Sylvie Poli

► To cite this version:

Eric Triquet, Marie-Sylvie Poli. La littérature, un dispositif de médiation puissant et sensible de l'expérience muséale. Le cas de la collection “Ma nuit au musée” des éditions Stock. Caroline Marie; Anne Chassagnol. Museums in Literature. Fictionalising museums, world exhibitions, and private collections, Brepols, pp.194-204, 2022, Muséum and ideas, 978-2-503-59357-9. hal-03916517

HAL Id: hal-03916517

<https://hal.science/hal-03916517v1>

Submitted on 30 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TRIQUET É., POLI M.-S. (2022). « La littérature, un dispositif de médiation puissant et sensible de l'expérience muséale. Le cas de la collection "Ma nuit au musée" des éditions Stock ». In : C. Marie et A. Chassagnol coord. *Museums in Literature. Fictionalising museums, world exhibitions, and private collections*. Séries : Muséum and ideas,. Séries : Muséum and ideas, Brepols Publishers, pp. 194-204.

Titre : La littérature, un dispositif de médiation puissant et sensible de l'expérience muséale.

Le cas de la collection « Ma nuit au musée » des éditions Stock.

Triquet Éric, Centre Norbert Elias (UMR 8562) Avignon université.

Poli Marie-Sylvie, Laboratoire Culture et Communication (EA 7542) Avignon université

Mots clés : musée, littérature, muséologie, analyse de discours, expérience de visite

Keywords: museum, literature, museology, discourse analysis, visiting experience

Selon les chiffres du rapport d'activité du Musée National Picasso-Paris, plus de six millions de visiteurs ont passé les portes de l'Hôtel Salé de Paris en 2018. C'est dire combien ce musée d'art, hébergé dans un grand hôtel parisien du dix-septième siècle et mis au goût du jour après cinq années de rénovation, attire des visiteurs de toutes catégories : touristes français ou étrangers, amateurs, passionnés, scolaires, artistes en herbe, professionnels des musées et du monde de l'art, curieux égarés... Il faut se rendre compte que son seul nom, Musée National Picasso-Paris¹, augure pour celui qui décide de s'y rendre, la promesse d'une expérience culturelle forte, la rencontre – réelle et fantasmée – avec le monstre sacré de la peinture du vingtième siècle. Pour les amateurs de littérature plus particulièrement, toute visite au Musée Picasso préfigure une expérience d'autant plus saisissante, que le peintre fut l'ami des poètes et des écrivains de renom avec qui il partagea des aventures intellectuelles et culturelles qui ont marqué nos visions de la culture et des arts (Linares, 96). Max Jacob, Guillaume Apollinaire, Gertrude Stein, André Breton sont parmi ses compagnons de route des années 1900-1920, ceux qui ont écrit sur son œuvre avec considération, souvent avec passion.

Des critiques, des photographes et des marchands comme Brassäi ou Daniel-Henry Kahnweiler et bien d'autres comme Roger Caillois ou Michel Leiris ont livré à la postérité des formules de talent sur Pablo Picasso. Au point que leurs paroles, poèmes ou fragments épistolaires sont souvent placés en guise de texte expographique (voir Poli *Le texte au musée Une approche sémiotique*) dans les expositions temporaires ou dans les salles permanentes du Musée Picasso. Les deux ouvrages

étudiés dans cette contribution s'inscrivent ainsi dans plusieurs décennies de tradition littéraire et esthétique.

Parmi tous ces acteurs fameux du champ littéraire, deux écrivains contemporains francophones lauréats de prix littéraires renommés nous intéressent particulièrement pour saisir le souffle de liberté de pensée que la littérature insuffle aux représentations collectives du musée d'art, aux stéréotypes surannés et pourtant validés et médiatisés par le grand public. Il s'agit du journaliste chroniqueur et romancier Kamel Daoud et de l'écrivaine Lydie Salvayre, invités à passer, seul.e une nuit dans l'Hôtel Salé puis à publier par la suite le récit de cette nuit aux éditions Stock dans la collection « Ma nuit au musée ».

Le principe - inviter des écrivains qui ne sont pas des critiques d'art professionnels, à vivre cette expérience si particulière : être seul.e, libre de déambuler toute une nuit dans le Musée Picasso, pour réfléchir à un écrit original - n'a rien de saugrenu. C'est une idée qui va tout à fait dans le sens de stratégies de communication développées ces vingt dernières années par ce type d'institution prestigieuse en Occident : créer des événements originaux, appréciés par des publics cultivés, des lettrés, des amateurs de cultures légitimes comme la littérature et la peinture exposée dans les musées de renommée. On sait, selon Bernays que dès les années 1930 le Metropolitan Museum de New York inaugurerait ce genre d'évènements prosélytes destiné à convaincre les Américains du bénéfice symbolique à fréquenter les musées d'art : « L'art comme la politique est entre les mains d'une minorité qui, pour diriger, doit rencontrer le public sur son propre terrain et étudier l'anatomie de l'opinion pour l'utiliser à bon escient » (129).

Aujourd'hui nous sommes habitués en France à ce que les musées nous proposent des concerts, des conférences, des journées des patrimoines, des soirées concoctées par des étudiants, des innovations numériques et bien d'autres formes de médiation culturelle². La formule résolument littéraire inaugurée par les Éditions Stock fait en quelque sorte figure d'extraordinaire pour véhiculer l'aura du Musée Picasso chez les amateurs de littérature, œuvrant ainsi bien au-delà du cercle des amateurs d'art ou de musées.

Dans cette contribution nous aborderons successivement le livre de Kamel Daoud *Le peintre dévorant la femme* publié en 2018, puis celui de Lydie Salvayre *Marcher jusqu'au soir* publié en 2019 dans la même collection « Ma nuit au musée ». Ces deux textes exposent deux expériences muséales et littéraires fort différentes, on le verra, mais toutes deux écrites avec passion, dans une langue libre, que leurs auteurs ont travaillée jusqu'à l'épure, mus par une exigence intellectuelle et poétique remarquable. Le texte de Kamel Daoud fait le récit de sa nuit au musée au moment (2017-2018) où l'Hôtel Salé présentait l'exposition temporaire *Picasso 1932 : année érotique*, les années

de sa passion dévorante pour sa jeune maîtresse Marie-Thérèse Walter. L'œuvre qui va provoquer le texte de Lydie Salvayre est *Homme qui marche* d'Alberto Giacometti, l'une des pièces maîtresses de l'exposition *Picasso - Giacometti* en 2016.

Afin de recentrer notre propos sur l'expérience muséale critique et intime de ces deux écrivains nous analyserons, citations à l'appui, le regard qu'ils portent sur le musée d'art occidental aujourd'hui; un type de musée dont le Musée Picasso constitue l'archétype absolu. Cette plongée sélective dans ces deux ouvrages nous amènera à saisir comment et pourquoi les écrivains et la littérature, ces incomparables médiateurs du musée et des arts, contribuent à ce que nous ne soyons pas des visiteurs d'expositions téléguidés par les discours d'escorte de la communication culturelle de masse. Car, en nous livrant leurs expériences à vif d'hôtes d'une nuit au Musée Picasso, deux expériences esthétiques radicales exacerbées par leur travail sur la langue du regard, ils nous aident à devenir nous aussi, des visiteurs libérés des clichés, capables de laisser parler en nous la diversité de nos expériences culturelles; des plus intimes aux plus métaphysiques.

1. Le peintre dévorant la femme de Kamel Daoud : la vérité du combat entre deux cultures

Rappelons que le concept d' « expérience de visite » est actuellement un sujet, une problématique à part entière dans les recherches en muséologie de la réception. Pour Poli et Ancel, l'expérience de visite naît de ce que le visiteur, seul ou en groupe, vit, perçoit, fait, s'imagine au cours de sa visite (85). Elle contient le sens subjectif et tous les horizons d'attente que le visiteur attribue, consciemment ou non, à sa visite. Selon Poli dans *Chercheurs à l'écoute méthodes qualitatives pour saisir les effets d'une expérience culturelle*, l'expérience de visite est l'occasion vécue au cours de laquelle chaque visiteur reconsidère ce que le musée lui donne à voir à l'aune de ses connaissances et de ses représentations (43). Partager son expérience de visite par la médiation de l'écriture littéraire, c'est précisément ce que réussit le texte de Kamel Daoud qui apporte des éléments à la fois politiques et intimes, tangibles et métaphoriques de la relation décisive de complicité intellectuelle qui s'est nouée, cette nuit-là, entre lui seul et l'exposition *Picasso 1932 : année érotique*.

Moi je sors exalté de cette expérience presque : je savais que j'avais raison quand, adolescent, dans mon village, j'ai conclu que l'érotisme est la religion la plus ancienne, que mon corps est mon unique mosquée et que l'art est la seule éternité dont je peux être certain. (KD, 205).

Il serait passionnant de reprendre toutes les phrases par lesquelles, lui qui est chroniqueur au *Quotidien d'Oran*, nous livre son engagement d'homme de lettres à explorer son immersion dans l'œuvre de Picasso le Géant :

On le remarque très vite quand on fait le premier tour de la collection exposée. Marie-Thérèse est là, toujours en deux temps, les deux temps de l'érotisme brut : en os ou en chair. Parfois peinte comme un assemblage d'ossements, d'autrefois en abondance. À un moment de ces toiles, la chair dévore l'os et le dissout, le corps se fait pieuvre, inconsistance, possibilité d'abîme, quelque chose qui remonte des profondeurs. Et là, l'amoureux passionné le retourne, tourne autour, le ceint par des cercles et des traits durs, veut dresser des clôtures autour, le perçoit, comme dans la toile de *La Sieste*, à travers des milliers d'angles, mille et une courbes, une rondeur qui rebondit et se multiplie. (KD, 26).

Qui plus est, *Le peintre dévorant la femme* livre bien plus que la seule rencontre entre Daoud et Picasso. Le texte dans son intégralité est un jugement sans concession du romancier algérien sur sa confrontation avec la culture occidentale de la patrimonialisation :

En traversant la cour, je me souviens que je n'aime pas les reliques. Sous forme de pierres ou de visages, de folklore. Elles imitent trop les prières ou le silence savant. On s'y sent invité à avoir une attitude ou une pensée précise. C'est trop proche de la prière pour que ce soit tolérable pour moi. (KD, 205).

La puissance de son expérience de visite poussera loin Kamel Daoud, sur les sentiers de la réflexion intime, jusqu'à livrer son analyse sans concession sur le musée occidental, son obsession des collections et le peu d'échos que les valeurs du monde muséal ont dans les pays « dits arabes » (13). D'ailleurs, il saisit fréquemment l'occasion de la plongée presque forcée dans la peinture de Picasso exposée là, dans le saint des saints de l'art occidental moderne, pour tenter de comprendre la force culturelle du phénomène musée aujourd'hui en France :

Je le regrette. Mais je m'avoue aussi une évidence : le musée est également le lieu qui fait émerger cette étrange altérité à la fois dévorée, cannibalisée et assimilée par l'Occident. [...] C'est le temps vaincu, la civilisation vaincue, l'image qui apprivoise le sombre et l'intime, la distance (entre soi et les autres) abolie. (KD, 120).

L'écrivain considère-t-il là son impuissance à réconcilier les inconciliables ? Ses métaphores poétiques touchent le lecteur/visiteur occidental tant accoutumé à respecter le musée avec dévotion, qu'il ne réfléchit plus guère à la violence symbolique de l'institution muséale :

C'est un lieu de force de l'homme, il y taxidermiste les éléments et les époques, empaille la mort elle-même. La relique du temps y dispute la vedette à la relique sacrée, signe de l'éternité. Cette souveraineté étendue au passé touche alors non seulement aux traces mais aux images, au droit de représentation. (KD, 121).

De plus, si le récit de Daoud nous permet de saisir ce qui se passe pour l'écrivain, il nous amène à envisager l'exposition et le musée autrement que selon une vision laïque idyllique que certains disent ouverte au monde et à la démocratisation culturelle. Daoud s'approche, lui, de la vision sacralisante du musée, décriée par Paul Valéry :

À l'hôtel Salé, j'ai l'impression tenace d'être dans une église. D'ailleurs, tous ces pays sont pour moi des déclinaisons d'églises, des variations sur un même temple. Et chaque fois que je suis dans un endroit « sacré » dans ces pays, je me retrouve face aux sculptures. Le musée, là, ne déroge pas à la règle. Il y a, le long des murs, des figures penchées depuis le plafond. (KD, 105).

Arrêtons-nous maintenant sur la mécanique d'écriture, ou dispositif littéraire particulièrement intéressant que va choisir Kamel Daoud pour explorer la question de la violence que peut susciter ce genre d'exposition et le concept même de musée d'art chez certains mystiques affiliés à Daesh. Ce dispositif littéraire repose sur la construction d'un personnage de fiction :

Mon personnage s'appellera donc Abdallah, l'esclave de Dieu, monstre né des chairs mortes des cadavres de notre époque, l'enfant d'un malheur qu'il perpétue. Un monstre solitaire, plus proche de la pierre obtuse que du loup, et qui restera, comme moi, fasciné par les tableaux au cœur de l'Occident. Craignant d'y être dévoré, rejeté ou reclus, voulant dévorer, rejeter et repousser. Tenter de commencer le saccage par la curiosité avant d'en arriver à entamer sa mission : défigurer l'Occident. (KD, 49-50).

Quel crime contre l'érotisme dans la peinture Abdellah pourrait-il commettre, si comme Kamel Daoud il se retrouvait passer une nuit, seul, dans l'Hôtel Salé ?

Il y a dans sa panique face au nu la définition d'un suicide qu'il ne peut pas assumer. Alors il saccagera les tableaux de Picasso, l'Occident, le corps, les murs anciens, les livres qui racontent comment on embrasse, tout ce qui est courbes ou ondoie. (KD, 87).

Ainsi les toiles de Picasso seraient détruites au nom du Prophète, comme l'ont été en mars 2001, les statues géantes des Bouddhas de la vallée de Bâmiyân, entièrement dynamitées par les Talibans. L'écrivain accentue ainsi la dramaturgie, il met le lecteur à l'épreuve, lui remémore les méthodes des terroristes :

Je le tuerais" Mon personnage tuera pour arrêter la peinture, le dessin, la forme concurrente à la création. Je m'abime à penser ce que peut signifier une "théophagie". Et si cela a du sens. Abdellah lui aussi tuera pour sauver le corps de son Dieu et empêcher l'affront. » [...] Un moment j'imagine un vol de toile commis par mon personnage, une toile dérobée et qui serait brûlée et filmée se consumant sur YouTube. (KD, 101).

On saisit là combien Kamel Daoud est un journaliste et un écrivain provocateur, laissant planer le doute ambigu sur sa vérité :

J'ai eu, au cœur de cette nuit blanche, besoin d'imaginer le mal en moi et ses raisons. Une sorte de fantasme d'attentat inédit, cruel de précision, nouveau et spectaculaire, où j'irais tuer non les corps mais l'éternité elle-même de cette géographie qui n'était pas moi. Ravager les peintures par l'acide comme l'ont commis sur des visages de femmes des radicaux islamistes durant les années de guerre civile en Algérie. (KD, 50).

L'expérience de sa nuit au Musée Picasso l'amène en permanence à questionner la tension insondable entre ces deux cultures, qui s'affrontent, la culture de la collection, du plein ; et la culture du sable, du vide :

[...] le sable est le contraire des plafonds de ce musée et des églises que j'ai visitées. Je veux dire que toute l'esthétique d'Abdellah ou la mienne, dans mes racines, est le contraire du foisonnement. Le sens contraire du peuplement. L'invisible ne s'accorde pas au visible. Il n'est pas sa continuation, son aboutissement, mais son contraire strict. Cela nourrit un

fantasme de repli sur soi, sur l'Ancien, le salaf (d'où le mot salafiste, c'est-à-dire de souche, ancien, du temps du Prophète.) ou l'identité. (KD, 111).

Le regard poétique et tragique qu'il porte comme écrivain engagé, traqué dans son pays par les intégristes situe alors le musée à une juste place :

Qu'est-ce qu'un musée chez moi, dans l'univers des faux souvenirs sur soi et les siens ? Le musée est-il possible dans les pays dits " arabes " ? Je me pose cette question car je devine, depuis des années, une sorte d'impossibilité, d'hérésie envers l'existence du musée dans nos territoires. Le rapport au réel et à la mémoire est conditionné par une fiction collective qui n'admettra jamais ces brèches que vont constituer les "collections" et les arts ou traces anciennes dans ce monologue sur soi. (KD, 113).

La liberté d'expression dont fait ici preuve Kamel Daoud est sans concession car elle bouscule autant les fondements de la culture des pays arabes que ceux de la culture des pays occidentaux. Il invite ainsi le lecteur à un questionnement personnel exigeant sur ses relations, intellectuelle et intime, aux patrimoines matériels (art, architecture, musée) et immatériel (mode de vie, religion, mémoire).

On pourrait longtemps encore examiner la puissance de l'écriture littéraire de Kamel Daoud pour dire son expérience de visite au Musée Picasso, tant le texte est dense, tant il mêle l'écriture journalistique du chroniqueur de la vie politique, à la poétique du romancier contemporain. Nous choisissons maintenant d'analyser comment la langue et le texte de Lydie Salvayre assènent des coups d'une extrême violence à un musée digne représentant de la haute culture, tant pour les experts que pour les étrangers au monde de l'art.

2. *Marcher jusqu'au soir* de Lydie Salvayre: la révolte contre les experts pontifiants

Si Kamel Daoud fait du musée l'espace du dédoublement introspectif et critique du moi autant que de la confrontation des cultures, Lydie Salvayre voit dans le musée l'institution où s'expriment le plus cruellement la fracture sociale et ses mécanismes d'exclusion. C'est aussi pour répondre à l'invitation d'Alina Gurdiel directrice de collection chez Stock que Lydie Salvayre accepte de

passer une nuit à l'Hôtel Salé à l'occasion de l'exposition *Picasso-Giacometti*. Le temps de la surprise passé et après une longue hésitation – elle oppose d'abord un non catégorique à cette invitation – elle finit par se convaincre de l'intérêt de vivre une telle expérience. La tentation de passer un moment d'intimité aux côtés de l'*Homme qui marche* de Giacometti l'emporte sur ses doutes et ses craintes. Cette œuvre qu'elle considère comme « l'essence même de l'art », qui selon elle « dit le plus justement et de la façon la plus poignante ce qu'il en est de notre condition humaine »³. Mais loin d'être un enchantement, une réjouissance, cette expérience se transforme en calvaire : très vite un malaise sourd s'empare d'elle, qui se transforme peu à peu en colère froide à l'égard de l'institution muséale, du milieu artistique et de l'art. Elle tente alors de comprendre comment s'est constitué son difficile rapport à la culture.

Pour Lydie Salvayre cette expérience est avant tout l'occasion d'une rencontre intime avec l'œuvre :

[...] l'idée que je pourrais prendre le temps de la regarder dans une parfaite disponibilité de l'esprit et du corps, s'abandonner au bonheur de l'admirer sans que rien ne vienne troubler ma joie, ni le bruit de la foule, ni la brièveté du temps accordé, sans que rien ne vienne rompre mon intime tête à tête avec elle, si non mes propres empêchements, mes propres craintes, mes propres préjugés ... à rejoindre l'artiste dans une connivence, dans une communion avec lui ... cette idée commençait à me travailler. (LS, 20-21).

Mais, paradoxalement, c'est très vite l'ennui qui la saisit puis l'indifférence : ni surprise, ni joie, ni émotion, ni bouleversement intérieur devant cette œuvre dont l'image l'a pourtant toujours fascinée :

[...] alors que je m'apprêtais à voir s'ouvrir en moi un monde, je ne ressentis rien, rien qu'une morosité et une appréhension dont j'ignorais la cause. (LS, 26).

Je n'éprouvais rien d'heureux / Le monde n'avait pas basculé comme je l'escomptais / je n'avais pas pris la mer. J'étais restée à quai. / Aucune tempête ne m'avait traversé le corps, et le sang de mes veines était resté figé. / La terre n'avait pas tremblé sous mes pieds. / Et l'événement promis n'était pas advenu. (LS, 44).

Cet implacable constat de désintérêt, de néant⁴ – qu'elle pressentait certainement quand elle envisageait encore de renoncer à l'invitation – la désarçonne tant qu'elle en perd toute objectivité :

À ce moment précis de la nuit, je me foutais de Giacometti autant que de Picasso. Je me foutais de l'Homme qui marche autant que du Portrait de Dora Maar. Je me foutais de l'art. Qu'on ne m'en parlât plus. Qu'on m'en délivrât une bonne fois pour toutes ! L'art ne vaut rien. Ou si peu. Une heure de plus dans ce musée et je le prendrais définitivement en grippe. (LS, 52).

Mais ce constat est chargé d'angoisse. S'il l'interpelle si fortement c'est qu'il fait remonter en elle ses origines modestes, sa condition passée de petite « pauvre bien élevée » (comme elle se plait à se définir) si peu sensibilisée à la « culture des arts », que ni ses titres et diplômes, ni ses livres, ni même sa reconnaissance comme auteur, ne sont parvenus à lui faire oublier⁵. Le texte exagère, surjoue d'ailleurs cette fracture sociale en heurtant les sociolectes et les registres : vulgaire (« foutais ») et soutenu, à la limite du précieux (le subjonctif imparfait). La dualité (sociale, originaire) que le musée lui lance au visage, elle se l'approprie dans ce choc des registres.

J'étais dans un état qui tenait le milieu entre une exaspération contenue et le sentiment d'être écrasée, je dirais même humiliée, comme si tout convergeait, en ce lieu de grandeur et de solennité pour me rappeler ma petitesse et mon insignifiance : l'entrée grandiose de l'hôtel Salé, l'escalier d'honneur monumental, les vastes salles qui regorgeaient de trésors inestimables [...] tout était imposant autant que j'étais minuscule, tout semblait conspirer à mon amoindrissement, que dis-je à ma débilitation ? Que dis-je ? à mon anéantissement [...] En bref j'étais aussi mal à l'aise que dans un salon mondain, mais pour des raisons différentes? Quoique ? (LS, 95-96).

Voilà qui est dit : Lydie Salvayre se sent étrangère à ce monde de l'art, monde qui non seulement la renvoie à son passé mais qui du haut de sa morgue l'écrase et la transforme, elle fille d'émigrés espagnols qui se vit alors comme une petite chose insignifiante. Lui reviennent alors en mémoire des souvenirs de honte d'une jeunesse passée dans un milieu populaire, mal à l'aise avec la langue française et déconnectée de la culture légitime, considérant l'art comme réservé à d'autres. Elle tempête contre ce monde de bien nés s'attaquant d'abord aux esthètes (ceux qui prétendent l'apprécier), aux dévots (ceux qui s'auto proclament légitimes pour le vénérer). Sa colère vise surtout les esthètes experts en prescription culturelle, ceux possédant le pouvoir de juger l'art, de qualifier le beau, d'en recommander adroitement la fréquentation. On retrouve encore cette écriture dense qui témoigne avec force des moments de honte vécus dans sa jeunesse ?

Là où Daoud emploie la stratégie du dédoublement, Salvayre a recourt à la tactique du contournement car, justement, elle s'avère incapable de mimer les gestes de l'élite, de devenir le double de ces experts. Des esthètes, elle cherche un instant à singer le comportement physique dans les salles d'exposition pour parvenir à établir une relation à l'œuvre. Mais le cœur n'y est pas, elle ne parvient pas à trouver le sens de cette mascarade :

[...] au lieu de m'immobiliser longuement devant chacune des sculptures comme je l'avais vu faire des esthètes à écharpes blanches, au lieu de les prendre de front et, si j'ose dire, à découvert, j'essayai de me la jouer fine : les contourner tout en les pistant à la dérobée, de biais (selon la tactique du gendarme) ... ou mieux en opérant un dribble sinueux à la Kylian Mbappé. (LS, 27).

Et de conclure :

Aucune des sculptures abordées dans cet esprit sportif ne me fit le moindre signe [...] (LS, 27).

Le ton est railleur, tout à la fois drôle et acerbe, mais en définitive impitoyable. Il exprime admirablement le sentiment d'exclusion ressenti à l'égard de ce monde dont elle ne connaît ni les codes, ni les pratiques et avec lequel elle ne partage rien ou si peu s'agissant du jugement esthétique. C'est à l'égard de ces dévots (de l'art) qu'elle a les mots les plus durs. De façon provocatrice elle dit tout son ressentiment pour cette catégorie de personnes qu'elle ne nomme pas précisément mais que chacun reconnaîtra. Les mots sont choisis, crus, loin du politiquement correct, délibérément blessants. Son regard sans concession a pour le moins le mérite de la franchise. Profondément blessée par cette imposture, emportée par l'élan d'une rage trop longtemps contenue elle écrit :

Je détestais depuis longtemps tous les dévots de l'art. Je les détestais pour avoir vérifié trois cents fois que le prurit culturel qui leur démangeait l'âme ne les rendait pas meilleurs que les autres, ni plus humains, ni plus dignes, ni plus justes, ni plus éclairés, ni plus intelligents [...] et que parfois ils étaient de gros cons, de gros cons confits de connerie, de gros cons d'une connerie insolente, de gros cons émerveillés d'eux-mêmes qui paraient aux vernissages [...] des gros cons [...] qui ânonnaient pieusement leur haute conception de l'art, et faisaient leurs importants avec des phrases culturelles, des regard culturels, une voix culturelle, et plaqué sur leur face, un air discrètement supérieur de gros cons [...] (LS, 54).

Ces mots sont comme un exutoire après tant d'années d'acceptation, de résignation, d'humiliation, de silence gardé, de colère tue. Et cette étrange sensation libératoire d'une défiance enfin avouée exprimée à elle-même, à Bernard son compagnon qui lui prête à distance – lors de brèves conversations téléphoniques – une oreille distraite mais ô combien rassurante. Le lecteur est mis dans la confidence⁶ :

Mais le fait est que ma défiance instinctive devant cette religion pratiquée par des individus venus y chercher je ne sais quel empiffrement, [...] je ne sais quel divertissement de leur âme, je ne sais quel gage de supériorité sur le commun des incultes, ma défiance trouvait enfin, cette nuit-là, sa pleine et entière satisfaction. (LS, 56).

« Empiffrement » : le jugement est moral. Comme chez Daoud on assiste à la condamnation du musée comme lieu de dévoration. Et même si ce n'est pas de la même dévoration dont il s'agit, les deux auteurs lisent le musée comme un lieu moral. Ses mots n'ont d'égal que sa rancœur pour ces pédants qui regarderaient le petit peuple (entendu ceux qui sont ni des esthètes ni des experts) comme des choses sans importance, dont l'avis n'a aucun poids, dont même le ressenti et les émotions, ne comptent pas. Cette rancœur est profonde et ancrée en elle – encore traumatisée par cette phrase assassine prononcée à son endroit un jour lors d'un dîner « *elle a l'air bien modeste* » – et au-delà dans l'histoire familiale depuis toujours. Preuve en est cet extrait où elle convoque le souvenir⁷ de sa mère :

J'avais du reste constaté depuis longtemps que ma mère, qui n'avait jamais mis les pieds dans un musée, ni dans une librairie, ni dans une galerie d'art parce qu'elle avait le sentiment que cette culture-là ne la concernait pas et que, de plus, elle y aurait été regardée comme un élément étranger, comme une tache, comme une Arabe, ma mère qui n'avait jamais pratiqué aucun art hormis celui de coudre et de repriser les chaussettes de mon père, ma mère avait le cœur et la raison bien plus dignes et généreux que la plupart de ceux que Baudelaire, non sans raison, appelait "La canaille artistique". (LS, 55-56).

Au-delà de sa personne, l'auteure se fait ici la porte-parole de cette majorité silencieuse, invisible et, au travers de ce livre, médiatrice de leur frustration, voire de leur vexation. Mais si elle en veut aux experts de l'art ce n'est pas seulement pour leur attitude condescendante et arrogante. C'est aussi parce qu'ils se sont auto proclamés prescripteurs du bon goût, désignant ainsi ce qui est digne d'être

regardé, apprécié comme œuvre d'art. Le musée quant à lui se révèle comme le lieu de production d'un discours de légitimation, de prescription. Elle en vient alors à s'interroger sur l'origine de son admiration pour *Homme qui marche*.

Avais-je je été conditionnée à le révéler ? Avais-je été sans le savoir influencée par le discours des experts de la culture eux-mêmes assujettis, qu'ils le veuillent ou non, à ceux qui la finançaient. (LS, 88).

Était-il possible d'avoir un avis et un goût strictement personnel ? Était-il possible d'aller contre l'ordre culturel sournoisement imposé par les arbitres du goût et les dispensateurs des louanges et blâmes ? (LS, 90).

Dans cette optique, le musée ne lui apparaît pas un lieu ouvert à l'expression de points de vue dissonants, à la discussion, au débat.

Le musée c'est en quelque sorte l'église. On doit y affecter la même déférence religieuse, la même solennité et la même piété, on se plie aux mêmes liturgies et aux mêmes genuflexions mentales, on y est cérémonieux, on y parle bas, on menace d'un chut quiconque ose lever la voix, on y a l'âme mystique, on s'y recueille, on y est passif, on y est craintif, on se fait tout petit. (LS, 90).

Comme chez Daoud, on trouve une critique appuyée du discours dogmatique, l'art comme une nouvelle religion. De la critique du microcosme de l'art elle passe alors à une critique acerbe du système dans lequel il s'exprime et s'auto-légitime. Mais aussi ce système qui fait de l'art une marchandise comme une autre, un bien commercial référencé par sa seule valeur économique :

Nous vivions dans un monde qui définissait l'être par l'avoir, et sa beauté par son prix [...] l'art n'était-il pas précisément ce qui ne se peut évaluer, ce qui est inestimable en termes financiers ? (LS, 89).

L'intelligence de sa critique n'épargne pas, une fois encore, l'institution muséale jugée complice de ce système :

Les musées, loin d'être des lieux dans lesquels les artistes interrogeaient le monde où le fric dictait féroce sa loi, en consacraient au contraire le principe et en tiraient profit, quand ils

ne le célébraient pas, quand ils n'en étaient pas, au fond, la plus juste expression, quand ils n'en étaient pas les meilleurs VRP. (LS, 13).

Mais plus que cette compromission avec la sphère mercantile, c'est l'incapacité des musées à participer selon elle à la démocratisation de l'art qu'elle entend à présent dénoncer :

Je me lançais dans la seule critique des musées par laquelle j'aurais dû commencer parce qu'elle était de loin la plus évidente. Les musées, avançais-je sur ce même ton édifiant [...] les musées nous donnent l'impression qu'ils sont des espaces ouverts à tous et qu'il suffit d'acheter un ticket d'entrée pour s'ajuster à la joie infinie qu'ils dispensent ; mais c'est pour mieux nous faire oublier que nous vivons dans une société scindée qui hiérarchise les âmes et que si l'art est mis à la disposition des foules, il reste en vérité le privilège de quelques parvenus dont il assure le blanchiment et la notabilité [...] (LS, 67).

Cette critique peut nous apparaître excessive au regard des efforts déployés par les musées depuis au moins trois décennies pour renouveler et diversifier leurs modes de communication, désormais destinés à tous les types de publics (ce que les professionnels appellent la médiation muséale). Sa diatribe vise davantage le choix de notre modèle politique de société et les logiques du libéralisme économique qui lui sont associées. Rappelons-nous que si elle appréciait tant *Homme qui marche* c'était précisément parce que ses frères épaulés semblaient porter tout son désenchantement devant les infamies du monde (LS, 53). En revanche sa défiance par rapport à l'art s'étend bien au musée « ses silos [...] qui conservent – le mot voulait tout dire – qui conservent les œuvres en le retirant de la vie » [...] les musées qui présentaient des œuvres arrachées à leur sol, à leur ciel, à leur souffle » (LS, 57-58). Et d'illustrer son propos en nous ramenant à la situation paradoxale de confinement dans laquelle elle est plongée depuis le début de sa nuit au musée :

Comment aimer et comprendre « L'Homme qui marche » loin du 46 rue Hippolyte-Maindron à Paris ? Quand on sait que tous ceux qui eurent la chance d'y pénétrer attestèrent que ses murs griffonnés, son extrême étroitesse, son désordre, son inconfort, sa poussière, son encombrement [...] (LS, 62).

Elle s'égare ? Pas vraiment, puisqu'elle nous ramène immédiatement au politique :

Car c'est ça le rêve du bourgeois épris de grandes choses et muni d'une belle âme : s'engouer pour un art nettoyé de son contexte, un art nettoyé du scandale qui marqua son apparition [...] un art nettoyé de ses périls et de ses sales manières, un art parfaitement inoffensif ... (LS, 64-66).

Dès lors sa condamnation du musée d'art comme institution est sans appel, aussi abrupte qu'irrévocable :

Il y a que je tiens pour évident que les œuvres d'art s'accommodent mal des institutions officielles [...] mal des cercueils grandioses où sans pudeur on les exhibe et où elles ont froid, où elles ont peur, où elles perdent l'ardeur, la fièvre, la force, l'empreinte des passions qui les conçoquent, et où elles sèchent sur pied, nues, glacées et comme mortes. (LS, 70).

Pour revitaliser l'art, elle défend une nouvelle dichotomie œuvre / musée qui renvoie à autre dualité, qui nous ramène à la vieille critique sur les musées / cimetières. On peut être surpris par la radicalité du point de vue mais, il y a fort à parier que Lydie Salvayre se plait à forcer le trait - à la manière d'un pamphlet - pour nous pousser à nous débarrasser de tout a priori s'agissant de l'art et du musée. Elle nous invite à tenter une expérience : les appréhender à partir d'un point de vue non convenu, renversé pourrait-on dire. Mais sa vision profondément pessimiste est peut-être aussi à mettre sur le compte du contexte social singulier de cette visite nocturne en solitaire :

[...] je me pris à regretter ces moments où j'avais constaté, non sans soulagement, que je faisais partie d'une communauté d'hommes et de femmes aussi démunis que moi, aussi désemparés, aussi imbéciles, et réunis provisoirement peut-être par leur désir de jouir d'un instant de beauté [...] (LS, 79).

Pour Debenedetti dans *L'expérience sociale du musée, entre visite anonyme et visite collaborative*, les résultats de plusieurs recherches en muséologie sur les publics convergent pour faire de l'interaction sociale dans le musée un facteur primordial de motivation et de satisfaction du visiteur (182). Il cite en appui différents auteurs⁸ qui relèvent combien la présence de compagnons peut être rassurante dans un lieu où l'ambiguïté ou la complexité des expôts, l'austérité perceptuelle du milieu, la proximité immédiate d'amateurs éclairés peuvent être sources de stress. Il apparaît d'ailleurs que moins le visiteur se déclare expert ou impliqué, plus le nombre de ses compagnons de visite est

élevé. Chaque co-visiteur bénéficierait d'un ensemble de ressources visuelles et verbales mises à disposition par ses compagnons, et générerait lui-même de telles ressources pour ceux qui l'accompagnent. Ces paroles, gestes, regards, postures corporelles, etc., contribueraient ainsi à modeler l'expérience collective du musée. Ce sont ces ressources variées et changeantes au fil de la visite qui façonneraient l'expérience muséale individuelle sur les plans cognitif, mais surtout affectif et comportemental. C'est donc paradoxalement cette absence de congénères qui manque cruellement à Lydie Salvayre, non seulement la possibilité d'échanger, d'interagir mais aussi de se sentir membre à part entière d'une communauté de visiteurs lambda non experts, exprimant sans filtre leurs ressentis et émotions :

[...] moi qui avais prêché la solitude et le retirement comme condition sine qua non à l'approche de l'art en général, je me pris à regretter la cohue, les bousculements, les bavardages, les c'est chiadé, top de chez top, bien torché, trop génial, ça en jette, c'est canon, ça me la coupe (on parle peuple en général) chez les filles et des fils à papa [...] et les que c'est beau ! quelle chatoyance ! quel dégradé de vert ! Regardez-moi la perfection de ce drapé ! quelle force ! tellement novateur ! merveilleux ! des autres. (LS, 78).

Après cette nuit de tourments et de solitude, l'auteure tente d'analyser son malaise et « la sécheresse de son âme » face à l'*Homme qui marche*. Ce faisant elle analyse son rapport à l'art et parvient à tisser des liens avec Giacometti avec qui elle partage une certaine acceptation de l'échec, une forme de radicalité et une volonté farouche d'échapper aux diktats de l'époque.

3. La littérature enrichit les cadres conceptuels de la muséologie pour comprendre l'expérience de visite au musée

Comme nous l'avons annoncé dans notre introduction nous convoquons dans cette brève troisième partie les cadres de la muséologie pour donner du sens au concept d'expérience de visite dans les situations singulières vécues par nos deux auteurs.

Interroger l'expérience de visite d'une exposition, c'est pour le chercheur en muséologie s'intéresser à la façon dont le visiteur s'engage, se saisit, investit et s'approprie l'exposition, produit des significations et des représentations par le biais de transactions physiques, affectives et cognitives avec l'espace de l'exposition et ses objets (l'espace physique), mais également avec les

autres (l'espace social). Cette démarche implique des choix méthodologiques généralement inspirés de recherches qualitatives pluridisciplinaires (analyse du discours, sociologie de terrain, anthropologie), seules à même de pouvoir répondre à une quête de compréhension de notre rapport le plus intime au musée. Faut-il entendre par là que l'expression verbale de ce rapport intime révèle des pensées originales, propres à chaque visiteur ? Il n'en n'est rien puisque nous savons combien notre expérience individuelle du musée est, que nous le réalisons ou non quand nous la vivons puis quand nous l'exprimons, saturée de méta messages sociaux en faveur de l'institution musée. Nous devons aimer l'art et les musées que les experts et les critiques jugent dignes d'intérêt ; voilà la teneur du discours dominant que dénoncent Daoud et Salvayre. C'est en cela précisément que Edward Bernays parle de propagande de l'esthétique. Une propagande culturelle qu'il qualifie d'indispensable pour éduquer la population et qui devrait être menée par les musées :

On pourrait imaginer qu'un musée défende des critères ou des normes esthétiques qui, aidés par une propagande intelligente, se répandraient par contagion dans la vie quotidienne de tous les habitants de la ville. (EB,133).

Ces discours pétris de clichés et dont la teneur politique ne nous échappe pas, autorisent-ils tout un chacun à garder son libre arbitre, à exprimer ses opinions critiques sur des artistes de grande renommée ou sur les musées d'art ? Nos travaux en muséologie de la réception menés auprès de visiteurs venus au musée de leur propre gré nous incitent à répondre plutôt négativement à cette question quelque peu subversive. Il est extrêmement rare que les visiteurs interviewés par des chercheurs expriment des propos défavorables au musée ou à l'art et aux artistes exposés. Le discours commun de ces publics peut même être qualifié de déférent, de respectueux, bref, de très complaisant aux mondes de l'art tel que les musées les exposent. Hormis l'art contemporain pour lequel Nathalie Heinich a montré que certains publics osent exprimer leur réserve, voire leur rejet (111).

Les travaux de socio-démographie des publics ont quant à eux mis en évidence le plafond de verre que constitue le capital culturel incorporé à l'individu qui accède aux équipements culturels ou à la culture en général : poids du diplôme, poids de la catégorie socioprofessionnelle, mais aussi poids des transmissions, mesurées souvent par l'origine sociale et le niveau de diplôme des parents. Les enquêtes dirigées par Hanna Gottesdiener pour le ministère de la Culture tendent notamment à montrer que l'image qu'une personne a d'elle-même, confrontée à celle qu'elle a du visiteur de musée est susceptible d'expliquer – outre sa fréquentation des musées –, les compétences qu'elle s'attribue à juger de la qualité d'une exposition (186). Ces travaux révèlent que plus le niveau d'études de la mère est bas, plus la distance entre les deux profils d'image est importante ou, pour le

dire autrement, plus l'image de soi est décrite comme étant éloignée de celle du visiteur de musée des beaux-arts. Ce que l'on retrouve bien dans le cas de Lydie Salvayre. Le niveau d'instruction des parents semble ici jouer davantage que le niveau d'instruction de l'enquêté lui-même dans son orientation vers les milieux culturels et dans ses goûts en matière de peinture. Si les auteurs analysent la façon dont leur rapport au musée est influencé par leur héritage familial, ils vont plus loin et interrogent la force d'appropriation, d'acculturation des musées, ils opposent leur discours polémique au discours dogmatique du musée institutionnel.

Conclusion

L'écrivain échapperait-il à l'insidieuse pénétration de la doxa selon laquelle il nous faut, tous, sans mot dire, aimer l'art et les artistes reconnus par une minorité d'experts institutionnels et de marchands? C'est une des hypothèses majeures de Raymonde Moulin dans *L'artiste, l'institution et le marché* (132). Les extraits des textes de Kamel Daoud et de Lydie Salvayre que nous avons ici commentés vont dans ce sens, tant l'un et l'autre nous livrent là leurs points de vue critiques à propos du Musée Picasso, archétype du grand musée d'art occidental.

Tout en revenant à ce qu'ils sont – des non experts du musée, mais des écrivains et des intellectuels – ils exercent leur liberté de pensée, sans retenue et sans tabou. Ils osent – ô sacrilège – faire une violente critique de l'art et des musées. Ainsi dénoncent-ils la compromission, le mensonge et la duperie dont certains acteurs culturels se feraient les complices, vilipendant ainsi une société occidentale qui renierait ses valeurs. Dès lors ils se démarquent de la doxa journalistique, du prêt à penser de l'establishment culturel. Ils entrent en résistance contre les représentations aujourd'hui les plus partagées, notamment par nous tous muséologues qui trouvons avantage à ce que le musée d'art soit glorifié. Ils se permettent de le railler, de le mettre en cause et assument leur liberté de pensée. Leur langue se délie pour nous permettre de penser différemment, d'envisager au moins un instant les choses autrement. Là où les professionnels de la critique se répandent en éloges, ils moquent, dénigrent, accusent. Ils sèment le doute.

Doit-on y voir un pouvoir suprême de la littérature, offrant une liberté de parole aux écrivains qu'eux seuls – avec, peut-être, les caricaturistes – peuvent encore s'autoriser? Certainement, et cela n'est pas nouveau. Mais ici, les origines sociales de Kamel Daoud et de Lydie Salvayre, leurs parcours de vie, leur rapport à l'art, nous semblent constituer un terreau particulièrement favorable à l'expression de cette critique mêlée de colère. L'un et l'autre se présentent non seulement comme étrangers à cette culture artistique occidentale mais aussi comme victimes, agressés au plus profond

de leur être. Est-ce dans leur identité sociale d'écrivain venus des classes non privilégiées qu'ils puisent le courage et la détermination de dire haut et fort ce que personne n'ose même se murmurer ? Car au-delà d'eux-mêmes ils se font ici les porte-paroles des gens de peu – comme on les nomme parfois – aujourd'hui auxquels les « premiers de cordée » de la culture disent ce qu'il faut aimer, penser, déclarer. Certes les mots choisis sont emportés, le point de vue est radical et subjectif mais les textes de ces deux auteurs ont le mérite de nous autoriser – au musée comme dans d'autres lieux culturels – à exprimer un avis personnel ou un ressenti propre, bref à être nous-mêmes. Une leçon d'éthique littéraire en quelque sorte.

Bibliographie

Bernays, Edward. *Propaganda Comment manipuler l'opinion en démocratie*, Zones label La découverte, 2019. Ouvrage initialement paru sous le titre *Propaganda* aux éditions H. Liveright, en 1928 et réédité chez Ig publishing en 2004, pour la traduction française, éditions La découverte, 2007.

Bourdieu, Pierre et Philippe Darbel. *L'amour de l'art, Les musées d'art européens et leur public*, Les éditions de Minuit, 1966.

Kamel, Daoud. *Le peintre dévorant la femme*, Éd. Stock, coll. « Ma nuit au musée », 2018.

Debenedetti, Stéphane. « L'expérience sociale du musée, entre visite anonyme et visite collaborative ». *Recherches en marketing des activités culturelles*, Vuibert, 2010, pp. 179-196.

Dierking, Lyn D. « Rôle de l'interaction sociale dans l'expérience muséale ». *Publics et Musées* 5, 1994, pp.19-43.

Falk, John et Lyn D. Dierking. *The museum experience*, D.C.: Whalesback Books, 1992.

Galani, Areti. *Far away is close at hand: An ethnographic investigation of social conduct in mixed reality museum visits*, PhD thesis, Department of Computing Science, University of Glasgow, 2005.

Hana, Gottesdiener. *Freins et motivations à la visite des musées d'art*, Paris, DEP-Ministère de la Culture, 1992.

Hana, Gottesdiener, Vilatte Jean-Christophe, et Vrignaud Pierre. « Image de soi-image du visiteur et pratiques des musées d'Art », Ministère de la Culture - DEPS | *Culture études* 2008/3 n°3 ISSN 1959-691X, 2008, pp.1-12.

Nathalie, Heinich. *L'art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs*, C.N.R.S. Éditions, 1996.

Serge, Linares. *Picasso et les écrivains*, Citadelles & Mazenod, 2013.

Raymonde, Moulin. *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, 1992.

Marie-Sylvie, Poli. *Chercheurs à l'écoute Méthodes qualitatives pour saisir les effets d'une expérience culturelle*. Éd. Presses de l'Université du Québec (collection Publics et Culture), 2020.

Marie-Sylvie, Poli et Ancel Pascale. *Exposer l'histoire contemporaine Évaluation muséologique d'une exposition : « Spoliés ! L'« aryanisation » économique en France 1940-1944*, La documentation Française, coll. Musées-Mondes, 2014.

Marie-Sylvie, Poli. « À propos de Exposés / Sur Exposés », *Le cabinet d'amateur, Revue d'études Percequiennes*, 7-8, 1998, pp. 165-169.

Marie-Sylvie, Poli. *Le texte au musée : une approche sémiotique*. Éd. L'Harmattan, 2002.

Lydie, Salvayre. *Marcher jusqu'au soir*, Éd. Stock, coll. « Ma nuit au musée », 2019.

¹ Désormais nommé Musée Picasso dans le texte.

² Dans *M le magazine du Monde* du 13 mars 2020, Roxana Azimi signe "Très chers amis des musées", un article dans lequel est décrit comment, souvent par l'intermédiaire de conservateurs de renom et de Sociétés des amis aussi influentes que stratèges, les grands musées français courtisent les généreux mécènes pour acquérir une œuvre, financer des travaux de rénovation, maintenir un rythme soutenu d'expositions de qualité. Avec p. 66, cet avis caustique de Philippe Dian, président des Amis du Palais de Tokyo : "Les gens s'attachent trop aux contreparties, ils comparent les programmes culturels. Il y a un calcul de rentabilité alors que ça devrait être une démarche désintéressée."

³ "Et si j'avais aimé L'homme qui marche c'était précisément parce que ses frères épaulés semblaient porter tout son désenchantement devant les infamies du monde" (p. 53).

⁴ Mais aussi le clivage entre le textuel et le visuel, comme si le musée était un espace visuel et, par conséquent, anti-littéraire, comme s'il y avait incompatibilité entre deux types de culture : textuelle/visuelle. D'une certaine façon cela fait écho au texte de Daoud et à l'idée de la confrontation des cultures Monde arabe/Occident

⁵ Lydie Salvayre a obtenu le Prix Goncourt en 2014 avec *Pas pleurer* publié aux éditions du Seuil.

⁶ Le texte s'inscrit dans la tradition des confessions, avec ses effets de sincérité, de spontanéité, voire d'oralité.

⁷ Le musée est vu en réseau, par contraste avec d'autres, il entre dans une sociologie de la culture : musée, librairie, galerie d'art. Il est mis sur le même plan que des lieux de commerce alors qu'il est justement supposé retirer les objets qu'il abrite de tout circuit économique.

⁸ Bourdieu et Darbel, 1969 ; Dierking, 1994 ; Falk et Dierking, 1992 ; Gottesdiener, 1992 ; Gottesdiener et al. 2008.