

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

UFR Arts & Médias

Département de Médiation culturelle

Master Musées et nouveaux médias

L'intime au musée : vers un musée anti- espace public ?

CHARLES Nina

Mémoire de M2 dirigé par M. François MAIRESSE

Année académique 2022-2023

Soutenu à la session de juillet 2022

Déclaration sur l'honneur

Je, soussigné(e), Nina Charles, déclare avoir rédigé ce mémoire sans aides extérieures ni sources autres que celles qui sont citées. Toutes les utilisations de textes préexistants, publiés ou non, y compris en version électronique, sont signalées comme telles. Ce travail n'a été soumis à aucun autre jury d'examen sous une forme identique ou similaire, que ce soit en France ou à l'étranger, à l'université ou dans une autre institution, par moi-même ou par autrui.

Fait à Paris, le *15 juin 2022*,

Signature de l'étudiant

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Nina Charles', written over a horizontal line.

Avant-propos

Le travail de recherche dont témoigne ce mémoire s'inscrit dans la continuité d'une recherche commencée précédemment. J'ai réalisé un premier mémoire de muséologie en deuxième année de CPES (Cycle Pluridisciplinaire d'Études Supérieures) à PSL (Paris Sciences et Lettres). Ce dernier, écrit à trois mains et soutenu en juin 2020, s'intitule « Vers un musée d'un nouveau genre ? Exposer le genre dans les musées parisiens de 2009 à 2019 : état des lieux et des enjeux » et a été encadré par Madame Eva Belgherbi, doctorante en histoire de l'art contemporain à l'Université de Poitiers/ École du Louvre et Monsieur Victor Claass, docteur en histoire de l'art de Sorbonne Université.

Un second travail a également nourri cette recherche. Il s'agit d'un mémoire individuel produit en troisième année de CPES sur la thématique de l'intime. Ce travail est une confrontation des recherches sur l'intime en sciences humaines et sociales avec la série de gravures sur bois de Félix Vallotton intitulée *Intimités* et publiées dans *La Revue Blanche* à Paris, fin 1898. Soutenu en juin 2021, il s'intitule « Félix Vallotton, graveur-dramaturge. La mise en scène de l'intime dans les gravures de Félix Vallotton » et a été réalisé sous la direction de Monsieur Morgan Labar enseignant-chercheur à l'École Normale Supérieure et directeur de l'École Supérieure d'Art d'Avignon.

Riche de ces deux premières expériences de recherche, j'ai souhaité pour ce mémoire de master pouvoir croiser les éléments qui m'avaient le plus intéressée, c'est-à-dire l'intime et le contexte muséal. Je me suis donc penchée sur les points d'opposition et de complémentarité de ces deux expériences. Le présent mémoire présente mes réflexions.

Je souhaite mentionner un élément importance concernant ce travail : il a été réalisé en même temps qu'un mémoire d'étude soutenu en juin 2022 à l'École du Louvre, dans le cadre de ma première année de deuxième cycle dans cette école. Ce travail s'intitule « Exposer l'intime ou l'histoire d'un impensé. État des lieux et des enjeux d'une muséologie de l'intime ». Il a été dirigé par Madame Michela Passini, chercheuse au CNRS en histoire des savoirs sur l'art et l'histoire des musées et du patrimoine, et co-dirigé par Monsieur François Mairesse, professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle. Soutenus à quelques semaines d'intervalle, ces deux travaux se complètent et offrent un panorama élargi du traitement de l'intime par le monde muséal. Leur bibliographie est partiellement commune mais leurs corpus, leurs problématiques et leurs développements sont distincts.

Remerciements

Je remercie tout d'abord les directeurs des deux mémoires que j'ai réalisés cette année à l'École du Louvre et à l'Université Sorbonne-Nouvelle, Madame Michela Passini et Monsieur François Mairesse. Je leur suis reconnaissante de m'avoir soutenue dans ce projet de recherche double et pour la liberté qu'ils m'ont accordé dans le choix de mon sujet. Je les remercie pour leur aide méthodologique, leurs critiques et leurs conseils toujours constructifs.

Je les remercie également, ainsi que Monsieur Fabien van Geert, professeur à l'Université Sorbonne-Nouvelle, pour les riches entretiens qu'ils m'ont tous les trois accordés dans le cadre de ce travail. Je remercie également Madame Charlotte Fuentes, responsable des collections du Museum of Broken Relationships de Zagreb, d'avoir répondu à mes questions. Ces échanges ont été l'occasion pour moi de mieux définir les contours de mon sujet et de mieux percevoir les enjeux associés.

Enfin, ma gratitude va aux amis qui m'ont accompagnée dans mes visites et m'ont encouragée dans mes recherches. Leurs remarques et leur compagnie ont nourri mes réflexions.

Un dernier merci aux amis qui m'ont très gentiment relue.

Nombre de caractères (espaces compris) au total : **593 870**

Nombre de caractères (espaces compris), partie rédactionnelle : **253 226**

Table des matières

Avant-propos	3
Remerciements	4
Introduction	7
PARTIE 1 : cadre théorique	15
I. Penser l'intime au musée	15
A. <i>L'intime à soi</i>	17
B. <i>L'intime partagé</i>	18
C. <i>L'intime habité</i>	20
D. <i>L'intime au musée</i>	22
II. Le musée, institution de l'espace public	28
A. <i>La notion d'espace public</i>	28
B. <i>Le musée, institution publique</i>	31
C. <i>Le musée, espace du public</i>	34
III. Le musée public et l'intime dans la pratique.....	35
A. <i>Le visiteur et l'individu</i>	36
B. <i>L'espace et l'architecture</i>	37
C. <i>La temporalité</i>	39
PARTIE 2 : travail de terrain	41
I. Construire son terrain	41
A. <i>Les musées anti-intimes</i>	41
B. <i>Le modèle théorique du musée intime</i>	43
C. <i>Grille d'analyse</i>	47
II. Les maisons-musées et le « Musée de musée »	50
A. <i>Les « petits musées » d'Yvonne du Jacquier</i>	51
B. <i>« Temples du culte de l'art et du souvenir »</i>	54
C. <i>Le musée au carré</i>	57
III. Les « musées d'auteurs ».....	59
A. <i>Les « ensembles » des collectionneurs privés</i>	59
B. <i>Les musées d'artiste</i>	63
C. <i>Faire le musée d'un autre : musées d'artiste de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle</i>	65
IV. Art contemporain et anti-musées intimes.....	68
A. <i>Le regard des artistes</i>	69
B. <i>Parodier l'institution</i>	71
C. <i>Entrée de l'intime au musée</i>	72

V.	Du musée du Moi au musée de l'Intimité	74
A.	<i>Musées thématiques</i>	75
B.	<i>Institutionnaliser l'intime</i>	76
C.	<i>Le musée de l'intimité</i>	77
PARTIE 3 : conclusions		81
I.	Musée et intime : une convergence sous influences.....	81
A.	<i>L'individu au cœur des préoccupations de l'espace public</i>	82
B.	<i>Des musées privés dans l'espace public</i>	85
C.	<i>Reconfiguration des frontières de l'espace social</i>	87
II.	Le musée face aux « grandeurs du public »	90
A.	<i>Un espace public en débats</i>	91
B.	<i>« Le musée comme expérience »</i>	93
C.	<i>L'intime et la médiation</i>	95
III.	Muséographie (de l') intime	96
A.	<i>Habiter le musée</i>	97
B.	<i>Exposer quoi ?</i>	101
C.	<i>L'intime en projets</i>	106
Conclusion : le public, le privé et l'intime		109
A.	<i>Dépasser la dichotomie public/ privé par l'intime ?</i>	109
B.	<i>Enjeux d'une muséologie de l'intime</i>	112
Bibliographie		113
Annexes		121
	Annexe 1 : projet d'article issu du mémoire.....	122
	Annexe 2 : corpus de musées.....	142
	Annexe 3 : détail de l'analyse du corpus	186
	Annexe 4 : dispositifs de médiation et initiatives muséales	188
	Annexe 5 : table des illustrations	195
	Annexe 6 : entretiens	198
	<i>Entretien avec Fabien van Geert : l'intime par les pratiques de visites et les thématiques</i>	198
	<i>Entretien avec Michela Passini : le rapport du visiteur à l'objet-vécu et la question du langage partagé</i> 207	
	<i>Entretien avec François Mairesse : le musée et l'individu</i>	218
	<i>Entretien avec le Museum of Intimacy (en ligne)</i>	229
	<i>Entretien avec Charlotte Fuentes : le Museum of Broken Relationships (Zagreb)</i>	232
	Annexe 7 : chapitre 81 du <i>Musée de l'Innocence</i> , Orhan Pamuk (2006)	235

Résumé.....244

Introduction

Le musée peut être le lieu de pratiques de visite intimes. Dans la comédie américaine de Woody Allen, *Play it again Sam*, sortie en 1972¹, le musée est même un lieu de drague. Allan Felix, le personnage principal joué par Woody Allen, est un critique de film qui a du mal à se remettre de son divorce. Son couple d'amis, Dick (Tony Roberts) et Linda (Diane Keaton) Christie, le convainc de se remettre à séduire des femmes, et c'est au musée que Linda accompagne Allan pour ses rencontres. Ainsi, dans une scène du film, on voit Linda et Allan déambuler dans le Berkeley Museum (Californie) et discuter face à un tableau du peintre Georges Rouault. Tous les deux remarquent une jolie jeune femme qui se tient devant un tableau de Jackson Pollock et Allan va l'aborder, sans grand succès. Mentionné au cours d'un entretien semi-directif mené auprès de Monsieur Fabien van Geert, maître de conférences en muséologie et co-directeur du master Musées et Nouveaux Médias de l'Université Sorbonne-Nouvelle, cet exemple cinématographique a retenu notre attention. Ainsi, le musée d'art contemporain ici n'est pas uniquement un lieu de conservation et de présentation « des plus grands chefs-d'œuvre de la civilisation occidentale² », comme dit Linda dans le film de Woody Allen. D'ailleurs, ce que répond Allan à cette remarque est éloquent. À peine attentif, il la coupe : « Il n'y a pas de filles³ ». Le musée d'aujourd'hui peut donc être le théâtre de pratiques tout à fait intimes, tout autant que celui d'attentes diverses.

L'intimité apparaît ici comme un espace social délimité, à la composition choisie et au centre duquel se jouent d'éventuels relations sentimentales ou affectives. Dès lors, cette intimité se situe davantage dans le dialogue de Linda et Allan, que dans celui d'Allan et de l'inconnue qu'il aborde ensuite. Linda est chaleureuse, encourageante, amicale, alors que la seconde jeune femme semble dépressive, sombre et froide. Lorsqu'Allan lui demande ce qu'elle fait samedi soir, elle lui répond « je me suicide⁴ », puis s'en va.

¹ Le titre français du film est « Tombe les filles et tais-toi », de Woody Allen, réalisé par Herbert Ross et sorti en 1972. La scène en question se déroule entre 33 :45 et 35 :47.

² Traduction de l'auteurice. Version originale: "*We're in a room that has some of the highest achievements of Western civilization*". Extrait: 33:53 à 33:55

³ Traduction de l'auteurice. Version originale : "*There's no girls*". Extrait : 33:54

⁴ Traduction de l'auteurice. Dialogue : "*What are you doing Saturday night? / Committing suicide. / What about Friday night?*" Extrait : 35 : 41 à 35 : 48

Pour autant, l'intime au musée ne va pas de soi ; en témoigne la gêne qu'éprouve Allan à aller parler à la jeune femme devant l'œuvre de Pollock. Le musée en tant qu'institution n'est pas pensé pour être un lieu intime, au contraire : c'est un espace public.. Il est géré par une administration publique qui assure sa permanence et le met au service de l'intérêt commun. Le modèle du musée-espace public est celui d'un musée qui appartient au peuple et donc au public, qui le finance et l'administre par le biais de l'État, soit le corps juridique qui le représente. C'est la vision la plus répandue de l'institution musée. Il existe également des musées privés ou personnels, qui n'ont pas cette dimension publique. Ces deux modèles s'opposent donc du point de vue de leur statut juridique : public d'un côté et privé de l'autre. On pourrait donc légitimement croire que les pratiques intimes, en tant qu'elles sont personnelles, subjectives et privées, n'ont pas leur place dans l'espace public. Or, la scène précédemment décrite a lieu au Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, à Berkeley en Californie. La collection de ce musée appartient à l'Université de Californie et est ouverte au public depuis 1963. Il ne s'agit donc pas d'un musée personnel mais d'un musée public. Sous l'effet des pratiques des visiteurs, les frontières entre espace public et espace privé se brouillent. Donc, c'est bien le public, soit l'« ensemble des utilisateurs du musée (le public des musées), mais aussi, par extrapolation à partir de sa destination publique, l'ensemble de la population à laquelle chaque établissement s'adresse⁵ », qui fait le lien entre ces deux dimensions de l'espace social.

Par principe, le musée conçu comme un espace public est anti-intime, c'est-à-dire qu'il ne considère pas les utilisateurs du musée dans leur intériorité. Il ne prend pas en compte des éléments comme la personnalité, les émotions, l'imagination, la sensibilité, etc. Bien au contraire, il s'adresse à la société dans son ensemble, et construit un discours sur l'histoire ou l'histoire de l'art qui se veut universel et encyclopédique. Il rejette donc la dimension intime des visiteurs à leur vie privée.

De plus, l'expérience-visiteur des grands musées publics comme le musée du Louvre à Paris, pourrait également être qualifiée d' « anti-intime » : les espaces d'expositions sont très fréquentés, les visiteurs se massent devant les œuvres, la visite est bruyante, agitée et impersonnelle. Pourtant, il ne faut pas confondre « anti-intime » et caractère public de ces établissements. La dimension publique renvoie à des considérations institutionnelles, juridiques et administratives et à une valeur, là où l'anti-intime se situe davantage du côté de la perception

⁵ A. DESVALLÉES, et F. MAIRESSE, (dir.), « Public », in *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p.668.

des visiteurs. Est anti-intime l'expérience du musée telle qu'elle est perçue par le visiteur, pas l'accrochage de tableaux sur les cimaises. Est intime la tentative de drague d'Allan au Musée Berkeley, pas le tableau de Jackson Pollock. Le cadre de cette étude, le musée-espace public sert de contrepoint au modèle de musée intime.

Cet exemple pose une triple-question : pourquoi parler d' « intime » (ou d' « anti-intime ») au musée aujourd'hui, en considérant les pratiques des visiteurs ? Dans quelle mesure la notion d'intime vient-elle mettre à mal le modèle du musée conçu comme un espace-public ? Quels sont les exemples que l'on pourrait qualifier (ou qui se qualifient eux-mêmes) de « musées intimes » ou de « musées de l'intime » ? De nos jours, on observe un changement de paradigme dans le rapport du musée aux visiteurs (et inversement) : ils sont davantage pris en compte par ces musées, comme en témoigne la loi des musées de France de 2002, qui définit comme critère d'attribution le fait de posséder un service dédié au public dans une institution. Les publics s'approprient d'ailleurs le musée différemment à l'heure où la culture participative se développe. De plus en plus d'institutions s'adressent à eux individuellement, en leur proposant d'interagir avec le musée. Certains, comme le Museum Of Intimacy, un musée virtuel d'initiative roumaine, vont même aujourd'hui jusqu'à faire de l'intimité le thème principal de leur projet muséal.

Dès lors, dans le contexte muséal la question de l'intime apparaît en filigrane en tant qu' « impensé⁶ ». L'intime est un « impensé » parce qu'on l'observe dans la pratique des visiteurs mais qu'il n'est pas théorisé comme tel. Il convient dans un premier temps de faire un point sur le vocabulaire. L'étymologie d'« intime » et de ses dérivés (« intimité », « intimisme »...) est double. François Laplantine lit dans le mot français la racine grecque *téménos*, qui signifie « enceinte, sacré, intérieur » et qui indique que les rapports d'intimité sont « soustraits au regard⁷ ». D'autres y lisent plus généralement une étymologie latine, dérivée du superlatif latin *intimus*, qui signifie « le plus intérieur », « le plus en dedans », et donc est là aussi, ce qui échappe aux regards extérieurs. Pour autant, les usages des termes dérivés d' « intime » sont variés.

Intime (nom commun, masculin). Dès le XVII^{ème} siècle, on trouve des traces de cet usage pour signifier un ami confiant, une personne proche de soi à qui l'on se fie et se confie. « Intime » désigne ici un type de relation basée sur la confiance et la confiance, c'est-à-dire un lien

⁶ Entretien avec Monsieur François Mairesse, annexe p.200.

⁷ F. LAPLANTINE, « Penser l'intime. Trouble dans la binarité et perturbation du langage », in A. MONS (dir.), *Interfaces de l'intime*, Pessac, MSHA, 2016, p.23.

privilegié qui s'épanouit dans la sphère privée, par opposition au regard social de la sphère publique.

Intime (adjectif). C'est au XVIII^{ème} siècle que s'opère un glissement de sens qui donne à ce mot ses couleurs superlatives. Il devient un adjectif qui caractérise ce qui est « au plus profond » de chacun. Il est celui dont dérivent toutes les autres formes. Il renvoie à ce qui est « privé, secret, intérieur, profond » et « s'applique au moi et aux relations⁸ », d'après le philosophe Jacques Ricot. Ce dernier distingue « d'une part, le moi intime [qui] est ce qui loge au plus profond de l'être, [c'est] l'essence de cet être » et « d'autre part, les relations intimes mettant en connexion des êtres par ce qu'il y a de plus étroit, profond, familier⁹ ». Au regard de cette distinction, François Jullien, philosophe également, en propose une autre, centrée sur les usages de cet adjectif. Utilisé en épithète, il renvoie à un approfondissement du dedans et à un retrait à l'abri des autres (une « intime conviction », une « chose intime »). En revanche, utilisé comme attribut (« je suis intime »), et donc se voyant conféré un sujet, on découvre l'implication relationnelle de ce qui est intime : « Je suis nécessairement intime *avec* : je ne peux « être intime » que par un « toi » - un pluriel (duel) est exigé, un Dehors est convoqué. C'est-à-dire que ce [...] qui fait l' « intime » ne se pense qu'en se désenfermant de ce moi qui s'énonce, en rapport à un partenaire et dans une relation¹⁰ ». Telles sont les implications de la langue française.

Intimité (nom commun, féminin). Il s'agit d'un substantif qui tire vers l'abstraction, marquée par le suffixe « -ité ». L'enjeu est d'unir la diversité des traits qui renvoient à tout ce que l'on peut qualifier d'« intime », comme en témoigne cette remarque de Jacques Ricot : « L'intimité rassemble en un substantif les traits désignés par l'adjectif intime. [...]»¹¹. Il attribue d'ailleurs l'invention de ce mot à Madame de Sévigné¹². Pour autant, on constate que ce nom commun est peu à peu remplacé par un autre dans le langage courant.

Intime (adjectif substantivé, masculin). Cet usage substantivé de l'adjectif *intime* est le plus récent. Il s'agit d'une nouvelle manière d'unir la diversité des caractéristiques intimes. L'adjectif devient ainsi un nom commun pour décrire l'expérience « la plus intérieure » de soi et de son environnement, dans la pluralité de son acception. François Jullien justifie cet substantivisation par une meilleure adéquation de la morphologie du signifiant avec le signifié :

⁸ J. RICOT, « 5. De l'intimité à l'intime » [En ligne], dans : *Éthique du soin ultime*, sous la direction de RICOT Jacques. Rennes, Presses de l'EHESP, « Hors collection », 2010, p. 65-72.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ F. JULLIEN, *De l'Intime : loin du bruyant Amour*, Paris, Le Livre de Poche, 2014, p.28.

¹¹ J. RICOT, *art.cit.*

¹² « Madame de Sévigné semble avoir inventé ce mot abstrait dans une lettre à sa fille le 15 novembre 1684 : « Je n'ai pu m'empêcher de vous dire tout ce détail dans l'intimité et l'amertume de mon cœur. » », in J. RICOT, *art.cit.*

« *In-* ouvre, fait lever la voix, donne du timbre : le *i* consonné résonne. Puis *-time* replie, referme cet élan – cet accent – en douceur et le rend discret. Ce *e* muet, se retirant, laisse indéfiniment mourir : il laisse murmurer¹³ ». Pour Jacques Ricot, qui étudie plus directement l'émergence de ce nouvel usage, les deux noms (*intime* et *intimité*) ne renvoient pas à la même conception du phénomène : « À la différence de l'intimité qu'on peut définir comme ce qui est séparé d'un dehors, l'intime se tient en réalité entre deux mondes, l'intérieur et l'extérieur¹⁴ ». L'intime serait donc une zone particulière de contact. Par ailleurs, l'utilisation du déterminant démonstratif *l'* impose une unité au phénomène et fait de l'intime une notion particulière, telle que l'exprime François Jullien : « L'intime est employé ici en tant que nom, érigé en notion, mais pour être la notion la moins « notion » qui soit, en tous cas la moins spéculative, ignorée comme telle par la philosophie, car à la limite du concevable¹⁵ ». François Laplantine, de son côté, met en garde contre les dangers de cet usage : « Il nous faut renoncer à la réduction à l'unité, au *l* apostrophe que nous plaçons devant le terme intime qui suggère une montée en abstraction. [...] L'article et le singulier nous enferment dans le monologique et nous entraînent vers le monothéisme¹⁶ ». Le risque du « monothéisme » est celui d'une perte de la dimension subjective de l'intime tel qu'il est pensé et perçu en tant qu'il est nécessairement attaché à un sujet. Le philosophe Jean Baudrillard reconnaît quant à lui une certaine impuissance constitutive à conceptualiser cette notion, car « l'intime n'est ni un concept ni une notion théorique, c'est un mot chargé d'affect et de vécu¹⁷ ». On commence ainsi à entrevoir la complexité de l'étude de cette expérience.

Intimisme (nom commun, masculin). L'intimisme est un courant pictural qui s'épanouit entre la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème} siècle. Les peintres de cette mouvance s'attachent à peindre des atmosphères quêtes, des paysages tranquilles, des portraits délicats et des scènes de la vie quotidienne imprégnées d'un charme simple. Parmi les peintres de ce courant, on peut notamment citer Edouard Vuillard (1868-1940), Fernand Khnopff (1858-1921) ou encore Henri Le Sidaner (1862-1939). L'intimisme, nom donné à ce courant pictural par le poète Camille Mauclair (1872-1945) désigne une posture de retraite de l'artiste. Il se distingue cependant de l'expérience intime par sa dimension de repli sur soi, puisque l'intime est davantage relationnel. On qualifie ainsi d'*intimiste* (adjectif qualificatif) les atmosphères

¹³ F. JULLIEN, *op.cit.*, p. 33.

¹⁴ J. RICOT, *art.cit.*

¹⁵ F. JULLIEN, *op.cit.*, p.36.

¹⁶ F. LAPLANTINE, *art.cit.*, p.33.

¹⁷ J. BAUDRILLARD, « La sphère enchantée de l'intime », in N. CZECHOWSKI (dir.), *L'intime. Protégé, dévoilé, exhibé*, Paris, Seuil éditions Autrement, n° 81, 1986, p.15.

propres à évoquer ce repli sur soi. Le présent travail ne traitera pas de ce courant artistique mais pourra utiliser l'adjectif qui en découle pour qualifier des atmosphères créées par la muséographie.

Ainsi, il s'agit pour ce mémoire de se demander ce que l'intime peut apporter au monde des musées, dans la pratique et dans l'étude, ainsi que d'observer ce que la discipline muséologique peut apporter à la connaissance de l'intime. L'objectif est de dépasser le paradoxe du recours à l'intime pour parler d'un espace public, le musée. Il s'agit également de donner les clés pour penser l'intime au musée.

Pour ce faire, nous nous sommes reconnus dans la posture méthodologique proposée par l'anthropologue du sensible François Laplantine et théorisée par Alain Mons. Cette méthode nous semble adaptée à notre cas, dans la mesure où la partialité de l'intime ne s'accorde pas avec l'horizon d'universalité auquel tend la recherche scientifique. Il propose d'avoir recours à ce qu'il nomme « l'anthropologie inductive¹⁸ ». Selon lui, l'intime échappe à toute tentative de catégorisation puisque « [c']est une sorte de matière noire de l'existence commune qui échappe au champ d'observation et d'intelligibilité » et qu'il est « à la fois contextuel, singulier, accidentel et résiduel¹⁹ ». Il propose donc, pour l'étudier, une posture du tâtonnement, de l'errance et de l'imperfection subjective. Cette méthode donne de la crédibilité à la subjectivité irréductible de celui ou celle qui travaille sur un tel sujet. Sans pour autant en faire un argument d'autorité ou une justification ultime, cette subjectivité est un point de référence duquel l'autrice ne peut pas se défaire. De plus, cette subjectivité comme outil de recherche choisi se manifestera dans la description d'expériences personnelles de visite de musées. Quant aux disciplines convoquées pour ce travail, la muséologie est la discipline principale dans laquelle souhaite s'inscrire ce propos, même s'il convoquera ponctuellement des cadres de pensée des sciences humaines et sociales.

Cette méthode a joué un rôle essentiel dans la création du corpus sur lequel s'appuie ce travail, présenté en annexe. Il réunit cinquante-deux musées et une douzaine d'initiatives muséales (de médiation ou de muséographie). Il a été établi avec l'aide d'une grille de critères « intimes » constituée en suivant une définition de l'intime propre à ce travail. Il n'a pas vocation à être exhaustif, loin de là, mais il se veut représentatif des différentes voies qu'emprunte ou qu'a emprunté l'intime dans l'histoire du musée depuis la fin du XVIII^{ème} siècle

¹⁸ A. MONS, « Où est l'intime ? » in A. MONS (dir.), *Interfaces de l'intime*, Pessac, MSHA, 2016, p.21.

¹⁹ *Ibid.*

jusqu'à aujourd'hui. Le corpus est essentiellement européen et anglosaxon, à l'image du modèle occidental public du musée. L'élaboration de ce corpus s'est nourrie de lectures récentes et plus anciennes en muséologie et sur le thème de l'intime, ainsi que du roman, *Le Musée de l'Innocence* d'Orhan Pamuk, Prix Nobel de littérature en 2006. Ce roman accompagne et commente la visite d'un musée éponyme créé par le personnage principal, Kemal, à Istanbul pour célébrer la femme qu'il aime, Füsün. Il offre une réflexion intéressante sur le collectionnisme et le processus de création d'un musée personnel. Un extrait de ce roman est également présenté en annexes, et il sera exploité dans l'analyse.

Enfin, ce travail s'appuie également sur cinq entretiens qui ont pris une forme semi-directive et que le lecteur pourra également trouver en annexes. Ainsi, ces entretiens ont été essentiels à la création de ce corpus et à notre réflexion. Ils ont été menés auprès de trois professeurs et de chercheurs en muséologie (dans l'ordre chronologique) : Monsieur Fabien van Geert (maître de conférences en muséologie et co-directeur du master Musées et Nouveaux Médias à l'Université Sorbonne-Nouvelle), Madame Michela Passini (chercheuse au CNRS en histoire des savoirs sur l'art et l'histoire des musées et du patrimoine) et Monsieur François Mairesse (muséologue, professeur à l'Université Sorbonne-Nouvelle et titulaire de la Chaire UNESCO pour l'étude de la diversité muséale et son évolution). Ces interlocuteurs ont été choisis pour leur expertise, leur connaissance du monde muséal et de ses enjeux et leur compréhension du sujet de l'« intime dans l'exposition » qui s'est parfois avérée problématique. Ils ont également été menés auprès de deux institutions créées en 2010 et 2019, le Museum of Broken Relationships de Zagreb et le Museum of Intimacy. Dans le cas d'entretiens qui n'ont pas pu être réalisés, dès le moment de la prise de contact il était évident que le problème était « la question des mots justement, la question du langage partagé pour en parler, qui n'existe pas encore²⁰ », comme l'a plus tard identifié Michela Passini.

La dimension d'impensé de l'étude de l'intime par la muséologie a été amplement traitée dans le mémoire d'étude réalisé en parallèle de celui-ci et qui a été soutenu en juin 2022 à l'École du Louvre²¹. Ce dernier s'intéresse plutôt aux expositions (de l') intime(s). Or, les enjeux de l'intime dans l'exposition, en tant que phénomène temporaire et événementiel, ne sont pas les mêmes que dans le musée, compris comme une institution pérenne. La temporalité du musée et de l'exposition est différente. Leurs économies et leurs logiques sont différentes.

²⁰ Entretien mené auprès de Madame Michela Passini le 10 mars 2022. Annexe p. 197.

²¹ N. CHARLES, *Exposer l'intime ou l'histoire d'un impensé. Etat des lieux et des enjeux d'une muséologie de l'intime*, mémoire d'étude sous la direction de Madame Michela Passini et la co-direction de Monsieur François Mairesse, École du Louvre, soutenu en juin 2022, 114 pages.

Les possibilités de l'un ne sont pas les possibilités de l'autre. Le rapport du public à ces deux facettes du muséal est différent également. L'émergence et les manifestations de l'intime dans ces deux espaces sont donc différentes. Néanmoins, ces différences, étudiées conjointement, se complètent dans la mesure où elles permettent d'avoir un regard large sur l'usage de l'intime dans le contexte muséal. Ce phénomène temporaire n'est donc pas l'objet du présent mémoire, mais il pourra être évoqué.

Ainsi, nous nous intéressons pour le présent travail aux manifestations muséales de cet impensé de la muséologie. Un autre enjeu de ce travail est d'articuler le corpus de musées intimes et les recherches récentes portant sur l'intime en sciences humaines et sociales, pour aboutir à une définition de l'intime propre au contexte muséal. En effet, la philosophie, l'histoire, la sociologie et l'anthropologie ont connu le « tournant émotionnel de la vie intellectuelle²² » théorisé par l'anthropologue canadien David Howes au début du XXI^{ème} siècle²³. Il convient donc désormais de mesurer ce que les sciences de l'information et de la communication, et plus précisément l'histoire de musées et de leur diversité, peut apporter à la connaissance du phénomène intime.

Dès lors, comment expliquer, percevoir et caractériser l'intime dans des musées ? Que fait cette expérience au modèle du musée-espace public ? Nous proposerons une réponse structurée en trois grandes parties. Dans un premier temps, nous reviendrons sur l'état actuel des recherches portant sur l'intime et le musée en tant qu'espace public. Puis, nous aborderons les éléments qu'ont en commun les pratiques intimes et muséales. Ensuite, dans une seconde grande partie, nous proposerons une typologie des musées intimes, établie à l'aide d'une grille analytique. Enfin, dans une dernière partie, nous présenterons les influences qui expliquent l'actualité de la « pensée » du musée intime, nous analyserons l'expérience qu'offre l'intime au visiteur de musée et nous terminerons en abordant quelques éléments de muséographie. Nous conclurons sur l'avenir intime des musées et les enjeux d'une éventuelle muséologie de l'intime.

²² N. TRUONG, « Le tournant émotionnel de la vie intellectuelle », in N. TRUONG (dir.), *Les penseurs de l'intime*, Paris, Éditions de l'aube, 2021, p.7.

²³ Il théorise le *sensual turn* et affirme que les « relations sensuelles sont aussi des relations sociales » en même temps qu'il participe activement à l'émergence du champ des « sensory studies » au Canada. Marzia Varutti (2020) définit sa « muséologie sensorielle » de la façon suivante : « la montée de l'expérimentation sensorielle dans la pratique muséale contemporaine ». Il est notamment l'auteur de D. HOWES, *Sensual Relations. Engaging the Senses in Cultural and Social Theory.*, Michigan, University of Michigan Press, 2003, 288 pages.

PARTIE 1 : cadre théorique

Traiter un tel sujet [l'intime] est une entreprise périlleuse et délicate parce que c'est une valeur à laquelle nous sommes d'emblée attachés, sans vraiment savoir la définir. Nous touchons là un domaine dont le charme réside précisément dans cette absence de définition, dans le flou, l'ambiguïté. Il n'y a rien à prouver, rien à démontrer.²⁴

– Nicole CZECHOWSKI (1986)

Cette première partie expose l'état actuel de la recherche sur l'intime dans plusieurs disciplines des sciences humaines et sociales et sert de cadre théorique à la suite de l'étude. Elle présente tout d'abord les connaissances actuelles portant sur l'intime comme sujet/objet d'étude dans plusieurs disciplines des sciences humaines et sociales et en muséologie. Puis, elle s'intéresse au musée en tant qu'institution de l'espace public. Ensuite, elle étudie les éléments pratiques qu'ont en commun le musée et l'intime. Enfin, cette partie se clôture sur un modèle théorique du musée intime établi à partir des considérations précédemment énoncées et sur la grille d'analyse qui sert à l'étude du corpus.

1. Penser l'intime au musée

Penser l'intime dans la perspective d'établir une connaissance scientifique sur le sujet n'est pas chose aisée et ce, pour plusieurs raisons. D'une part, la nature même de l'intime pose question. C'est une « valeur » selon Nicole Czechowski, une « sphère enchantée²⁵ » pour Jean Baudrillard ; autant de termes abstraits qui éloignent la possibilité d'un langage scientifique commun. La perception même de cette expérience est subjective, car elle est attachée à celui qui la décrit. Comment, dès lors, établir une connaissance commune de cette expérience intérieure soumise à plusieurs strates de subjectivité ?

²⁴ N. CZECHOWSKI, « Éditorial : journal intime d'un numéro ou histoire d'une madeleine sous cellophane », in N. CZECHOWSKI (dir.), *L'intime. Protégé, dévoilé, exhibé*, Paris, Seuil éditions Autrement, n° 81, 1986, p.8.

²⁵ J. BAUDRILLARD, *art.cit.*, p.13.

D'autre part, la dimension subjective constitutive de l'intime est liée à un autre élément qui complexifie encore son objectivation scientifique : l'intime est une expérience modale, qui connaît des variations d'intensité. François Laplantine l'explique de la façon suivante :

Car l'intimité est bien une question d'intensité. D'intensité chromatique, acoustique, gustative (nos plats préférés), olfactive (les parfums). Ces intensités se modulent, croissent, décroissent, s'amplifient, s'atténuent. Une intimité qui s'estompe peut provoquer du regret mais une intimité en expansion peut devenir envahissante.²⁶

L'intime est donc un phénomène mouvant et conditionné. De fait, l'intime échappe à toute tentative de rationalisation car il « est sans doute ce qui résiste le plus fortement aux catégorisations et à la conceptualisation ; il serait l'objet « antiphilosophique » ou « non-scientifique » par excellence²⁷ ». Et le philosophe François Gachoud précise : « notre univers intérieur n'est jamais réductible à des définitions abstraites²⁸ ». Dès lors, on touche ici à une autre difficulté : l'intime n'est pas une notion, et résiste à la théorie et à l'objectivation scientifique. Il faut saisir l'intime, non pas comme un objet, mais dans son rapport avec un sujet. En effet, « L'intime n'est pas un objet. Il est ce qui, de l'extérieur, est susceptible d'affecter et de transformer un sujet. Il ne peut être appréhendé dans une relation objective et objectale (au sens psychanalytique) car il suppose une relation d'inclusion²⁹ ». L'intime, comme thème de recherche est donc troublant car « il nous incite à réfléchir de manière étrangère à nos habitudes³⁰ », en dehors des catégories binaires de sujet et d'objet.

Penser l'intime est, de fait, une invitation à penser autrement. Cette invitation est formulée par François Laplantine, anthropologue français qui s'est particulièrement intéressé à l'étude des phénomènes sensibles dans son ouvrage *Penser l'intime* (2020). Ce dernier nous amène tout d'abord à reconnaître les limites et les présupposés théoriques que contient notre langue lorsqu'elle parle d'intime. L'intime est un phénomène relatif :

Intime est un mot européen et plus précisément latin qui associe des contraires. Il n'a pas d'équivalent exact en japonais qui est une langue dans laquelle plus je dis le privé et le caché (*honné, oku, ura*), moins je dis le rapport aux autres qui n'apparaît vraiment que dans ce qui est montré (*tatémaé, omoté*). Dans l'intimité telle que nous l'entendons dans les langues latines, tout se passe comme si deux intensités agissaient en sens contraire.³¹

²⁶ F. LAPLANTINE, *Penser le sensible*, Paris, Pocket, 2018, p.79.

²⁷ A. MONS, (dir.), *Interfaces de l'intime*, Pessac, MSHA, 2016, p.9.

²⁸ F. GACHOUD, *Explorer l'intime : au cœur de nos jardins secrets*, Paris, La Source Vive, 2016, p.18.

²⁹ F. LAPLANTINE, *art. cit.*, p.27.

³⁰ F. LAPLANTINE, *Penser l'intime*, Paris, CNRS Éditions, 2020, p.9.

³¹ F. LAPLANTINE, *Penser le sensible, op.cit.*, p.76.

Néanmoins, contrairement à ce qu'affirme Nicole Czechowski dans la citation qui se trouve en exergue de cette partie, il n'y a pas « rien à prouver, rien à démontrer ». Cet écueil vient du fait que l'étude de l'intime nous oblige à déplacer nos cadres de pensée habituels ainsi que du fait que l'intime se situe du côté de l'implicite, de l'indicible et de l'invisible. Pourtant, la difficulté que pose l'étude de l'intime n'a pas empêché les chercheurs de s'y intéresser. Alain Mons, essayiste et professeur à l'université Bordeaux III Michel de Montaigne en sciences de l'information, de la communication et des arts, évoque la possibilité de convoquer « d'autres formes de pensée, de langage, d'impressions, qui seraient plutôt nomades, transitoires, transitives³² » pour « décanter son inaccessibilité constitutive³³ ». Quant au philosophe François Gachoud, il invite à « distinguer, d'une part, ce que les choses sont, leur définition [...] et d'autre part, la manière dont elles m'apparaissent à moi³⁴ ». À partir de cette distinction, il s'agit pour lui d'« explorer l'intime », en reconnaissant sa dimension affective et en s'intéressant à la manière dont elle est vécue et perçue par chacun. François Laplantine, de son côté, préfère la méthode ethnographique à l'exploration introspective. Contrairement à François Gachoud qui affirme : « Je pense que notre monde intérieur seul peut nous conduire à l'intime³⁵ », François Laplantine ne prend pas sa propre expérience comme cadre de son étude de l'intime, mais comme référentiel. Sa propre expérience de l'intime lui sert de point de comparaison avec ce qu'il a pu observer au cours de ses voyages en Asie et en Amérique latine. Ainsi, il fait de lui-même à la fois l'objet et le sujet de son étude.

Ainsi, cette première partie a montré que l'intime constitue un défi à la « connaissance », mais non pas un obstacle : l'étude de l'intime invite à d'autres modes de pensée.

A. L'intime à soi

Comme en témoignent les différentes façons de « penser l'intime » évoquée ci-dessus, plusieurs manières d'étudier l'intime coexistent aujourd'hui dans le champ de la connaissance. Elles correspondent à plusieurs disciplines différentes, qui tentent, de manière plus ou moins coordonnée, de connaître et de comprendre l'intime. Parmi les premières à s'y être intéressées, on peut identifier la psychanalyse et la philosophie. Elles étudient l'intime en tant qu'il est attaché « à la sphère de l'intériorité personnelle de chacun³⁶ ».

³² A. MONS, *op.cit.*, p.9.

³³ *Ibid.* p. 9.

³⁴ F. GACHOUD, *op.cit.*, p.30.

³⁵ *Ibid.*, p.29.

³⁶ F. GACHOUD, *op.cit.*, p.182.

La psychanalyse s'intéresse à l'intimité des individus dans sa dimension superlative « du plus intérieur », puisqu'elle renvoie à la conscience, voire à l'inconscient. La psychanalyse fait ainsi des manifestations intimes (cauchemars, tocs, ...) des symptômes qui éclairent la compréhension de ce continent intérieur que seule l'introspection peut prétendre atteindre. Quant à la philosophie, François Gachoud constate qu'elle s'est ponctuellement intéressée au phénomène bien avant la naissance de la psychanalyse au XIX^{ème} siècle. Selon le philosophe contemporain, la dimension commune de la pensée de ces auteurs s'articule autour d'une conception particulière de l'intime, celle qui le définit comme « le fond de notre subjectivité, [...] ce qui fait que nous sommes totalement nous-mêmes, rien qu'à nous, à notre singularité irréductible³⁷ ». Dans cette perspective, l'intime se définit comme une expérience *de soi par soi* et *à soi*, inaccessible à tout autre que soi : c'est un refuge.

Cette première partie a permis d'isoler une première définition donnée par la philosophie et la psychanalyse à l'intime : celle d'une expérience indissociable de la vie intérieure de chacun. La métaphore de la citadelle inaccessible et celle du jardin secret illustrent bien cette acception.

B. L'intime partagé

À cette conception de l'intime close sur elle-même, la philosophie contemporaine oppose une autre définition : celle de l'intime partagé. En philosophie, cette conception est particulièrement portée par le penseur français François Jullien, dans sa pensée qu'il intitule la *Philosophie du vivre*³⁸ et plus encore dans l'ouvrage *De l'intime, loin du bruyant Amour*³⁹. Cette pensée du partage trouve sa source dans l'incarnation de l'intime : « C'est ainsi qu'être intimes, c'est partager un espace intérieur – espace d'intentionnalité : de pensée, de rêve, de sentiment – sans qu'on se demande plus à qui ceux-ci appartiennent⁴⁰ ». Ainsi, François Laplantine affirme que l'intime « se forme à partir du moment où nous disons « nous »⁴¹ » et qu'il est l'« autre nom du « partage du sensible »⁴² », notion mise en place par le philosophe Jacques Rancière au tournant du XXI^{ème} siècle. Il la définit de la façon suivante :

J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts

³⁷ *Ibid.*, p.19.

³⁸ F. JULLIEN, *Philosophie du vivre*, Paris, Gallimard, 2011, 288 pages.

³⁹ F. JULLIEN, *De l'Intime : loin du bruyant Amour*, Paris, Le Livre de Poche, 2014, 212 pages.

⁴⁰ *Ibid.*, p.127.

⁴¹ F. LAPLANTINE, *art.cit.*, p.31.

⁴² *Ibid.*

respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives.⁴³

On touche ici le caractère paradoxal voire contradictoire d'une notion qui fait coexister les contraires : « L'intime dit donc les deux et les tient associés : le *retrait* et le *partage*⁴⁴ ». Dans cette conception, la pensée de l'intime appelle une « pensée de l'entre-deux⁴⁵ », celle d'un « retrait partagé⁴⁶ ». Il s'agit d'une pensée de la frontière, qui délimite les espaces et par là les distingue, tout en les rassemblant. Pour mieux comprendre cet aspect transitoire de l'intime, Alain Mons propose le modèle de l'« interface » puisque « la notion d'interface permet de bien souligner cette sorte de dialectique ou plutôt tension entre un dehors et un dedans dont les contours sont troubles [...]»⁴⁷. Cette pensée du partage fait écho aux couples d'oppositions qui dessinent schématiquement les contours de l'intime dans notre conception commune : intérieur/ extérieur, public/ privé, visible/ invisible, collectif/ individuel, implicite/ explicite, subjectif/ universel, secret/ montré, proximité/ distance... L'intime se trouverait donc à la frontière de ces opposés, plutôt que dans l'un ou l'autre.

À défaut de pouvoir caractériser explicitement ce « partage du sensible » qu'est l'intime, la philosophie contemporaine nous informe qu'il s'agit d'un espace de relation aux frontières poreuses. De plus, les efforts de ces philosophes nous renseignent sur ce que l'intime n'est pas. L'intime n'est pas public. L'intime n'est pas aussi bruyant que l'amour, il n'est pas un embrasement⁴⁸. L'intime ne se répand pas en manifestations violentes, mais se loge plutôt dans les détails, la monotonie, les non-dits, le silence. L'intime est une expérience infime. L'intime n'est pas l'inconnu, c'est une expérience de familiarité. L'intime n'est pas un objet extérieur à soi. L'intime n'est pas qu'intérieur. L'intime n'est pas universel.

Cette seconde partie a discuté le regard que pose la philosophie contemporaine sur l'intime. Elle le conçoit comme un sujet et un objet d'étude, une interface où interagissent l'intérieur du sujet et son environnement. La métaphore qui illustre le mieux cette seconde acception est celle du « creux de l'oreille », proposée par Pierre Riffard. C'est « une zone intime par excellence parce qu'elle est un lieu de rencontres privilégié, où les partenaires intimes se fient l'un à l'autre [...], le lieu de l'accueil du secret chuchoté, de la confiance partagée⁴⁹ ».

⁴³ J. RANCIÈRE, *Le Partage du sensible*, Paris, La fabrique éditions, 2000, p.12-25.

⁴⁴ F. JULLIEN, *op.cit.*, p. 26.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ A. MONS, « Où est l'intime ? » *art.cit.*, p.13.

⁴⁷ *Ibid.*, p.15.

⁴⁸ F. JULLIEN, *op.cit.*

⁴⁹ P. RIFFARD, *Les philosophies : vie intime*, Paris, PUF, 2004, p. 13.

C. L'intime habité

Voyant les sciences humaines s'emparer de l'intime, les sciences sociales s'y sont intéressées. Elles ont connu le « tournant émotionnel de la vie intellectuelle⁵⁰ ». Ce mouvement prend de l'ampleur en France depuis les années 2010, sous l'influence anglo-saxonne impulsée par David Howes qui théorise le « sensual turn » au début des années 2000. Ce tournant est celui « d'une génération de penseurs qui s'attachent à comprendre les ressorts de notre histoire tout comme les possibilités du présent grâce à l'étude des affects et des émotions » et qui prend acte « du passage de l'histoire des mentalités à celle des sensibilités⁵¹ ». Marzia Varutti, professeure associée en muséologie et patrimoine au Département d'études culturelles et langues orientales de l'Université d'Oslo, explicite : « Ce mouvement est caractérisé, entre autres, par un regain d'attention pour les émotions, les sensations physiques, l'imagination, ainsi que leur rôle dans le façonnement des expériences individuelles et collectives⁵² ».

Clémentine Vidal-Nacquet, historienne et sociologue française a dirigé en 2020 la publication d'un numéro dédié à l'intime de la revue *Sensibilités*⁵³. Cette revue, publiée depuis 2016 aux éditions Anamosa, s'est fait une place dans le champ de la recherche en sciences sociales. Elle s'est imposée comme un espace consacré à l'étude des sensibilités. La chercheuse, dès l'édito intitulé « Habité, l'intime ? » qui ouvre ce numéro, dénonce les « fausses évidences » dont souffrent l'intime :

L'intime, pourrait-on dire, souffre de fausses évidences qui en disqualifient l'étude même : défini par nature comme immuable, il serait à l'abri des rapports sociaux et des relations politiques qui organisent notre monde. Soustrait aux regards, il serait donc hors d'atteinte et rétif à toute tentative de compréhension. Alourdi par l'usage du substantif – l'intime – il formerait un élément en soi, une chose cernable et définissable. Relevant de ce que l'individu aurait de plus personnel et de plus caché, assimilé à la sexualité, à la sensibilité, aux sentiments profonds, et de ce fait souvent machinalement associé au féminin, il paraît à tort de faible poids face aux enjeux structurels et globaux de nos sociétés.⁵⁴

Ces « fausses évidences » viennent ébranler le caractère clos et imperméable de la définition de l'intime comme jardin secret. Les sciences sociales partent du postulat que ce que nous appelons « intime » est une expérience historiquement et culturellement située, victime d'une fausse apparence d'universalité. Elle varie d'une culture et d'une époque à l'autre, si bien qu'on peut

⁵⁰ N. TRUONG (dir.), « Le tournant émotionnel de la vie intellectuelle », in *Les penseurs de l'intime*, Paris, Éditions de l'aube, 2021, p.7.

⁵¹ *Ibid.*, p.9.

⁵² M. VARUTTI, « Vers une muséologie des émotions » [En ligne], in *Culture & Musées*, 36 | 2020, mis en ligne le 23 novembre 2020.

⁵³ A. FARGE et C. VIDAL-NACQUET (dir.), « Les paradoxes de l'intime » [En ligne], in *Sensibilités*, 2019/1 (N° 6), 72 pages.

⁵⁴ C. VIDAL-NACQUET, « Habité, l'intime ? » in A. Farge et C. Vidal-Nacquet (dir.), *op.cit.*

aller jusqu'à dire que *l'intime des uns* n'est pas *l'intime des autres*, ce qu'illustre parfaitement François Laplantine en évoquant la Chine, le Japon et le Brésil. Le mot lui-même n'a pas son équivalent dans toutes les langues. Elle varie également dans le temps et c'est par là que peut également expliquer le sens riche et paradoxal qu'a ce mot aujourd'hui, car « si l'évolution a multiplié les acceptions, elle n'en a détruit aucune⁵⁵ ». Ainsi, la sociologie et l'histoire se sont saisies de l'intime par sa dimension déterminée. Elles documentent l'histoire de ses pratiques et de ses évolutions jusqu'à l'époque contemporaine, en insistant sur la définition relationnelle de l'intime, plus encore que partagée. C'est d'ailleurs en cette qualité d' « expérience sociale et affective du lien, de la familiarité, de la proximité ou de la distance, [que l'intime] est un objet [d'étude] pour les sciences sociales⁵⁶ ». Ainsi, les sciences sociales « cherche[nt] à apercevoir la dimension profondément historique et politique de l'intime⁵⁷ », plutôt qu'à caractériser son essence.

De plus, Clémentine Vidal-Nacquet propose le modèle d'un intime « habité » par la société : « L'intime permet en effet de révéler ce que nos sociétés peuvent voir, refusent de percevoir, cherchent à montrer ou cachent volontiers. Dans le creux de l'intime, donc, se logent les sociétés dans leur entier. [...] L'intime, en somme, est habité⁵⁸ ». Dans ce cadre, l'intime devient un « acte social » au sens wébérien du terme, « en cela qu'il est le fruit d'une volonté de dévoiler ou de soustraire. Or, dans ce que l'on croit devoir retrancher ou dans ce que l'on imagine être autorisé à livrer, c'est bien la société qui se donne à lire⁵⁹ ».

Pour autant, l'intime n'a pas été tout de suite un thème de recherche pour les acteurs de ce tournant. En effet, ils se sont davantage penchés sur des thèmes comme la sensibilité, l'imagination, les sentiments ou les émotions ; autant d'éléments qui appartiennent au « registre de l'intime » en ce qu'ils mènent à l'intime dans nos sociétés, sans en être le parfait équivalent. Ce courant s'oriente vers une histoire des mentalités et des perceptions individuelles qui hérite certains de ses aspects théoriques et méthodologiques de la Nouvelle Histoire de Pierre Nora et Jacques Le Goff dans les années 1970.

⁵⁵ J. BEAUVERT, « Problématique de l'intime » in R. MOLHO, P. REBOUL, (dir.), *Intime, intimité, intimisme*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 1973, p.17.

⁵⁶ C. VIDAL-NACQUET, *art. cit.*

⁵⁷ F. SIMONET-TENANT, « Pour une approche historique de l'intime » [En ligne], *Cliniques*, 2020/1 (N° 19), p. 19-32.

⁵⁸ C. VIDAL-NACQUET, « Habité, l'intime ? » in A. FARGE et C. VIDAL-NACQUET (dir.), « Les paradoxes de l'intime » [En ligne], in *Sensibilités*, 2019/1 (N° 6), 72 pages.

⁵⁹ *Ibid.*

Ainsi, par exemple, l'historien Georges Vigarello étudie les modulations historiques des perceptions du corps et de soi. Il a notamment écrit sur le corps (2005, 2006), les émotions (2016, 2017) et il est l'auteur du *Sentiment de soi. Histoire de la perception du corps, XVI^{ème}-XX^{ème} siècles* (2014). Nombreux sont les ouvrages qui étudient les évolutions de l'intime, le siècle de l'intime ou qui plaident pour une approche historique ou sociale du phénomène, comme le fait Françoise Simonet-Tenant. L'anthropologie participe également activement au développement des connaissances sur l'intime.

Ces différents travaux portent un regard objectivant sur l'intime, ce qui leur permet de l'étudier avec une certaine distance, et par là, de désengager peu à peu le sujet qui l'étudie. En effet, les sciences sociales prennent comme point d'entrée de l'intime la pluralité de ses pratiques, pour ensuite tendre à l'abstraction. Parmi les pratiques intimes étudiées on pense notamment aux pratiques du corps, comme la toilette, la sexualité ; aux pratiques sociales comme l'invention de la chambre à coucher comme espace de retrait⁶⁰ ; ou encore aux pratiques personnelles comme celle du journal intime. L'étude de ces pratiques est menée par les historiens et les sociologues par le biais d'une étude de leurs représentations, comme celle de la toilette⁶¹, des traces littéraires qu'elle a laissées⁶² ou de leurs manifestations contemporaines.

Ainsi cette troisième partie a montré que les sciences sociales, en s'intéressant à l'intime, ont apporté des contributions majeures à son étude : contributions méthodologiques et contributions de compréhension. En insistant sur l'aspect relationnel des phénomènes intimes, les sciences sociales ont ouvert la notion à leur champ d'expertise. En la recontextualisant, elles ont contribué à sa démythification. Enfin, en s'intéressant à ses pratiques plus qu'à ses principes théoriques, elles ont fait coexister la subjectivité de l'intime avec son caractère objectivable.

D. L'intime au musée

Si les sciences humaines et sociales se sont emparées de l'intime et de ses manifestations, ce n'est pas directement le cas des sciences de l'information et de la communication, et en particulier de la muséologie. En effet, il n'existe pas aujourd'hui de « muséologie de l'intime »,

⁶⁰ Françoise Simonet-Tenant constate dès le XVIII^{ème} siècle que la maison urbaine bourgeoise témoigne d'un désir d'intimité, c'est-à-dire d'un désir d'échapper au regard social, d'établir des frontières entre l'espace public de représentation et l'espace privé. La chambre à coucher devient un lieu où on se retire du monde social, pour se reposer et le salon reprend le rôle de la chambre en tant qu'espace de sociabilité.

⁶¹ N. LANEYRE-DAGEN, et G. VIGARELLO, *La toilette. Naissance de l'intime*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée Marmottan Monet, 12 février au 5 juillet 2015), Paris, Hazan, 2015, 224 pages.

⁶² B. DIAZ, et J-L. DIAZ, « Le siècle de l'intime » [En ligne], *Itinéraires*, n° 4, 2009, p. 117-146. Disponible en ligne : < <https://journals.openedition.org/itineraires/1052> > (Consulté le 18 avril 2022).

c'est-à-dire que l'utilisation muséale de l'intime n'a pas encore été théorisée. Pourtant, cela ne veut pas dire que concevoir une telle branche de la muséologie est infondé.

Plusieurs moments de l'histoire de la discipline en témoignent. Un premier axe concerne des écrits qui s'intéressent dès les années 1970 aux formes d'institutions muséales plus personnelles et plus anecdotiques les grands musées. On pense notamment au petit ouvrage d'Yvonne du Jacquier, édité une seule fois en 1972 : *Le charme des petits musées*. Dans cet ouvrage, elle raconte son expérience de vingt-quatre « petits musées » qu'elle visite en Europe. Les établissements qu'elle visite sont des maisons-musées, « d'anciennes demeures ouvertes au public [qui] ont un charme intime qui attire et retient⁶³ ». Ce sont des collections et des bâtiments autrefois privés qui ont été ouverts au public au décès de leurs propriétaires : « Le passant s'y réfugie, loin du bruit des villes, dans un calme délicieux, parmi des objets d'autrefois qui ont été sélectionnés pour le plaisir d'un homme ou d'une famille et qui, maintenant, s'offrent à chacun⁶⁴ ». Ces musées ont la particularité d'avoir été conservés dans l'état que leur propriétaire a souhaité et connu et d'être peu fréquentés, car situés en marge des circuits touristiques traditionnels. Emma Lefebvre – dont le nom de plume est Yvonne du Jacquier –, fut archiviste-conservatrice de l'Hôtel Charlier situé à Bruxelles, actuellement Musée Charlier⁶⁵, entre 1961 et 1969. Elle ne théorise par les éléments qui font le « charme » de ces petits musées, et se contente de retranscrire ses impressions de visite. Cependant, on peut conclure à la lecture de cet ouvrage que ce charme tient aux évocations que suscitent chez la visiteuse la disposition, la nature et le vécu des objets et des lieux présentés.

Dans les années 1970-1980, d'autres voix s'élèvent en faveur d'une reconsidération de ces « petits musées », et notamment au sein de la Nouvelle muséologie. Par ailleurs, l'expression « petits musées » n'existe qu'en comparaison aux « grands musées ». Ainsi, le texte qui sert de préambule au premier tome de *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, publié en 1992 sous la direction d'André Desvallées est dédié à un musée très personnel. Il s'agit de l'article d'Alexandre Vialatte intitulé « L'anti-musée ou le musée des musées », publié pour la première fois en 1949⁶⁶. Dans ce texte, Alexandre Vialatte relate sa visite du « musée de l'Objet

⁶³ Y. DU JACQUIER, *Le charme des petits musées*, préface de Paul Caso, 1972, p.11.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Le Musée Charlier a été inauguré en 1928 dans l'ancienne résidence du mécène et amateur d'art Henri Van Cutsem située dans un hôtel de maître du XIX^{ème} siècle. Guillaume Charlier, sculpteur belge a hérité de l'immeuble et y constitue sa propre collection d'objets d'art et de mobilier. En 1925 il lègue l'hôtel et sa collection à la commune de Saint-Josse-ten-Noode pour qu'il devienne un musée public.

⁶⁶ A. VIALATTE, « L'anti-musée ou le musée des musées », in *L'Epoque*, 1949 puis repris dans *Les Cahiers d'Alexandre Vialatte*, n°1, 1974 et publié « en guise de préambule » in A. DESVALLÉES (dir.), *Vagues : une*

Quelconque », le musée des demoiselles de Marsac, où sont mis sous vitrine des objets du quotidien (bibelots, argent, lettres, mobilier, prix remportés...) des deux sœurs Comte de Marsac, au premier étage de leur maison qui a été ouvert au public à leur disparition. Il s'étonne de ce musée « du mobilier de son voisin⁶⁷ », de ce « rêve au ras du sol⁶⁸ » qui lui fait dire que « le musée n'est pas dans la vitrine, mais dans la tête du visiteur⁶⁹ ». Dans son ouvrage de 1984, le philosophe François Dagognet s'emploie à trouver les clés pour offrir une nouvelle jeunesse au musée en le faisant renoncer à ses anciens rôles car il est selon lui « impossible de revenir à la collection d'hier, à ces maisons ou temples morts, glacés et triomphalistes⁷⁰ ». Il évoque le Musée des Demoiselles de Marsac et va jusqu'à lui accorder le rang de « véritable musée » : « Le véritable musée, en conséquence, ne rejette rien et aperçoit dans le plus frustré, – les fragments et même les miettes – les preuves tangibles d'un « âge ou d'un esprit »⁷¹ ». Ainsi, ce musée d'objets personnels et quelconques devient un modèle alternatif au musée classique porté par ceux qui pensent son renouveau.

Plus tard, comme un écho au texte d'Alexandre Vialatte, Stephen Weil compare les « petits » et les « grands » musées dans un article de 1987 paru dans le deuxième tome de *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*. Les grands musées ont plus de budget, plus de moyens humains et matériels et une grande collection qui est au cœur de leurs préoccupations et de leur programme. Quant aux petits, ils ont un fonctionnement plus souple car ils ont moins de charge. Stephen Weil conclut à la complémentarité des faiblesses et des forces des petits et grands musées. Il ajoute :

[...] en ce moment historique, la force particulière du petit musée – probablement du fait qu'il est plus souple dans son organisation et moins alourdi par le poids d'une grosse collection – peut être d'une importance exceptionnelle, dans cette évolution de la communauté muséale américaine vers un rôle plus social que le rôle officiel, « centré sur l'objet », qu'on lui permet couramment de jouer.⁷²

Ainsi, ce modèle des petits musées dont le charme est commenté par Yvonne du Jacquier, participe à l'émergence d'une alternative au musée traditionnel qu'est le musée-temple évoqué

anthologie de la nouvelle muséologie, Volume 1, Macon/ Savigny-le-Temple, éditions W-MNES et Presses Universitaires de Lyon, 1992, p.41-48.

⁶⁷ *Ibid.*, p.42.

⁶⁸ *Ibid.*, p.41.

⁶⁹ *Ibid.*, p.46.

⁷⁰ F. DAGOGNET, *Le musée sans fin*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, p.44.

⁷¹ *Ibid.*, p.151.

⁷² S. WEIL, « Une réflexion sur les petits et les grands musées », 1987, in A. DESVALLÉES (dir.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Volume 2, Macon/ Savigny-le-Temple, éditions W-MNES et Presses Universitaires de Lyon, 1994, p. 158-159.

par Duncan Cameron⁷³. Kenneth Hudson, qualifie d'ailleurs les « grands musées » que sont le Musée du Louvre à Paris et le Metropolitan Museum à New York de « très mauvais musée[s] » dans la mesure où chacun d'eux est « un gigantesque entrepôt, une puissante agence pour l'emploi, une mini-université parallèle, un lieu plus épuisant que reposant, un temple de la cupidité et du snobisme⁷⁴ ». De plus, il qualifie ces grands musées « d'inutiles », notamment parce qu'ils participent au développement d'une « société de masse, anesthésiée par les médias » alors que les individus qui la composent ont « désespérément besoin d'institutions et d'organisations de petites dimensions pour faire jaillir l'étincelle d'humanité qui est en eux et faire travailler leur imagination⁷⁵ », d'après Kenneth Hudson.

Ces tendances ont de paradoxal le fait qu'elles étudient et encouragent la prise en compte par le musée d'un ensemble d'éléments personnels liés à l'individu, alors que le musée est un lieu-clé de l'espace public. La Nouvelle muséologie s'empare donc des « petits musées » et investit ce modèle de la vocation sociale qu'elle souhaite donner aux musées. Si la relation de l'institution à son public est repensée dans un sens fort, comme on peut le voir avec le phénomène des écomusées, ce n'est pourtant pas dans un sens *intime*, car elle ne pense pas à l'individu mais au groupe, identifié en termes communautaires. « [...] dans les années 1970-1980, quand [Georges Henri] Rivière parle du « musée de la relation » c'est quand même une relation par rapport à la société, pas par rapport à l'individu⁷⁶ ».

Or, depuis les 1980-1990, les choses changent de ce point de vue-là. La « muséologie de la rupture », telle qu'elle est définie par le muséologue Jacques Hainard dès 1986 s'oppose à ce qu'il appelle les « musées-cimetières » et offre « à tous ceux qui regardent des objets la possibilité d'investir leur savoir et d'être incités par irradiation à la relativisation⁷⁷ ». Il fait du musée un lieu de déstabilisation culturelle. Cette démarche, en plus d'être résolument critique, met la stimulation de l'esprit critique et la recherche de l'émotion du visiteur au centre du projet muséal. Récemment, l'ouvrage *Radical museology* (2013), de Claire Bishop, historienne de l'art britannique, creuse cette rupture en faisant du musée un lieu politiquement engagé aux

⁷³ D. CAMERON, « Le musée, un temple ou un forum », traduit de l'anglais, 1971, in A. DESVALLÉES (dir.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Volume 1, Macon/ Savigny-le-Temple, éditions W-MNES et Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 77-85.

⁷⁴K. HUDSON, « Un musée inutile », traduit de l'anglais, 1989, in A. DESVALLÉES (dir.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Volume 2, Macon/ Savigny-le-Temple, éditions W-MNES et Presses Universitaires de Lyon, 1994, p.149-150.

⁷⁵ *Ibid.*, p.149-150.

⁷⁶ Entretien avec F. Mairesse, annexe p.199.

⁷⁷ J. HAINARD, « Pour une muséologie de la rupture », 1986, in A. DESVALLÉES (dir.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Volume 2, Macon/ Savigny-le-Temple, éditions W-MNES et Presses Universitaires de Lyon, 1994, p.539.

côtés de la société⁷⁸. Plus récemment encore, l'ouvrage *Le Musée comme expérience. Dialogue itinérant sur les musées d'artistes et de collectionneurs* (2020) de l'historien de l'art genevois Dario Gamboni renouvelle l'approche d'Yvonne du Jacquier et lui donne une dimension plus clairement scientifique, dans la mesure où il s'attache à expliquer le charme de ces « musées personnels, maisons musées » où « les objets [y] sont exposés dans un cadre domestique réel ou feint » et sont « liés à la personne de leur créateur, dont ils constituent un monument et parfois le mausolée⁷⁹ ». Toutes ces dynamiques participent d'une volonté de proposer une alternative au modèle du musée- temple du savoir universel.

Aussi, à partir des années 2000, la muséologie s'approche d'éléments du registre de l'intime comme les émotions ou la sensibilité, ce qui suggère que ce courant se trouve à ses balbutiements théoriques. Par exemple, il existe une « muséologie des émotions », qui s'institutionnalise peu à peu en France autour de figures comme Marzia Varutti, qui cherche à imposer l'expression, ou encore, au niveau international, Andrea Witcomb, professeure associée et directrice du Cultural Heritage Centre for Asia and the Pacific à l'Université Deakin, à Melbourne (Australie). On retrouve aussi ce registre du côté de la « médiation sensible », branche émergente de la médiation culturelle de plus en plus active. La « médiation sensible et sensorielle » existe depuis février 2022 au sein du comité international pour l'éducation et l'action culturelle de l'ICOM (Conseil international des musées) sous la forme d'un groupe d'intérêt spécial coordonné par Anne Sophie Grassin⁸⁰, cheffe adjointe du service culturel et de la politique des publics au Musée de Cluny (Paris). Ainsi, la problématique sensible et émotionnelle intéresse de plus en plus la muséologie, et a d'ailleurs fait l'objet de publications thématiques⁸¹ et de journées d'études⁸² récentes. Certes, les émotions et la sensibilité sont à

⁷⁸ C. BISHOP, *Radical museology, or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Londres, Kooning Books, 2013, 80 pages. "This present-minded approach to history [...] reimagines the museum as an active historical agent that speaks in the name not of national pride or hegemony but of creative questioning and dissent." (p.59)

⁷⁹ D. GAMBONI, *Le musée comme expérience. Dialogue itinérant sur les musées d'artistes et de collectionneurs*, Paris, Bibliothèque Hazan, 2020, p.7.

⁸⁰ Groupe d'intérêt spécial consacré à la médiation sensible créé le 1^{er} février 2022 au sein du CECA de l'ICOM et qui rassemble à sa création neuf professionnels de la médiation. Ils s'articulent autour de 5 axes qui ont pour enjeu principal la sensorialité et le sensible au musée. Présentation du groupe [En ligne] sur le site du CECA : <<https://ceca.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/5/2022/02/FRA-SIG-mediation-sensible-2022.pdf>> (consulté le 28 avril 2022).

⁸¹ « L'émotion dans les expositions », *Culture&Musées*, n°36, 2020. Disponible en ligne : <<https://journals.openedition.org/culturemusees/5352>> (consulté le 17 avril 2022).

⁸² Journée d'étude « Approches sensorielles et sensibles des patrimoines », le 4 avril 2022 à l'INP (Institut National du Patrimoine), Paris. Présentation du programme et des intervenants [En ligne], sur le site de l'INP <<https://www.inp.fr/Recherche-colloques-et-editions/Actualites/Approches-sensorielles-et-sensibles-des-patrimoines>> (consulté le 17 avril 2022).

distinguer de l'intime, mais dans la société occidentale contemporaine, exprimer ses émotions ou manifester sa sensibilité relève de l'intime dans sa dimension privée.

Néanmoins, l'intimité dans ces textes de muséologie est rarement mentionnée ou théorisée comme telle. Ce sont ceux qui pratiquent le musée, comme les commissaires d'expositions, qui l'emploient en premier. Ainsi, d'après Harald Szeemann dans les années 1970, considéré comme le premier artiste-commissaire d'exposition, « le métier d'organisateur d'expositions ne serait renouvelable qu'en reconsidérant la dimension de l'intimité ». Il développe : « Avec témérité, j'ai prétendu que c'est dans la subjectivité que réside l'intelligibilité générale, mais je n'en ai pas encore apporté la preuve, la célèbre preuve existentielle⁸³ ». D'après Michela Passini, cette évolution est logique : « [...] c'est souvent comme ça que sont les choses ; c'est-à-dire une muséologie pratique qui prend les devants, qui teste les choses, et puis évidemment la réflexion arrive derrière⁸⁴ ». Ainsi, l'éventuelle émergence d'une muséologie de l'intime est à interroger sur le temps long.

Cette première grande partie s'est concentrée sur la manière dont les sciences humaines, puis les sciences sociales, et enfin les sciences de l'information et de la communication, se sont plus ou moins emparées de l'intime en tant qu'objet ou notion, et les définitions qu'elles lui ont apportées. Leurs différentes contributions illustrent la difficulté à « penser l'intime », cette expérience intérieure rétive à l'explicitation. Elles ont surtout souligné le caractère relatif de l'intime, si bien qu'il y a là un espace pour penser l'intime *relativement* au musée. Pour y parvenir, nous proposons comme point de départ la définition suivante de l'intime :

Intime, n.m. : **moyen** non-conscientisé pour l'individu **d'accéder à une connaissance** intuitive, sincère, profonde et partagée de soi, d'autrui et de son environnement ; ou ce qu'il choisit d'exposer de ce **contexte**. Ses caractéristiques, ses manifestations et ses composantes sont au fondement de son individualité sans qu'il en soit capable de les traiter objectivement. Cette **interaction** s'épanouit discrètement dans un cadre affectif et privé par la pratique des sens et du corps. Elle prend des formes matérielles et immatérielles personnelles et variables d'un individu à l'autre. Ses modalités varient en fonction des contextes et des cultures.

⁸³ H. SZEEMANN, « Grand-père ou l'anti-Documenta », 1974, in A. DESVALLÉES (dir.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Volume 1, Macon/ Savigny-le-Temple, éditions W-MNES et Presses Universitaires de Lyon, 1994, p.528.

⁸⁴ Entretien avec M. Passini, annexe p. 188.

II. Le musée, institution de l'espace public

Le modèle du musée-espace public sert de comparaison à celui des musées intimes. Il convient donc de s'arrêter désormais sur ce que veut dire cette notion et sur les caractéristiques principales de ce modèle.

A. La notion d'espace public

À première vue, la notion d'espace public est à l'opposé de l'intime, considéré communément comme un espace privé. Ainsi, faire dialoguer ces deux notions rejoue la dichotomie privé/public qui structure l'espace social depuis l'antiquité grecque. Chez les Grecs, le privé concerne tout ce qui ne peut pas avoir lieu sur la place publique, comme le travail des esclaves, la vie des femmes ou toutes les actions qui ne sont pas « raisonnables ». Le privé était le lieu où s'accomplissaient les actions qui n'avaient pas le droit aux honneurs du public parce qu'indignes d'être traitées sur l'agora. L'espace privé avait alors un sens négatif, celui de « privé du public⁸⁵ ». À l'époque moderne, en revanche, le privé a perdu cette dimension dépréciative. Il est devenu l'espace délimité par les droits individuels que donne la propriété personnelle désormais garantie par l'État.

Le sociologue et philosophe allemand, Jürgen Habermas, proche de l'École de Francfort, date la formation de l'espace public moderne au XVIII^{ème} siècle. Cet espace public, il le qualifie de « bourgeois » car il émerge à l'initiative d'une population limitée :

Un espace public « bourgeois » s'est mis en place, à l'initiative de certains groupes sociaux (avocats, écrivains, journalistes...), la plupart du temps écartés des sphères du pouvoir, qui ont fait émerger de nouveaux lieux de sociabilité (le café, le salon, le club...) s'apparentant à des formes de discussion littéraire (qui margent la naissance de la « critique » artistique), puis, à des cadres d'évaluation de l'action politique.⁸⁶

Habermas théorise la notion d'espace public dans sa thèse d'habilitation intitulée *L'Espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* et publiée en 1962. Elle est devenue depuis un classique de la recherche en science sociale et une référence pour l'étude de l'espace public. Alain Létourneau a résumé en 2001 sa thèse dans les termes suivants :

⁸⁵ M. PELLEGRIN-RESCIA, « Dichotomie privé/ public : une possibilité de dépassement », in E. ENRIQUEZ, et D. LHUILIER (dir.), *Domaine privé- Sphère publique*, Paris, Eska, 2001, p.48.

⁸⁶ P. RIUTORT (dir.), *Précis de sociologie*, 4^{ème} édition, Paris, PUF, 2017. p.622

L'espace public, c'est un ensemble de personnes privées rassemblées pour discuter des questions d'intérêt commun. Cette idée prend naissance dans l'Europe moderne, dans la constitution des espaces publics bourgeois qui interviennent comme contrepoids des pouvoirs absolutistes. Ces espaces ont pour but de médiatiser la société et l'État, en tenant l'État responsable devant la société par la *publicité*, la *Öffentlichkeit* dont parlait Kant.⁸⁷

Ainsi, l'espace public tel que le conçoit Habermas est une assemblée d'individus privés qui, réunis, forment un public caractérisé par son activité « critique », notamment à l'égard des discours politiques : « La sphère publique apparaît parfois comme étant simplement celle de l'opinion publique qui s'oppose directement au pouvoir⁸⁸ ». Le concept de l'espace public est fondamentalement communicationnel.

L'espace public est donc un principe structurant l'ordre social. Cependant, l'espace public tel qu'il est conçu par Habermas n'est pas seulement le revers de l'espace privé : « Cet espace public s'installe entre l'espace privé (celui de l'intimité, de la sphère domestique, de la famille...) et l'espace étatique (celui du pouvoir politique qui se peut se donner à voir au public par la célébration de fêtes, de cérémonies... mais qui cantonne généralement le public au rôle de « spectateurs »)⁸⁹ ». L'espace privé reste donc le lieu de l'intime, alors que l'espace public est le lieu de la rencontre de l'espace domestique et de l'espace politique. L'espace public joue donc le rôle d'une interface. Il est le lieu des débats qui permettent de juger et contrôler le pouvoir politique, le lieu où ce pouvoir doit s'exposer et se légitimer, sur le modèle de la démocratie délibérative, sur laquelle Jürgen Habermas a aussi travaillé⁹⁰.

Le concept de l'espace public défendu par Habermas se cantonne à la période du XVIII^{ème} siècle, celle du début du capitalisme marchand et financier. Fidèle à l'École de Francfort, il a décrit l'évolution de l'espace public bourgeois en termes de dégénérescence, ce qui coïnciderait avec sa privatisation progressive : « L'âge d'or de l'espace public a donc disparu sous les coups de bâton de la communication de masse⁹¹ ». Plusieurs chercheurs ont commenté les mutations de l'espace public et l'avènement d'un « nouvel espace public » que Marc Lits, professeur de communication à l'Université catholique de Louvain (Belgique), décrit :

⁸⁷ Propos cités dans M. LITS, « L'espace public : concept fondateur de la communication » [En ligne], *Hermès, La Revue*, vol. 70, no. 3, 2014, p. 77-81.

⁸⁸ J. HABERMAS, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. de l'allemand par M.B. de Launay, Paris, Payot, 1993 [1961], p.14.

⁸⁹ P. RIUTORT, *op.cit.*

⁹⁰ J. HABERMAS, « Réflexions sur le concept de participation politique » [En ligne], traduction de C. BOUCHINDHOMME et J.-M. DURAND-GASSELIN, *Archives de Philosophie*, 2019/1 (Tome 82), p. 11-64. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2019-1-page-11.htm>> (consulté le 18 mai 2022).

⁹¹ M. LITS, *art.cit.*

Ce nouvel espace public a partie liée avec l'émergence forte du divertissement, de la marchandisation de l'information, de la spectacularisation, mais aussi avec des formes d'investissement de citoyens actifs (en tout cas *via* les réseaux sociaux). Désormais, tout peut être dit dans l'espace public, y compris ce qui relève du privé, de l'affectif, de l'émotionnel. Les modèles journalistiques, mais aussi les types discursifs utilisés, que ce soit le narratif, le dialogal ou l'argumentatif, sont en train de se transformer. Et avec eux se transforment les rapports au politique.⁹²

Nous reviendrons sur cette restructuration de l'espace social ultérieurement.

De plus, un des principes structurant de l'espace public est la question de la représentation. Elle conditionne la légitimité des pouvoirs politiques en place. Or, l'État moderne démocratique est un instrument du pouvoir public, en tant qu'il se préoccupe de l'intérêt général. Les décisions qui en émanent doivent donc abonder dans le sens de l'intérêt du public « en tant que support d'une opinion publique⁹³ ». Il assure aussi une forme de garantie de la défense de cet intérêt public et de la structure sociale.

Par ailleurs, « le registre de ce qui est public se présente lui-même comme une sphère particulière – au domaine privé fait face le domaine public⁹⁴ ». Le domaine public est défini dans le droit public français comme l'ensemble des biens (meubles et immeubles) appartenant à l'État, à des collectivités locales ou à d'autres personnes publiques, et affectés à un usage public ou à une mission de service public. Il s'agit donc de l'ensemble des biens qui ne peuvent être une propriété privée et qui sont affectés à l'usage direct du « public ». Le concept de l'espace privé se dessine alors en négatif de l'espace public. Au collectif s'oppose l'individuel : « Public est synonyme de collectif, de social, de politique et de moral, tout y est, en principe, commun et convenable. [...] La notion de privé concerne la personne, son espace, sa vie avec ses familiers et les relations de son choix, circonscrits et préservés par la loi⁹⁵ ».

Cette première partie a permis de structurer notre réflexion sur l'espace public et l'espace privé, d'en saisir le concept et les enjeux actuels. Si la structuration de l'espace social peut nous paraître figée, il n'en est rien et l'espace public d'hier n'est plus celui d'aujourd'hui, tout comme l'espace privé. Au cœur de cette dichotomie, l'intime hésite : ses pratiques se situent du côté du domaine privé, mais ses préoccupations ne sauraient être étrangères à la chose publique, qui conditionne la possibilité-même de cette expérience.

⁹² *Ibid.*

⁹³ P. RIUTORT, *op.cit.*, p.14.

⁹⁴ J. HABERMAS, *L'Espace public...*, *op.cit.*, p. 14.

⁹⁵ J. BARRES-MICHEL, « Les usages de l'intime », in E. ENRIQUEZ, et D. LHUILIER (dir.), *Domaine privé- Sphère publique*, Paris, Eska, 2001, p.112.

B. Le musée, institution publique

Le musée tel que nous le connaissons aujourd'hui est le fruit d'une histoire politique. Il est né d'une transformation des idées politiques, d'une substitution du principe aristocratique au profit d'un principe démocratique⁹⁶. Dominique Poulot, historien français spécialiste de l'histoire du patrimoine et des musées rappelle en effet que les premiers musées français sont issus d'un projet élaboré au lendemain de la Révolution française, dans les années 1790. Il visait à constituer un patrimoine national et une mémoire sur lesquels fonder une nouvelle identité nationale. Sous la plume des révolutionnaires et des premiers conservateurs, le musée est devenu un idéal de jouissance démocratique de l'art et de l'histoire nationale et universelle. Dans l'ancien Palais royal du Louvre a ouvert au public en août 1793 le Muséum central des arts de la République qui est pensé comme étant « [...] le bien de tout le monde. Tout le monde a le droit d'en jouir⁹⁷ », tel que l'a écrit le ministre de l'Intérieur Roland à l'ouverture du Muséum. Cet événement matérialise également la mise à disposition de la nation des anciennes collections royales confisquées par les révolutionnaires. La fondation du musée et son ouverture au public répondent aux enjeux d'utilité publique de l'art et du savoir. Le musée est d'ailleurs mis au service des « propagandes républicaines et monarchiques [au XIX^{ème} et XX^{ème} siècles] participant à la construction de la Nation et des identités collectives⁹⁸ ». Le musée est donc fondamentalement un lieu de pouvoir et un moyen pour le politique d'agir et d'interagir avec le public qui visite ce musée et à qui appartiennent d'ailleurs officiellement les collections, dans la mesure où elles sont « nationales ». En effet, le musée public de la Révolution appartient au peuple des citoyens qui le financent et l'administrent par l'intermédiaire de leurs représentants. Dominique Poulot souligne les évolutions qu'a connues le musée dans sa relation à son aspect « public », depuis le XVIII^{ème} siècle jusqu'à aujourd'hui :

La question du ou des publics se pose tantôt sur le mode de la réaffirmation incantatoire du caractère républicain des établissements (par la gratuité et d'autres initiatives, au reste banales dans les musées étrangers, sans que ceux-ci évoquent pareil argumentaire), tantôt sur le mode d'un communautarisme tempéré (avec le refus du musée-mémorial).⁹⁹

Le projet du musée révolutionnaire a une portée universelle, et pas uniquement nationale. Le Muséum Central et à sa suite le musée Napoléon (nom que prennent les collections du Palais Royal du Louvre à partir de 1803) construit un discours partisan sur l'art. En effet, « il travaille à nationaliser les chefs-d'œuvre de toutes origines au nom d'un modèle français de la

⁹⁶ R. HUYGHE, « L'évolution des musées », octobre 1937, in F. DAGOGNET, *op.cit.*

⁹⁷ Jean-Marie ROLAND DE LA PLATIÈRE, in D. POULOT, *Une histoire des musées de France, XVII^{ème}-XIX^{ème} siècle*, Paris, La Découverte, 2008, p.47-48.

⁹⁸ D. POULOT, *op.cit.*, quatrième de couverture.

⁹⁹ D. POULOT, *op.cit.*, p.190.

civilisation, modèle tout à la fois éclairé et impérial » et son projet relève tout à la fois « des valeurs éclairées, d'un projet rationnel, au premier chef de la logique du panorama universel¹⁰⁰ ». Celui-ci s'inspire directement de l'exhaustivité mise en œuvre dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (1751) définie comme tel : « Une encyclopédie est un rassemblement symbolique d'objets présentés dans un livre selon un ordre systématique qui vise à en révéler la logique ; et le musée, comme une encyclopédie, montre (dimension sensible) et explique (démarche intelligible)¹⁰¹ ». D'universel, le modèle de ce musée n'en a que la vocation, qui fait d'ailleurs écho aux valeurs républicaines dont il est le produit. L'histoire politique des musées proposée par Dominique Poulot est particulièrement intéressante pour notre étude car elle met à mal l'idée du musée universel comme un espace de savoirs apolitisé.

En considérant cette origine politique d'un musée mis au service d'un peuple souverain, quel type d'espace public le musée est-il ? Il existe de très nombreuses définitions du musée : des définitions professionnelles, comme celle de l'ICOM, des définitions juridiques, comme celle de la loi des Musées de France (2002), des définitions scientifiques... C'est un élément d'autant plus difficile à définir qu'il est protéiforme et que sa forme et ses fonctions « ont sensiblement varié au cours des siècles¹⁰² ». Le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* dirigé par François Mairesse et André Desvallées, édité une première fois en 2011 propose une définition centrée sur ses fonctions et sa dimension spatiale : « Le terme « musées » peut désigner aussi bien l'institution que l'établissement ou le lieu généralement conçu pour procéder à la sélection, l'étude et la présentation de témoins matériels et immatériels de l'Homme et de son environnement¹⁰³ ».

De plus, le musée est une institution, c'est-à-dire qu'il est « un organisme public ou privé établi par la société pour répondre à un besoin déterminé¹⁰⁴ ». Ce besoin, d'après Bernard Deloche, est celui de l'appropriation culturelle. Le musée le satisfait dans la mesure où, contrairement aux collections privées, il comporte la dimension de « propriété publique des témoins de la culture¹⁰⁵ ». Cette dimension « publique » de l'institution musée, fruit d'une « convention collective établie par un accord mutuel entre des hommes¹⁰⁶ », en garantit l'existence : « la figure institutionnelle du musée constitue l'aspect public concret et

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.84.

¹⁰¹ A. DESVALLÉES, et F. MAIRESSE, (dir.), « Discours préliminaire », in *Dictionnaire...*, *op.cit.*, p.12.

¹⁰² *Ibid.*, p.357

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.262.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.267.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.262.

irréductible de la fonction muséale, bref la justification et la caution de sa reconnaissance officielle¹⁰⁷ ». Juridiquement, donc, le musée est un espace public parce qu'il est une institution qui émane d'une décision collective.

De plus, la logique du musée public est particulièrement forte dans les pays latins, où l'impôt collectif finance la culture et les musées. Le musée public participe alors « de la logique du domaine public », dans la mesure où ses collections « sont en principe imprescriptibles et inaliénables et ne peuvent être déclassées qu'en vertu d'une procédure très stricte¹⁰⁸ ». Aussi, « ses règles de fonctionnement relèvent des règles générales des services publics¹⁰⁹ » ; et notamment les principes de continuité, mutabilité, égalité et transparence. Ainsi, l'établissement muséal perçu comme une institution publique appartient à tous et est ouvert à tous, dans la mesure où il est « au service de la société et de son développement¹¹⁰ ». Le musée est aussi un symbole du pouvoir qui le crée : « En tant qu'institution, le musée porte des valeurs associées au pouvoir qui en assure le fonctionnement, qu'il transmet au public à travers ses expositions ou ses publications, à travers l'exploration de nouveaux sujets¹¹¹ », tel que le définit le rapport ministériel établi à partir de la Mission Musées XXI^{ème} siècle en 2017.

Néanmoins, toutes les institutions muséales ne sont pas publiques, dans le sens où tous les musées et toutes les collections muséales ne sont pas gérées par des personnes publiques. En effet, il existe des musées privés, qui sont ouverts au public mais qui appartiennent à des personnes privées. En France, l'immense majorité des 1200 musées de France sont financés par des collectivités territoriales, moins d'un dixième relèvent de l'État et quelques-uns sont des musées privés. Tous comme les musées publics, ils conservent des collections permanentes et certains proposent des expositions temporaires. La diversité du paysage muséal et la pluralité des statuts juridiques de ces institutions illustrent la coexistence des collections publiques et des collections privées. Si les collections privées d'aujourd'hui ne bénéficient pas des garanties offertes par le domaine public, elles rappellent les origines privées des premières collections de musées. Au moment des saisies révolutionnaires, les collections d'œuvres et d'objets d'art royal

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.272.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.667.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Définition actuelle du musée par l'ICOM (2007) : « Un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. »

¹¹¹ J. EIDELMAN (dir.), *Inventer des musées pour demain. Rapport de la Mission Musées XXI^e siècle*, Paris, La documentation française, 2017, 251 pages

et religieux sont devenues propriétés de la Nation française. De nombreux musées publics ont ainsi été créés à partir de collections privées données ou confisquées.

Ainsi, les liens entre privé et public au musée sont à penser sur le temps long de l'histoire de ces institutions : le modèle dominant aujourd'hui est celui du musée public mais ses liens avec la sphère privée – et donc potentiellement l'intimité – sont plus complexes qu'il n'y paraît. Cette deuxième partie a explicité les caractéristiques du modèle du musée-espace public : une institution qui appartient à la collectivité, financée par elle, administrée par ses représentants, ouverte à tous et dans la continuité des principes du domaine public.

C. Le musée, espace *du* public

Plus encore qu'une institution que l'on peut qualifier de « publique », le musée est un espace qui *appartient* à un public. Le public, c'est « l'ensemble des utilisateurs du musée » et « par extrapolation à partir de sa destination publique, l'ensemble de la population à laquelle chaque établissement s'adresse¹¹² ». Le public est celui qui assiste à une exposition ou un spectacle, et il est également perçu, de manière beaucoup plus large, comme une masse à qui s'adresse le propos de l'exposition ou du spectacle. La masse que constitue le public est la cible de l'ambition de diffusion et de démocratie culturelle.

Or, la notion de public ne recouvre pas la même réalité aujourd'hui et au XVIII^{ème} siècle. Si le Muséum central était destiné à la jouissance de tous, il était en réalité accessible principalement à une portion restreinte de la population. Le public du Muséum était un public de connaisseurs, de savants, d'amateurs et d'artistes. Aujourd'hui encore, les profils des visiteurs qui se rendent au musée ne reflètent pas celui de tous ceux qui pourraient y aller.

Par ailleurs, le musée en tant qu'espace *du* public est de plus en plus problématisé par les chercheurs. La fin des années 1980 marque par exemple le développement d'un champ de recherche centré sur les publics et la question de la réception. On s'intéresse de plus en plus à leurs profils, à leurs habitudes de visites, à la manière dont ils reçoivent une exposition, dont ils interagissent avec les dispositifs, etc. La masse du public tend aussi de plus en plus à être désignée sous une forme plurielle. On parle « des » publics, afin de mettre en valeur la diversité des profils sociologique, culturels, sociaux, économiques, etc. que cette réalité rassemble. Il y

¹¹² A. DESVALLÉES et F. MAIRESSE (dir), « Public », in *Dictionnaire...*, *op.cit.*, p.668.

a le « grand-public », et de manière plus segmentée le public jeune, le public senior, le public adolescent, le public des familles, le public des primo-visitants...

La place des publics au sein des musées évolue également. Par exemple, depuis 2002, la loi des Musées de France fait de la présence d'un service institutionnel dédié aux publics un critère d'attribution du label « Musées de France ». Peu à peu également, le public n'est plus seulement celui qui assiste en tant que spectateur à une manifestation muséale, mais il devient acteur de son expérience du musée. Le mouvement de la Nouvelle muséologie, à partir des années 1970-1980 prône une conception du public actif, coproducteur du sens de l'exposition. Cette idée s'est peu à peu installée dans les pratiques des institutions, au point que les musées de demain sont appelés à être « plus collaboratif », « accueillant », « inclusif », « participatif » et « démocratique », comme l'explique le rapport de la Mission Musées XXI^{ème} siècle pilotée par Jacqueline Eidelman à partir de mai 2016 pour le Ministère de la Culture¹¹³. Peu à peu, la dimension d'universalité portée par le musée public prend un autre sens, celui d'« une meilleure prise en compte de la diversité culturelle¹¹⁴ ». Ainsi, aujourd'hui le modèle du musée-public tend à devenir un espace *du* public, pensé *pour* lui et *avec* lui.

Cette deuxième grande partie nous a permis de mieux comprendre ce que recouvre le concept d'espace public et ce qui caractérise un musée public. Le modèle du musée-espace public s'oppose à l'intime dans le sens où il s'oppose à la sphère privée par son statut. Néanmoins, l'espace public ne rejette pas absolument l'espace privé, sans quoi il n'existerait pas. Espace public et espace privé se complètent dans leur action structurante de l'espace social, même si leurs caractéristiques théoriques les opposent. Il convient donc désormais de se demander ce qu'ont en commun la pratique publique du musée et celle de l'intime.

III. Le musée public et l'intime dans la pratique

Ces deux premières parties ont montré que les théories et les connaissances élaborées à propos de l'intime et du concept du musée s'excluent. Pourtant, dans la pratique, elles ne sont pas incompatibles, en témoigne la scène du film *Play it again Sam* (Woody Allen, 1972) mentionnée en introduction de ce travail. Les pratiques intimes sont celles que chacun réalise

¹¹³ J. EIDELMAN (dir.), *op.cit.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p.122.

dans son intimité. On pense à la toilette, à la sexualité, à la pratique du journal intime, etc. Les pratiques du musée sont celles de tous ses acteurs, et sont directement liées à ses missions : conservation, recherche, présentation des collections, architecture, médiation auprès du public, marketing, vente de produits dérivés, programmation d'expositions, service de propreté, etc. Nous présenterons trois points qui expliquent la possibilité d'une pratique commune, malgré les tensions évidentes entre les deux concepts.

A. Le visiteur et l'individu

Premièrement, en tant qu'espace (du) public, le musée considère les visiteurs qui s'y rendent en termes individuels. Ceci est d'autant plus le cas aujourd'hui, en raison d'évolutions politiques et structurelles sur lesquelles nous reviendrons plus loin. Ainsi, la Mission Musées XXI^{ème} siècle conclut en 2017 qu'en France : « la notion de publics apparaît encore trop théorique en regard de l'ensemble des individus ou des personnes composant ces publics : on ne s'adresse pas à des publics génériques mais à des individus, des personnes¹¹⁵ ». De plus, si on revient aux origines du musée, « la véritable « révolution » du musée démocratique, selon Poulot, serait celle de « l'autonomie du visiteur, et son corollaire, une éthique de la visite personnelle »¹¹⁶ ». Et donc, l'intime et le musée ont l'individu comme interlocuteur commun, dans la mesure où, comme nous l'avons vu précédemment, c'est à lui et à sa subjectivité singulière que l'intime s'identifie. Elle est ce qui le caractérise dans son essence individuelle.

Le visiteur, quand il se rend au musée n'est donc pas simplement un visiteur : il est avant tout un individu, avec une histoire, une personnalité, une intimité, des attentes et des motivations. Ces éléments tendent à influencer sa perception du musée qu'il vient visiter : « le visiteur construit toujours une autre exposition¹¹⁷ » que celle qui lui a été présentée. « La visite est le résultat de l'activité d'un visiteur visitant une exposition¹¹⁸ », et elle constitue, de fait, une expérience individuelle, tout comme celle l'intime.

De plus, un visiteur se trouve rarement seul dans un musée – qu'il y vienne accompagné ou non, surtout s'il s'agit de musées nationaux comme le musée du Louvre ou le British Museum. Le musée est donc un espace de sociabilité et ses caractéristiques lui sont propres. Tony Bennett, sociologue britannique né en 1947 a étudié les relations de pouvoir qui se déploient au

¹¹⁵ *Ibid.*, p.78.

¹¹⁶ A. DESVALLÉES et F. MAIRESSE, « Public », in *Dictionnaire...*, *op.cit.*, p.675.

¹¹⁷ D. JACOBI, *op.cit.*, p.34.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.25.

sein du musée et a théorisé le « dispositif expositif » (« exhibitionary complex »). Il confère aux institutions comme le musée un rôle de régulateur social où les foules se surveillent et se régulent elles-mêmes, dans un mouvement d'inversion du système panoptique. L'intime, puisqu'il est en pratique fondamentalement relationnel, est aussi un espace traversé d'enjeux de pouvoirs, notamment dans sa dimension « habitée » : « L'intime profond, c'est le monde que nous habitons, et qui nous habite¹¹⁹ ». Cette habitation réciproque, comme toute relation interpersonnelle, est structurée par des relations de pouvoir. Par exemple, dans l'intimité du couple se joue une relation de pouvoir, plus ou moins équilibrée ou manifeste selon les cas. Néanmoins, les individus qui composent les « publics » de chacune de ces expériences sociales se distinguent : le musée s'adresse à un public de visiteurs aussi large que possible et ne restreint pas son accès, là où l'intime va choisir plus scrupuleusement ses interlocuteurs.

Intimité et musées sont donc deux lieux de sociabilité à penser en termes individuels. Rien n'interdit aux visiteurs de s'appropriier le musée au point d'en faire un espace intime – le terrain de ses flirts, par exemple. Pourtant, il faut garder en tête que le musée ne pense pas le visiteur en termes intimes. Il ne pense pas les composantes de l'individualité du visiteur et ne peut pas le faire, car cela signifierait enjamber les frontières de l'espace privé.

B. L'espace et l'architecture

Un deuxième élément qui, dans la pratique, fait coexister intime et musée est la mise en espace. L'intime est régulièrement décrit en termes géographiques. On parle volontiers de « frontières » de l'intime, d'« interface », de proximité et de distance, etc. Ainsi, *l'intimité* est décrite comme un territoire délimité. Dans sa pratique, l'intimité est très liée à certains lieux qui ont changé au fil des siècles (boudoir, cabinet privé, salle de bain, chambre à coucher...) mais qui ont tous en commun d'être des espaces domestiques.

L'espace intime est un espace privé, qui peut être vécu comme un ultime refuge pour échapper à la vie publique. L'intime est l'espace le plus propice à la vie privée, dans la mesure où il est ce que Paul Veyne appelle « le privé du privé », dans son histoire de la vie privée¹²⁰. Il définit la « vie privée » autour de trois axes : la vie privée est celle de la civilisation opposée à

¹¹⁹ G. WAJCMAN, « Retour vers le futur », in G. WAJCMAN, et al. *Retour à l'intime : la collection Giuliana et Tommaso Setari*, Catalogue d'exposition (Paris, La Maison rouge-Fondation Antoine de Galbert, 20 octobre 2012 au 13 janvier 2013), Paris, Éditions Fage, 2012, 233 pages.

¹²⁰ P. VEYNE, *La Vie privée dans l'Empire romain*, Paris, Seuil, 2015, 272 pages.

l'État ; c'est aussi une opposition de l'individu par rapport à la société ; et enfin c'est un rapport de soi à soi. La vie privée est donc le macrocosme dans lequel s'inscrit l'intime.

En pratique, il s'épanouit surtout dans le cadre domestique puisque celui-ci est perçu comme abrité, confortable, réconfortant. En architecture, l'intimité – et par là, la question des regards et de l'articulation public/privé – est centrale. Néanmoins, il est difficile de donner des caractéristiques concrètes à un espace intime, dans la mesure où cela dépend de la perception subjective de chacun. Philippe Starck, célèbre designer et architecte français, dit :

[...] je ne crois pas qu'il y ait de lieux intimes mais il y a des moments d'intimité. [...] L'intimité est avant tout une vibration et peu importe l'endroit. On aimerait à croire qu'elle est liée à la dimension ou à la qualité d'un espace mais là encore, c'est un lieu commun qui ne se traduit jamais ainsi dans la réalité.¹²¹

Il insiste sur la distinction nécessaire entre l'espace architecturé, ses propriétés physiques, et son appropriation par ses habitants ou visiteurs. Selon lui, l'intimité se joue dans la « vibration immatérielle » du lieu, créée par son ambiance générale. L'intimité est donc indirectement architecturale : « l'intimité, c'est mental¹²² ».

Dans un entretien qui suit celui de Philippe Starck, l'architecte italienne Gae Aulenti affirme de son côté « qu'il n'y a pas d'architecture sans espaces intimes¹²³ » en cela que l'architecture conditionne la perception de ceux qui habitent ou parcourent ces espaces. Elle prend l'exemple du musée comme espace propice à une perception intime des œuvres. L'architecture du musée est une architecture particulière, panoptique d'après Tony Bennett, et la muséographie est un élément de discours pour le musée. Elle dit :

[...] L'intimité est liée à la forme d'un espace. Dans un musée on parcourt d'abord les lieux d'accueil du public, les espaces plus généraux, ensuite on découvre les salles où l'on peut regarder une œuvre et peut-être trouver une intimité. Et cela parce que l'on aura donné à chaque salle à travers des moyens très différents une forme qui n'est pas simplement celle d'un espace physique mais aussi celle d'un espace-temps. Une forme complexe à travers l'éclairage, l'acoustique, le volume, les cloisons, les matériaux, etc. C'est un espace dans lequel on cherche à donner à chacun des visiteurs sa propre résonance.¹²⁴

Les enjeux de la mise en espace muséographique conditionnent donc la manière dont le visiteur perçoit une œuvre, plus ou moins en résonance avec sa propre intimité.

¹²¹ B. FIDOUSSI, « Une vibration immatérielle, entretien avec Philippe Starck » in N. CZECHOWSKI (dir.), *L'intime. Protégé, dévoilé, exhibé*, Paris, Seuil éditions Autrement, n° 81, 1986, p. 133.

¹²² *Ibid.*

¹²³ B. FIDOUSSI, « Parcours différents, entretien avec Gae Aulenti », in N. CZECHOWSKI (dir.), *L'intime. Protégé, dévoilé, exhibé*, Paris, Seuil éditions Autrement, n° 81, 1986, p.134

¹²⁴ *Ibid.*

L'intime et le musée ont un autre point commun : la question du regard. Le regard du visiteur sur les objets, les œuvres ou les expériences mis sous ses yeux et celui qu'il pose sur les autres visiteurs. La question du regard est centrale au musée d'après Tony Bennet : il permet la surveillance de chacun par tous. La vue est par ailleurs le premier sens convoqué dans un musée. De son côté, l'intime est d'abord construit par le regard de l'autre : « Pour que l'intime prenne quelque consistance, il faut qu'il soit reconnu par autrui : l'intime suppose à la fois secret et monstration de l'existence de ce secret¹²⁵ ». Ensuite, il repose sur le principe dialectique du montré et du caché. Le musée expose, là où l'intime (se) dévoile.

Le musée et l'intime sont deux pratiques sensibles et spatiales. Sensibles, parce qu'elles sont indissociables de nos sens, par lesquels nous percevons ce qui nous entoure. Spatiales, parce que ces deux expériences sont conditionnées par une architecture particulière.

C. La temporalité

Enfin, un dernier élément susceptible de rapprocher les pratiques muséales des pratiques intimes est la question du temps. La temporalité des musées est longue. Cela tient d'abord à leur statut d'institution publique : « Le caractère public de l'institution muséale, au sens de sa gestion par l'État, doit sa fortune à la pérennité que celui-ci est à même de garantir, offrant à toute collection léguée aux pouvoirs publics, l'assurance d'une certaine durée¹²⁶ ». De plus, la muséographie des espaces d'exposition des collections permanentes ne sont renouvelés que tous les dix à vingt ans.

Le temps de l'intime est également un temps-long. François Laplantine insiste en effet sur le « caractère processuel¹²⁷ » de l'intime. C'est « une expérience dans laquelle un lieu se transforme en lien et un « pays » devient un paysage¹²⁸ ». L'intime refuse l'urgence. Il utilise les métaphores florales de la langue japonaise pour illustrer « une pensée de la continuité » : « Ces métaphores sont l'essor puis la germination, l'éclosion, la maturation, l'érosion et enfin la disparition¹²⁹ ». Les relations les plus intimes – à l'exclusion de l'amour¹³⁰ – sont souvent celles qui ont mis le plus de temps à fleurir.

¹²⁵ F. SIMONET-TENANT, *art.cit.*

¹²⁶ A. DESVALLÉES et F. MAIRESSE, « Public », in *Dictionnaire... op.cit.*, p.671.

¹²⁷ F. LAPLANTINE, *Penser l'intime, op.cit.*, p.22.

¹²⁸ *Ibid.*, p.17.

¹²⁹ *Ibid.*, p.22.

¹³⁰ François Jullien insiste sur le fait que l'intime ne doit pas être confondu avec l'Amour, qui est un embrasement, une passion soudaine et violente, susceptible de rapidement passer, contrairement à l'intime qui est invisible et silencieux.

Le temps long, la mise en espace et la prise en compte de l'intériorité des individus sont donc trois éléments qui, dans la pratique, tendent à réconcilier les contraires : le musée public et l'intime privé.

Pour conclure, cette première partie de notre travail a proposé un panorama riche des pensées de l'intime, illustrant par-là la complexité intrinsèque du phénomène, ainsi que des éléments permettant de mieux comprendre ce qu'est le musée aujourd'hui, dans sa dimension publique et politique. Il s'est également attaché à donner des clés pratiques pour dépasser les tensions théoriques qui opposent intime et musée public afin de faire de l'« impensé » qu'est le musée intime aujourd'hui, un possible de la muséologie de demain.

PARTIE 2 : travail de terrain

Personne ne songerait à nier l'importance des grands musées où sont rassemblés les chefs-d'œuvre de l'humanité. Mais les petits musées, les anciennes demeures ouvertes au public, ont un charme intime qui attire et retient. L'homme y trouve sa mesure, un mode d'existence proche du sien ; on peut y projeter ses rêves, ses aspirations. De plus en plus, des collections privées sont révélées. Le passant s'y réfugie, loin du bruit des villes, dans un calme délicieux, parmi des objets d'autrefois qui ont été sélectionnés pour le plaisir d'un homme ou d'une famille et qui, maintenant, s'offrent à chacun.¹³¹
– Yvonne DU JACQUIER (1972)

I. Construire son terrain

Les derniers éléments mentionnés dans la partie précédente nous montrent que, dans la pratique, musée et intime peuvent s'étudier conjointement. Il convient de s'intéresser aux musées qui emploient l'intime de manière plus ou moins explicite. Afin d'établir notre corpus de musées intimes, nous nous sommes d'abord attachés aux « petits musées » d'Yvonne du Jacquier et à étudier l'anti-intime, celui « des grands musées où sont rassemblés les chefs-d'œuvre de l'humanité ». Puis, nous avons cherché à développer un modèle idéal typique du musée intime à partir d'exemples de musées existants dont le projet était de reconstituer une intimité fictive. Enfin, ces considérations nous ont amenés à construire une grille de critères permettant de sélectionner un ensemble de « musées intimes ».

A. Les musées anti-intimes

Dans un premier temps, revenons sur le contraire du musée intime, le musée « anti-intime ». La qualification « anti-intime » est l'expression d'une impression laissée par une visite de musée dans l'esprit d'un visiteur. Est qualifié *d'anti-intime* tout ce qui nuit, au moment d'une visite de musée, à l'épanouissement de *l'intime* défini précédemment. C'est-à-dire :

¹³¹ Y. DU JACQUIER, *op.cit.*, p.11.

- En termes d’architecture : un lieu ou un espace totalement ouvert et décroissant, où tout le monde peut se voir et tout voir d’un seul coup d’œil. Un espace très impersonnel. Un espace démesuré, très grand, large et avec une hauteur sous plafond importante.
- En termes d’ambiance : l’inverse d’une ambiance chaleureuse ; une ambiance froide et neutre ; voire une absence d’ambiance.
- En termes d’expérience de visite : une visite parasitée par beaucoup de bruits, très encombrée par beaucoup de visiteurs qui s’agiteraient. Ou au contraire, mortellement silencieuse. Une visite gênée par une trop grande fréquentation ; une visite fatigante, pesante, dont on est heureux de sortir.
- En termes de médiation : une médiation distante, quasi absente ou très verticale.
- En termes d’objets : des objets complètement coupés de leurs contextes personnels ou présentés de façon à mettre en scène la déférence du visiteur. Des objets qui seraient présentés par des cartels laconiques, dans un jargon technique.
- En termes de registre de discours : une objectivité affichée et une neutralité prétendue. Quelque chose de l’ordre du documentaire, du factuel, voire du dictionnaire. Pas d’adaptation particulière au public. Un propos très général, à portée universelle avec un recours à des catégories fermées.
- En termes thématiques : Une thématique qui décourage toute identification ou empathie de la part du public.

Ces éléments évoquent l’expérience de visite des « grands musées » qui sont les musées les plus visités et les plus prisés par les touristes pour leurs collections ou leurs bâtiments. Ce sont généralement des musées publics, qui reçoivent chaque année plusieurs millions de visiteurs. Ce sont « des lieux imposants et bondés comme le Louvre ou Beaubourg¹³² » ; des lieux comme « le Musée du Louvre à Paris, qui tout comme le Met à New York, [qui sont] à de nombreux égards [de] très mauvais musée[s]¹³³ ». Ils se caractérisent par la taille de leurs institutions et leurs poids dans le paysage culturel international. Des centaines d’agents travaillent dans ces institutions que Kenneth Hudson qualifie de « puissante[s] agence[s] pour l’emploi¹³⁴ ». D’après lui, le prestige et les privilèges de ces « grandes » institutions (*grandes* par leur rayonnement et leur envergure) sont garantis « pour la simple et bonne raison qu’il [le Musée du Louvre] peut compter, à longueur d’année, sur les hordes de touristes qui viennent rendre un culte à *La Joconde*¹³⁵ ». Ainsi, ces institutions pensent à leurs visiteurs autrement qu’en termes de masse, et surtout pas en termes d’intimité.

L’expérience de visite de celui qui vient admirer *La Joconde* est caractéristique d’une expérience de visite anti-intime. Comment développer un rapport très personnel avec cette toile

¹³² O. PAMUK, *Le Musée de l’Innocence*, traduction de Valérie Gay-Aksoy, Paris, Gallimard, 2011 [2006], p.759

¹³³ K. HUDSON, *art.cit.*, p.149.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

si elle est visuellement cachée par des dizaines de têtes et de téléphones portables qui se poussent contre le cordon de sécurité pour se prendre en selfie avec elle ? Difficile de s'émouvoir de l'énigmatique sourire de Mona Lisa si on est constamment bousculé. De manière caricaturale, on peut penser une expérience de visite intime comme celle d'une communion avec les objets exposés, d'un rapport personnel établi avec l'œuvre devant laquelle on se retrouve seul. Certains musées ont compris l'intérêt des visiteurs pour ce genre d'expérience, et proposent d'ailleurs des visites privées en direct ou en ligne. Par exemple, depuis février 2021, le Musée du Louvre propose une expérience de réalité virtuelle « en tête-à-tête avec *La Joconde*¹³⁶ ». Il s'agit d'une expérience de huit minutes qui plongent le visiteur virtuel dans l'œuvre de de Vinci. Mona Lisa s'anime et le visiteur découvre le bâtiment depuis lequel le portrait de Lisa Gherardini a été peint. L'expérience est immersive et l'utilisateur est libre de personnaliser sa visite comme il le souhaite.

Le modèle du musée anti-intime est à comprendre dans le sens d'un musée « anti-personnel », c'est-à-dire qu'il ne parle pas de personnes, mais de catégories. On pense par exemple au Musée national des Arts et Traditions Populaires fondé par Georges Henri Rivière en 1937 et ouvert en 1972 à Paris. Ce musée présente la société française rurale en voie de disparition et s'intéresse non pas à des individus, mais à des catégories universelles.

B. Le modèle théorique du musée intime

Lorsque le muséologue allemand Klaus Schreiner décide dans les années 1960-1970 de muséifier une maison entière tous les dix ans, cela n'a rien d'intime, même s'il s'agit d'un espace domestique. En effet, il le fait dans l'optique de composer « une capsule temporelle », un témoin de chaque époque. Lorsqu'à la même époque Georges Henri Rivière demande au couple Girbal s'il peut transporter leur intérieur domestique de l'Aubrac au musée des Arts et Traditions Populaires à Paris, ce n'est pas intime non plus. Là encore, c'est une affaire de catégorie car Rivière ne présente pas « l'intérieur des Girbal », mais un intérieur de manière globale, en tant qu'il reflète le mode de vie d'une catégorie de la population française.

Le modèle du musée intime est donc étranger au phénomène de catégorisation. La caricature du musée intime est le musée personnel, c'est-à-dire le musée que chacun se constituerait dans son espace mental ou dans son intérieur privé, à partir de ses expériences, de ses collections, de

¹³⁶ « La Joconde en réalité virtuelle chez vous » [En ligne], site du musée du Louvre, publié le 23 février 2021. Disponible sur : <<https://www.louvre.fr/en-ce-moment/vie-du-musee/la-joconde-en-realite-virtuelle-chez-vous>> (consulté le 27 mai 2022)

ses rencontres, de ses souvenirs, etc. Un musée à soi, pour soi et par soi. Un musée qui nous semble éclairant pour édifier notre propre modèle théorique du musée intime est celui du musée de l'Innocence, situé à Istanbul, en Turquie. Ce musée, ouvert en avril 2012, a été fondé par le lauréat du prix Nobel de littérature turc Orhan Pamuk. Il s'agit d'un établissement qui expose une collection d'objets hétéroclites rassemblés par l'auteur depuis le milieu des années 1990. Ce sont des objets du quotidien des années 1970-2000 de la classe supérieure d'Istanbul. Le projet de ce musée s'est concrétisé en parallèle de la production du roman éponyme qui raconte l'histoire de Kemal, un riche Stambouliote qui tombe amoureux de sa cousine pauvre, Füsün, et qui passe sa vie à attendre de pouvoir se marier avec elle, s'isolant peu à peu de ses amis, de sa fiancée et de sa famille. Le musée présente les objets qui sont des souvenirs de leur histoire d'amour, rassemblés et décrits de manière exhaustive dans le roman par le narrateur Kemal. Le roman a été suivi d'un catalogue du musée, intitulé *The Innocence of Objects*, publié en 2012 pour l'ouverture du musée. Le roman de fiction et le musée ne sont pas basés l'un sur l'autre, mais ils se complètent. Le chapitre présenté en annexe de ce travail explicite les tenants et les aboutissants du projet du musée de l'Innocence de Kemal. Présenté dans une fiction romanesque, ce musée crée une impression très intime, pour les raisons suivantes :

- Le lieu choisi est censé être celui de la dernière demeure de Füsün, où elle a vécu avec sa famille, les Keskin. Kemal l'a rachetée et a demandé à la mère de Füsün de partir en laissant toutes les possessions de la famille, pour qu'il puisse les intégrer à son musée.
- Tous les objets de la collection sont personnels et banals. Ils ont appartenu à Füsün, sa famille ou à Kemal et sont investis par lui d'une forte dimension affective et mémorielle. On y trouve les robes de Füsün, ses bijoux, les cigarettes éteintes qu'elle a fumées et que Kemal a récupérées, les tasses où elle a pris son café, le lit où ils ont fait l'amour, les ustensiles de cuisine utilisés par sa mère en cuisine, les photos de la ville telle qu'elle l'avait connue, etc. (fig.2)
- Le musée est dédié à une relation intime, l'amour d'un couple, identifié et célébré comme tel. Le narrateur insiste : « Mon musée est le produit de tout une vie, la mienne et celle de Füsün, et tout ce que je vous raconte est réel¹³⁷ ».
- La subjectivité des protagonistes est omniprésente et les sentiments tels que l'amour, la tendresse, le deuil sont partout. Il y a une volonté d'émouvoir le visiteur qui découvre cette histoire d'amour tragique ainsi que de stimuler ses propres souvenirs : « Au fil de leur déambulation, parmi ces objets, les visiteurs éprouveront un respect croissant envers mon amour pour Füsün, ils les compareront avec leurs propres souvenirs¹³⁸ ».

¹³⁷ O. PAMUK, *op.cit.*, p.802.

¹³⁸ *Ibid.*, p.801

- En termes de mise en espace, le narrateur souhaite que la lumière de son musée soit tamisée pour créer une ambiance intimiste, et que l'espace soit de taille modeste afin que chacune des 83 vitrines soient visibles depuis chaque point du musée. (fig.1)
- En termes de fréquentation, le créateur cherche à ce qu'elle soit limitée à une cinquantaine de visiteurs, pour éviter un encombrement des salles d'exposition.



Figure 2 : Vue générale du musée de l'Innocence, Istanbul. En ligne sur le site Arkitera.com. (consulté le 10 juin 2022) le site Arkitera.com. (consulté le 10 juin 2022)



Figure 1: Exemple de vitrine, Image de la vitrine 24 du Musée de l'Innocence, Istanbul. En ligne, profil Facebook officiel du musée. (consulté le 10 juin 2022)

Ce musée est particulièrement intéressant pour notre propos car il a recours à la fiction pour créer de l'intimité : rien ne prouve l'authenticité du caractère personnel et affectif de ces objets. Ici, la fiction et le romanesque agissent comme un révélateur de ce qui fait l'intime au musée. Deux autres exemples de musées dont le caractère intime est fictif ou reconstitué nous informent également de ce qui peut faire « le charme intime » d'un musée.

D'un côté, un exemple ancien : celui du Musée Mayer van den Bergh situé à Anvers, en Belgique et qui a ouvert au grand public en 1923. Ce musée a été fondé en 1904 par Henriette van den Bergh pour faire honneur à la collection et aux goûts de son fils Fritz, décédé des suites d'une chute de cheval en 1901. Fritz collectionnait les œuvres d'art du XIV^{ème} au XVI^{ème} siècle. Cette collection est composée d'environ 1000 pièces, dont un célèbre tableau de Pieter Bruegel l'Ancien : *Mad Meg*. Pour abriter cette collection, Henriette a fait construire une maison de style néo-gothique, l'a meublée et a agencé les pièces de la collection de son fils pour donner l'impression que cette maison privée était habitée, alors que cela n'avait jamais été le cas (fig.3). Dans ce sens, il s'agit d'une maison-musée « fictive ». Cet exemple nous montre que le contexte domestique est un élément clé d'une atmosphère intime. De plus, l'agencement des pièces a été

scrupuleusement pensée par la mère pour faire honneur à son fils, ce qui confère à cet établissement une forte dimension mémorielle et affective.



Figure 3 : vue intérieure du musée Mayer van ben Bergh à Anvers. En ligne, site officiel du musée. (consulté le 10 juin 2022)

De l'autre, un exemple plus récent mais antérieur à l'ouverture du Musée de l'Innocence. Il s'agit du Sherlock Holmes Museum de Londres, au Royaume-Uni. Le musée a ouvert en 1991, à l'occasion du centième anniversaire de la mort de Sherlock Holmes, le personnage de fiction dont Arthur Conan Doyle racontent les aventures depuis 1887. Ce musée donne une illusion de vie au personnage fictif : il donne à voir l'intérieur de l'appartement de Sherlock (fig.4), comme s'il avait réellement vécu dans ces murs. Le musée multiplie les références littéraires. Ici, la subjectivité même à laquelle est dédié cet établissement est le produit d'une fiction. L'intimité du personnage est recrée de toutes pièces, et l'atmosphère domestique en est encore un élément clé.



Figure 4: vue intérieure du musée Sherlock Holmes sur Baker Street, à Londres. En ligne, site du journal Le Monde. Photo : EURASIA PRESS/PHOTONONSTOP. (consulté le 10 juin 2022)

Ces trois exemples fictifs de reconstitution d'une intimité dans le cadre d'un musée nous permettent de développer un modèle théorique du musée intime :

Musée intime : un établissement **ouvert** au public qui présente une collection **d'objets personnels affectifs** et porteurs de souvenirs. Le musée les rassemble, les expose, et fait attention à bien **conserver leur histoire** et à la raconter. Une grande

attention est portée au **contexte privé** de présentation des objets. La muséographie est très **personnalisée** et elle s'inspire des intérieurs domestiques. Il conserve et transmet le patrimoine matériel et immatériel des **individus** (collectionneurs privés, artistes, écrivains...) qui ont créé ces musées et se met au service de leur **subjectivité** et de celles des visiteurs du musée, qui sont invités à partager leur intimité. Le musée intime permet au visiteur de **s'immerger** dans cette intimité autre qui évoque la sienne. Une grande attention est également portée aux réactions du visiteur (émotions, avis, ressentis...) et à son expérience, que le musée cherche à **personnaliser** le plus possible. Son **confort** et son **bien-être** sont problématisés par l'institution. Le musée cherche à tisser une relation de confiance et de **sincérité** avec lui.

C. Grille d'analyse

Ce modèle théorique sert de base à l'élaboration de notre corpus. Nous laisserons de côté les musées « anti-intimes » que nous avons décrit plus tôt et concentrerons davantage nos efforts du côté des « petits musées », décrits en ces termes par Yvonne du Jacquier. Le corpus sur lequel s'appuie ce mémoire est donc le fruit d'une confrontation entre une grille de critères élaborés à partir du modèle précédent et des musées rencontrés au cours de lectures, de cours, ou des entretiens qui accompagnent ce travail.

Il convient de préciser que la construction de notre terrain s'expose à certains biais méthodologiques. Parmi eux, le fait que l'étude de musées intimes est très fortement déterminée par deux éléments : la subjectivité de celui ou celle qui en mène l'étude et la société dans laquelle il ou elle évolue et qui détermine cette même expérience. Cela ouvre par ailleurs la possibilité de débats – et d'entretiens – enrichissants. Une autre critique majeure à laquelle s'expose la constitution de notre terrain est la définition de l'intime sur laquelle celui-ci repose.

La grille de critères suivante été établie à priori de la fabrication de ce corpus, et enrichie au fur et à mesure de son développement. Elle s'applique à toutes manifestations muséales portant le nom de « musée » ou présentant un caractère permanent. Le critère le plus strict est celui de l'ouverture au public, par opposition à l'idée d'un musée à soi non-ouvert au public. Les musées sélectionnés ne répondent pas à chaque critère de la même manière, c'est d'ailleurs ce qui fait la richesse de cette étude : elle remet en question notre modèle théorique.

ORIGINE DE LA COLLECTION PRÉSENTÉE	<ul style="list-style-type: none"> - Collection privée devenue publique (dispositions testamentaires : leg, don, dation à une institution publique) ; - Collection privée ouverte au public (ex : fondation) ; - Collection formée par des dons multiples ; - Personne privée (collectionneur, écrivain, artiste...) ou ensemble de personnes privées (famille, couple, amis...) ; - Chefs-d'œuvre, objets précieux et extraordinaires ; - Objets quotidiens, banals, familiers (pas de tri discriminant opéré entre les chefs-d'œuvre et les autres objets).
INTENTION À L'ORIGINE DE LA CONSTITUTION DE LA COLLECTION EN MUSÉE	<ul style="list-style-type: none"> - Philanthropie ; - Hommage, monument, mémorial ; - Création (œuvre d'art, œuvre d'art totale, microcosme) ; - Remise en cause des principes institutionnels du musée.
CONTEXTE DE LA COLLECTION	<ul style="list-style-type: none"> - Authenticité de l'accrochage (présenté aujourd'hui tel que l'a connu le propriétaire de la collection) ; - accrochage modifié, reconstitué, dispersé, depuis la disparition du fondateur ; - Intervention du créateur dans la réalisation du bâtiment ; - Absence de référence aux événements contemporains : sensation d'une rupture temporelle (d'être « hors du temps »).
ENVERGURE / VISIBILITÉ / FRÉQUENTATION Ce critère ne peut être envisagé en termes d'opposition entre musées publics et musées privés.	<ul style="list-style-type: none"> - « Petit musée » : musée local, peu fréquenté, situés en retrait par rapport aux centres villes ou aux artères de circulation principales, collection de taille modeste, petite équipe d'employés (associations, bénévoles), à taille humaine, liberté dans le propos, plus grande proximité de l'institution avec ses visiteurs, regard porté sur les particularités des catégories traditionnelles, parfois caractère insolite... - « Grand musée » : musée national, symbole national, très grand, très fréquenté, collection de taille conséquente, employés très nombreux et clairement divisés en services, discours normatif posé sur les éléments présentés, recours à des catégories impersonnelles et universelles qu'ils créent/alimentent...
BÂTIMENT DU MUSÉE	<ul style="list-style-type: none"> - Ancienne maison du propriétaire de la collection laissée en l'état ; - Bâtiment récent, architecture moderne ; - Maison aménagée en musée par le créateur du musée ; - Studio d'artiste aménagé en musée ;

	<ul style="list-style-type: none"> - Bâtiment aménagé en musée ultérieurement.
MUSÉOGRAPHIE ACTUELLE	<ul style="list-style-type: none"> - Domestique (réelle ou reconstituée) ; - Décors chargés et fastueux, ambiance chaleureuse ; - Pas de séparation entre les éléments de mobiliers et les objets et œuvres d'art ; - Espace de taille moyenne, dédale de salles de plusieurs tailles et hauteurs ; - Dispositifs conviviaux au service du confort du visiteur : canapé, fauteuils, etc. ; - Dispositifs muséaux (cartels, barrières...) peu présents.
EXPÉRIENCE DE VISITE	<ul style="list-style-type: none"> - Omniprésence de la personnalité du créateur du musée ; - Immersion du visiteur dans l'intimité d'un autre individu, forme d'enchantement, de charme ; - Proposition de médiation sensible et sensorielle ; - Facilité à se projeter et à s'identifier aux éléments présentés ; à avoir de l'empathie et à ressentir des émotions ; - Liberté de visite, appropriation de l'espace par le visiteur ; éventuellement collaboration du visiteur à l'espace de visite - Importance de l'histoire racontée ; - Mise en présence d'éléments inédits, peu ou pas montrés jusqu'ici dans les musées ; impression de voyeurisme.
THÉMATIQUE INTIME	<ul style="list-style-type: none"> - Titre intime ; - Mise en scène de l'intimité d'un individu ; - Thématique personnelle ; - Thématique des émotions, des sentiments ; - Thématique des pratiques intimes.
GESTIONNAIRES	<ul style="list-style-type: none"> - Publics ou privés ; - Investis de leurs responsabilités par le créateur du musée/ ses héritiers ou non.
COMMUNICATION ACTUELLE	<ul style="list-style-type: none"> - Accent mis sur l'intimité du lieu ou non ; - Discours particulier tenu ou élaborer sur la notion d'intime : scientifique, historique.

Le détail de l'analyse de notre corpus réalisé avec l'aide de cette grille se trouve en annexe (annexe 2).

Au fil des recherches, un corpus secondaire s'est également constitué. Il s'agit d'un corpus d'initiatives de médiations ou d'éléments des parcours de visites permanents des musées qui présentent un caractère ou une problématique tout à fait intimes. Il n'est pas très conséquent (douze éléments) dans la mesure où il ne s'agit pas du support central de notre étude.

II. Les maisons-musées et le « Musée de musée »

Dans le catalogue d'exposition *L'Innocence des Objets* dont la publication a accompagné l'ouverture du Musée de l'Innocence en 2012, Orhan Pamuk revient sur la visite des petits musées européens qui ont inspirés son musée stambouliote, « les musées oubliés dans les rues à l'écart du centre des grandes métropoles¹³⁹ ». Néanmoins, ces musées ne se caractérisent pas uniquement par leur retrait. Le musée Nissim de Camondo (Paris), le musée Jacquemart-André (Paris), la Maison-musée Maurice Ravel (Monfort-l'Amaury), le musée national Gustave Moreau (Paris), le musée de la Vie romantique (Paris)... sont autant de musées cités par Orhan Pamuk dans le chapitre 81 de son roman¹⁴⁰. Ces musées ont en commun le fait qu'ils étaient à l'origine des lieux de vie privés. Pour son musée, Orhan Pamuk a d'ailleurs tenu que à ce que son musée soit assimilé à un lieu d'habitation : celui de la famille de Füsün à l'origine puis celui de son personnage principal, Kemal, qui a vécu sous les toits de son musée jusqu'à sa mort. Orhan Pamuk insiste particulièrement sur ce point car, comme il l'exprime dans son « modeste manifeste humaniste pour les musées¹⁴¹ » : « l'avenir des musées réside à l'intérieur de l'habitat¹⁴² ».

Il se trouve que l'immense majorité du corpus de notre étude était une maison d'habitation, avant de devenir une maison-musée. Cette forme muséale est propice au développement d'une intimité particulière, parce qu'il s'agit d'un lieu très chargé symboliquement et affectivement. Son modèle est domestique et « l'expression a le mérite de souligner l'importance de leur dimension domestique¹⁴³ » or, comme nous l'avons vu à propos de l'intime, la maison familiale ou l'appartement privé, la chambre à coucher ou le boudoir sont des espaces clés pour le développement d'une conscience de soi et de pratiques intimes.

¹³⁹ O. PAMUK, *L'innocence des objets*, Paris, Gallimard, 2012, p.51.

¹⁴⁰ Annexe 6, p.216.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.53-56.

¹⁴² *Ibid.*, p.56.

¹⁴³ D. GAMBONI, *op.cit.*, p. 91.

A. Les « petits musées » d'Yvonne du Jacquier

Dans son ouvrage, d'Yvonne du Jacquier associe le terme « petits musées » aux « anciennes demeures ouvertes au public¹⁴⁴ ». Dès lors, elle se lance dans la visite d'une vingtaine d'entre eux à travers l'Europe et retranscrit dans son livre ses impressions personnelles. Bien qu'il ne théorise pas la notion de « charme » muséal, il ouvre la voie à une pensée muséale en termes intimes. Cependant, en raison de son intérêt limité, il ne peut servir de fondement à notre analyse. L'ambition de l'autrice est exprimée en ces termes :

Ce modeste ouvrage n'a pas la prétention d'être une somme ; nous souhaitons tout simplement attirer l'attention sur des coins de charme ; nous espérons, en publiant ces lignes, donner à nos lecteurs le goût d'une forme de beauté qui nous est chère et les inciter à partir eux-mêmes à la recherche d'autres demeures chargées de poésie et de souvenirs.¹⁴⁵

Des historiens se sont également intéressés à ce phénomène et l'ont analysé. C'est par exemple le cas de l'historien suisse contemporain Dario Gamboni. Dans *Le musée comme expérience*, publié en 2020, il rend compte sous forme épistolaire de visites de musée qu'il aurait entrepris avec son cousin Libero¹⁴⁶ en 2012 dans l'optique de l'aider à effectuer un choix quant à l'avenir de la collection de son père décédé. Les deux cousins visitent une vingtaine de musées à travers le monde. Les musées concernés sont d'une nature spécifique : il s'agit de « musées d'auteurs » et de « maisons-musées », qui sont « des maisons conservées avec leur contenu en mémoire d'habitants célèbres, qu'il s'agisse d'artistes, d'architectes, d'écrivains – souvent – de compositeurs, de politiques... La piété y joue [à nouveau] un grand rôle¹⁴⁷ ». La maison-musée est donc un lieu qui, en deçà, de ses caractéristiques « charmantes » ou « intimes », n'a pas toujours eu vocation à être un musée, mais qui devait en premier lieu répondre à des exigences privées, personnelles, quotidiennes et domestiques. La valeur du site est très importante pour les créateurs de ces établissements car « Autant qu'à leur site, ces musées sont liés à la personne de leur créateur, dont ils constituent un monument et parfois le mausolée¹⁴⁸ ». Par exemple, les visiteurs de la Maison de Victor Hugo à Paris y vont autant pour admirer les objets et le mobilier qui racontent la vie de l'écrivain français que pour visiter cet appartement parisien où il a vécu entre 1832 et 1848 (fig.5). C'est le même phénomène qui peut motiver la visite de la Maison et des jardins du peintre Claude Monet à Giverny. Les

¹⁴⁴ Y. DU JACQUIER, *op.cit.*, p.11.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.11-12.

¹⁴⁶ Il s'agit en réalité d'un avatar littéraire. Dario et Libero sont les deux prénoms du professeur Dario Gamboni.

¹⁴⁷ D. GAMBONI, *op.cit.*, p.91.

¹⁴⁸ *Ibid.*

visiteurs déambulent dans les jardins créés et peints par l'artiste et s'attardent dans sa chambre à coucher, dans sa salle à manger jaune ou dans sa cuisine de faïence bleue et blanche.



Figure 5: vue du salon chinois de l'appartement de Victor Hugo, Place des Vosges, Paris. En ligne, photo du site officiel de la ville de Paris. (consulté le 10 juin 2022).

Yvonne du Jacquier, dans son ouvrage, décontextualise partiellement ces « petits musées », pourtant répandus aujourd'hui à travers le monde. Certes, elle rend compte de l'existence de ce phénomène à l'échelle européenne, puisqu'elle se rend aussi bien en France, qu'en Autriche, aux Pays-Bas ou en Suisse, en plus de la Belgique dont elle est originaire, mais elle occulte partiellement la longue tradition muséologique dont ils sont les héritiers. En effet, la chercheuse Ulrike Müller attire notre attention sur le fait qu'après les années 1860, de nombreux musées de collectionneurs furent fondés en Europe et en Amérique du Nord, à partir de leurs collections privées et dans leur propre maison. C'est par exemple le cas du Musée national Gustave Moreau, à Paris. Ce musée, ouvert en 1903, est le fruit de la volonté du peintre qui, de son vivant, a organisé à partir de 1862 la présentation et la préservation de ses œuvres au sein de son domicile parisien. Avant lui, dès les années 1830, l'architecte britannique John Soane avait pris les mêmes dispositions pour que sa maison londonienne devienne à sa mort un musée ouvert au public, où il pourrait admirer l'éclectisme et la richesse de sa collection privée. Ces maisons ont donc, selon la volonté de leur propriétaire privé, changé d'affectation. Les maisons-musées sont une forme muséale très ancienne, et rappellent le fait que les collections princières ou royales se trouvaient dans les intérieurs privés de leurs propriétaires plutôt qu'ailleurs.

Laurence Vail Coleman, dans un ouvrage de 1933, écrit l'histoire de ces « historic house museums ». Il réunit des informations sur près de 400 maison-musées historiques des États-Unis, résume ce mouvement et étudie la manière dont ces musées sont administrés. Ce mouvement des maisons-musées est donc bien plus ancien et généralisé que ne semblait le décrire Yvonne du Jacquier ou Orhan Pamuk, qui en donnait plutôt l'image d'institutions rares et précieuses. Ces demeures sont avant tout invisibilisées au profit d'autres formes muséales, et notamment des « grands musées » ; mais elles existent depuis au moins aussi longtemps que les premiers musées nationaux européens.

Néanmoins, le vocabulaire de l'intimité n'est pas utilisé pour parler de ces maisons-musées. Il est absent de l'étude de Coleman dans les années 1930. Yvonne du Jacquier le fait depuis les années 1970 mais c'est un discours marginal que Dario Gamboni a repris depuis les années 2010. Les maisons-musées elles-mêmes hésitent à employer ce terme, ce qui exprime encore une fois le manque d'appropriation de ce champ lexical par les professionnels du secteur. L'intime est là : en entrant dans la maison de John Soane, on pénètre dans son intimité, là où il a vécu. En entrant dans l'appartement de Victor Hugo, c'est la même chose : on s'introduit dans ce lieu où il a vécu avec sa femme et ses enfants, où il a écrit, où il a dîné, dormi, etc. Pourtant, dans notre corpus, une seule maison-musée « ose l'intime ». Il s'agit du Maison de Monet, à Giverny. La chambre de Monet (fig.6), située au premier étage de sa maison normande, est présentée aujourd'hui comme « un musée intime... », dans la mesure où elle présente le musée personnel de Monet, composé de toiles, d'esquisses et de dessins de ses amis où des artistes qu'il admirait et qu'il collectionnait. En 2016, la fondation Claude Monet a également soutenu la publication d'un ouvrage intitulé *Le Musée intime de Monet à Giverny*, élaboré à partir de l'étude du salon-atelier et de la chambre du peintre. En plus de s'attacher à sa technique picturale, elle fait un portrait très personnel du peintre ; un portrait « intime » porté par le musée présenté au public aujourd'hui.

Figure 6: vue de la chambre de Claude Monet, au premier étage de sa maison à Giverny. En ligne, site officiel de la Fondation Claude Monet. (consulté le 10 juin 2022)



Cette première partie a analysé le cas des maisons-musées de notre corpus. Il s'agit du cadre muséale dominant de notre corpus. Néanmoins, ce n'est pas une condition absolue de l'intime au musée ; en témoigne les autres bâtiments qui hébergent les établissements de notre corpus : des bâtiments modernes, des musées qui n'ont jamais été habités, ou encore des musées virtuels ou itinérants.

B. « Temples du culte de l'art et du souvenir »

Le cadre des maisons-musées, comme nous l'avons vu, est propice à l'épanouissement d'une intimité domestique, celle des propriétaires et des habitants du lieu. Mais qu'en est-il des visiteurs ? La « vibration immatérielle » décrite par Philippe Starck tient aux moments d'intimité qui ont eu lieu ou qui peuvent avoir lieu dans ces murs. Dans le catalogue de l'exposition inaugurale de la maison rouge, à Paris, en 2004 intitulée *L'intime, le collectionneur derrière la porte*, le penseur Gérard Wajcman écrit :

L'intimité est une chose en nous mais c'est aussi quelque chose hors de nous, notre maison, là où nous nous sentons chez nous, ou ces objets qui portent en eux une part de nous-mêmes, un souvenir, quelque chose qui se rattache à nous au plus profond été nous attache à eux, souvent au-delà de ceux qu'ils sont aux yeux indifférents.¹⁴⁹

Cette exposition est particulièrement intéressante pour notre propos car elle exposait des objets de collectionneurs privés dans leur contexte privé, c'est-à-dire qu'ils étaient prélevés avec leur environnement domestique. Dans quinze boîtes à taille humaine, disposées dans un grand espace nu, le visiteur était invité à glisser son regard à travers une fenêtre, une porte ou un judas pour découvrir un vestibule, des toilettes, un salon, une chambre ou une salle de bains de collectionneurs privés (fig.7). S'y côtoyaient objets personnels et œuvres d'art. Gérard Wajcman résume le projet de l'exposition de la façon suivante : « L'idée d'exposer les pièces entières d'habitation pourrait se dire : exposer les œuvres d'une collection avec le regard du collectionneur sur les œuvres de sa collection. Faire le portrait d'un regard¹⁵⁰ ». Or, dans les maisons-musées, le regard du propriétaire est partout, puisque c'est lui qui a choisi chaque objet, a pensé sa disposition au sein d'un ensemble pour son plaisir et son usage personnel.

¹⁴⁹ J.-P. CRIQUI, P. FALGUIÈRES,, G. WAJCMAN, *et alli.*, *L'intime, le collectionneur derrière la porte*, Catalogue d'exposition (Paris, La maison rouge - Fondation Antoine de Galbert, 5 juin - 26 septembre 2004), Paris, Éditions Fage, 2004, p.24.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.26.



Figure 7: deux vues de l'exposition « L'intime : le collectionneur derrière la porte 2004, la maison rouge, Paris, France.
Photos : Marc Damage

Néanmoins, alors que les intérieurs présentés dans l'exposition de la maison rouge étaient ceux de collectionneurs contemporains et vivants, ceux des maisons-musées appartiennent à des individus décédés. Dès lors, ces anciennes maisons muséalisées en l'état tendent à devenir ce que Dario Gamboni qualifie de « temples du culte de l'art et du souvenir¹⁵¹ ». On peut lire cette sacralité par exemple dans les différentes dispositions testamentaires prises par certains collectionneurs qui souhaitaient à leur mort que leur maison devienne un musée. Dans notre corpus, c'est le cas par exemple du comte Giacomo Poldi Pezzoli, personnalité fondatrice du Museo Poldi Pezzoli à Milan ; le cas du duc d'Aumale, à l'origine du Musée Condé au Château de Chantilly ; du musée éponyme du peintre Gustave Moreau ; d'Edouard André et Nélie Jacquemart pour le musée parisien qui porte leurs deux noms ; ou encore des deux musées fondés au début du siècle par les riches philanthropes américains Isabella Stewart Gardner et Albert C. Barnes.

Cette sacralité peut même aller plus loin que la conservation de la présentation de la collection en l'état. En effet, certaines maisons-musées sont des monuments au sens étymologique du terme, du latin *monumentum* : « faire penser à », « faire se souvenir de ». Ces monuments du souvenir, d'ailleurs présentés en ces termes par Dario Gamboni, servent parfois de mausolées à leur fondateur. Par exemple, les marchands et collectionneurs Francis Bourgeois

¹⁵¹ D. GAMBONI, « Musées d'auteur : les musées d'artistes et de collectionneurs comme œuvres d'art totales » [En ligne], in G. Mina, et S. Wuhmann, Sylvie (dir.), *Tra universo privato e spazio pubblico : Case di artisti adibite a museo / Zwischen privatem Kosmos und öffentlichem Raum : Künstlerhaus-Museen*, Berne, Office fédéral de la culture, 2011, p. 188-204.



Figure 8: mausolée de Francis Bourgeois et Noël Desenfans à la Dulwich Picture Gallery, région de Londres. Photo de Julian Oslay, 1er avril 2007. En ligne, site de Wikipédia (consulté le 10 juin 2022)

et Noël Desenfans se sont faits enterrer au début du XIX^{ème} siècle au sein du musée qu'ils avaient créé, la *Dulwich Picture Gallery* à Londres (fig.8). Parmi notre corpus, on peut citer le cas de Bertel Thorvaldsen. Le sculpteur néerlandais a pris soin de prévoir son inhumation dans la cour intérieure de son musée à Copenhague. Par ailleurs, le projet d'Henriette van den Bergh, lorsqu'elle a créé la maison-musée qui devait abriter la collection d'œuvres d'art de son fils, a édifié ce qu'Ulrike Müller appelle « un monument à sa famille » : « [...] elle voyait ce musée comme un sanctuaire à la mémoire de son fils disparu prématurément et comme un monument pour sa famille, mettant en valeur les valeurs, les idées et la vision de l'art et de la société des Mayer van den Bergh et les préservant pour l'avenir¹⁵² ».

L'intimité domestique des maisons-musées est donc empreinte de sacré et revendiquée comme telle par ses fondateurs. Cet argument est également repris par ceux qui conservent et font aujourd'hui visiter ces maisons-musées. Ainsi c'est par exemple le cas des deux musées de star que l'on retrouve dans notre corpus (le musée Edith Piaf à Paris et le musée Ava Gardner à Smithfield). Visiter ces lieux c'est rendre hommage à la personnalité célébrée et admirée, plus que pénétrer dans son intimité. Pourtant, ces deux musées agissent comme des sortes de mausolées, de monuments à la gloire de l'actrice ou de la chanteuse disparue et qui a personnellement habitée les lieux et a possédé les éléments exposés.

Deux autres exemples de maisons-musées de notre corpus illustrent une autre dimension du « souvenir » que peut porter une maison-musée. Ce souvenir peut être celui d'une personnalité de l'histoire collective connue ou admirée, ou alors d'individus qui ont investis ces lieux et y ont inscrit fortement leur personnalité. À la différence des deux premiers types, ils font partie d'une histoire collective. Il s'agit de la Maison d'Érasme, en Belgique, et de la Maison d'Anne Frank à Amsterdam. Le premier a été ouvert au public en 1930, et le second en 1960. Ces deux institutions muséales se sont attachées à recréer les environnements connus par Érasme, humaniste européen du XVI^{ème} siècle qui a séjourné dans cette maison de chanoine en 1521 et par Anne Frank, jeune adolescente juive déportée par les Nazis en 1944 après être restée cachée pendant près de deux ans avec sa famille dans cette maison. Ces deux musées ont

¹⁵² Traduction de l'auteur. Version originale : “[...]she saw the museum as a shrine to the memory of her prematurely deceased son and also a monument to her family, highlighting the Mayer van den Bergh's values, ideas and vision of art and society and preserving them for the future.”

U. Müller, *At Home in a Museum, The Story of Henriette and Fritz Mayer van den Bergh*, Woodbridge, Hannibal Books, 2021, p. 216.

aujourd'hui beaucoup de succès, et tout y est mis en œuvre pour créer une atmosphère authentique, dans un état qui suggère que les deux habitants viennent juste de partir. Ces deux lieux sont chargés de souvenirs et sont des lieux pour une mémoire à la fois individuelle et collective, dans la mesure où ces deux figures – deux écrivains, par ailleurs – sont des personnalités centrales de l'histoire européenne.

Dans cette deuxième partie, nous avons vu que ces maisons-musées ne possèdent pas qu'une dimension domestique et habitée, mais également une dimension mémorielle. C'est une conséquence du passé domestique de ces institutions : ceux qui les ont fondées ou y ont habité ne sont plus, mais ils survivent dans ces « petites maisons-musées où le passé hant[e] comme un fantôme les objets¹⁵³ ». Les institutions d'aujourd'hui entretiennent le souvenir de ce passé, voire en font un argument marketing.

C. Le musée au carré

Ces maisons-musées présentent généralement la particularité d'être ce qu'Alexandre Vialatte a appelé en 1949 des « musées de musées », à propos du musée des demoiselles Comte de Marsac, disparu aujourd'hui. L'ensemble du mobilier des objets ayant appartenu aux deux sœurs tout au long de leur vie a été exposé au premier étage de leur maison et tout le monde pouvait venir voir ce « musée de l'Objet Quelconque » pour 10 francs. C'est un musée où on pouvait par exemple admirer : « Un vrai billet de cinq francs, et sous globe, et les monnaies les plus récentes, tout ce qu'on a soi-même dans sa poche, mais encadré, serti, soclé, couché sur velours ouatiné, étiqueté en bâtarde et en ronde¹⁵⁴ ». Pour notre étude, cet exemple est pertinent parce qu'il s'agit d'une maison qui est devenu un musée au moment où tous les objets qu'elle contenait ont été mis sous verre, et en ce sens sacralisés. D'après Alexandre Vialatte, le musée des demoiselles de Marsac et donc bien un musée, voire plus : « [...] en ne le cherchant pas le musée de Marsac a réussi à être le comble même du musée non-musée, et par là le Musée des musées, puisqu'il n'expose pas autre chose que ce qui est commun à tout musée : la transfiguration de l'objet par la vitrine¹⁵⁵ ».

¹⁵³ O. PAMUK, *Le musée...*, *op.cit.*, p. 766-767.

¹⁵⁴ A. VIALATTE, « L'anti-musée ou le Musée des musées », 1949, in F. DAGOGNET, *op.cit.*, p.143-149.

¹⁵⁵ A. VIALATTE, *art.cit.*, in A. DESVALLÉES (dir.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Volume 1, Macon/ Savigny-le-Temple, éditions W-MNES et Presses Universitaires de Lyon, 1992, p.44.

Puisque certaines maisons-musées reproduisent le phénomène à l'œuvre au musée des demoiselles de Marsac, elles sont également des « Musées de musées », dans le sens où elles donnent à voir ce qu'est un musée : une attitude de l'esprit. « Le musée n'est pas dans la vitrine, mais dans la tête du visiteur¹⁵⁶ ». Ceci est éloquent dans le cas de la Maison-musée de Maurice Ravel, par exemple. Ouvert en 1973, ce musée de Monfort-Almaury a été légué à la collectivité locale par le frère du musicien en 1958. Ici, ce qui nous intéresse est le fait que la communication faite par le musée insiste sur sa dimension authentique : le visiteur y découvre la maison du compositeur comme il l'a connue, souhaitée et habitée. Les bibelots du compositeur et ses objets sont agencés de sorte qu'on ait l'impression que le musicien pourrait revenir jouer d'une minute à l'autre et se saisir de sa tasse, posée négligemment sur un guéridon (fig.9).



Figure 9 : deux vues de l'intérieur actuel de la Maison-Musée Maurice Ravel, Monfort Almaury. En ligne, site officiel du musée. (consulté le 10 juin 2022).

Or, Maurice Ravel n'a jamais eu l'ambition de faire de sa demeure un musée ; c'est une idée de la Réunion des Musées Nationaux à qui la maison a été léguée. Cette maison est devenue un musée car elle a cessé d'être habitée et que sa disposition a été figée, muséalisée. Les objets ne sont plus manipulables et le visiteur étranger doit se contenter de regarder et d'imaginer la vie de Maurice Ravel en ces lieux. La différence avec le projet de Klaus Schreiner dans les années 1970 est que la communication du musée insiste sur le fait qu'il s'agit de la maison *de* Maurice Ravel, et pas simplement d'un intérieur du XIX^{ème} siècle. Le musée insiste ainsi sur le fait que cette maison est l'écrin qui a servi d'inspiration au compositeur. Ce qui est de l'ordre de l'intime ici, c'est le fait que soit mise en scène l'intimité d'une personnalité connue du public, dans son propre espace intime désormais exposé aux yeux de tous. Le « Musée de musée » n'en est un que parce qu'il est ouvert au public. Sans lui, le billet de cinq francs des demoiselles de

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.46.

Marsac ne serait rien d'autre qu'un billet de cinq franc mis sous verre, alors qu'avec lui il devient un objet de musée, « ce qui prouve que quatre barreaux suffisent pour créer du mystère et un vitrage, de la célébrité¹⁵⁷ ».

Cette troisième partie a montré que les maisons-musées sont également des lieux particulièrement propices à mettre en avant l'essence même du musée public : son ouverture et la sacralité de sa présentation.

Pour conclure, ces maisons, en devenant des musées, ont transformé l'intimité privée dont elles étaient le cadre en intimité exposée au public. Et donc, ce sont des musées où le privé se revendique comme tel dans un cadre public. L'intimité y est alors déployée selon certains codes, et rarement de manière explicite.

III. Les « musées d'auteurs »

La dimension de « musée au carré » de notre corpus ne concerne pas uniquement le site des maisons-musées, mais également la manière dont leurs collections sont présentées et ce, en lien direct avec les personnalités qui en sont à l'origine.

A. Les « ensembles » des collectionneurs privés

Dario Gamboni considère qu'au tournant du XX^{ème} siècle, certains accrochages d'œuvres d'une collection par leur propriétaire sont une « œuvre d'art au carré », et que celui qui en est responsable peut prétendre au « statut de créateur¹⁵⁸ ». Ainsi, l'historien reprend l'expression de Marcel Duchamp, qui avait dit en 1949 que « le vrai collectionneur » est « un artiste au carré. Il choisit des tableaux et les accroche à ses murs ; en d'autres termes, il se peint une collection¹⁵⁹ ». Revenons donc ici sur la qualité d'auteur que donne Dario Gamboni à ces créateurs de musées particuliers. Cette qualité nous intéresse particulièrement dans le cadre de

¹⁵⁷ A. VIALATTE, *art.cit.*, in F. DAGOGNET, *op.cit.*, p.147.

¹⁵⁸ D. GAMBONI, « Musée d'auteur... », *art.cit.*

¹⁵⁹ M. DUCHAMP, propos recueillis à la Western Round Table on Modern Art, 1949, San Francisco ; in D. GAMBONI, « Musée d'auteur... », *art. cit.*

l'étude d'un musée intime car : « Dans ces « musées d'auteur » – comme on parle de « films d'auteur » – priment l'expérience et l'intimité¹⁶⁰ ».

Les éléments de notre corpus qui peuvent rentrer dans cette catégorie sont principalement antérieurs aux années 1950. Il s'agit du Musée John Soane à Londres, ouvert en 1837 ; le musée Condé à Chantilly, ouvert en 1898 ; le musée national Gustave Moreau, ouvert à Paris en 1903 ; le Musée Isabella Stewart Gardner ouvert à Boston la même année ; le musée Mayer van den Bergh ouvert à Anvers en 1923 ; la Barnes Foundation ouverte à Merion en 1925 ; le musée Nissim de Camondo ouvert à Paris en 1936 ; le musée Bagatti Valsecchi ouvert à Milan en 1994 ; la Maison musée Mario Praz ouverte à Rome en 1995 et le Musée de l'Innocence, ouvert à Istanbul en 2012. Ce sont tous des musées de collectionneurs privés qui ont parfois eu une pratique artistique annexe (peinture, architecture, littérature) et ils ont tous été établis dans la demeure des collectionneurs concernés. Ces musées, par rapport à d'autres musées de collectionneurs privés, présentent la particularité d'être particulièrement imprégnés de la personnalité de leur « auteur ». De plus, tous les collectionneurs concernés ont pris des dispositions testamentaires ou d'autres natures pour que leurs collections soient ouvertes au public. D'ailleurs, à l'exception du Musée de l'Innocence, ces institutions célèbrent toutes leur auteur dans leur nom. L'intimité à l'œuvre dans ces établissements est donc particulièrement incarnée.

Dario Gamboni compare en particulier deux exemples américains : la fondation Barnes et le musée Isabella Stewart Gardner. Ce dernier a été fondé par la riche collectionneuse et philanthrope américaine Isabella Stewart Gardner. Le musée présente les éléments de sa collection privée. En tout, près de 7500 objets : peintures, sculptures, meubles, étoffes, dessins, argenterie, livres rares... datant de la Rome antique jusqu'au XIX^{ème} siècle et originaires d'Asie, d'Europe et d'Amérique. Sa collection est abritée dans un palais néo-vénitien qu'elle a fait construire le plus fidèlement possible aux palais de Venise qu'elle a abondamment étudiés. Le musée a été ouvert au public en 1903, de son vivant. Elle a pris soin d'inclure une clause dans son testament qui interdit de modifier la disposition générale et l'arrangement du lieu, ce qui montre qu'elle considérait ce musée comme son œuvre. Très visité aujourd'hui, le musée charme le visiteur par son atmosphère très particulière ; celle d'une grande maison ancienne où se seraient accumulés beaucoup d'objets et de souvenirs. Les objets sont présentés dans des salles qui portent des noms de périodes, de styles, d'écoles, d'aires culturelles, etc., reprenant

¹⁶⁰ D. GAMBONI, *op.cit.*, quatrième de couverture.

les codes classiques de présentation des œuvres dans un musée, par période, par artiste ou par aire géographique. « Mais les accrochages sont rarement cohérents et exclusifs du point de vue historique, géographique, stylistique, ou technique, et tendent au contraire à combiner librement des objets d'origine et de destination diverses selon des principes et des fins qui ne sont pas explicités¹⁶¹ ». Cette liberté c'est celle que prend personnellement la collectionneuse. Sa personnalité est très présente dans le musée, et elle s'exprime à travers les associations qu'elle opère dans la disposition de ses objets. Par exemple, on trouve dans la salle dédiée à l'aquarelliste contemporain d'Isabella Dodge Macknight (fig.11) des œuvres du peintre ainsi que des œuvres de ses associés et amis et une partie de son imposante collection de livres. Le mobilier présenté renvoie à la fonction du lieu : ce fut un appartement pour les invités puis la salle de réception privée de la collectionneuse. Quant à la salle Véronèse (fig.10), elle tire son nom de la peinture qui recouvre le plafond. Au lieu de consacrer la salle à la Venise de la Renaissance, elle y a disposé un ensemble d'objets de plusieurs époques et origines géographiques différentes. On y trouve notamment des panneaux de cuir ouvragés venus d'Espagne, d'Italie et des Pays Bas sur les murs. Des soucoupes, des tasses et un pichet en porcelaine dorée brillent au centre de la pièce. Plusieurs pastels de petite échelle, réalisés par le contemporain de la collectionneuse James McNeill Whistler viennent équilibrer l'imposante impression que fait *Le Couronnement* du plafond au visiteur.

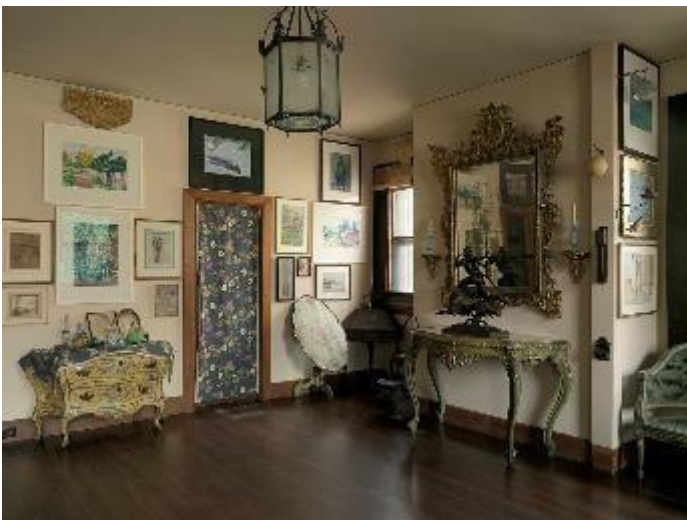


Figure 11: salle Macknight au premier étage du musée Isabella Stewart Gardner. En ligne, site officiel du musée. (consulté le 10 juin 2022)



Figure 10 : salle Véronèse au troisième étage du musée Isabella Stewart Gardner à Boston. En ligne, site officiel du musée. (consulté le 10 juin 2022).

La disposition des collections d'Albert C. Barnes à la Barnes Foundation présente les mêmes caractéristiques. En effet, elle procède de jeux d'associations, d'échos entre différentes

¹⁶¹ D. GAMBONI, « Musée d'auteur... », *art.cit.*, p.195.

époques, différents médiums et différentes formes. La Barnes Foundation a été ouverte à Mérimon vingt ans après le musée Isabella Stewart Gardner, et leurs collections se sont constituées dans le même contexte du Gilded Age américain. Chez Barnes la constitution d' « ensembles » signifiants et évocateurs à partir de sa collection est plus évident encore que chez Isabella Stewart Gardner. Lui aussi a longuement médité les arrangements, la répartition et les groupements d'objets, souvent symétriques (fig.12). La logique de sa présentation est formelle et elle transcende les catégories de manière beaucoup plus fortes que le musée précédent. Par ailleurs, Barnes entretenait un lien très intime avec sa collection physiquement et psychiquement. Sa collection rassemble 2500 pièces et est particulièrement célèbre pour ses peintures européennes, et en particulier ses toiles impressionnistes et postimpressionnistes.



Figure 12 : vue d'une salle la Barnes Foundation à Philadelphie. En ligne, site officiel de la Barnes Foundation. (consulté le 10 juin 2022). Cette image illustre le principe de symétrie cher à l'œuvre de Barnes.

Dans le cas de ces deux riches collectionneurs américains du début du XX^{ème} siècle, la mise en espace de leurs collections est un moyen d'expression personnelle, une manière pour eux de faire œuvre. Ils correspondent parfaitement à la remarque de Marcel Duchamp. Les deux musées rejettent la compartimentation des collections proposée par les musées publics au profit de réflexions esthétiques. Tous les deux pensent qu'un environnement de type domestique est le meilleur qui soit pour apprécier de l'art. Les collections de deux établissements reflètent des intérêts larges et divers, et une volonté de proposer une éducation par l'art. Néanmoins, les deux collectionneurs ne sont pas de la même génération. De fait, la collection de Gardner exprime davantage un goût pour le symbolisme là où celle de Barnes a des reflets plus modernes. De

plus, ils s'opposent sur le plan social. Isabella Stewart Gardner appartient à une riche famille d'aristocrates alors qu'Albert C. Barnes est ce que l'Amérique appelle alors un « self made man ». Entrepreneur en produits pharmacologiques, il a fait fortune grâce à l'invention d'un antiseptique au tournant du XX^{ème} siècle.

Ces musées de collectionneurs privés sont particulièrement marqués par cette autorialité et ils s'en revendiquent. Ainsi, Albert C. Barnes autant qu'Isabella Stewart Gardner, John Soane, le duc d'Aumale, Nissim de Camondo, les frères Bagatti Valsecchi, Mario Praz, etc. ont pris des dispositions testamentaires pour que leurs collections soient conservées en entier, dans leur lieu d'origine et selon la disposition souhaitée par feu leur créateur. John Soane a même fait ratifier de son vivant un acte parlementaire par le Parlement britannique pour garantir la préservation en l'état de sa maison-musée londonienne.

Ainsi, ces musées de collectionneurs privés sont également des musées d'auteurs, dans la mesure où la personnalité et la subjectivité des collectionneurs s'offrent au visiteur comme un regard, comme un filtre. Chacune de leur collection témoigne du regard qu'ils portent sur le monde. Le succès que connaissent aujourd'hui ces deux musées de collectionneurs privés américains reflète le goût des visiteurs pour des musées imprégnés d'une forte personnalité qui invite le grand public à rentrer dans son intimité domestique et créative.

B. Les musées d'artiste

Par ailleurs, l'expression « musée d'auteur » peut être étendue à un autre type de musée de notre corpus, en plus des musées de collectionneurs privés : les maisons d'artiste devenues des musées. Dans notre corpus, cela correspond à la deuxième catégorie la plus représentée. Elle se divise en trois catégories : les musées monographiques créés par les artistes eux-mêmes ou leur descendance proche pour réunir leur œuvre et éventuellement des éléments de leur collection privée ; les musées monographiques dédiés à des artistes mais réalisés par d'autres individus, que ce soit des collectionneurs de leurs œuvres ou des admirateurs voire des entités publiques ou privées, comme un État ou une fondation ; et les musées créés par des artistes contemporains pour remettre en cause les principes du musée. C'est le premier cas qui nous intéresse ici. Ce modèle de musée d'artiste ouvert au public se développe largement en Europe à partir de la fin du XIX^{ème} siècle, jusque dans les années 1950.

Victoria Newhouse dans son ouvrage *Towards a New Museum* publié en 1998 reconnaît trois modèles architecturaux au musée monographique d'artiste :

- Le musée aménagé de manière posthume dans un bâtiment lié à l'histoire personnelle de l'artiste, comme la Gypstoteca Canoviana construite en Italie en 1833 sur le lieu de naissance du sculpteur italien Antonia Canova (1752-1822) en l'honneur de sa vie et de son œuvre ;
- Le musée aménagé dans un bâtiment existant réadapté aux besoins spécifiques de l'œuvre de l'artiste concerné, comme le Musée Thorvaldsen ouvert à Copenhague en 1848 sur le projet du sculpteur lui-même ;
- Le studio d'artiste institutionnalisé par un artiste, comme c'est le cas du Musée Gustave Moreau à Paris, ouvert en 1903 dans le studio et dans la maison du peintre.

D'après Victoria Newhouse, ces musées sont plus nombreux en Europe qu'aux États-Unis, puisqu'ils ont rencontré un succès immédiat là-bas dès leur création. Elle précise que le modèle du musée monographique s'est développé au XIX^{ème} siècle, en réaction à la tendance des musées à isoler les objets les uns des autres, et de leur contexte de création.

Parmi les musées de notre corpus, on peut citer deux exemples intéressants qui reprennent des éléments de ces modèles, et viennent les enrichir. Le premier est le musée Vincenzo Vela, ouvert en 1898 à Ligornetto, en Suisse. Il s'agit d'un musée abrité dans la villa du sculpteur Vincenzo Vela qui y réunit les œuvres du frère et du fils de Lorenzo ainsi que les collections de peintures, de sculptures et de photographies des artistes et d'outils de tailleurs de pierre et de sculpteurs. Dans la salle octogonale (fig.14) sont par exemples exposées les sculptures monumentales de Vincenzo. Ce musée d'artiste est avant tout une maison d'artiste (une des plus importantes du XIX^{ème} siècle en Europe) et ce dernier est directement intervenu dans les plans de conception du bâtiment réalisé par l'architecte de la Cour Savoyarde, Cipriano Ajmetti pour y décider la manière dont se répartissaient les espaces de vie, d'exposition et de création.

Un second exemple est celui du Musée Gustave Moreau, ouvert au public en 1903, trois ans après la mort du peintre. Ce peintre parisien avait souhaité créer un musée pour lutter contre la dispersion de son œuvre à sa mort, avec l'idée de transformer de manière posthume sa maison en musée. Le musée présente l'œuvre du peintre dans sa globalité. Il montre à la fois les étapes de création (esquisses, ébauches, études) et les œuvres finales. Au dernier étage, le studio de l'artiste baigné de lumière est également visitable (fig.13). Gustave Moreau a pensé son musée comme un autoportrait, reflet de son œuvre et de sa personnalité.



Figure 13 : vue du deuxième étage du musée national Gustave Moreau, à Paris. En ligne, site officiel du musée. (consulté le 10 juin 2022)



Figure 14 : vue de la salle octogonale du Musée Vincenzo Vela (muséographie actuelle), à Ligornetto. En ligne, site officiel du musée. (consulté le 10 juin 2022)

Enfin, l'intimité de ces musées réside dans leur projet-même, et dans le lien intime qui persiste entre l'artiste et l'institution qu'il a créée et qui l'incarne par-delà la mort. Néanmoins, tous les musées/maisons d'artistes ne présentent pas, en pratique, le même degré d'intimité. La muséographie actuelle du musée Vincenzo Vela, épurée et impersonnelle, est moins immersive que celle du musée Gustave Moreau, où la personnalité de l'artiste est omniprésente et se rencontre dans chaque détail du musée. Ces musées, plus que d'autres, insistent sur le caractère personnel et original des artistes qu'ils mettent en valeur, et en font un argument de vente. En les visitant, on découvre un portrait plus complet de ces artistes, un portrait plus personnel que si on découvrait leurs œuvres accrochées sur les cimaises de grands musées encyclopédiques, dans la section peinture ou la section sculpture du musée du Louvre, par exemple.

C. Faire le musée d'un autre : musées d'artiste de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle

Ici c'est le deuxième cas du musée d'artiste qui nous intéresse : le musée d'artiste monographique édifié indépendamment de l'artiste concerné, par un tiers. En effet, on observe depuis la deuxième moitié du XX^{ème} siècle une augmentation de la création de ce type d'institution. Victoria Newhouse se concentre en particulier sur la dimension architecturale de ces musées et elle observe que : « Alors que les musées néoclassiques comme les musées Canova et Thorvaldsen étaient stylistiquement l'extension architecturale de l'œuvre des deux artistes, les musées monographiques d'aujourd'hui ne sont pas nécessairement liés à leur

contenu¹⁶² ». Ceci pour deux raisons. En premier lieu, le fait que ces établissements sont édifés sans la volonté explicite de l'artiste dont ils proposent une monographie. Il y a donc plusieurs personnalités en concurrence dans ces espaces : celle de l'artiste exposé et celle du créateur de musée. En second lieu, le fait que les bâtiments qui abritent leurs œuvres sont des bâtiments contemporains déconnectés du contenu du musée, notamment créés par des architectes célèbres.

Parmi notre corpus, on peut isoler trois exemples qui sont des adaptations du musée monographique du XIX^{ème} siècle aux exigences du siècle suivant. L'exemple que nous avons choisi pour introduire cette période est celui du Musée Picasso, ouvert à Paris en 1985. Ce musée abrite des œuvres de l'artiste et des éléments de sa collection privée. Il a vu le jour à la suite de deux donations faites en faveur de l'État français en 1975. L'État a choisi d'héberger cette collection dans un hôtel particulier du XVII^{ème} siècle, une période pourtant bien antérieure à celle de l'artiste. De plus, il n'expose qu'une version incomplète de l'œuvre de l'artiste, puisque n'y figurent pas d'œuvres de la période cubiste et tardive.

Les deux exemples suivants sont du même type. Ils sont tous les deux cités par Victoria Newhouse dans son ouvrage, le Musée Andy Warhol à Pittsburg, aux États-Unis et le Musée Jean Tinguely à Basel, en Suisse. Ouvert en 1994, le premier est un projet de la Fondation Andy Warhol qui a vu le jour sept ans après la mort de l'artiste. Le musée se trouve dans un bâtiment construit par l'agence Richard Gluckman Architects dans la ville natale de l'artiste (fig.16). D'inspiration industrielle, elle se veut une réplique de la Factory de l'artiste (fig.15). Ce premier exemple reprend le principe du musée monographique du XIX^{ème} siècle : il est édifé en accord avec l'artiste, représenté par la Fondation qu'il a créée en 1985 et il se veut une image de la personnalité d'Andy Warhol, même s'il présente son œuvre de manière très incomplète. Quant au second exemple, il s'agit du Musée Jean Tinguely à Basel. Ce musée a été créé dans la ville où le sculpteur a grandi et il a ouvert en 1996, cinq ans après sa mort. La collection de ce musée monographique dédié à l'artiste a été élaborée à partir de la collection de deux particuliers et rassemble à la fois des œuvres de l'artiste et des objets personnels. Le bâtiment (fig.17) a été construit par l'architecte Mario Botta sous forme d'un espace modulable à l'infini grâce à des cloisons en panneaux. Or, ce musée donne une image très incomplète de l'œuvre de l'artiste et le bâtiment rend son portrait difficilement lisible car la circulation y est très formalisée. Victoria

¹⁶² Traduction de l'autrice. Version originale : “*Whereas the neoclassical Canova and Thorvaldsen museums were stylistically the architectural extension of both artists' work, monographic museums now do not necessarily relate to their content*”, in V. NEWHOUSE, *Toward a New Museum*, New York, The Monacelli Press, 1998, p.100.

Newhouse note ici une dissonance majeure entre la légèreté et le mouvement des œuvres de Jean Tinguely qui sont présentées (fig.18) et la rigidité de leur contexte d'exposition.



Figure 15 : façade du musée Andy Warhol de Pittsburg. Photo prise en novembre 2020 par Popscreenshot. En ligne, page wikipédia du musée. (consulté le 10 juin 2022).



Figure 16 : vue intérieure du musée Andy Warhol, à Pittsburg. En ligne, site de Pittsburg Quarterly. (consulté le 10 juin 2022)



Figure 17 : vue du bâtiment du musée Jean Tinguely, à Basel. En ligne, page wikipédia du musée. (consulté le 10 juin 2022)



Figure 18 : vue intérieure du musée Jean Tinguely, à Basel. En ligne, site touristique de la jds. (consulté le 10 juin 2022).

Ce deuxième lot d'exemples résume les caractéristiques des nouveaux musées d'artistes de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle : il s'agit d'initiatives privées, qui mettent en scène de manière erronée ou lacunaire l'œuvre d'un l'artiste et qui sont hébergés dans des bâtiments pas toujours pensés en cohérence avec la nature de la collection exposée. L'intimité des musées d'artiste du XIX^{ème} siècle est donc totalement reconfigurée dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle et elle tend à se confondre avec les musées de collectionneurs privés. Ces musées ne sont pas des musées d'auteur car on y perd l'unité subjective : le lien entre tous ces éléments se distend à mesure que les tâches se répartissent entre plusieurs acteurs. Ces musées d'artistes sont davantage des musées d'hommage.

Le fait que Victoria Newhouse concentre son analyse sur le lien entre le contenant et le contenu de ces institutions est intéressant. Elle nous invite à nous demander si une architecture déconnectée de la nature des collections exposées nuit à l'éventuelle intimité de ces collections.

Un exemple est éloquent : celui de la Foundation Barnes. En effet, la collection a été déménagée en 2012 depuis Mériion jusqu’au centre de Philadelphie, dans un bâtiment moderne dessiné par Paul Philippe Cret (fig.19). La surface d’exposition a été plus que doublée, mais ce déménagement heurte la cohérence du projet d’Albert C. Barnes, puisqu’ils avaient pensé son musée en harmonie avec son environnement. Le musée d’auteur est donc à penser en termes d’ensemble cohérent, formé par le lieu, le bâtiment, la disposition, les objets et la personnalité qui conçoit cet ensemble. Par ce déménagement et le choix d’une architecture moderne en béton, le nouveau musée de la Barnes Foundation a rompu cette harmonie.



Figure 19 : deux vues du nouveau bâtiment de la Barnes Foundation, à Philadelphie (2017). Photos de Michael Perez, disponibles sur le site officiel du musée. (consulté le 10 juin 2022).

Pour conclure cette troisième partie, dans le cas du musée de collectionneur comme dans celui du musée d’artiste, l’intimité du lieu réside dans ce qui est perçu par le visiteur et plus encore dans le lien personnel et très incarné qui existe entre l’institution actuelle et l’artiste/ le collectionneur. Cette personnalité, artistique ou collectionneuse, est érigée en « auteur » de son musée, pour reprendre l’expression de Dario Gamboni.

IV. Art contemporain et anti-musées intimes

Cette quatrième partie introduit une pluralité dans la pensée du musée intime puisqu’elle le définit autrement que comme un musée d’auteur. Le modèle du musée intime est en effet bien plus riche que cela, à l’image de la notion à laquelle il renvoie. D’autres types de musées répondent aux critères que nous avons définis, et en particulier des initiatives d’artistes de la seconde moitié du XX^{ème} siècle qui font du registre intime le terrain d’une contestation des principes institutionnels du « musée ».

Les éléments de notre corpus qui correspondent à cette catégorie sont une minorité, mais ils sont essentiels pour comprendre la pluralité des manifestations muséales qu'engendre le modèle intime du musée. Un élément intéressant à souligner est que ces « musées » n'en sont pas au sens de la définition de l'ICOM. Il s'agit d'initiatives muséales portées par des artistes qui s'approprient les codes des institutions et les parodient, selon le principe d'une subjectivité de plus en plus revendiquée.

A. Le regard des artistes

Dario Gamboni, dans un article de 2011, explique que les artistes ont eu un rôle à jouer dans le brouillage des frontières entre espace public et espace privé en matière de musée et d'exposition. Son attention se concentre en particulier sur la figure d'Harald Szeemann, artiste et commissaire d'exposition suisse : « L'inventeur de la conception du commissaire d'exposition comme créateur – voire comme artiste, selon ses détracteurs – avait en effet consacré la *documenta 5* aux « mythologies individuelles »¹⁶³ ». La thématique générale de la *documenta V*, qui a eu lieu à Cassel en 1972 était celle du lien entre les images et la réalité. Sous la direction d'Harald Szeemann, Cette exposition a été marquée par la vision personnelle de son commissaire qui en intitule un espace « mythologies individuelles », mettant l'accent sur sa propre imagination artistique comme moteur de l'exposition. Par ailleurs, l'intervention de l'artiste français Daniel Buren dans le catalogue de l'exposition, et dans l'exposition elle-même, explicite ce nouveau statut de l'espace d'exposition désormais marqué par la personnalité de son auteur : « De plus en plus, le sujet d'une exposition tend à ne plus être l'exposition d'œuvres d'art, mais l'exposition de l'exposition comme œuvre d'art¹⁶⁴ ».

Les cinq manifestations de notre corpus qui forment à nos yeux ce regard particulier porté sur le musée sont l'œuvre de cinq artistes contemporains. Il faut cependant les distinguer des « musées d'artiste » précédemment décrits. Ici, il ne s'agit pas pour eux d'exposer leur œuvre ou des objets de leurs collections privées, mais de *faire œuvre* en utilisant les codes du musée et en se les appropriant, quitte à les subvertir. C'est ainsi qu'Harald Szeemann a l'expression "Museum of Obsessions", qui semble dérivée des « mythologies individuelles ». Par cette expression, il désigne ses archives de travail et sa bibliothèque personnelles, constituées au

¹⁶³ D. GAMBONI, « Musée d'auteur: les musées d'artiste... », *art.cit.*

¹⁶⁴ Extrait du texte publié en anglais dans le catalogue d'exposition de *Documenta V* (1972) et rapporté traduit dans D. BUREN, « Exposition d'une exposition », 1972, in A. DESVALLÉES (dir.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Volume 1, Macon/ Savigny-le-Temple, éditions W-MNES et Presses Universitaires de Lyon, 1992, p.150.

cours des plus de 150 expositions qui marquent sa carrière d'artiste- commissaire. Ce qui est intéressant pour notre propos ici c'est que l'expression fait du terme « musée » un espace très privé, très intérieur, celui des obsessions personnelles d'Harald Szeemann. On peut également y voir un dérivé du musée imaginaire de Malraux, bien que la réalité matérielle de ces deux « musées » soit bien différente. Or, pour résoudre la tension entre caractère privé (les obsessions) et la notion d'espace public (le musée) qui transparait ici, Dario Gamboni propose la définition suivante : « Un univers, un cosmos, comme une mythologie, s'ils peuvent être conçus par un individu, ne sauraient exclure les autres, qu'ils aspirent à englober dans leur totalité¹⁶⁵ ». L'un et l'autre sont communicants.

Dans cet exemple, il n'y a pas à proprement parlé de discours porté sur l'intime. En revanche, la subjectivité et la personnalité de l'artiste/ du commissaire, deviennent des éléments centraux du propos de ces expositions à partir des années 1970. De plus, plus tard dans sa carrière Harald Szeemann incorpore plus d'intime à ses créations. À ce titre, on peut parler de l'exposition *Grand-père*, en 1974. En deux ans, Harald Szeemann organise *Documenta V*, où il présente ses mythologies, et poursuit avec cette exposition très intime, même si elle n'emploie pas ce terme. Ainsi, il organise dans son appartement de Berne cette exposition en l'honneur de son grand-père, Etienne Szeemann, coiffeur et inventeur (fig.20). Cette exposition est profondément biographique, puisque le commissaire met en scène des objets et meubles du quotidien (ciseaux de coiffure, peigne, habits, lit, armoire...) ayant réellement appartenu à son grand-père. On est ici dans quelque chose de très plus intime, puisque l'exposition n'a pas lieu dans un cadre public mais dans un appartement privé exceptionnellement ouvert au public.



Figure 20 : deux vues de l'exposition « Grand-père » reconstituée en 2019 au Swiss Institute. En ligne, site du Swiss Institute. (consulté le 10 juin 2022)

¹⁶⁵ D. GAMBONI, « Musée d'auteur : les musées... », *art.cit.*

La démarche étudiée dans cette partie est donc bien différente de la démarche des musées d'auteurs présentés précédemment. Il s'agit ici plus volontiers d'un « musée de créateur », car il incombe de mettre en avant la liberté de création prise par les « créateurs de musées » dont il est question ici. Leurs ambitions et leurs productions sont bien différentes de ceux des collectionneurs ou des artistes déjà étudiés.

B. Parodier l'institution

En termes d'ambition, on peut identifier chez ces artistes des années 1960-1970 une volonté de parodier le musée. L'artiste français Marcel Duchamp propose par exemple dans la deuxième moitié des années 1930 un musée miniature portatif : la « boîte en valise » (fig.21). Dans une petite valise sont ainsi présentées des répliques miniatures de ses œuvres. Il recrée un espace-pseudo muséal qu'il peut emmener partout avec lui et problématise la reproduction et la miniaturisation d'œuvres. Ben Patterson et Robert Filliou ont en 1962 une initiative similaire. Par « galerie légitime – couvre-chef(s) d'œuvres », ils désignent une promenade organisée dans Paris qui consiste à présenter des œuvres miniatures de leur création contenues dans un chapeau. Ici, l'appropriation est légèrement différente, mais dans les deux cas il s'agit d'espace d'exposition très éphémère.



Figure 21 : Marcel Duchamp, « boîte en valise », modèle de 1936-1941. Cuir rouge, carton, toile rouge, papier, rhodoïd (ou mica). En ligne, site du Centre Pompidou. (consulté le 10 juin 2022).

Le cas du « Musée d'art moderne – département des aigles » de l'artiste Marcel Broodthaers est peut-être encore plus parlant. Ce musée particulier a existé de 1968 à 1972 sous des formes diverses, et en premier lieu dans l'appartement privé bruxellois de l'artiste (fig.22). L'artiste y

expose des chefs-d'œuvre reproduits au format carte postale réparties dans plusieurs sections intitulées par exemple « Section des Figures » ou « Section XIX^{ème} siècle » (fig.23). Cet exemple est une parodie du musée très élaborée. D'abord, Marcel Broodthaers inscrit l'aspect muséal dans le titre de son œuvre, alors même que ce musée se tient dans son appartement privé, un cadre non-institutionnel. Ensuite, l'accrochage imite l'accrochage muséal et à travers les différentes sections on retrouve la démarche de catégorisation du musée. Enfin, ce musée interroge la valeur de l'œuvre d'art dans son lien aux institutions (les cartes postales deviennent-elles des œuvres parce qu'elles sont accrochées dans un musée ?) et interroge également la reproduction d'œuvres. Ce musée d'artiste éphémère est également itinérant, contrairement aux institutions, et il se trouve exposé et augmenté dans divers événements, et notamment la *Documenta V* d'Harald Szeemann à Cassel en 1972.



Figure 23 : Vue du « Musée d'Art Moderne – Département des Aigles » de Marcel Broodthaers, 1968-1972. En ligne, site de Marcelbroodthaers.be (consulté le 07 mai 2022)

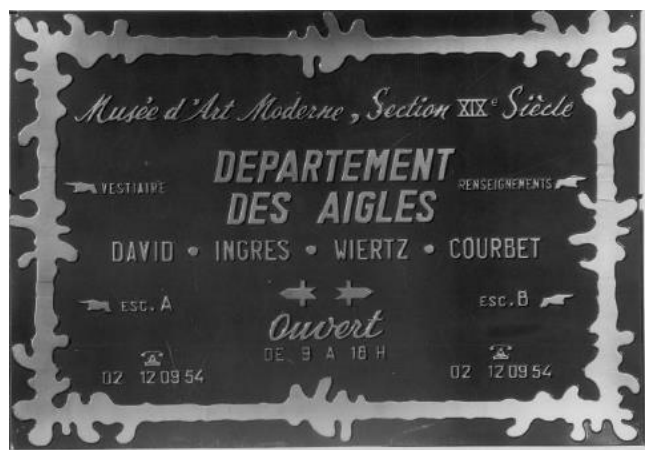


Figure 22 : Panneau de la Section XIX^{ème} siècle du « Musée d'Art Moderne – Département des Aigles », 1968-1972. En ligne, site de Marcelbroodthaers.be (consulté le 07 mai 2022)

Cette partie nous a donc montré en quoi consistent ces « musées de créateurs » contemporains à partir des années 1960-1970 : des parodies du musée espace-public.

C. Entrée de l'intime au musée

Ces créateurs contemporains imposent ainsi au musée leur personnalité, leur subjectivité, et leur regard artistique. Ils font ainsi entrer au musée, petit à petit, la possibilité de l'intime en tant qu'expression particulière d'une individualité. Ils font également émerger la possibilité d'un vocabulaire intime et personnel au musée : les « mythologies individuelles », les « obsessions » de chacun... jusqu'au « sentimental ».

En effet, un dernier exemple de notre corpus que nous intégrons à cette partie est le « musée sentimental » de Daniel Spoerri. Il ne s'agit pas ici d'un musée au sens propre, mais d'un musée un sens détourné. Le musée sentimental (que l'on trouve parfois présenté dans sa forme plurielle) est une exposition temporaire présentée en 1977 pour le Centre Georges Pompidou (Paris), par l'artiste Daniel Spoerri et l'historienne de l'art Marie-Louise Gräfin von Plessen, et reconduite ensuite à Cologne (Allemagne) en 1979 et à Bâle (Suisse) en 1989. Le projet des deux commissaires est le suivant : allier finesse et sérieux de la recherche historique propre aux fonctions muséales à la subjectivité de l'artiste. Sentimental, ce musée éphémère l'est aussi parce qu'il s'oppose au fonctionnement rationnel du musée comme temple du savoir. Les éléments exposés sont de toutes sortes : précieux, insignifiants, banals, extraordinaires, surprenants, inventés, etc. Le postulat de départ de ce musée est que les objets que nous voyons dans les musées ne séduisent pas les visiteurs pour leur valeur historique ou leur qualité esthétique mais par l'émotion que le visiteur ressent en sa présence. Or, l'émotion et les sentiments, s'ils ne doivent être confondus avec l'intime, en sont des voies d'accès.

Par ailleurs, il est intéressant de noter que cette idée du « musée sentimental » est présente ailleurs dans notre corpus. Par exemple, Gustave Moreau à la fin des années 1860 prend soin d'organiser un petit « musée sentimental » au sein de son musée, au premier étage (fig.24). Il désigne par ce terme un ensemble de portraits de familles et d'œuvres offertes par ses amis. Elles ont de « sentimental » l'aspect recherché par Daniel Spoerri : elles évoquent au peintre des êtres qui lui sont chers et qu'il a aimés. Il s'agit ici d'une question d'intention du fondateur du musée et d'empathie du visiteur. Cette question est explicitement posée à partir des années 1970 et de l'initiative de Daniel Spoerri et Marie Louise Gräfin von Plessen.



Figure 24 : vue de la chambre à coucher de Gustave Moreau. On y voit son petit « musée sentimental » composé de portraits de ses proches et d'objets personnels. En ligne, site officiel du musée. (consulté le 10 juin 2022)

Ainsi, cette quatrième grande partie nous a permis d'explorer une autre forme muséale qui met l'institutionnel à l'épreuve du personnel à l'époque contemporaine. Ici l'intime et l'individu sont la source même du musée, et les objets qu'ils exposent sont créés par eux, dans un cadre muséal réinventé très librement. De plus, le modèle ici n'est pas monographique et les noms des artistes sont absents des noms de ces musées ou institutions éphémères. Le modèle est l'œuvre d'art, au sens de création personnelle et libre, et il est abordé sur un mode subversif. Ce modèle muséal particulier contribue donc fortement à intégrer l'intime, sa dimension individuelle, et même son vocabulaire, au cadre institutionnel. Il ouvre la voie à un musée qui s'emparerait de façon encore plus explicite – voire thématique – des dimensions de l'intime (les émotions, l'imaginaire, les souvenirs...).

Un dernier exemple sert de transition. Il s'agit du cycle de cinq expositions temporaires *The Museum Of*, qui ont eu lieu à Londres entre octobre 1998 et juillet 2001. Ce sont ainsi succédées cinq thématiques : *The Museum Of Collectors* (novembre 1998 à mars 1999), *The Museum Of Me* (mai à octobre 1999), *The Museum Of Emotions* (février à juin 2000), *The Museum Of The Unknown* (octobre 2000 à février 2001), *The Museum Of the River Thames* (mars juillet 2001). Cet évènement qui prend le nom de « musée » fait des manifestations personnelles comme les émotions, de phénomènes privés comme le collectionnisme, d'éléments quotidiens des londoniens comme la Tamise ou encore du Moi, expression d'une subjectivité-reine, des objets et des thématiques muséales, de manière inédite. Les musées d'auteurs sont, certes, une certaine forme de « musées du Moi », mais c'est la première fois que ce Moi est impersonnel.

V. Du musée du Moi au musée de l'Intimité

Cette cinquième et dernière partie de notre typologie s'intéresse aux musées qui prennent pour thématique ou pour titre un élément intime ou lié à l'intime, sur le modèle du cycle *The Museum Of*. Il s'agit de l'élément apparu le plus tardivement dans notre typologie, à partir des années 2000. Cela concerne une dizaine de musées de notre corpus, mais selon des modalités très différentes. Le critère est celui d'un musée dont le nom n'est pas celui d'une personnalité artistique ou privée et qui n'est pas une œuvre d'art contemporain. Ainsi, le Musée de la Chasse et de la Nature (Paris), le Musée de la Vie romantique (Paris) et le Musée du Temps (Besançon) et le Musée de l'Innocence (Istanbul) sont considérés comme des musées

thématiques, mais de manière secondaire étant donné qu'ils sont avant tout des musées de collectionneurs privés.

A. Musées thématiques

Les thématiques de ces musées sont variées. On note en premier lieu une thématique historique, portée sur des objets ou des courants liés à l'intime ou à son registre. Par exemple, on pense au Musée du Temps de Besançon ouvert en 2002, après une grande rénovation du Palais Granvelle, ce monument emblématique de la Renaissance en Franche-Comté, pour en faire un musée dédié au Temps. Ce musée met en valeur le lien historique entre la région et l'artisanat d'horlogerie. Le temps a d'intime ce qu'il signifie pour chacun, c'est une perception subjective. Un autre exemple est celui du musée de la Vie romantique, ouvert dans l'Hôtel Scheffer-Renan en 1987, dans l'ancienne résidence parisienne du peintre hollandais Ary Scheffer, au XIX^{ème} siècle. Le musée raconte le renouvellement artistique engendré par les romantiques, à travers des objets ayant personnellement appartenu aux acteurs de ce courant. Là encore, le musée insiste particulièrement sur le lien historique entre la vie des romantiques mise en scène ici et le contexte parisien. Le romantisme est par ailleurs un mouvement littéraire et artistique qui se construit sur des valeurs intimes : la sensibilité, l'expression des sentiments, ou encore la mélancolie.

Ensuite, on remarque dans notre corpus la présence d'un musée thématique dont le titre n'évoque pas l'intime : le musée de la Chasse et de la Nature. Il a été ouvert au public en février 1967 puis réouvert en 2021 après deux ans de travaux et se situe actuellement dans l'Hôtel Guénégaud et l'Hôtel Mongelas à Paris. Le musée rassemble les collections de la Fondation de la Maison de la Chasse et de la Nature créée en 1964 par François et Jacqueline Sommer. Elles sont composées d'œuvres d'art contemporain, de peintures, d'armes, d'accessoires de chasse, d'art cynégétique, de pièces d'orfèvrerie, etc. Ce musée figure dans notre corpus pour son intérêt muséographique, propice à créer une impression d'intimité chez les visiteurs dans la mesure où sa mise en scène actuelle le montre habité. Les fondateurs ont voulu y créer une atmosphère de « maison d'amateur d'art¹⁶⁶ ».

D'autres musées thématiques évoquent des événements sentimentaux ou relationnels qui font directement penser à l'intime. C'est le cas du Museum of Broken Relationships, ouvert à

¹⁶⁶ Texte de présentation [En ligne], site du Musée de la Chasse et de la Nature. Disponible sur : <<https://www.chassenature.org/le-musee>> (consulté le 16 mars 2022)

Zagreb en 2010 à l'initiative de deux artistes croates au moment de leur rupture, Olinka Vištica et Dražen Grubišić. Le musée existe sous une forme itinérante depuis 2006 et sa collection s'est notamment constituée à partir de cette itinérance. Elle est composée d'objets donnés au musée par des individus. Ces objets ont tous en commun de symboliser une rupture amoureuse ou le deuil d'une relation. Ils sont de nature anodine, anecdotique. C'est le récit qui les accompagne, écrit de la main du donateur, qui leur donne la force symbolique et évocatrice qui est perçue par le visiteur. Un autre exemple est le Museum of Intimacy, initiative roumaine de 2019, qui n'a pas d'existence physique dans le sens où il s'agit pour l'instant d'un musée virtuel, même si les fondatrices ont l'ambition de devenir une institution physique un jour. Nous nous attarderons en particulier sur cet exemple à la fin de cette grande partie. Au plus proche de l'intime, on pense également au Vagina Museum de Londres, ouvert en octobre 2019, sur une initiative privée. Ce musée est une réponse de sa fondation apportée à l'absence de représentation gynécologique dans le secteur mondial de la culture et du patrimoine. Ce musée n'a pas de collection permanente, c'est un lieu d'accueil pour des expositions temporaires en lien avec des problématiques gynécologiques et l'activisme féministe. Ici l'intimité est abordée de manière très directe dans sa dimension physique, sexuelle et politique.

De plus, on remarque la prépondérance de thèmes qui sont des concepts dans cette partie de notre corpus. Le musée du Temps est un bon exemple. A ce même titre, on peut citer également le Musée de l'Innocence à Istanbul. On peut citer, enfin, le musée québécois de la Mémoire Vivante, inauguré en juin 2008. La mémoire est certes un élément très personnel, très intime, mais c'est ici l'aspect « vivant », et donc la dimension collaborative et l'implication locale de la communauté dans la vie de ce musée qui nous intéresse en particulier.

Ainsi, cette première partie nous a permis d'évoquer rapidement les thématiques intimes abordées par certains musées de notre corpus, et de remarquer qu'elles ne sont pas toutes explicitement intimes.

B. Institutionnaliser l'intime

La plupart des musées thématiques mentionnés ci-dessus sont des institutions au sens d'« organisme régi par un système juridique déterminé de droit privé ou public¹⁶⁷ », à l'exception des musées éphémères ou des musées virtuels. Or, l'étymologie-même du nom « institution », *instituere* qui signifie « établir, fixer », nous rappelle son action normative.

¹⁶⁷ A. DESVALLÉES, et F. MAIRESSE, (dir.), « Institution », in *Dictionnaire...*, *op.cit.*, p.264.

L'institution repose sur des règles et des normes. Elle fait figure d'autorité. Si le musée est une institution, par ailleurs présente et influente dans l'espace public, cela signifie donc qu'il a une certaine action normative sur les collections qu'ils montrent et le propos qu'il met en scène. C'est ainsi que, dans les musées de beaux-arts, se construit une histoire de l'art découpée en périodes et en aires culturelles. Le discours du musée classique est par ailleurs établi sur une ambition universelle, servie par un discours neutre étranger à toutes considérations subjectives. Si le musée en tant qu'institution de l'espace public crée un ensemble de normes, qu'en est-il des musées qui exposent ou thématisent l'intime ?

L'intimité exposée ne peut qu'être celle *d'un sujet* (un collectionneur, un artiste, une figure historique, un anonyme...), dans la mesure où elle n'existe pas hors de lui. L'intimité thématisée, en revanche, est exposée de manière désincarnée ou détournée, à travers des éléments qui évoquent l'intime. Par exemple, les récits intimes partagés avec les visiteurs du Museum of Broken Relationships et du Museum of Intimacy sont anonymes. Ils sont très personnels mais le nom de leur auteur n'apparaît pas. La « maison d'amateur d'art » qu'est le Musée de la Chasse et de la Nature est une maison générique, la maison de *personne*, d'un inconnu. Cette absence d'identification subjective montre un autre aspect des musées intimes. Si les premiers éléments de cette partie analytique de notre corpus ont particulièrement insisté sur la personnalité des auteurs dont l'intimité avait été muséalisée, cette dernière partie nous montre que l'intimité résiste aussi à l'absence d'un sujet identifié. Ces musées thématiques ouvrent la voie à une grande pluralité des musées intimes, qui dépasse largement le cadre des musées d'auteurs.

L'action normative de l'institution musée paraît d'ailleurs moindre dans ces musées thématiques que dans les musées de collectionneurs ou d'artistes, que l'on retrouve partout dans le monde sous des modalités relativement similaires. Aussi, l'action normative de l'institution, qui agit sur le temps long de l'histoire des musées ne pourra être évaluée pour ces musées thématiques que d'ici quelques années car cette dernière acception de l'expression « musée intime » est très récente.

C. Le musée de l'Intimité

Un musée récent de notre corpus pourrait être considéré comme le modèle idéal typique de musée intime pour les musées de demain. Nos recherches nous permettent en effet de penser qu'il n'y a pas eu d'équivalent au *Museum Of Me* depuis l'exposition londonienne de 1999 en

termes d'adresse à ce qui fait la subjectivité de chacun. Cette exposition invitait le visiteur à explorer son identité et à réfléchir à ses expériences personnelles et intérieures. L'espace lui proposait également de rendre compte de son individualité en contribuant à la scénographie, par exemple en prenant une conserve de « Me » et en y enfermant un souvenir, écrit ou matériel, que le visiteur pouvait choisir de ramener avec lui ou de laisser dans l'exposition (fig.25). Le cycle *The Museum Of* était particulièrement collaboratif, ce qui est intéressant pour nous parce que l'intime est un espace qui met les différentes parties qui la composent sur un pied d'égalité et qui permet des échanges fluides et une collaboration des parties. Penser un musée plus intime c'est donc également penser un musée auquel le visiteur peut contribuer individuellement et un musée où cette contribution sera valorisée comme telle, un peu comme dans un musée de collectionneur privé. Par exemple, dans *The Museum of Emotions*, le visiteur était invité à répondre à des questions très intimes ou très liées à la perception de chacun, comme « What makes you cry ? » ou « What does love taste like ? » dans un grand livre au milieu d'une salle de l'exposition (fig.26).



Figure 26 : Exemple de boîte de conserve et son intégration dans la scénographie de *The Museum Of Me*, Bargehouse building, Londres 1999.
Photo : François Mairesse



Figure 25 : Livre que le visiteur est invité à compléter en répondant à des questions personnelles, *The Museum Of Emotions*, Bargehouse building, Londres, 1999. Photo : François Mairesse

À nos yeux, le *Museum of Intimacy* reprend ce principe et l'explique de manière inédite, dès le choix de son nom. Il s'agit d'une initiative prise en 2019 par deux amies roumaines, Raisa Hagi et Manuela Dospina. Leur idée est de développer une connaissance scientifique de ce qu'est l'intimité à partir de la collecte de nombreux témoignages portant sur des sujets intimes comme le deuil, la perception, nos proches, notre intériorité, etc. C'est un musée contributif qui

n'est pas une institution, dans la mesure où il n'existe pas ailleurs que sur son site internet¹⁶⁸ et sur ses réseaux sociaux, où il est par ailleurs très actif. Interrogé sur le choix de s'appeler « musée » malgré son existence intangible, le musée nous a apporté une réponse qui fait écho à une ambition de permanence, directement liée aux thématiques abordées par le musée :

Then, another important thing is that the museum is usually something permanent, in a clearly defined physical location, well, we don't have that: what we collect and exhibit is actually in each of us, in each being or anywhere else where intimacy is felt. That's why we don't have (yet) a physical space [...]. Far from the meaning of a classic museum, this is actually the first museum you come to visit yourself, where you get to consume to the end and come to an understanding of the events and feelings from the past, painful, fruitful or vice versa.¹⁶⁹

Par ailleurs, ce musée est également inspirant car il met l'intime au centre de son fonctionnement, d'après ce qu'a rapporté notre interlocuteur dans cet entretien. La subjectivité est le modèle des relations professionnelles de ce musée. Lors de l'échange, il est même apparu que c'était l'élément le plus important pour le musée :

That's the most important thing for us.
We are all dealing with some emotional development or trying to grasp the world intimately from different perspectives.
We talk and share about it. And our objective was clear: we do things for us first and then for others. We care about our own mental health and the quality of the relationships we cultivate, to be able to give further with vitality and strength.¹⁷⁰

Voici donc un exemple de musée intime très particulier. Il faudra voir s'il arrive à s'institutionnaliser et à exposer ses collections immatérielles dans un cadre physique

Cette dernière grande partie nous a permis d'étudier un dernier groupe de musées de notre corpus : les musées thématiques. Aujourd'hui, il est évident que cette partie de notre typologie

¹⁶⁸ Le site web du musée est en maintenance. (Adresse du site <museumofintimacy.com> consultée le 15 juin 2022)

¹⁶⁹ Entretien avec le Museum of Intimacy (en ligne), annexe p.210. Traduction de l'autrice : « *Ensuite, une autre chose importante est que le musée est généralement quelque chose de permanent, dans un lieu physique clairement défini, et bien, nous n'avons pas cela : ce que nous collectons et exposons est en fait en chacun de nous, dans chaque être ou n'importe où ailleurs où l'intimité est ressentie. C'est pourquoi nous n'avons pas (encore) d'espace physique [...]. Loin de la signification d'un musée classique, il s'agit en fait du premier musée que l'on vient visiter soi-même, où l'on arrive à se consommer jusqu'au bout et à comprendre les événements et les sentiments du passé, douloureux, fructueux ou vice versa. »*

¹⁷⁰ *Ibid.*, annexe p.209. Traduction de l'autrice : « *C'est la chose la plus importante pour nous. Nous sommes tous confrontés à un développement émotionnel ou nous essayons d'appréhender le monde sous différents angles. Nous en parlons et partageons. Et notre objectif est clair : nous faisons les choses pour nous d'abord et pour les autres ensuite. Nous nous soucions de notre propre santé mentale et de la qualité des relations que nous cultivons, afin de pouvoir continuer à donner avec vitalité et force. »*

manque d'unité et de cohérence. En revanche, même si cette typologie recouvre des réalités muséales très différentes, elle ouvre la voie à une plus grande institutionnalisation de l'intime dans les années à venir. Aussi, il sera intéressant d'observer cette évolution et de voir si l'intimité peut devenir un principe ou une norme institutionnelle.

Cette analyse détaillée du corpus nous permet aussi de tracer un historique du musée intime tel que nous l'avons pensé. Les premiers jalons sont posés au XIX^{ème} siècle avec le développement des musées de collectionneurs privés ouverts au public, les « *historic house museums* », en Europe mais surtout en Amérique du Nord. De manière contemporaine se développent les musées monographiques d'artistes sur le modèle de la *Gypoteca Canoviana* à partir des années 1830. Ces deux modèles s'institutionnalisent progressivement et s'imposent dans l'espace public aux côtés des musées de beaux-arts, des musées d'histoire naturelle ou encore des musées de science tout au long du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle. Certains d'entre eux sont considérés comme des « musées d'auteur » selon l'expression de Dario Gamboni qui situe l'âge d'or de ces institutions au tournant du XX^{ème} siècle. Dans ces musées, l'intimité est portée par un propos historique et incarné par la personnalité de leur auteur.

À partir de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, les musées intimes se diversifient. Des artistes contemporains parodient les codes institutionnels des musées et les réinterprètent à la faveur de leur subjectivité artistique. L'intime de ces musées ne se dit pas comme tel – elle se joue dans le regard des artistes – mais ces « musées » ouvrent la voie à un autre modèle qui émerge plus clairement au tournant du XXI^{ème} siècle. Il s'agit des musées qui thématisent l'intime. L'intimité y est désincarnée, elle se fait plus volontiers thème de réflexion, mode d'interaction avec le visiteur ou ambiance de visite. L'intime monte en abstraction sous l'influence normative de l'institution-musée, mais elle ne s'uniformise pas encore.

Ainsi, le musée intime est un modèle ancien et, dans la pratique, il existe plusieurs types de musées intimes. De plus, cette analyse minimise les spécificités régionales et locales de ces musées. Il existe par exemple des différences importantes entre les *historic house museums* anglosaxonnes et les maisons-musées européennes. En réalité, ce qui est récent, c'est le fait de le qualifier d'« intime » et que lui-même s'empare de ce vocabulaire. En s'emparant de l'intime comme thème, le musée met à distance ce faisceau d'expériences personnelles et l'expose dans l'espace public, si bien que l'on perçoit clairement que l'intime des maisons-musées, des musées d'auteurs n'est pas le même que celui du *Museum Of Me* ou du *Museum of Intimacy*.

PARTIE 3 : conclusions

Cette troisième partie est le produit de la confrontation des deux précédentes. Elle nous permettra de mieux comprendre les conditions de la rencontre au musée de l'espace public et de l'intime, ses problématiques centrales et les éléments concrets qui la caractérisent.

I. Musée et intime : une convergence sous influences

L'intimité, partie essentielle de soi, capital privé, énergie individuelle, n'est plus jalousement thésaurisée contre la société, comme chez les Latins, ni offerte à la société en gage d'intégration : elle est retirée de la dialectique individu/société, elle n'est plus monnaie d'échange dans l'assimilation culturelle; l'intimité est devenue simulacre : spectacle symbolique épargnant aux personnes l'implication sociale, le risque de se dévoiler pour entreprendre et le danger d'étouffer à trop s'épargner.¹⁷¹

– Bernard CATHELAT (1986)

L'analyse détaillée précédente résout difficilement la tension théorique entre le caractère privé de l'intime et l'espace public du musée. Nous l'avons vu, ils convergent dans la pratique et le fait même de penser un « musée intime » participe de cette convergence. Bernard Cathelat semble suggérer dans cette citation qu'elle s'explique par une conjecture historique particulière à la fois sociale, culturelle, économique et politique qui a brouillé les frontières des espaces publics et privés. Il convient donc désormais de s'intéresser à ce contexte qui est celui de l'émergence du musée public comme un espace pour le privé, un espace d'expression et d'épanouissement de l'individu.

¹⁷¹ B. CATHELAT, « repli frileux », in in N. CZECHOWSKI (dir.), *L'intime. Protégé, dévoilé, exhibé*, Paris, Seuil éditions Autrement, n° 81, 1986, p.162.

A. L'individu au cœur des préoccupations de l'espace public

Premièrement, le point de convergence de l'intime et du musée dans la configuration qui nous intéresse est l'individu. Le musée intime, en mettant la subjectivité au centre de ses préoccupations, traduit une nouvelle manière adoptée par le musée pour s'adresser à la société. Le triomphe actuel de l'individu dans l'espace public s'explique par une série de facteurs.

Le XIX^{ème} siècle, en premier lieu, connaît une montée de l'individualisme concomitante à celle du développement du collectionnisme privé. Ainsi, Ulrike Müller observe : « Au XX^{ème} siècle, l'idée d'immortaliser l'individu et les accomplissements d'un collectionneur (ou une famille de collectionneurs) avec un musée à eux était répandue¹⁷² ». Le riche et /ou noble collectionneur privé est désormais une figure célébrée dans l'espace public en tant que tel, mais pas en termes intimes. L'individualisme repose sur l'idée que chaque individu est autonome et qu'il possède des caractères propres qui le singularisent. Il est l'expression d'une plus grande liberté des individus et est une conséquence de l'émancipation des tutelles traditionnelles comme l'Église, l'État ou la famille par exemple. La société occidentale se pense de moins en moins en termes communautaires et de plus en plus en termes individuels.

Cette évolution court sur tout le XX^{ème} siècle et s'exprime au musée de la façon la plus éloquente en 1999, avec l'exposition temporaire *Museum Of Me*. Ce musée éphémère célèbre l'individu et s'adresse moins au collectif, dans une approche que l'on pourrait qualifier de néolibérale. Le néolibéralisme est une politique. Une de ses figures majeures, la Première Ministre britannique Margareth Thatcher aura notamment les mots suivants : « there is no such thing as society¹⁷³ ». Ainsi, sous l'influence de la politique néolibérale menée par Margaret Thatcher en Grande-Bretagne et Ronald Reagan¹⁷⁴ aux États-Unis, la société se disloque et s'adresse désormais à son noyau : l'individu.

De plus, il est intéressant de noter que *The Museum of Me* a lieu en Angleterre, dans un pays infusé d'idées néolibérales et capitalistes. La logique individualiste qui se développe à partir des années 1980 est profondément économique : elle s'adresse à l'*homo economicus* isolé, pas une catégorie sociale. L'individu devient une cible économique et la pensée de l'espace public laisse de côté les catégories sociales au profit des intérêts individuels.

¹⁷² U. MÜLLER, *op. cit.*, p.178. Traduction de l'auteurice. Version originale : "In the 20th century, the concept of immortalizing the individuality and accomplishments of a collector (or a family of collectors) with a museum of their own was widespread".

¹⁷³ Citation de 1987 prononcée par Margaret Thatcher alors qu'elle était Première Ministre britannique. Cette phrase illustre une position politique qui encourage les individus à prendre soin d'eux-mêmes et de leurs familles car le gouvernement ne le fera plus pour eux.

¹⁷⁴ Ronald Reagan a été le 40^{ème} président des États-Unis de 1981 à 1989.

Dès lors, le musée tend à interpeller le visiteur de manière de plus en plus individuelle, passant du pluriel « nous » ou « vous » au singulier « tu », à mesure que le « je » remplace le sens du collectif. De plus, les chocs économiques et les renversements politiques des années 1970 bouleversent les manières de penser le musée et son rapport au public. C'est le début, aux États-Unis d'abord, de « l'ère des gestionnaires dans les musées¹⁷⁵ ». Ce changement marque l'entrée du marketing au musée, et il se propage au sein du monde muséal « parce qu'il répond autant à la question d'ouverture aux publics qu'aux changements de contexte économique qui s'opèrent¹⁷⁶ ». Le marketing installe la logique commerciale au cœur du fonctionnement du musée, et transforme en profondeur l'institution et ses missions. Selon cette logique, les visiteurs deviennent des consommateurs qu'il faut satisfaire. Elle s'est par ailleurs nettement accélérée à partir de la fin du XX^{ème} siècle dans le contexte de la mondialisation.

Dans ce cadre, l'intime devient un argument marketing particulièrement efficace parce qu'on vend beaucoup mieux un produit s'il s'adresse au consommateur de manière très personnalisée. Ces arguments personnels sont employés dans le cadre d'une stratégie de marketing personnalisé d'ailleurs généralisée à la plupart des institutions dans les pays capitalistes et libéraux. Cette dernière consiste à faire payer plus ce qui peuvent payer plus et à proposer des services particuliers à plusieurs groupes sociaux ciblés différemment. Le visiteur à qui on propose une offre parfaitement adaptée à ses goûts et à ses attentes, sera davantage enclin à payer cette offre chère que le visiteur à qui on propose un service lambda. Ainsi, l'offre économique et programmatique des musées cible de mieux en mieux ses publics, qu'elle segmente en profils d'individus : profils sociaux, économiques, culturels, etc.

Daniel Jacobi analyse le changement du rapport public-musée engendré par la logique commerciale en termes de « séduction ». Il ne suffit pas de satisfaire le visiteur- consommateur, il faudrait également le séduire pour le fidéliser, le motiver à dépenser davantage. Cette démarche de séduction est définie par Daniel Jacobi comme « une quête effrénée de reconnaissance et d'ouverture aux publics [...] dans un contexte de mondialisation¹⁷⁷ ». Cet aspect nous permet d'aborder une autre influence qui pourrait expliquer la convergence de l'intime et du musée, celle de la logique communicationnelle. D'après ce professeur en sciences de l'information et de la communication, la véritable transformation du musée se situe moins dans l'introduction de la logique commerciale que de celle de la dynamique

¹⁷⁵ A. DESVALLÉES et F. MAIRESSE (dir), « Public », in *Dictionnaire...*, p.695.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ D. JACOBI, *Les musées sont-ils condamnés à séduire ?* et autres écrits muséologiques, Paris, MkF éditions, 2017, p.11.

communicationnelle. Selon lui, l'indice le plus visible de ce changement de paradigme est la place dorénavant occupée par les expositions temporaires : « L'exposition, c'est le média privilégié dont s'emparent les musées pour devenir des institutions culturelles davantage intégrées dans la société de consommation et de loisirs¹⁷⁸ ». Or, les expositions que l'on pourrait qualifier d'« intimes » se multiplient à partir des années 1980 en Occident, selon des modalités étudiées dans le cadre d'un autre travail de recherche¹⁷⁹. Ces expositions intimes font partie de cette logique de séduction dans un double-sens : en tant qu'exposition et en tant que mise en scène d'éléments intimes, propres à charmer le visiteur-voyeur. L'influence de ces expositions, et notamment celles qui thématisent l'intime, ne doit pas être sous-estimée pour expliquer l'émergence d'institutions muséales thématisant ces mêmes phénomènes.

Enfin, l'anthropologue François Laplantine pense les conditions politiques de l'émergence de la problématisation de l'intime d'une manière singulière. D'après lui, ce contexte politique et économique nouveau aurait conduit à la généralisation d'un « sentiment de défiance¹⁸⁰ » qui proviendrait à la fois de « l'économie libérale [qui] génère de la compétition au détriment de la collaboration », du fait que « le monde actuel est de moins en moins intelligible » et du fait que « vivre est devenu de plus en plus dangereux¹⁸¹ ». Les sociétés contemporaines seraient devenues des « sociétés d'inimitié¹⁸² ». En réaction, elles ont inventé des « dispositif[s] contre-phobique[s]¹⁸³ », comme la fête des voisins ou les musées intimes et expositions (de l') intime (s) – du moins on peut en faire l'hypothèse. Ainsi, d'après cet argument, il serait légitime de penser que la muséalisation de l'intime serait une réaction à la société néolibérale en tant qu'expression d'un désir d'intimité. Pour autant, les choses restent très complexes, parce que ce désir d'intimité a été créé par la société néo-libérale elle-même.

Pour conclure, plusieurs éléments concomitants pourraient expliquer la rencontre du musée et de l'intime. Il s'agit de changements politiques et économiques de société qui ont eu des effets à l'échelle du musée et ont engendré un changement de pratiques, d'objectifs et du rapport du musée à la société, laissant une place à l'intime en tant qu'argument de séduction ou en tant que réaction à ce contexte individualiste et individualisant.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.16.

¹⁷⁹ N. CHARLES, *op.cit.*

¹⁸⁰ F. LAPLANTINE, *op.cit.*, p.75.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.75-76

¹⁸² A. MBEMBE, *Politiques de l'inimitié*, Paris, La Découverte, 2016, 184 pages.

¹⁸³ F. LAPLANTINE, *op.cit.*, p.78

B. Des musées *privés* dans l'espace public

Enfin, dans un troisième temps c'est aussi l'appartenance du musée à l'espace public qui est remise en question/ reconfigurée sous l'influence de ces changements.

Se pose ici la question de la gestion administrative des musées de notre corpus. Les maisons-musées sont des établissements appartenant à des personnes privées qui n'ont pas toujours été pensés dans l'optique de devenir des musées ouverts au public. La fonction muséale n'est venue que dans un second temps, généralement au décès des propriétaires. Les musées de notre corpus sont fondés avant tout par des personnes privées (et non pas des entités publiques ou des collectivités publiques) et ce avec l'idée, à l'époque, de s'opposer au modèle encyclopédique des musées du XIX^{ème} siècle fondés par les nations émergentes. Ensuite, certains propriétaires ou héritiers de ces musées alternatifs ont souhaité faire don de leur œuvre à l'État ou à la ville dans laquelle se trouvait leur maison ou leur musée, et ils l'ont inscrit dans leur testament. On pense par exemple au peintre Gustave Moreau qui a légué son musée à l'État français ou encore John Soane à la nation britannique. Par ailleurs, certains des musées de notre corpus sont des musées de France : le musée national Gustave Moreau, la maison de Balzac, le musée de la Chasse et de la Nature, la Maison-musée Maurice Ravel, le musée de la Vie romantique). Le label « maison des illustres » concédés à plusieurs maisons-musées de notre corpus (le musée national Gustave Moreau, la Maison de Victor Hugo, la Maison de Balzac, la Maison-musée Maurice Ravel, la Maison et les jardins de Claude Monet) est une reconnaissance officielle de ces institutions. Ce label existe depuis 2011. Il a été créé par le Ministre de la Culture de l'époque, Frédéric Mitterand. Il s'agit d'un label valable cinq ans renouvelable qui vise à « signaler au public les lieux dont la vocation est de conserver des collections en rapport avec des personnalités et de leur donner une meilleure visibilité¹⁸⁴ ».

Néanmoins, on observe que la plupart des musées qui ont fait l'objet de dispositions testamentaires spécifiques voulues par leur auteur ont été transmis à des personnes de droit privé, comme des fondations créées justement avec l'intention de garantir le respect des volontés du fondateur (c'est le cas par exemple du Musée Teyler dès le XVIII^{ème} siècle, du Musée de la Chasse et de la Nature au XX^{ème} siècle, du Musée Bagatti Valsecchi, etc.), ou encore des instituts et gestionnaires privés, comme l'Institut de France (c'est le cas du Musée Condé) ou Culturespaces, qui gère pour le compte de l'Institut de France le Musée Jacquemart-André, par exemple. Les acteurs privés offrent surtout des garanties économiques là où les

¹⁸⁴ Site du Ministère de la Culture [En ligne]. Disponible sur : <<https://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Protections-labels-et-appellations/Label-Maisons-des-illustres>> (consulté le 17 mai 2022)

acteurs publics garantissent plutôt une permanence de l'autorialité de ces musées et leur transmission aux générations futures. Dans les deux cas, il ne s'agit pas d'un facteur discriminant pour le musée intime, dans le sens où, dans la pratique, il n'y pas un musée plus intime que l'autre.

Indépendamment de la nature du droit auquel se réfèrent les organismes gestionnaires et/ou propriétaires de ces musées d'auteurs, on note le souci de ces derniers de garantir la pérennité de leurs œuvres au-delà de leur propre disparition. Les exemples les plus éloquents de ce souci testamentaire concernant la gestion posthume des musées d'auteurs sont par exemple ceux d'Albert C. Barnes et Isabella Stewart Gardner aux États-Unis, Moïse de Camondo et le duc d'Aumale en France, Giacomo Poldi Pezzoli en Italie. Ce souci testamentaire exprime la volonté du fondateur du musée que ne soit modifié aucun arrangement, aucun agencement et aucun élément du musée après la mort de son auteur. Cela montre que ces œuvres muséales étaient des œuvres totales, dans le sens où le site du musée, son architecture, sa muséographie et son accrochage forment un tout cohérent. Ainsi, le recours aux institutions privées ou publiques est une forme de garantie de la pérennité et du respect des volontés du légataire dans le temps long ; surtout dans un contexte global instable. Dario Gamboni analyse ce besoin des fondateurs de musée privé de la manière suivante :

Puisqu'ils sont dus, sauf exception, à des particuliers et qu'ils visent une forme de permanence, ils ont besoin d'un environnement politique, économique et social qui autorise voire favorise leur création et leur maintien, comme le montre bien la recherche par leur fondateur de garants stables, tels que l'Institut de France ou la Banque du Mexique. Les guerres, les révolutions et les nationalisations n'ont donc été propices ni à l'apparition ni surtout à la conservation de tels musées, par exemple en Europe centrale et orientale, où beaucoup ont disparu ou ont été rendus méconnaissables.¹⁸⁵

De plus, on observe que les musées les plus récents de notre corpus (les musées d'artistes contemporains et les musées thématiques) sont des musées privés, dans le sens où ils n'appartiennent pas à des personnes publiques. Néanmoins, le souci de la préservation et de la conservation de ces établissements au-delà de l'existence de leurs fondateurs ou gestionnaires actuels n'est pas encore explicite. Plusieurs voies s'offrent à nous pour l'expliquer : il est encore trop tôt pour que ces personnes s'en soucient ; la dimension privée est en accord avec l'éventuel caractère éphémère de leur musée ; Internet offre à leurs yeux des garanties suffisantes pour assurer leur pérennité.

¹⁸⁵ D. GAMBONI, *Le musée comme...*, p.370.

Enfin, à travers la question de la gestion privée ou publique de ces établissements se pose à nouveau la question des « petits » et des « grands » musées, moins en termes de formes et de contenu que de valeurs et d'idéal. Orhan Pamuk, dans *L'Innocence des Objets*, propose « un modeste manifeste pour les musées¹⁸⁶ ». Il y décrit les grands musées comme des institutions qui « érigent l'histoire de la nation (l'histoire tout court) au-dessus de l'histoire des individus » et ajoute : « L'histoire des individus convient pourtant mieux pour montrer les profondeurs de notre humanité¹⁸⁷ ». Les petits musées seraient donc ceux où se raconte une histoire plus humaine – voire humaniste. Ces petits musées ne sont pas des espaces « moins publics » que les grands musées, mais ils sont des espaces « plus individuels », peu importe qu'ils soient gérés par des personnes publiques ou privées. Petits et grands musées s'opposent moins qu'ils se complètent, et c'est à nouveau l'intimité et l'individu qui mettent à mal cette dichotomie superficielle et arbitraire.

Cette première grande partie a explicité les conditions anciennes et modernes de la convergence du musée et de l'intime. Ces conditions sont celles d'un espace social reconfiguré où la frontière entre espace privé et espace public est devenue poreuse et où l'intimité peut désormais se trouver de chaque côté de cette frontière. Dans ce nouvel espace social, les institutions muséales se sont transformées sous l'effet de cette reconfiguration, favorisant une pluralité de gestionnaires et proposant de nouvelles valeurs au modèle du musée universel.

C. Reconfiguration des frontières de l'espace social

Ces changements entraînent des conséquences en termes de configuration de l'espace social, puisqu'ils tendent à reconfigurer les frontières entre l'espace public et l'espace privé définies par rapport au modèle proposé par Jürgen Habermas. Néanmoins, contrairement à ce que l'on pourrait penser, les influences individualistes, néolibérales et capitalistes ne tendent pas forcément à renforcer les barrières intimes des individus.

Tout d'abord, les frontières de l'intime se brouillent sous l'effet de ce contexte et la place de l'intimité sur la carte de l'espace social évolue. Les changements politiques et économiques décrits plus hauts sont contemporains de changements technologiques qui engendrent des changements dans la pratique de notre intimité. Cette évolution est portée par les anciens

¹⁸⁶ O. PAMUK, *L'Innocence ...*, p.53-57

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.54.

(presse, télévision...) et les nouveaux médias (Web 2.0, réseaux sociaux...). Sous leur influence, nous serions entrés dans une ère de médiatisation de l'intime et plus encore, à partir des années 2000, dans une « logique de voyeurisme » et « d'exhibitionnisme ¹⁸⁸» qui n'avait jamais été aussi vastement présentée à la télévision. Cette logique s'inspire de l'émission de télé-réalité française *Loft Story*, diffusée sur M6 en 2001 et en 2002. Le principe est le suivant : réunir onze candidats célibataires dans un loft coupé du monde et équipé de caméras et de micros dans toutes les pièces, qui filment et enregistrent en continu. Très médiatisé et ayant rencontré un important succès populaire, le programme est rapidement devenu un phénomène de société, et les programmes de télé-réalité se sont généralisés dans les années suivantes.

Par ailleurs, grâce aux nouvelles pratiques communicationnelles que permet le web 2.0, cette tendance se serait encore davantage renforcée. Dans son blog, chacun pouvait raconter sa vie et exposer son intimité par des récits, des images et des vidéos. Les réseaux sociaux ont considérablement augmenté ce phénomène d'« exposition organisée [de son] jardin secret¹⁸⁹ » dans des proportions inédites, si bien que le rapport à l'image et au corps en est radicalement impacté. Le phénomène est double : la technologie facilite la possibilité d'une surmédiatisation de l'intimité de chacun et les médias eux-mêmes font de l'intimité des stars un enjeu de communication essentiel. Pendant longtemps, la star est restée celle qui était inaccessible, dont l'image était parfaitement lisse et très éloignée du quotidien des anonymes. Puis, les paparazzis et la presse se sont emparés de cette image à partir des années 1950 pour la mettre à mal, allant espionner l'intimité inaccessible des stars. La fascination populaire pour cette inaccessibilité est toujours d'actualité, et se manifeste fortement aujourd'hui sur les réseaux sociaux, où les stars mettent elles-mêmes en scène cette intimité, en parallèle des clichés de paparazzis qui alimentent toujours les tabloïds.

Ainsi, internet et les réseaux sociaux ont contribué à faire émerger de nouvelles pratiques de l'intimité jusqu'à constituer un rapport à l'intimité très différent chez les dernières générations. Celui-ci se manifeste par une surmédiatisation de la vie privée, du corps et des affects de chacun aux yeux de tous. Françoise Simonet-Tenant parle d'un « tropisme massif vers la divulgation de l'intime ». Dès lors, l'intime quitte la sphère privée et devient public :

[...] ce désir d'extimité, qui d'une certaine manière est déjà celui qui conduit Rousseau à l'écriture de ses *Confessions*, n'est pas nouveau ; ce qui change c'est l'abondance des vecteurs à la portée de chacun pour réaliser ce désir d'extimité, de l'espace d'expression

¹⁸⁸ Entretien avec F. Mairesse, annexe p.201.

¹⁸⁹ C. VIDAL-NACQUET, *art.cit.*

offert par Internet au téléphone portable qui fait passer les conversations, naguère réservées à la sphère privée, dans la sphère publique¹⁹⁰.

Le « désir d'extimité » dépasse largement l'indiscrétion. L'extimité est définie par Serge Tisseron comme « le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique ¹⁹¹ ». Il s'agit pour l'individu de surexposer son intimité pour qu'elle soit validée par autrui. Or, ce comportement est tout à fait paradoxal : la socialisation frénétique de l'intime le met en danger. « Ce qui menace l'intimité dans nos sociétés, ce n'est pas tant la promiscuité que la transparence¹⁹² », annonçait Jean Baudrillard dès 1986. Il compare l'exhibition de la « vérité nue » à de la « pornographie totale¹⁹³ ». Or, cette transformation de l'intime en *extime* tend à se caricaturer. Si bien qu'aujourd'hui, « on ne sait plus si, de l'intime, ne subsiste pas seulement l'extime¹⁹⁴ ». L'intime en étant autant exposé dans l'espace public change de nature et le musée participe à cette dynamique. La sphère intime devient un « simulacre », selon l'expression de Bernard Cathelat :

Cette réinjection d'intimité parce que le reste fait défaut, est une intimité très idéologisée ; ce n'est plus un jeu, une scène ou un simulacre esthétique presque dramatique, c'est un simulacre idéologique. On voit revenir une espèce de sentimentalité tous azimuts, une réactivation sentimentale des valeurs perdues, le néo-romantisme, la nouvelle affectivité, « la passion à l'ordre du jour ». Tout est repris en main par les médias ; il ne s'agit plus d'intimité, d'amour, d'affectivité mais de leur modèle. Ce n'est pas l'original mais la version sous-titrée, modèle de simulation d'un univers publicitaire¹⁹⁵.

Ensuite, c'est plus globalement la frontière entre espace privé et espace public qui se brouille :

[...] nous sommes dans une période où la dichotomie [entre privé et public] tient de plus en plus mal dans la mesure même où nos sociétés refusent à la fois le totalitarisme et la liberté débridée liée au triomphe actuel du capitalisme le plus sauvage. [...] Les interférences du public et du privé se font de plus en plus nombreuses.¹⁹⁶

Ébranlées par les médias de masse « de plus en plus friands de témoignages vécus, de récits de vie, d'épanchements intimes¹⁹⁷ », les frontières de la vie privée reculent au profit d'une mise en scène de son intimité sur la place publique. Les relecteurs de Jürgen Habermas insistent sur

¹⁹⁰ F. SIMONET-TENANT, *art.cit.*

¹⁹¹ S. TISSERON, « Intimité et extimité » [En ligne], in *Communications*, 2011, vol. 88, n° 1, p. 83-91. Disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2011_num_88_1_2588> (Consulté le 26 avril 2022).

¹⁹² J. BAUDRILLARD, *art.cit.*, p.14.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ F. SIMONET-TENANT, *art.cit.*

¹⁹⁵ J. BAUDRILLARD, *art.cit.*, p14-15.

¹⁹⁶ E. ENRIQUEZ, et D. LHUILIER (dir.), *Domaine privé- Sphère publique*, Paris, Eska, 2001, p.4.

¹⁹⁷ E. ENRIQUEZ, « Ouverture pour une suite ambiguë », in E. ENRIQUEZ, et D. LHUILIER (dir.), *Domaine privé- Sphère publique*, Paris, Eska, 2001, p.210.

le fait que le concept d'espace public n'est pas un concept figé. Ils reprochent à Habermas d'avoir érigé la sphère publique bourgeoise en modèle. Ils avancent en effet que celle-ci a connu un déclin sous l'effet de la massification et du développement du caractère commercial des communications au XX^{ème} siècle. Émerge alors un espace public où la dichotomie privé/ public est reconfigurée et où l'intime, autrefois parangon de l'espace privé, s'affiche dans l'espace public. Marc Lits en fait la description suivante :

Ce nouvel espace public a partie liée avec l'émergence forte du divertissement, de la marchandisation de l'information, de la spectacularisation mais aussi avec des formes d'investissement de citoyens actifs (en tous cas via les réseaux sociaux). Désormais, tout peut être dit dans l'espace public, y compris ce qui relève du privé, de l'affectif, de l'émotionnel. Les modèles journalistiques, mais aussi les types discursifs utilisés, que ce soit le narratif, le dialogue ou l'argumentatif, sont en train de se transformer. Et avec eux se transforment les rapports du politique.¹⁹⁸

Telles sont les modalités de l'espace social qui expliquent historiquement et favorisent aujourd'hui la convergence du musée-espace public vers l'espace (moins) privé de l'intime.

II. Le musée face aux « grandeurs du public »

Il n'est pas sans signification d'observer simultanément l'apparition, d'abord dans la littérature professionnelle, académique ou spécialisée, puis dans les collections plus générales, un intérêt croissant pour le genre des récits de visites. Au-delà de la confession d'un goût, il paraît surtout s'agir de répondre à une forme d'injonction collective : faire part de toute construction d'une visite, pour soi et pour les autres, et rendre compte de sa performance d'interprète à l'occasion. Une telle évolution exige de déplacer le regard vers les « grandeurs » du public.¹⁹⁹

– Dominique POULOT (2005)

Les changements globaux évoqués dans la partie précédente ont eu pour effet également de transformer le rapport du musée à son public, déplaçant son intérêt vers ce que Dominique Poulot appelle « les « grandeurs » du public ». Dès lors, le fonctionnement du musée et ses missions changent, ce qui suscite des débats. Le musée est de moins en moins perçu en termes

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ D. POULOT, *OP.CIT.*, p.150.

« d'institution » et de plus en plus en termes « d'expérience ». Finalement, nous verrons avec l'analyse de notre second corpus que des éléments de médiation culturelle accompagne ces changements.

A. Un espace public en débats

Le musée est un espace public débattu. Par exemple, un des points de ce débat réside dans la manière même dont il considère son public. La nouvelle muséologie revendiquait la responsabilité sociale et éducative du musée à l'égard de la société. À cette conception du musée s'oppose celle des conservateurs et des chercheurs pour qui le musée joue un rôle de préservation des objets et de la mémoire qu'ils constituent, plutôt qu'un rôle de présentation ou d'animation. Pour certains professionnels et certains théoriciens, mettre le public au centre des considérations de l'institution revient à opérer un décentrement dangereux puisqu'il signifierait nier les devoirs du musée envers ses collections. Cette opposition persiste aujourd'hui.

Néanmoins, le rapport de la Mission Musées XXI^{ème} siècle, intitulé *Inventer des musées pour demain* et placé sous la direction de Jacqueline Eidelman constitue un jalon intéressant dans l'histoire de ces débats. Cette mission, commandée par la ministre de la Culture de l'époque Audrey Azoulay en mai 2016 a été rapporté en 2017 à Françoise Nyssen. Ce rapport répond à la question « quels musées souhaitons-nous pour demain ? » et part du postulat suivant : « Aujourd'hui, le musée est un passeur de mémoire, un producteur d'émotions esthétiques et un médiateur interculturel²⁰⁰ ». Il prend pour terrain d'observation l'ensemble des musées de France, des FRAC, des centres de culture scientifique, de technique industrielle et des mémoriaux ; soit tous les établissements culturels sous contrôle de l'État. Ainsi, à partir d'un état de lieux fait sur les initiatives muséales existantes, le rapport suggère un modèle muséal résolument humaniste, pluriel et inclusif, orienté vers la société et le public. Il le fait autour de quatre axes : le musée éthique et citoyen, le musée protéiforme, le musée inclusif et collaboratif et le musée comme écosystème professionnel. Ces modèles de musées entretiennent un rapport plus horizontal avec ses publics, que le rapport invite explicitement à penser en termes individuels, car « la notion de publics apparaît encore trop théorique en regard de l'ensemble des individus ou des personnes composant ces publics : on ne s'adresse pas à des publics génériques mais à des individus, des personnes²⁰¹ ».

²⁰⁰ J. EIDELMAN (dir.), *op.cit.*, p.11.

²⁰¹ *Ibid.*, p.78.

Parmi les modèles émergents décrits dans ce rapport officiel, un modèle a particulièrement retenu notre attention : celui du musée « comme une maison commune ». Il est défini de la manière suivante : « Le sens de la maison commune est d'allier à la fois un lieu de partage et un lieu où l'on se sent chez soi, c'est-à-dire d'allier la convivialité et le bien-être au respect et à l'échange²⁰² ». Il fait écho à nos développements précédents portant sur la maison-musée et la notion d'intime. Finalement, le musée de demain est un musée plus collaboratif, plus démocratique, plus vivant et convivial, plus inclusif et plus attentif à ceux qu'il accueille et à ceux qu'il n'accueille pas encore.

Ce rapport ministériel se positionne donc en opposition complète avec le modèle du musée impersonnel, qui concentre ses missions sur ses collections plutôt que sur ses publics, temple de la mémoire étranger aux péripéties sociales contemporaines. Il s'inscrit dans la tradition anglosaxonne et plus encore américaine du musée ; un musée ancré dans sa communauté et tourné vers elle. Celle-ci s'oppose à la tradition européenne du musée centré autour de ses collections plutôt que sur son public. Étrangement, cette prise de position française n'a eu que peu d'échos dans les débats entre professionnels du musée et il n'a pas été beaucoup commenté. Pourtant, le fait qu'il ait été publié il y a maintenant cinq ans permet de juger de la pertinence de certaines observations, notamment parce qu'elles font écho à d'autres débats, plus contemporains et animés par des professionnels du musée du monde entier.

Ainsi, « la bataille de Kyoto » de l'ICOM en 2019 témoigne du fait qu'aujourd'hui encore, la conception du rapport au public est loin d'être uniforme dans les musées. L'ICOM est l'association internationale des professionnels du musée. Sa définition du musée est une référence, et celle-ci a été régulièrement réactualisée au cours de l'histoire des musées. La définition actuelle, votée en 2007 est la suivante :

Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation.

L'ICOM se réunit annuellement. En 2019, la présidente du Comité permanent de l'ICOM, Jette Sandhal, a porté le projet de l'élaboration d'une définition alternative du musée. La définition proposée à l'assemblée générale extraordinaire le 7 septembre 2019, à Kyoto au Japon, était la suivante :

²⁰² *Ibid.*, p.122.

Les musées sont des lieux de démocratisation inclusifs et polyphoniques, dédiés au dialogue critique sur les passés et les futurs. Reconnaisant et abordant les conflits et les défis du présent, ils sont les dépositaires d'artefacts et de spécimens pour la société. Ils sauvegardent des mémoires diverses pour les générations futures et garantissent l'égalité des droits et l'égalité d'accès au patrimoine pour tous les peuples.

Les musées n'ont pas de but lucratif. Ils sont participatifs et transparents, et travaillent en collaboration active avec et pour diverses communautés afin de collecter, préserver, étudier, interpréter, exposer, et améliorer les compréhensions du monde, dans le but de contribuer à la dignité humaine et à la justice sociale, à l'égalité mondiale et au bien-être planétaire.

Cette définition n'a pas été incluse à dans les statuts de l'ICOM et a provoqué de virulents débats autour des termes « inclusifs » et « polyphoniques ». Ses détracteurs ont été particulièrement nombreux en France. La séance de Kyoto elle-même a été chaotique, et la « nouvelle » définition du musée a été reportée. Cet évènement a provoqué une crise des convictions partagées au sein de la communauté muséale internationale. La nouvelle proposition de définition n'a pas encore été révélée, mais le souvenir de la crise de 2019 reste très présent dans les esprits. Tout ceci montre bien que le musée espace *du* public est une conception très fortement débattue.

B. « Le musée comme expérience »

Néanmoins, ces débats témoignent de la plasticité de l'institution muséale. Il est évident que la visite du public au musée s'est transformée depuis le XVIII^{ème} siècle : la notion de « publics » s'est diversifiée et pluralisée, les horaires se sont trouvés élargis, les musées ont réfléchi à être accessibles, accueillants, etc. Aussi, à bien des égards le musée d'aujourd'hui propose plus qu'une simple visite, il propose une expérience. C'est l'expression d'une perception intérieure et polysensorielle de l'espace du musée. La visite comme expérience est presque revendiquée par le rapport de la Mission Musées XXI^{ème} siècle : « Dans un monde qui met l'individu au cœur de la société, il faut lui donner les moyens de s'approprier le musée, de vivre sa propre expérience, d'enrichir ses connaissances, la collection du musée demeurant la ressource, le socle de cette expérience²⁰³ ». Ainsi, il semblerait que l'« expérience » résolve les tensions entre le public et les collections, en proposant au musée un modèle avec un double-centre : la collection et le public.

Le musée comme expérience est par ailleurs le titre de l'ouvrage de Dario Gamboni. Or, le mot revêt au moins deux sens, d'après le dictionnaire. Premièrement, celui d'une « mise à

²⁰³ J. EIDELMAN (dir.), *op.cit.* p. 109.

l'essai de tout ce qui est nouveau dans son usage et dans sa pratique » : un musée *experimental*. Deuxièmement, de manière abstraite, un « fait vécu », le « fait d'acquérir, volontairement ou non, ou de développer la connaissance des êtres et des choses par leur pratique et par une confrontation plus ou moins longue de soi avec le monde²⁰⁴ ». C'est en ce sens, d'ailleurs, que l'intime est une expérience de soi et du monde ; et c'est en cela que chaque expérience de visite est unique.

Le chapitre 81 du roman d'Orhan Pamuk et l'ensemble du livre d'Yvonne du Jacquier mettent en scène une visite de musée racontée comme une expérience personnelle. Les objets des petits musées du monde rappellent à Kemal sa bien-aimée Füsün et chaque chapitre du *Charme des petits musées* évoquent à la narratrice des souvenirs et suscitent en elle des émotions. La clé de cette expérience intime et personnelle du musée est l'évocation, et donc la capacité du lieu, des objets exposés, des personnalités présentées à susciter des échos intérieurs chez le visiteur. Cette expérience est aussi l'expérience d'un individu qui se retrouve dans un lieu qu'il découvre. En effet, en ce sens l'expérience d'un musée est toujours une immersion. La dimension spatiale est primordiale.

L'expérience du musée telle qu'elle est décrite par tous les auteurs cités ci-dessus est une expérience sensible et sensorielle. François Laplantine définit d'ailleurs les paramètres de l'intimité de la façon suivante : « Elle est un ensemble de savoir-faire qui doivent tenir compte de l'ensemble des modalités du sensible : le visuel, l'acoustique, le thermique, le proprioceptif, les déplacements du corps, bref, la sensibilité à tout ce qui nous environne (luminosité, aération, voisinage)²⁰⁵ ». La sensibilité du visiteur est par ailleurs problématisée dans certains musées sous la forme d'une « médiation sensible et sensorielle » qui se pose comme une alternative à l'approche intellectuelle, rationnelle et visuelle de l'art. Ce mode de médiation est polysensoriel, et propose au visiteur d'avoir recours à d'autres sens que la vue.

Par ailleurs, l'expérience offerte par le musée est fondamentalement plurielle. On pense par exemple à celle des amis du musée, qui sont des associations d'individus privés et / ou d'entreprises et d'institutions qui soutiennent le musée financièrement par des acquisitions ou des dons. Les amis obtiennent en retour des compensations symboliques, comme des visites privées des expositions temporaires ou autres événements privés qui leur sont réservés. Certaines sociétés d'amis du musée sont très anciennes et très importantes, comme la Société

²⁰⁴ Définition d'« expérience » [En ligne], Site du CNRTL. Disponible sur : <<https://www.cnrtl.fr/definition/exp%C3%A9rience>> (consulté le 4 juin 2022).

²⁰⁵ F. LAPLANTINE, *Penser le sensible, op.cit.*, p.58.

des Amis du Louvre, fondée en 1897 et qui regroupe aujourd'hui environ 60 000 membres internationaux. Il est intéressant de noter le recours au vocabulaire de l' « amitié », qui désigne une relation privée particulière et intime, dans un contexte institutionnel.

À travers la notion d'expérience muséale et de sensibilité du visiteur se pose aussi la question du bien-être au musée, d'ailleurs problématisée explicitement dans le rapport ministériel de 2017 : « Le musée fait du bien, il est un vecteur de mieux-être social et individuel²⁰⁶ ». Par ailleurs, ce bien-être est en premier lieu à comprendre en termes de confort physique et sensoriel. Ce confort est similaire à celui que chacun expérimente chez soi. Il conditionne l'appréciation d'une œuvre d'art. C'est dans cette voie que pourraient aujourd'hui être renouvelés les prêts temporaires de copies de chefs-d'œuvre à des particulier qui ont notamment eu lieu au moment du Covid, dans le pas de l'initiative « Le Louvre chez vous ». Cette dernière, impulsée par le musée du Louvre et les collectivités locales a permis, entre 2016 et 2018, à des habitants de Sevran et Aulnay-sous-Bois d'accueillir une copie d'un tableau du Louvre chez eux. Cette contamination d'un espace privé par le musée est intéressante.

Le musée comme expérience, dans le cadre d'un musée intime est évocatrice, sensible et agréable.

C. L'intime et la médiation

L'intime comme expérience *du* et *au* musée sous-entend une pratique de la médiation culturelle particulière en tant que « l'intimité se rattache justement au processus de connaissances²⁰⁷ ». La perception et l'émotion sont un moteur du cognitif : par l'émotion, un événement peut déclencher du cognitif, et donc un souvenir ou une connaissance associée à cette émotion. Les souvenirs sont plus marquants si des sensations physiques et des émotions y sont impliquées. Dans le musée, il s'agit d'associer des informations à des états intérieurs. L'immersion est particulièrement propice à cela, parce qu'elle associe plusieurs sens dans un même souvenir.

Pour autant, ce mode d'acquisition induit des résultats relativement aléatoires car il est difficile à contrôler et à évaluer. En effet, les paramètres émotionnels sont propres à chaque individu. Le musée ne peut faire donc plus qu'encourager cette expérience affective de son propos, quitte à compléter ce pari par une médiation plus classique. Pourtant, si elle souhaite

²⁰⁶ J. EIDELMAN (dir.), *op.cit.*, p. 25.

²⁰⁷ B. FIDOUSSI, « Parcours différents... », *art.cit.*, p. 135.

vraiment identifier les paramètres qui sont propices à une visite intime des espaces d'exposition, elle en a aujourd'hui les moyens, en grâce aux études de réception.

Par ailleurs, les quelques initiatives de médiation récente rassemblées dans le petit corpus complémentaire²⁰⁸ qui accompagne ce travail montrent également que l'intimité des visiteurs est en premier lieu abordée sur un mode relationnel. Cette idée fait écho au principe des associations des amis du musée. Il s'agit de faire du musée le lieu des liens ; c'est d'ailleurs la première conception du musée intime que nous avons évoqué dans ce travail, à travers l'exemple de la scène de drague au Musée de Berkeley dans le film de Woody Allen *Play it again Sam*. L'intime se déploie donc dans les pratiques de visite, or le musée est un espace de sociabilité où peuvent se renforcer des liens privés, familiaux et intergénérationnels. Dans ce sens, certains musées proposent des ateliers de médiation. C'est par exemple le cas du Musée du Louvre-Lens qui propose depuis 2017 un atelier gratuit, un samedi par mois, pour former les grands-parents à accompagner leurs petits-enfants dans la Galerie du Temps. Cette proposition s'appuie sur le processus de transmission intergénérationnelle et vise à faire du musée un lieu convivial et familial.

Pour conclure cette seconde partie, une médiation culturelle plus sensible, sensorielle et attentive aux dimensions intérieures du visiteur participe d'une dynamique qui laisse plus de place à l'intime au musée. Elle contribue à reconfigurer les modalités classiques du musée espace public et suscite de grands débats où s'opposent plusieurs visions du musée et de ses missions. Les « grandeurs du public » prennent de plus en plus de place dans les musées mais elles sont toujours débattues. Cette évolution ne suffit pas à faire du modèle du musée un modèle intime car l'expérience muséale est fortement conditionnée par la mise en espace.

III. Muséographie (de l') intime

[...] la mise en lumière de tous les objets du musée devra se faire par le biais d'un éclairage tamisé venant de l'intérieur des vitrines, en adéquation avec la tendresse et l'attention que j'accorde à chacun d'eux. Au fil de leur déambulation, parmi ces objets, les visiteurs éprouveront un respect croissant envers mon amour pour Füsun, ils le compareront avec leurs propres souvenirs. Afin qu'ils puissent vivre cette expérience et se laisser

²⁰⁸ Ce corpus ne constitue pas un objet d'étude en soi, il nous emmènerait trop loin du propos développé ici. Il aspire à être développé et peut-être exploité dans le cadre d'une autre étude.

*tranquillement imprégner par les sensations émanant de chacune des pièces exposées, des photos des coins d'Istanbul où nous nous promenions main dans la main et de l'ensemble de la collection, une affluence excessive dans le musée de l'Innocence est à proscrire.*²⁰⁹

– Orhan PAMUK (2006)

Dans cet extrait, Orhan Pamuk associe des éléments intimes avec la mise en espace de sa collection d'objets. Par ailleurs, dans ce roman et dans le catalogue qui accompagne l'ouverture de son musée en 2012, il insiste beaucoup sur la muséographie de son musée, montrant par-là combien celle-ci conditionne l'expérience du visiteur et combien elle peut être utilisée à des fins intimes. C'est le même élément que mettent en évidence les dispositions testamentaires particulières mises en place par les propriétaires des musées personnels.

En muséographie, l'impression d'intimité est suscitée par l'ambiance, une atmosphère. Il s'agit d'une perception immatérielle qu'il faut concevoir comme une expérience globale, qui engage celui qui perçoit. François Laplantine définit l'ambiance en ce sens :

Or une ambiance, ce ne sont pas des sons + des images + des formes + des couleurs + des odeurs + une certaine intensité thermique mais un ensemble de rapports insécables et qui entrent eux-mêmes en relation (ou en résonance) avec la totalité de la sensibilité du sujet. [...] Une ambiance est indivisible et immédiate. Elle est d'emblée saisie dans une totalité ou une configuration [...].

Nous nous sommes déjà intéressés à celui qui reçoit cette expérience et la coconstruit (l'individu-visiteur) ; intéressons-nous désormais à l'ensemble de ces éléments.

A. Habiter le musée

La majorité des musées qui font partie de notre analyse sont des maisons-musées, c'est-à-dire que leur fonction muséale est contrainte par leur fonction domestique, actuelle ou ancienne. Cela se traduit par des espaces d'expositions de taille variable, suivant la fonction de chaque pièce. Un boudoir sera par exemple toujours plus petit qu'un salon de compagnie. Les appartements du propriétaire seront toujours plus lumineux que les appartements des domestiques. Cette organisation en enfilade de pièces de tailles et de hauteur variables contribue amplement à faire le « charme » de ces musées. Le musée de John Soane a été pensé en ce sens, tout comme celui d'Isabella Stewart Gardner ou la Fondation Barnes.

²⁰⁹ O. PAMUK, « Chapitre 83 : Bonheur », *Le musée...*, *op.cit.*, p.801.

En termes de décor, habiter le musée signifie le meubler. Ce mobilier, qu'il soit utilitaire ou simplement apprécié pour ses qualités esthétiques, contribue à créer une atmosphère chaleureuse dans le musée. Il y a quelque chose d'accueillant et d'hospitalier à arpenter un musée qui a dans ses collections exposées beaucoup de sièges. Certes, le visiteur ne peut s'y installer, mais cela contribue à faire de ces musées des espaces confortables. Par ailleurs, certains musées de notre corpus comme le musée de la Chasse et de la Nature recréent de manière presque illusionniste cette ambiance domestique et hospitalière, en faisant en sorte que le visiteur ait l'impression que le propriétaire de l'hôtel particulier pourrait surgir d'une pièce à tous moments, et croiser la route du visiteur ; ou encore qu'il pourrait venir s'installer à ses côtés dans les confortables canapés de la salle du Cerf (fig.27) laissés à sa disposition.



Figure 27 : salle du Cerf, musée de la Chasse et de la Nature, Paris. Photo personnelle.

Par ailleurs, ce décor est celui de l'anti-white-cube. Les murs sont habillés de grands tableaux qui recouvrent des boiseries au musée Mayer van den Bergh, de tapisseries à motifs au musée Gustave Moreau et au musée Nissim de Camondo ou encore tapissés de cuir ouvragé chez Isabella Stewart Gardner et chez Albert C. Barnes. Il ne s'agit que de quelques exemples parmi d'autres. Dario Gamboni note d'ailleurs que supprimer ces décors nuit au charme du lieu, et il développe ici l'exemple du musée Vincenzo Vela, dont la muséographie a été repensée par Mario Botta en 1997-2001. La question du sol du musée contribue également à cette dimension immatérielle qu'est le charme de ces lieux. En effet, les parquets grinçants des maisons-musées du XIX^{ème} siècle et l'odeur de cire qui s'en dégage parfois contribuent à l'identité du lieu. Ils évoquent la richesse de leurs anciens propriétaires et l'ancienneté du lieu. D'élégants rideaux

en tissus épais et richement ornés vont en ce sens et se retrouvent dans ces lieux. C'est l'abondance de détails et d'objets exposés qui confèrent au musée une aura d'intimité que le visiteur est invité à partager, au musée Nissim de Camondo par exemple (fig.28).



Figure 28 : deux vues du musée Nissim de Camondo, à Paris. Le petit bureau et le salon des Huet. En ligne, site officiel du MAD. (consulté le 10 juin 2022)

Ainsi, le décor est constitutif du modèle domestique de musée intime. Être « chez soi dans un musée », pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Ulrike Müller, ne signifie pas que celui-ci doit être habité ou doit l'avoir été, mais simplement qu'il doit donner l'illusion au visiteur qui l'est. C'est la même chose pour le Musée de l'Innocence qui met au scène au dernier étage le supposé lit où Kemal Bey aurait passé les dernières années de sa vie, pendant qu'il construisait son musée en l'honneur de sa bien-aimée (fig.29).



Figure 29 : vue de la chambre de Kemal, au dernier étage du musée de l'Innocence, à Istanbul. En ligne, site de Safaraway. (consulté le 10 juin 2022)

L'ambiance intimiste de ces musées n'est pas seulement conditionnée par le fait qu'ils sont richement décorés et qu'ils donnent l'illusion d'être toujours habités. En effet, quelque chose se joue également dans le rapport au temps qui se construit dans ces espaces. Pour Orhan

Pamuk, il faut que « le visiteur [perde] le sens du Temps²¹⁰ ». L'épaisseur du temps perçue par le visiteur est d'abord celle de l'ancien que collectionne les propriétaires. Au musée Nissim de Camondo, à Paris, les visiteurs sont plongés depuis 1936 dans une demeure aristocratique du XVIII^{ème} siècle. Au musée Bagatti Valsecchi, les deux frères italiens ont recréé au XIX^{ème} siècle l'intérieur d'une demeure Renaissance, ouverte au public en 1994. Visiter ces maisons-musées de collectionneurs ou d'artistes des siècles passés constitue une immersion dans une temporalité parallèle pour le visiteur, qui décrit souvent son impression d'être dans ces musées comme « hors du temps ».

Dans ce sens, Orhan Pamuk précise que « dans les musées poétiques [...] c'est parce que le Temps s'annihile que nous trouvons la consolation, et non parce que nous sommes en présence de vieux objets que nous aimons²¹¹ ». Dans ces maisons-musées et musées d'auteurs, le visiteur perd la notion du temps présent parce qu'il est immergé un environnement tellement différent du sien qu'il oublie son époque. Dans le musée de la Chasse et de la Nature, tout comme dans la Maison-musée de Maurice Ravel, le visiteur est isolé de l'extérieur. Les bruits de la ville sont assourdis, la lumière est tamisée. La maison-musée est, dans ce sens, un microcosme. Malgré les années et la société qui les entourent, eux ne changent pas. Ils sont un idéal de permanence et de souvenir réconfortant pour l'individu pris dans le tourbillon de la vie en société à notre époque. La dimension « à l'écart du monde moderne » qui se perçoit dans ces établissements s'explique aussi par la présence des grands parcs ou des petits jardins très



Figure 30 : vue aérienne du jardin du Musée Vincenzo Vela, en Suisse. En ligne, site de Guidle. (consulté le 10 juin 2022)

travaillés qui entourent certaines de ces institutions. C'est par exemple le cas du Musée Vincenzo Vela en Suisse (fig.30), du musée de la Vie romantique à Paris ou encore de la Maison-musée de Maurice Ravel qui offre un panorama exceptionnel sur la forêt voisine de Rambouillet.

De fait, cette dimension « hors du temps » devient une dimension rassurante, qui permet au narrateur du *Musée de l'Innocence* de trouver « la consolation ». Dans son cas, c'est parce qu'il a perdu l'amour de sa vie. La consolation que peut trouver le visiteur qui arpente les salles de ces musées intimes est proprement personnelle, et donc difficilement catégorisable. Néanmoins, on peut en analyser les origines. Un élément qui réunit l'ensemble des éléments de notre corpus

²¹⁰ O. PAMUK, *Le musée...*, p. 795.

²¹¹ *Ibid.*

de musées intimes, par opposition aux musées anti-intimes, est leur mesure. Ils sont à la mesure des visiteurs et racontent des histoires à échelle humaine, celle d'individus plutôt que celle de la nation.

Les musées intimes sont donc souvent des « musées habités ». Cette expression fait écho tant à leurs fonctions qu'à leur ambiance et leur muséographie domestique. Ce sont des musées intimistes « hors du temps » et « à la mesure » du visiteur. La dimension intime de ces établissements est donc une question de contexte de présentation des collections.

B. Exposer quoi ?

Orhan Pamuk, pour son musée, ne pense la muséographie que dans un second temps. En réalité, ce qui transparait tout au long du roman et plus encore dans le catalogue d'exposition, c'est son exigence dans le choix des objets qu'il souhaite exposer.

Les collections des musées de notre corpus sont de toutes natures : peintures, sculptures, mobiliers, orfèvrerie, céramique, livres, photographies, textiles, horlogerie, etc. Elles se distinguent par leur caractère privé, que nous avons déjà mis en avant, mais elles ne sont pas fondamentalement différentes de ce qu'on peut trouver dans des musées de beaux-arts, d'arts décoratifs et autres. C'est le fait qu'elles soient exposées ensemble, dans des *period rooms* par exemple, qui les différencie. Une partie des collections des musées de notre corpus attire en particulier notre attention. Il s'agit des collections d'objets qui n'ont pas de valeur esthétique conventionnelle ou de valeur financière particulière. Ces objets sont des objets personnels, des objets du quotidien qui sont exposés au même titre que des chefs-d'œuvre dans certains musées. On peut citer ici l'exemple du musée Frédéric Marès à Barcelone. Dans ce musée, situé en plein cœur du quartier gothique de la ville dans une partie de l'ancien Palais royal des Comtes de Barcelone et inauguré en 1946, on trouve au premier étage une étonnante collection. Elle se compose de milliers d'objets de la vie quotidienne au XIX^{ème} siècle : des éventails, des peignes, des daguerréotypes, des montres, des clés... Ces séries d'objets collectionnés par Marès (fig. 32 et 33) dressent le portrait de la société catalane de l'époque.



Figure 33 : salle des femmes, cabinet du collectionneur, musée Frédéric Marès, à Barcelone. En ligne, site Visitmuseum.gencat.cat. (consulté le 10 juin 2022)



Figure 32 : Cabinet des daguerréotypes, cabinet du collectionneur, musée Frédéric Marès, à Barcelone. En ligne, site Visitmuseum.gencat.cat. (consulté le 10 juin 2022)


On retrouve le même genre d'objets dans les salles et les collections du Museum of Broken Relationships de Zagreb, en Croatie. Ce musée, ouvert en 2006, rassemble les objets envoyés par des « cœurs brisés » du monde entier. Tous évoquent la fin d'une relation, qu'elle soit amoureuse, amicale ou familiale. Ce sont des objets de toute sorte : des soutiens-gorges, une hache, un nain de jardin, un téléphone portable cassé, une chaussure à talon, un petit cochon en gomme, des peluches, des cheveux... etc. Ils ne forment pas un ensemble cohérent, si ce n'est par le récit qui les accompagne. En effet, chaque don est accompagné d'un texte écrit de la main du contributeur pour raconter cet objet. Le musée prend soin de conserver ces récits qui

racontent des anecdotes de rencontres, des souvenirs ou résument une relation. Divers sentiments parcourent ces récits : on y lit de l'amour, de la mélancolie, de la tristesse et parfois de la colère. Les textes sont de longueurs variables et ne sont pas retouchés par le musée avant d'être exposés. Les récits qui accompagnent les objets en font des objets conversationnels et sans ces textes, il serait impossible pour le visiteur d'identifier l'objet autrement que par sa dimension matérielle. Il en est ainsi de ce petit cochon en gomme (fig.31). L'histoire qui l'accompagne est celle d'un amour contrarié par les destinées sociales différentes de deux amoureux. Le récit qui l'accompagne est émouvant, et se

COLLECTION

A little rubber piggy

Feb 2012 - Jan 2013
Jerusalem, Israel



He gave me this piggy when we met on student exchange in the US. It was just a joke over how much he loves bacon and me never wanting to taste it as my heritage forbids it. Many evenings we spent together at home drinking some wine and cooking dinner. Loving and annoying each other. What goes first in the pan? Enriching each other with family memories and favourite foods. How different our habits and clothes were, how different our food from Israel to Denmark. And yet we are so much the same. We loved each other purely and deeply, we loved our differences and we both knew that was part of our charm. Imagining our children was like imagining how it would feel to win the lottery. But for me it was too hard to change my path, to hurt my parents who only wished for me to be happy, with a Jewish boy. I made the wrong decision; one that was not fully and consciously my own. Here I am standing, 27 years old, like a toddler learning to walk, I'm learning I can make my own decisions in life, fully... Only now do I know, falling in love has changed my destiny and for this I am grateful. Maybe I evolved too late for this wonderful, wonderful person but I know it's never too late to change. I'm giving you a glimpse at my piggy and a taste of our story, hoping we will all have the courage to consciously make our own decisions and the will to stand behind them. I will always follow my heart!

Figure 31 : « A little rubber piggy », exemple de présentation d'un objet de la collection en ligne du Museum of Broken Relationships, Zagreb, Croatie. Capture d'écran du site officiel du musée. (consulté le 08 mai 2022)

termine sur une note pleine d'espoir en forme de morale : « [...]hoping we will all have the courage to consciously make our own decisions and the will to stand behind them²¹² ». L'exposition virtuelle et physique qu'organise ce musée se concentre sur l'empathie du visiteur, sur sa capacité à s'identifier aux récits et à s'intéresser à ses ruptures. Elle raconte à la première personne une expérience intime universelle : celle du deuil.

Ainsi, le *storytelling* est une méthode particulièrement propice à faire passer des émotions au visiteur. Ici, il se fait sur le ton de la confiance partagée. Charlotte Fuentes, responsable des collections au musée de Zagreb l'exprime de la façon suivante :

Les visiteurs reconnaissent souvent à quel point les gens se ressemblent vraiment en matière d'amour et de perte. Le musée propose en quelque sorte un échange d'expériences pour qu'ils ne se sentent plus seuls à la fois dans leur souffrance et dans leur joie. Encore et encore, ils se sentent émus ou inspirés : presque tous les visiteurs ressentent le besoin d'écrire leurs impressions sur l'exposition dans notre livre d'or et parfois même de partager leur propre histoire intime.²¹³

Néanmoins, le *storytelling* n'est pas qu'un simple mode du récit. C'est également un outil marketing, tout comme, dans une certaine mesure, l'intimité dans les expositions. L'intime fait vendre, en témoigne le succès de ce musée privé de Zagreb, un des plus visités du pays et connu dans le monde entier pour son concept unique.

Les récits personnels et plus généralement la personnalisation des objets de musées leur confère une aura particulière, celle de l'objet-vécu. Celle-ci se joue en partie dans le fait que l'objet soit conservé dans le contexte d'exposition dans lequel il a été utilisé ou placé par son propriétaire d'origine, mais pas seulement. Susan Pearce, dès 1990, s'intéresse au sens que porte ces objets-vécus et à la relation qu'ils entretiennent avec le présent du visiteur, à travers le cas de la veste rouge du Lieutenant Henry Anderson officier du 69^{ème} commandement d'infanterie qu'il portait le dimanche 18 juin 1815 à la bataille de Waterloo. Elle veut expliquer le fait que cet objet, qui présente peu d'intérêt scientifique pour le musée, soit regardé par les visiteurs avec autant d'intérêt, encore aujourd'hui. Selon elle, cela tient au « pouvoir de la vraie chose » considéré comme « la plus grande force que possède une institution qui détient des collections²¹⁴ ». Ainsi, cet objet est intéressant justement par sa dimension très subjective et anecdotique et la réaction qu'il suscite est aussi importante que l'objet lui-même. Il est un

²¹² Traduction de l'autrice : « [...] en espérant que nous aurons tous le courage de prendre consciemment nos propres décisions et la volonté de les assumer ».

²¹³ Entretien avec C. Fuentes, annexe p.213.

²¹⁴ Traduction de l'autrice. Version originale : “the power of the real thing [...] the greatest strength which a collection-holding institution commands” in S. PEARCE (ed.), *Objects of Knowledge*, London, Athone Press, 1990, p.127.

témoin fort d'un épisode historique et la mémoire qu'il porte a été transmise dans le temps, ce qui fait que la veste porte toutes les différentes strates de sens qui lui ont été accordées depuis 18 juin 1815. L'objet a été continuellement pris dans de nouveaux mouvements d'attraction et de signification, et investis de strates de sens qui se sont superposées dans le temps. C'est pour cela qu'il continue de parler au visiteur deux siècles après. La puissance évocatrice de ces objets est d'autant plus forte que l'objet est authentique. Susan Pearce écrit par ailleurs : « Les connotations et le contexte historique [de la veste] sont extrêmement personnels, ce qui lui confère la valeur et le ton émotionnel d'un souvenir : nostalgique, rétrograde et doux-amer²¹⁵ ». Dès lors, l'objet plait parce qu'il a le goût d'un souvenir personnel, que le visiteur découvre avec curiosité.

Ce « ton du souvenir », est celui que prennent beaucoup des musées de notre corpus. On le retrouve dans les musées de stars et ponctuellement dans les parcours permanents. À ce titre, on pense à la vitrine « Modes de vie aux impacts différents » au deuxième niveau du Musée de l'Homme à Paris (fig.34). Cette vitrine a été installée en 2015 au moment du renouvellement de l'ensemble du parcours permanent. Elle met en scène des objets qui font le quotidien de cinq personnes situées de part et d'autre de la planète. Chacun d'eux est rapporté à un individu clairement identifié et nommé et une vidéo raconte le quotidien de ces individus. Cette vitrine engendre une forme de sympathie chez le visiteur qui peut se reconnaître dans l'un ou l'autre de ces modes de vie, même si le discours est loin d'être celui de l'intime.



Figure 34 : la galerie de l'homme, vitrine des modes de vie aux impacts différents, partie 3 du parcours permanent « où allons-nous ? » du Musée de l'Homme, à Paris. Photos : Jean-Christophe Domenech -MNHN

²¹⁵ *Ibid.*, Traduction de l'auteur. Version originale : "Its [referring to the jacket] connotations and historical context are extremely personal, giving it the value and emotional tone of a souvenir: nostalgic, backward-looking and bitter sweet"

En revanche, un deuxième exemple nous amène davantage sur cette voie : celui de la Galerie des dons du Musée national de l'Immigration à Paris (fig.35). Cette galerie a été ouverte au sein du parcours permanent en 2008 et a été remaniée en 2014, 2019 et 2020. Il s'agit d'une immense galerie où sont exposés des objets donnés par des immigrés ou descendants d'immigrés qui racontent leur vécu personnel. Ces objets sont accompagnés de témoignages, vidéos, vocaux ou écrits qui soulignent le caractère intime de chaque histoire.

Un troisième exemple de ce rapport intime et raconté des objets de musée est celui de l'Holocaust Gallery du Jewish Museum à Londres (fig.36). Il s'agit d'une galerie du parcours permanent qui raconte l'histoire de Leon Greenman, un survivant du camp d'Auschwitz qui a fait don de ces objets personnels au musée de Londres. L'objectif affiché de ce dispositif est d'émouvoir le visiteur, de le toucher intimement dans son humanité. Se crée alors un lien empathique fort entre lui et l'individu dont le destin s'est trouvé muséalisé.



Figure 35 : vitrine de la Galerie des dons, musée national de l'Immigration. Photo : Anne Volery, Palais de la Porte Dorée



Figure 36 : The Holocaust Gallery, Jewish Museum, à Londres. En ligne, site officiel du musée. (consulté le 10 juin 2022)

Ces deux derniers exemples illustrent aussi le fait que le musée intime n'est pas seulement un musée qui aborde des thématiques agréables ou paisibles, mais aussi des thématiques difficiles, des thèmes douloureux et tragiques, comme l'immigration forcée, la déportation et la mort. Ce dernier exemple nous permet de conclure que, finalement, la question centrale est celle de l'appropriation de ces lieux et de ces espaces par les visiteurs. Elle est individuelle et varie fonction du vécu personnel et de la sensibilité de chacun.

Cette appropriation est également locale et régionale. En effet, les acteurs publics locaux entretiennent parfois une relation particulière avec ces établissements, presque affective, parce qu'ils participent à leur rayonnement. Ces musées peuvent participer à l'identité d'une ville, d'une région et se trouver au cœur de circuits touristiques, comme celui du « Case Museo di Milano » (« les maisons-musées de Milan »). Ce circuit existe depuis octobre 2008 et concerne

quatre musées du centre de Milan : le Museo Bagatti Valsecchi, la Casa Boschi di Stefano, la Villa Necchi Campiglio et le Museo Poldi Pezzoli. Il s'agit de quatre maisons-musées que les anciens propriétaires ont laissé à la disposition de la ville avec leurs collections.

Nous nous sommes intéressés dans cette partie aux objets qui font la « force » intime des musées de notre corpus : ce sont des éléments de collections privées, de grande ou de petite valeur et familiers. Le *storytelling* accompagne ces objets et évoque leur valeur symbolique ou raconte la personnalité qui les a choisis. Néanmoins, ces objets ne deviennent intimes que s'ils sont saisis comme tels par le visiteur, dans la totalité de leur vécu.

C. L'intime en projets

Enfin, on observe plus globalement dans notre corpus que l'intime est en projet. Par cette expression, on entend plusieurs choses. Tout d'abord, elle renvoie au fait que la plupart des musées d'auteurs que nous avons mentionnés ont fait l'objet de rénovations, d'agrandissements ou de déménagements récents. C'est le cas de la Fondation Barnes, dont les nouveaux bâtiments ont été inaugurés en 2012. Un projet d'agrandissement, comme à l'Isabella Stewart Gardner Museum a également été voté pour la Frick Collection à New York, en avril 2018. La maison d'Érasme a aussi fait l'objet de substantiels travaux depuis 1995. Ces travaux sont des travaux de modernisation, de mise aux nouvelles normes pour assurer la sécurité des visiteurs. Ces rénovations ne se font donc pas toujours en faveur des aspects intimes de ces musées. Néanmoins, dans le cadre de ces travaux, les maisons-musées des collectionneurs et artistes du XIX^{ème} siècle et du XX^{ème} siècles ne perdent pas tout à fait leur âme, la plupart de ces aménagements se voulant minimalistes, discrets ou illusionnistes. Même si la collection de Barnes a été déménagée dans un autre bâtiment, tout a été fait pour conserver la disposition des ensembles du collectionneur.

À côté de ces travaux nécessaires pour que ces institutions ne subissent pas une fermeture administrative, d'autres musées font de ces travaux l'occasion de se renouveler et d'aller vers plus d'intime. À ce titre, on peut par exemple citer le musée des beaux-arts de Cambrai qui a opéré un chantier de sept mois pour offrir aux visiteurs un parcours permanent renouvelé en octobre 2018. Ce nouveau parcours s'intitule « L'intime et le monde : le corps dans les collections du musée XVII^{ème} - XIX^{ème} ». Le visiteur, peut-on lire dans le dossier de presse²¹⁶,

²¹⁶ Présentation à la presse du parcours de visite « L'intime et le monde » [En ligne], site officiel de la ville de Cambrai. Disponible sur : <https://www.villedecambrai.com/fileadmin/Public/1_Nouvelle_arbo/6-Culture/2-Musee/1-Les_collections/travaux/L_intime_et_le_monde_Dossier_de_presse_juillet_2018.pdf> (consulté le 11 juin 2022)

est un « hôte » du musée et il est invité à voyager de part et d'autre de la frontière du monde, dans sa dimension mondaine, et de l'intime, en tant qu'espace privé. La muséographie a été particulièrement retravaillée pour faire en sorte de recréer une intimité domestique dans cet hôtel particulier du XVIII^{ème} siècle. Pour ce faire, ils ont notamment travaillé en collaboration avec des artistes qui ont réalisé des papiers peints aux motifs originaux (fig.37) qui évoquent les décors des anciens hôtels particuliers. D'épais rideaux ont été ajoutés, ainsi que quelques éléments de mobilier et l'éclairage imite la lumière naturelle.



Figure 38 : vue de la nouvelle muséographie du département des beaux-arts du musée de la ville de Cambrai. En ligne, sur le site de Museonor. (consulté le 10 juin 2022)



Figure 37 : vue de la nouvelle muséographie du département des beaux-arts de la ville de Cambrai. En ligne, sur le site de Tourisme en Cambrésis. (consulté le 10 juin 2022)

D'un autre côté, dire que dans notre corpus « l'intime est en projet » signifie également que l'utilisation de cette notion dans le champ muséal n'est pas tout à fait aboutie. Comme nous l'avons vu, l'expression n'est que peu employée par les institutions de notre corpus et la diversité des éléments rassemblés suggère à peine la richesse de sens que prend l'intime dans chacun des établissements étudiés. L'intime dans les institutions muséales n'est donc pas encore un élément pérenne, dans le sens où sa définition dans le cadre du musée n'est pas encore assez stable. L'intime au musée va aujourd'hui dans plusieurs directions, parfois contraires. Il semble en effet que l'action normative de l'institution n'ait pas encore fait son œuvre dans ces musées intimes, à l'exception des musées personnels. Cette instabilité de la définition de l'intime au musée se heurte en premier lieu à la difficulté constatée au début de ce travail, celle de la définition de l'intime. La pluralité de ses acceptions dans le contexte muséal reflète la myriade de définitions possibles de l'intime, dans la mesure elle reste fondamentalement une expérience attachée au sujet. Pour conclure, après avoir construit notre corpus, apparaît en filigrane la nécessité de le déconstruire.

On peut faire plusieurs critiques au modèle du musée intime tel que nous l'avons défini et analysé. Tout d'abord, il est encore très théorique. Ensuite, en pratique, les institutions intimes

n'en sont qu'aux balbutiements de leur existence. Enfin, on regroupe aujourd'hui sous cette expression des modèles très différents : le musée d'auteur (collectionneurs privés et artistes), le musée d'artiste contemporain et le musée thématique. Tous les trois contribuent à imposer un rapport différent à l'intime dans le muséal. Ainsi, à ce stade de notre travail, le musée intime pourrait être défini en des termes bien différents de ceux que nous avons utilisés pour notre modèle théorique :

Musée intime (nom masculin) : modèle récent et encore théorique d'institution muséale publique qui se déploie dans la pratique dans de multiples directions. Toutes se concentrent sur l'individu-visiteur ou sur l'individu à l'origine de l'institution, plutôt que sur les objets en eux-mêmes. Ce type de musée opère donc un décentrement de regard majeur par rapport aux musées traditionnels. Toutes remettent en question la dimension publique de l'institution muséale traditionnelle, car leurs caractéristiques reprennent celles de l'espace privé. Dans son propos, il interroge davantage la sensibilité des visiteurs plutôt que leur rationalité. Il évolue à la marge des grandes institutions d'envergure nationale et internationale. Il propose à ses visiteurs une expérience plus humaine, plus personnalisée, plus familière et hospitalière du musée. Son cadre est généralement domestique et il donne l'illusion d'être habité.

Néanmoins, malgré ces écueils, cet exercice de pensée reste intéressant, fructueux et utile car il interroge la muséologie en des termes nouveaux et suggère la possibilité d'autres regards.

Cette dernière grande partie a donné lieu à une analyse contextuelle de notre corpus en termes spatiaux et temporels. Il a également attiré notre attention sur les objets exposés. Tous ces éléments constituent l'ambiance particulière de certains établissements de notre corpus. Ensemble ils font « le charme des petits musées », selon l'expression d'Yvonne du Jacquier. Ils permettent d'attirer notre attention sur le fait que ces musées, bien qu'ils soient ouverts aux publics et parfois sous le contrôle d'autorités publiques, s'inspirent fondamentalement de l'espace privé, puisqu'ils vont dans le sens d'une personnalisation radicale de l'expérience du musée. Les composantes de l'atmosphère intime de certains musées est aujourd'hui l'élément le plus facilement objectivable en matière d'analyse de musées intimes. En effet, en dehors de la muséographie, l'intime au musée, même si nous en proposons une définition, reste fondamentalement protéiforme et une analyse critique de notre modèle s'avère nécessaire.

Conclusion : le public, le privé et l'intime

*La notion de privé est également à l'ordre du jour ; il faut éviter toute confusion entre le privé et l'intime. Littéralement, le privé, c'est celui qui est chassé de la collectivité, laissé à l'abandon, privé de. La propriété privée est une notion culturellement restrictive, elle s'oppose au domaine public : je me garde des autres, je protège mon bien. Elle est liée aux objets, ou à la relation aux autres, comme la famille ; c'est déjà un territoire marqué. On peut définir le privé, c'est un terme fort, contrairement à l'intime plus subtil, plus fin, une ambiance.*²¹⁷

– Jean BAUDRILLARD

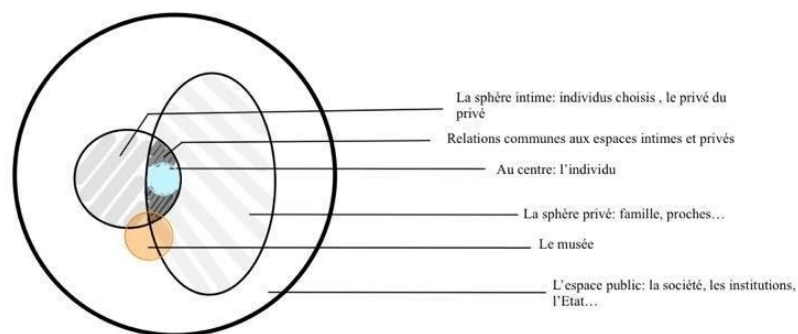
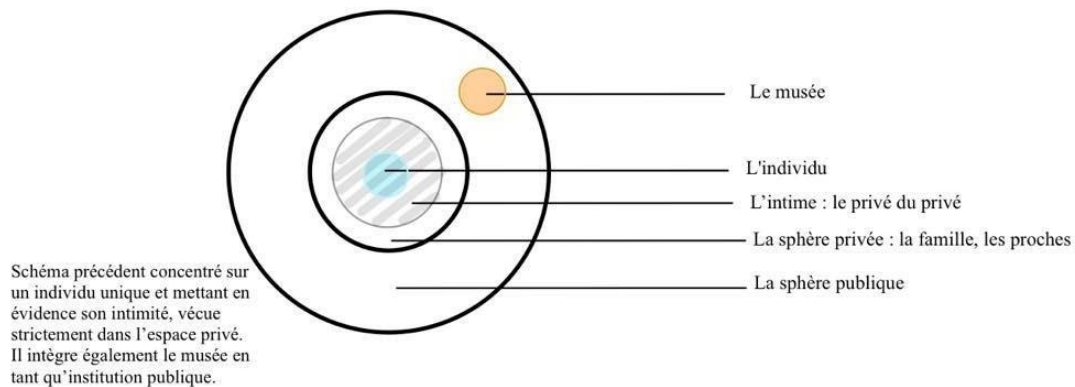
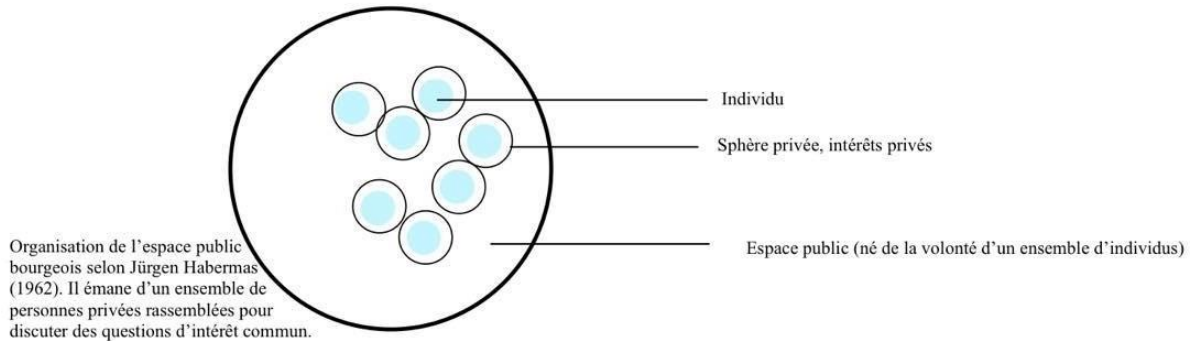
Pour conclure, l'idée même d'un musée intime n'est pas pure théorie, puisqu'on en rencontre dans le paysage culturel. La question que ce modèle pose véritablement est adressée au monde muséal dans son ensemble, plutôt qu'aux musées anti-intimes ou aux musées intimes uniquement. Il s'agit fondamentalement de réinterroger le musée en tant qu'espace public, par opposition à la sphère de la vie privée.

A. Dépasser la dichotomie public/ privé par l'intime ?

Ainsi, penser l'intime au musée nous invite à envisager une troisième voie. L'intime est un élément vague, aux frontières mobiles, qui vient remettre en question l'opposition entre public et privé. Il invite ainsi à une reconfiguration de l'espace social, qu'il faut désormais penser au-delà du cadre privé/ public. Ce nouveau modèle de l'espace social prend pour centre l'individu et les relations qui lui sont les plus proches (l'espaces intime et l'espace privé). Néanmoins, il reconfigure la manière dont ces deux modes relationnels interagissent avec la sphère publique, par rapport au modèle proposé par Jürgen Habermas. Pour matérialiser cette idée, nous proposons le schéma suivant :

²¹⁷ J. BAUDRILLARD, *art.cit.*, p.15.

Schémas : les configurations de l'espace social dans le temps, selon les pratiques et les usages de l'intime en dehors et dans le contexte muséal



Le premier schéma représente l'espace public bourgeois tel que l'a théorisé Jürgen Habermas dans les années 1960. Il est une émanation de la volonté d'individus privés rassemblés en un groupe qui se préoccupe de leurs intérêts communs. Le musée en tant qu'institution publique est une réponse à un besoin identifié par ce groupe.

Le second schéma est une autre façon de représenter le premier, en se concentrant uniquement sur un individu. Il intègre l'espace intime individuel et montre bien que celui-ci est le superlatif du privé, c'est le cercle « le plus intérieur », pour reprendre l'étymologie du mot.

Le dernier schéma représente la reconfiguration de l'espace social contemporaine. Il est le produit des changements de pratiques qui ont pris place dans notre société avec la communication de masse. Sous son effet, les frontières entre les espaces se sont modifiées, jouant les positions l'individu et de l'institution. La sphère privée y est distinguée de la sphère intime, parce que l'intime et le privé ne doivent plus être confondus : leurs modalités ne sont pas les mêmes, ce qu'exprime Jean Baudrillard dans la citation placée en exergue de cet épilogue. Le privé est un espace qui s'oppose frontalement à l'espace public, là où l'intime est un espace plus poreux qui peut également servir de zone frontière entre l'individu, la sphère privée et l'espace public. Néanmoins, espaces privé et intime restent conditionnés par l'espace public, en fonction duquel ils se positionnent.

Ce modèle, individualiste dans la mesure où il met l'individu au centre de l'espace social, renouvelle de fait la place et le rapport du musée à l'espace social dans sa globalité. Le modèle du musée espace public est un modèle qui prend son origine dans un espace public qui se présente comme le revers du privé, parce qu'il incarne l'idéal national d'universalité. En revanche, le musée intime prend sa source dans la subjectivité de l'individu-même et propose, à l'inverse, de partir de l'individu pour aller vers l'espace public, en transcendant les frontières de l'espace intime et de l'espace privé. L'impulsion est fondamentalement différente et elle peut s'avérer fertile, en tant qu'elle est un changement de regard. L'idée de musée, dans cette configuration, se place au croisement de l'espace privé et de l'intimité de l'individu. De cette rencontre naît une pluralité de modes institutionnels et parmi eux, le musée intime, aux côtés du modèle classique du musée universel.

De fait, dans cette configuration de l'espace social, le musée intime n'a pas vocation à remplacer le musée espace-public. Il cherche davantage à l'interroger dans la pratique, à se proposer comme un complément plutôt que comme une alternative. Penser un musée intime permet donc, en quelque sorte, d'accroître le champ des possibles du musée public. Loin de se

positionner comme un musée anti-espace public, le modèle du musée intime se positionne comme un musée en faveur des individualités qui composent ce public. Le modèle du musée intime n'est donc pas un modèle d'un musée anti-espace public, mais le modèle d'un *autre* espace public

En outre, penser et interroger l'intime au musée revient également à poser la question des musées de demain, dans une société qui se caricature et qui devient plus individualiste, plus consumériste, plus inégale et plus polluante. Ce que suggère le rapport *Inventer des musées pour demain*, c'est justement que la valeur d'universalité chère au musée-espace public traditionnel prend un autre sens, celui de la prise en compte de la diversité culturelle. Il ne s'agit pas pour le musée de changer radicalement, mais de s'ouvrir à une diversité : celle des publics, de ses missions, de ses acteurs et de ses valeurs. C'est peut-être dans ce sens qu'ira la définition du musée votée par l'ICOM à l'issue de l'Assemblée Générale extraordinaire qui se tiendra à Prague le 24 août 2022.

B. Enjeux d'une muséologie de l'intime

En ce qui concerne la muséologie de l'intime que nous avons évoquée en début de notre travail, il est temps d'évaluer son éventuel apport. Tout d'abord, il est important de redire que cette branche de la muséologie n'existe pas encore. Ensuite, il faut noter qu'à l'issue de ce travail il paraît évident qu'une telle branche aurait bien du mal à définir son objet et à élaborer du commun. Peut-être la notion est-elle trop vague, et par là inadaptée aux méthodes de la muséologie. Il faudrait donc penser à une simplification de la notion ou à des moyens de l'aborder de manière détournée et plus concrète, sur le modèle de ce que font les sciences sociales avec l'histoire des sensibilités. Cette muséologie de l'intime, c'est-à-dire le cadre théorique que nous avons laissé flottant pendant toute notre analyse et dont l'intérêt pour la discipline paraît moindre aujourd'hui a pourtant au moins un mérite, celui de nous avoir invité à regarder le muséal autrement.

BIBLIOGRAPHIE

ALLOA, Emmanuel. « Vers un nouveau musée imaginaire » [En ligne], in *Esprit*, vol. , no. 9, 2020, p. 77-87. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-esprit-2020-9-page-77.htm>> (consulté le 5 février 2022).

ALTSHULER, Bruce, *Salon to Biennial – Exhibitions that Made Art History, volume 1, 1863-1959*, Phaidon press, 2007, 410 pages.

ALTSHULER, Bruce, *Biennials and Beyond – Exhibitions that Made Art History, volume 2, 1962-2002*, Phaidon press, 2013, 412 pages.

AMSELLEM, Emmanuelle et LIMOUSIN, Isabelle, *Le musée, demain*, Paris, L’Harmattan, 2014, 248 pages.

ANDERSON, Gail (éd.), *Reinventing the Museum, Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Walnut Creek, AltaMira Press; Edition Unstated, 2004, 416 pages.

AVERTY, Christophe, « Les musées se réinventent plus intimes et vivants » [En ligne], in *Le Monde*, publié et mis à jour le 29 septembre 2017. Disponible en ligne : <https://www.lemonde.fr/collection-musee-ideal/article/2017/09/29/les-musees-se-reinventent-plus-intimes-et-plus-vivants_5193424_5192445.html> (consulté le 6 octobre 2021)

BALLARINI, Loïc, « Espace public » [En ligne], in *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 20 septembre 2015. Dernière modification le 09 juillet 2021. Disponible sur : <<http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/espace-public>> (consulté le 25 avril 2022)

BAUDRILLARD, Jean, « La sphère enchantée de l’intime », in CZECHOWSKI, Nicole (dir.), *L’intime. Protégé, dévoilé, exhibé*, Paris, Seuil éditions Autrement, n° 81, 1986, pages.12-15.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée 1981, 225 pages.

BAUDRY, Patrick, « De l’intimité à l’intime : quel jeu joue-t-on ? » [En ligne], in *Empan*, 2010/1 (n° 77), p. 82-90. Disponible sur : <<https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/revue-empan-2010-1-page-82.htm>> (consulté le 17 février 2022)

BENFORD, Steve, RYDING Karin, SPENCE, Jocelyn *et alli.*, “Interpersonalizing Intimate Museum Experiences” [En ligne], 2020. Disponible sur : <https://www.researchgate.net/publication/346142901_Interpersonalizing_Intimate_Museum_Experiences> (consulté le 28 novembre 2021)

BENASSAYAG, Danielle (dir.), *Le futur antérieur des musées*, Paris, Les Éditions du Renard, 1991, 150 pages.

BISHOP, Claire, *Radical museology, or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Londres, Kooning Books, 2013, 80 pages.

BONNELL, Jennifer et SIMON, Roger I., « « Difficult exhibitions and intimate encounters » » [En ligne], in *Museum and Society*, 5, 2015, pages 65-85. Disponible sur : <https://www.researchgate.net/publication/331358958_'Difficult'_exhibitions_and_intimate_encounters> (consulté le 24 janvier 2022)

BRAVO, Paloma et CRINQUAND, Sylvie, *L'intime a ses frontières : Essai sur les sciences sociales* [En ligne], Cork, EME éditions, 2015, 291 pages. Disponible sur : <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/ensparis-ebooks/reader.action?docID=2085941>> (consulté le 10 décembre 2021)

CAILLET, Élisabeth et LEHALLE, Evelyne, *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995, 306 pages.

CAILLET, Elisabeth et JACOBI, Daniel « Introduction » [En ligne], in *Culture & Musées*, n°3, 2004, *Les médiations de l'art contemporain*, p.13-21. Disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2004_num_3_1_1185> (consulté le 19 avril 2022)

CAMERON, Duncan F., “A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education”, in *Curator: The Museum Journal*, Volume 11, Issue 1, mars 1968, p. 33 – 40. Disponible sur : <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.2151-6952.1968.tb00883.x>> (consulté le 23 novembre 2021)

CAMERON, Duncan F., “The Museum, a Temple or the Forum” [En ligne], in *Journal of World History*, 1971, p.11-21. Disponible sur : <<https://www.elmuseotransformador.org/wp-content/uploads/2021/06/The-Museum-A-Temple-or-the-forum.pdf>> (consulté le 16 décembre 2021)

CLAM, Jean, *L'intime : genèses, régimes, nouages*, Paris, Ganses- Arts et Lettres, 2007, 286 pages.

CORBIN, Alain et MAZUREL, Hervé, *l'Histoire du sensible*, Paris, Presses universitaires de France, 2022, 108 pages.

CRENN, Gaëlle et VILATTE, Jean- Christophe (dir.), *Culture & Musées*, 36 | 2020, « L'émotion dans les expositions » [En ligne], mis en ligne le 15 décembre 2020, consulté le 17 mai 2022. Disponible sur : <<https://journals.openedition.org/culturemusees/5352>> (consulté le 15 avril 2022)

CRIQUI, Jean-Pierre, FALGUIÈRES, Patricia, WAJCMAN, Gérard, *et alli.*, *L'intime, le collectionneur derrière la porte*, Catalogue d'exposition (Paris, La maison rouge - Fondation Antoine de Galbert, 5 juin - 26 septembre 2004), Paris, Éditions Fage, 2004, 184 pages.

DAVALLON, Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », in *Public et Musées*, n°2, 1992, p.99-123. Disponible sur : <https://www.persee.fr/docAsPDF/pumus_1164-5385_1992_num_2_1_1017.pdf> (consulté le 23 novembre 2021)

DAGOGNET, François, *Le musée sans fin*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 178 pages.

DEFREYNE, Elisabeth *et alli.* (eds.), *Intimité et réflexivité, Itinérances d'anthropologues*, Louvain-la-Neuve, Academia, Coll. Investigations d'Anthropologie Prospective, n° 11, 2015, 190 pages.

DELOCHE, Bernard, *Museologica : contradictions et logiques du musée*, Paris/Lyon, Librairie philosophie J. Brin/ Institut interdisciplinaire d'études épistémologiques, 1985, 202 pages.

DEROCHE- GURCEL, Lilyane, « Intimité » [En ligne], in *Encyclopaedia Universalis*. Disponible sur : <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/intimite/>> (consulté le 17 décembre 2021)

DESVALLÉES, André (dir.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Volume 1, Macon/ Savigny-le-Temple, éditions W-MNES et Presses Universitaires de Lyon, 1992, 529 pages.

DESVALLÉES, André (dir.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Volume 2, Macon/ Savigny-le-Temple, éditions W-MNES et Presses Universitaires de Lyon, 1994, 574 pages.

DESVALLÉES, André et MAIRESSE, François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, 722 pages.

DORRIAN, Mark, « Museum atmospheres: notes on aura, distance and affect » [En ligne], in *The Journal of Architecture*, 19(2), 2014 p. 187-201. Disponible sur : <<http://metis-architecture.com/wp-content/uploads/Museum-Atmospheres.pdf>> (consulté le 24 avril 2022).

DUDLEY, Sandra H (éd.), *Museum objects: experiencing the properties of things*, New York, Routledge, 2012, 397 pages.

DU JACQUIER, Yvonne, *Le charme des petits musées*, préface de Paul Caso, 1972, 118 pages.

EIDELMAN, Jacqueline (dir.), *Inventer des musées pour demain. Rapport de la Mission Musées XXI^e siècle*, Paris, La documentation française, 2017, 251 pages.

ENRIQUEZ, Eugène et LHUILIER Dominique (dir.), *Domaine privé- Sphère publique*, Paris, Eska, 2001, 215 pages.

FARGE, Arlette et VIDAL-NACQUET, Clémentine (dir.), « Les paradoxes de l'intime » [En ligne], *in Sensibilités*, 2019/1 (N° 6), 72 pages. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-sensibilites-2019-1.htm>> (consulté le 9 février 2022)

FOESSEL, Michaël, *La Privation de l'intime*, Paris, Seuil, 2008, 157 pages.

FOESSEL, Michaël, « L'exposition de la vie privée et la dérision de l'intime » [En ligne], *Esprit*, août-septembre 2008, n°347 (8/9), p.236-239. Disponible sur : <<https://www.jstor.org/stable/24267056>> (consulté le 18 avril 2022)

GACHOUD, François, *Explorer l'intime : au cœur de nos jardins secrets*, Paris, La Source Vive, 2016, 203 pages.

GAMBONI, Dario, *Le musée comme expérience. Dialogue itinérant sur les musées d'artistes et de collectionneurs*, Paris, Bibliothèque Hazan, 2020, 672 pages.

GAMBONI, Dario, « «Musées d'auteur» : les musées d'artistes et de collectionneurs comme œuvres d'art totales » [En ligne], in MINA, Gianna et WUHRMANN, Sylvie (dir.), *Tra universo privato e spazio pubblico : Case di artisti adibite a museo / Zwischen privatem Kosmos und öffent-lichem Raum : Künstlerhaus-Museen*, Berne, Office fédéral de la culture, 2011, p. 188-204. Disponible sur :

<https://www.unige.ch/lettres/armus/files/3114/2960/5715/Gamboni_Musees_dauteur_2011.pdf> (consulté le 18 avril 2022)

GAMBONI, Dario, « Musée, maison, monument : l'actualité intempestive des musées d'artistes et de collectionneurs » [En ligne], *Kunst + Architektur in der Schweiz / Art + Architecture en Suisse / Arte + Architettura in Svizzera*, 68, 2017, 4, p. 30-35. Disponible sur : <https://www.unige.ch/lettres/armus/files/4915/5411/8357/Gamboni_Musee_maison_monument_2017.pdf> (consulté le 18 avril 2022)

GIDDENS, Anthony, *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Redwood City, Stanford University Press, 1993, 224 pages.

GLICENSTEIN, Jérôme, *L'art : une histoire d'exposition*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, 258 pages.

GLICENSTEIN, Jérôme, « Exposition, « L'intime, le collectionneur derrière la porte » », in *Marges* [En ligne], 03 | 2004, mis en ligne le 06 août 2014. Disponible en ligne : <<http://journals.openedition.org/marges/780>> (Consulté le 6 octobre 2021)

GODELIER, Maurice, *L'Idéal et le matériel. Pensée, économies, sociétés*. Paris, Fayard, 1984, 162 pages.

HABERMAS, Jürgen, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. de l'allemand par M.B. de Launay, Paris, Payot, 1993 [1962], 324 pages.

- HALL, Edward T., *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1978, 256 pages.
- HIGONNET, Anne, *A Museum of One's Own. Private Collecting, Public Gift*, Pittsburg, Periscope, 2009, 241 pages.
- JACOBI, Daniel, *Les musées sont-ils condamnés à séduire ? et autres écrits muséologiques*, Paris, MkF éditions, 2017, 290 pages.
- JULLIEN, François, *De l'Intime : loin du bruyant Amour*, Paris, Le Livre de Poche, 2014, 212 pages.
- LAPLANTINE, François, *De tout petits liens*, Paris, Les Mille et une nuits, 2003, 416 pages.
- LAPLANTINE, François, *Le social et le sensible, introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2005, 220 pages.
- LAPLANTINE, François, *Penser l'intime*, Paris, CNRS Éditions, 2020, 165 pages.
- LAPLANTINE, François, *Penser le sensible*, Paris, Pocket, 2018, 224 pages.
- « L'intime » [En ligne], *Études*, 2011/10 (Tome 415), p. 371-380. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-etudes-2011-10-page-371.htm>> (Consulté le 5 octobre 2021)
- L'intime et son spectacle*, Penser/ Rêver n°25, Edition de l'Olivier, 2014, 236 pages.
- LITS, Marc, « L'espace public : concept fondateur de la communication » [En ligne], *Hermès, La Revue*, vol. 70, no. 3, 2014, p. 77-81. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2014-3-page-77.htm#pa3>>(consulté le 12 mai 2022)
- LORDON, Frédéric, *La société des affects. Pour un structuralisme des passions*, Paris, Seuil, 2013, 216 pages.
- MADELÉNAT, Daniel, *L'Intimisme*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1989, 260 pages.
- MAIRESSE, François (dir.), *Nouvelles tendances de la muséologie*, Paris, La documentation Française, 2016, 250 pages.
- MAZZOCHETTI, Jacinthe et PICCOLI, Emmanuelle, « Défis méthodologiques, éthiques et émotionnels d'une ethnographie de l'intime, des silences et des situations de violences » [En ligne], in *Parcours anthropologiques*, 11, 2016, mis en ligne le 20 décembre 2016. Disponible sur : <<https://journals.openedition.org/pa/471#quotation>> (consulté le 16 décembre 2021)
- MBEMBE Achille, *Politiques de l'inimitié*, Paris, La Découverte, 2016, 184 pages.
- MCLUHAN, Marshall, *Le musée non-linéaire : exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée*, Lyon, Aléas, 2008 [1969], 216 pages.

MIÈGE, Bernard., 1995 « L'espace public : perpétué, élargi et fragmenté in : Paillart I., (dir.), *L'Espace public et l'emprise de la communication*, Grenoble, Éd. littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 1995, p.163-175.

MIGNOLO, Walter, « Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique » [En ligne], in *Mouvements*, 73 (1), 2013, p. 181-190. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-mouvements-2013-1-page-181.htm>> (consulté le 16 décembre 2021)

MOLHO Raphaël, REBOUL, Pierre, *et alli.*, *Intime, intimité, intimisme*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1973, 224 pages.

MONS, Alain, *Les Lieux du sensible*, Paris, CNRS Éditions, 2013, 258 pages.

MONS, Alain (dir.), *Interfaces de l'intime*, Pessac, MSHA, 2016, 274 pages.

MÜLLER, Ulrike, *At Home in a Museum, The Story of Henriëtte and Fritz Mayer van den Bergh*, Woodbridge, Hannibal Books, 2021, 240 pages.

MURASKAYA, Hanna et ROLLAND, Anne-Solène (dir.) *De nouveaux modèles de musées ? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe. XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2008, 339 pages.

NEWHOUSE, Victoria, *Towards a New Museum*, New York, The Monacelli Press, 1998, 349 pages.

PAMUK, Orhan, *L'Innocence des objets*, Paris, Gallimard, 2012, 263 pages.

PATIN, Sylvie, *Le musée intime de Monet à Giverny*, Giverny, Éditions Claude Monet Giverny, 2015, 151 pages.

PEARCE, Susan (ed.), *Objects of Knowledge*, London, Athone Press, 1990, 235 pages.

PERROT, Michelle, Introduction à Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, vol. 4, Michelle Perrot (dir.), *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 1999 [1987], 640 pages.

POULOT, Dominique, *Une histoire des musées de France, XVII^e-XIX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2008, 196 pages.

PUTNAM, James, *Art and Artifact: the Museum as medium*, London, Thames& Hudson, 2009 [2001], 216 pages.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La fabrique éditions, 2000, 74 pages.

RASSE, Paul, *Le musée réinventé : culture, patrimoine, médiation*, Paris, CNRS Éditions, 2017, 295 pages.

RICOT, Jacques, « 5. De l'intimité à l'intime » [En ligne], in *Éthique du soin ultime*, sous la direction de RICOT Jacques. Rennes, Presses de l'EHESP, « Hors collection », 2010, p. 65-72. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/ethique-du-soin-ultime--9782810900145-page-65.html>> (consulté le 7 octobre 2021)

RISPAL, Adeline, « L'architecture et la muséographie comme médiation sensible » [En ligne], in *Muséologies*, 3(2), pages 90–101. Disponible en ligne : <<https://www.erudit.org/fr/revues/museo/2009-v3-n2-museo02125/1033564ar/>> (consulté le 24 janvier 2022)

SALMON, Christian, *Storytelling. La machine à fabriquer les images et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007, 159 pages.

SCHÄRER, Martin R., « La relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique », in *Publics et musées*, n°15, 1999, p.31-43.

SCHMOLL, Patrick, « L'organisation spectaculaire de l'intime. L'exemple de la pornographie. » [En ligne], in *Revue des Sciences sociales*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2005, “Privé-public : quelles frontières ?”, p. 66-77. Disponible sur : <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01300474/document>> (consulté le 07 février 2022)

SIMON, Nina, “Discourse in the Blogosphere, What Museums Can Learn from Web 2.0”, in *Museums & Social Issues*, Volume 2, Issue 2, 2007, p. 257-274.

SIMONET-TENANT, Françoise, « Pour une approche historique de l'intime » [En ligne], in *Cliniques*, 2020/1 (N° 19), p. 19-32. Disponible sur : <<https://www-cairn-info.proxy.rubens.ens.fr/revue-cliniques-2020-1-page-19.htm> > (consulté le 28 mai 2021)

SPALDING, Julian, *The Poetic Museum: Reviving Historic Collections*, Munich London New York, Prestel, 2002, 187 pages.

THIBAUD, Jean-Paul, *En Quête d'ambiance*, Paris, Métis Presses, 2015, 325 pages.

THOMAS-BOURGNEUF, Martine, « Pour qui conçoit-on une exposition ? », in CÔTÉ, Michel (dir.), *La Fabrique du musée de sciences et sociétés*, Paris, La Documentation française, 2011, p.147-156.

TISSERON, Serge, *L'intimité surexposée*, Paris, Hachette Littérature, 2002, 182 pages.

TISSERON, Serge, « Intimité et extimité » [En ligne], in *Communications*, 2011, vol. 88, n° 1, p. 83-91. Disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2011_num_88_1_2588> (consulté le 26 mai 2021).

TRUONG, Nicolas (dir.), *Les penseurs de l'intime*, Paris, Éditions de l'aube, 2021, 184 pages.

VAN REETH, Adèle et FIAT, Éric, *La Pudeur*, Paris, Plon, 2016, 176 pages.

VARUTTI, Marzia, « Vers une muséologie des émotions » [En ligne], in *Culture & Musées*, 36 | 2020, mis en ligne le 23 novembre 2020. Disponible sur : <<http://journals.openedition.org/culturemusees/5751>> (consulté le 15 février 2022)

V. COLEMAN, Laurence, *Historic House Museums*, Détroit, Gale Group, 1973, 200 pages.

VIDAL-NAQUET, Clémentine, « Habité, l'intime ? » [En ligne], in *Sensibilités*, 2019/1 (N° 6), p. 6-9. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-sensibilites-2019-1-page-6.htm>> (consulté le 9 février 2022)

VIGARELLO, Georges, « Les vertiges de l'intime » [En ligne] in *Esprit, comprendre le monde qui vient*, numéro spécial « Le corps, entre illusions et savoirs », février 1982. Disponible sur : <<https://esprit.presse.fr/article/georges-vigarello/les-vertiges-de-l-intime-19299>> (consulté le 21 octobre 2021)

VIGARELLO, Georges, *Le sentiment de soi, Histoire de la perception du corps*, Paris, Seuil, 2014, 320 pages.

WAJCMAN Gérard, et al. *Retour à l'intime : la collection Giuliana et Tommaso Setari*, Catalogue d'exposition (Paris, La Maison rouge-Fondation Antoine de Galbert, 20 octobre 2012-13 janvier 2013), Paris, Éditions Fage, 2012, 233 pages.

WETHERELL, Margaret, *Affect and Emotion. A New Social Science Understanding*, Londres, SAGE Publications, 2012, 192 pages.

WINKIN, Yves, *Ré-inventer les musées ?*, Paris, MkF éditions, 2020, 193 pages

ANNEXES

Les pages suivantes (**annexe 2**) présentent les cinquante-deux « musées » qui composent le corpus du présent mémoire. Ils sont classés par ordre chronologique d'ouverture au public, de 1784 à 2019. Ce corpus est à la fois descriptif (y sont précisés le lieu, l'histoire de la fondation du musée, les dates, la nature de la collection exposés, des éléments de mise en espace) et analytique, puisque chaque élément présenté est accompagné d'une explicitation de son lien avec l'intime. Il a été établi à partir de critères d'analyse présentés dans la deuxième partie du mémoire. Le lecteur trouvera également le détail de cette analyse (**annexe 3**). Les musées sont numérotés (de 1 à 52) pour que le lecteur puisse s'y retrouver facilement.

Les éléments qui constituent ce corpus ont été rassemblés à partir de visites personnelles, des institutions évoquées dans les entretiens (**annexe 6**) qui accompagnent ce travail et à partir de certains ouvrages dont : *Towards a New Museum*, de Victoria Newhouse (1998) ; le chapitre 81 du roman d'Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence* (2006 ; **annexe 7**) ; *Le musée comme expérience. Dialogue itinérant sur les musées d'artistes et de collectionneurs* (2020) par Dario Gamboni et l'ouvrage d'Ulrike Müller, *At Home in a Museum, The Story of Henriëtte and Fritz Mayer van den Bergh* (2021).

À la suite de ce corpus principal (**annexe 4**) se trouve un corpus rassemblant douze initiatives de médiation ou dispositifs présents au sein des parcours permanents de certains musées rencontrés en marge de l'élaboration de notre corpus. Ce petit corpus n'est pas traité en profondeur dans le présent mémoire et pourra être étoffé et précisé dans le cadre d'un autre travail de recherche. La table des illustrations que l'on trouve au fil du texte a été placée à la suite (**annexe 5**).

ANNEXE 1 : PROJET D'ARTICLE ISSU DU MÉMOIRE

« Musée sentimental », « musée personnel », « musée d'auteur » : comment l'intime réinterroge-t-il le modèle du musée espace- public ?

Nina Charles

Introduction :

Au Museum of Broken Relationships (Musée des Relations Brisées) à Zagreb, le visiteur découvre un ensemble hétéroclite d'objets personnels – du petit lapin en peluche à la hache de bûcheron, en passant par la robe de mariée et le nain de jardin – dont le point commun est de symboliser une rupture sentimentale. C'est un musée privé qui a ouvert en 2010 à l'initiative de deux artistes croates, après que leur idée ait été déclinée depuis 2006 en une cinquantaine d'expositions temporaires à travers le monde. La collection du musée est composée d'objets confiés par des contributeurs du monde entier et accompagnés d'un récit. C'est un musée qui laisse rarement indifférent, tant les relations intimes, l'amour et le deuil sont des thèmes universaux et séduisants.

Cette initiative croate peut étonner puisqu'elle met en scène des sentiments et des récits individuels et s'écarte du schéma traditionnel du musée perçu comme un espace public, temple de la connaissance universelle et rationnelle. Celle-ci fait écho tendance muséale qui laisse plus de place au subjectif et au sensible. À ce titre, on pense par exemple à certaines expositions organisées par Harald Szeemann, dès les années 1970. Il peut, à bien des égards, être considéré comme un des premiers à introduire l'intime au musée. Deux ans après avoir organisé la *Documenta 5* de Cassel (1972) consacrée aux « mythologies individuelles », il écrit que « le métier d'organisateur d'expositions ne serait renouvelable qu'en reconsidérant la dimension de l'intimité¹ ». Cette intimité, il la met en espace la même année à l'occasion de l'exposition *Grand-Père*² dans son appartement de Berne. Cette exposition est profondément biographique et personnelle, puisque le commissaire met en scène des objets et des meubles ayant réellement appartenu à son grand-père, coiffeur et inventeur. Il se constitue également un « musée personnel », qu'il nomme « Museum of Obsessions³ » et qui structure sa vie et son œuvre artistique et curatoriale.

Cette dimension personnelle du musée se teinte de sentimental à la même période, grâce à l'artiste Daniel Spoerri et à l'historienne Marie-Louise Gräfin von Plessen. Leur « musée sentimental » est une exposition temporaire présentée pour la première fois au Centre Pompidou en 1977. Cette dernière met en scène le postulat suivant : les objets dans les

¹ H. SZEEMANN, « Grand-Père ou l'anti-Documenta », 1974, in A. DESVALLÉES (dir.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Volume 1, Macon/ Savigny-le-Temple, éditions W-MNES et Presses Universitaires de Lyon, 1994, p.528.

² Exposition temporaire *Grandfather: a pioneer like us*, appartement d'Harald Szeemann à Berne, Suisse, 1974.

³ Terme employé par Harald Szeemann pour désigner sa bibliothèque, ses archives et son espace mental de création et de réflexion. Il renvoie à ses préoccupations personnelles en tant que commissaire d'exposition et artiste.

musées ne séduisent pas les visiteurs pour leur valeur historique ou leur qualité esthétique, mais par l'émotion que leur présence suscite. Sentimental, ce musée éphémère l'est aussi par opposition au musée comme temple des chefs-d'œuvre et du savoir établis. Ainsi, les éléments exposés sont de toutes sortes : précieux, insignifiants, banals, extraordinaires, surprenants, inventés, etc., à l'instar de ce qui est exposé au Museum of Broken Relationships.

Par ailleurs, ces deux expositions temporaires sont aussi une critique du musée, au sens d'une institution permanente anhistorique, impersonnelle et publique tenant un discours qui tait les sensibilités individuelles. Même si cette dimension polémique était moins présente en 2010, à l'ouverture du musée de Zagreb, elle n'en reste pas moins d'actualité. En effet, ce qui se joue ici est la confrontation de deux modèles muséaux : un modèle que l'on pourrait qualifier « d'intime » et qui regroupe les musées de choses personnelles et sentimentales exposées en lien avec leur origine privée (maison-musée, musée de collectionneur, musée d'artiste, musée intérieur...) et le modèle du musée comme un espace-public, où les considérations individuelles et sensibles sont secondaires. Or, nous faisons l'hypothèse qu'ils s'éclairent mutuellement, et que de leur confrontation peut naître une autre manière de penser le musée.

Le public, le privé et l'intime

La confrontation évoquée ci-dessus rejoue la dichotomie public/privé qui structure la théorie de l'espace social démocratique depuis l'Antiquité grecque ; l'intime étant ce que l'historien Paul Veyne appelle « le privé du privé⁴ ». À l'époque moderne, le privé a perdu le sens négatif de « privé du public⁵ » qu'il avait chez les Grecs, pour devenir l'espace délimité par les droits individuels que donne la propriété personnelle désormais garantie par l'État. Si public et privé continuent aujourd'hui à s'opposer, des voix en faveur d'une autre structuration de l'ordre social s'élèvent.

Plusieurs conceptions de l'espace public coexistent. Le sociologue et philosophe allemand, Jürgen Habermas, proche de l'École de Francfort, date la formation de l'espace public moderne au XVIII^{ème} siècle. Il qualifie dans sa thèse de 1962 l'espace public de « bourgeois » car, d'après lui, il émerge :

[...] à l'initiative de certains groupes sociaux (avocats, écrivains, journalistes...), la plupart du temps écartés des sphères du pouvoir, qui ont fait émerger de nouveaux lieux de sociabilité (le café, le salon, le club...) s'apparentant à des formes de discussion littéraire (qui marquent la naissance de la « critique » artistique), puis, à des cadres d'évaluation de l'action politique⁶.

L'espace public d'Habermas consiste donc en une assemblée d'individus privés qui, réunis, forment un public critique. Habermas pense cet idéal communicationnel dans le cadre du couple privé/public : l'espace public est corrélatif de l'espace privé et de l'espace étatique. Le premier se situe entre les deux autres, et agit comme une interface entre la sphère intime et la sphère du pouvoir politique.

Quant à son prédécesseur philosophe et psychologue américain John Dewey, il donne

⁴ P. VEYNE, *La Vie privée dans l'Empire romain*, Paris, Seuil, 2015, 272 pages.

⁵ M. PELLEGRIN-RESCIA, « Dichotomie privé/ public : une possibilité de dépassement », in E. ENRIQUEZ, et D. LHUILIER (dir.), *Domaine privé- Sphère publique*, Paris, Eska, 2001, p.48.

⁶ P. RIUTORT, (dir.), *Précis de sociologie*, 4ème édition, Paris, PUF, 2017. p.622

davantage d'autonomie à chacune de ces trois sphères. Le public est pensé en lien étroit avec l'État, parce que lui appartient tout ce qui relève d'une réglementation nécessaire pour contenir les conséquences des activités des uns sur celles des autres. « Public », chez Dewey, désigne moins un espace de discussion qu'une communauté d'enquêteurs, une « instance intermédiaire entre les pratiques de réglementation politique et les activités privées⁷ », dont la fonction principale est de défendre leurs intérêts communs sur la base d'une pleine connaissance et compréhension des affaires qui les concernent. L'accord du public n'est donc pas, comme chez Habermas, un présupposé, mais un résultat, un accident, éventuellement produit par des jugements et des intérêts communs.

Néanmoins, ces deux conceptions s'accordent pour dire que « public » renvoie à une sociabilité gouvernée par l'État qui, dans la mesure où il le représente, se préoccupe de l'intérêt général. Le « public » en tant qu'il est synonyme de collectif, se voit ainsi affecté un ensemble de biens qui appartiennent au domaine public, de services, de missions, garantis et encadrés par l'État. Au collectif s'oppose alors l'individuel, et le privé concerne la personne, son espace, sa vie, les relations qu'elle se choisit ; le tout circonscrit et préservé par la loi. La chose publique conditionne la possibilité-même de l'existence du domaine privé et donc, de l'intime, ce qui peut être représenté de la façon suivante (fig.1) :

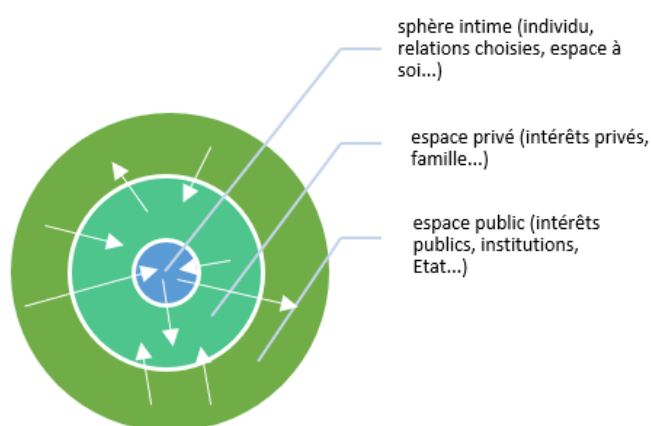


Figure 1 : schéma de l'espace social comme sphère ayant l'intime pour noyau. Chaque espace est séparé d'un autre par une frontière, plus ou moins poreuse. Chaque flèche représente une interaction.

Le flou de l'intime

Comment définir l'intime ? Du point de vue étymologique, *intime* est d'abord un adjectif qui dérive du superlatif latin *intimus*, qui signifie « le plus intérieur », « le plus caché ». Dans un second temps, *intime* est devenu un substantif qui remplace peu à peu *intimité*, pourtant chargé d'unir la diversité des traits de tout ce que l'on peut qualifier d'« intime ».

Du point de vue scientifique, l'intime est une notion complexe à appréhender, car il s'agit d'une expérience profondément subjective, et difficilement conscientisable par celui qui en est le sujet. Néanmoins, certains penseurs en sciences humaines et sociales s'en sont saisis, et en particulier ceux qui ont suivis « le tournant émotionnel de la vie intellectuelle⁸ » prenant acte, depuis le début des années 2000, « du passage de l'histoire des mentalités à celle des

⁷ C. RUBY, « Le « public » contre le « peuple » : une structure de la modernité », *Le Philosophoire*, vol. 25, no. 2, 2005, p.100.

⁸ N. TRUONG, (dir.), « Le tournant émotionnel de la vie intellectuelle », in *Les penseurs de l'intime*, Paris, Éditions de l'aube, 2021, p.7.

sensibilités⁹».

Premièrement, il faut délester l'intime des fausses évidences dont souffre son étude. La psychanalyse et une partie de la psychologie ont contribué à nourrir une certaine vision de l'intime comme un espace clos construit par le sujet pour lui-même : un jardin secret, situé à la limite du concevable, et entouré d'une forme d'aura – une « sphère enchantée¹⁰ ». Clémentine Vidal-Naquet, historienne et sociologue française, a dirigé en 2020 la publication d'un numéro de la revue *Sensibilités*¹¹ dans lequel elle revient sur cette vision. Au contraire, elle en fait un lieu « habité » par la société : « L'intime permet en effet de révéler ce que nos sociétés peuvent voir, refusent de percevoir, cherchent à montrer ou cachent volontiers. Dans le creux de l'intime, donc, se logent les sociétés dans leur entier. [...] L'intime, en somme, est habité¹² ». Par ailleurs, elle révèle le caractère historiquement, culturellement et linguistiquement situé de l'intime. De fait, *l'intime des uns* n'est pas *l'intime des autres*, et ces variations intéressent les anthropologues comme François Laplantine, qui a récemment écrit sur la pensée du sensible¹³ et de l'intime¹⁴.

Deuxièmement, il s'agit d'insister sur la dimension partagée plutôt que retirée de l'intime. L'intime, même s'il est une expérience intérieure, est fondamentalement relationnel. Il n'existe qu'en relation avec son environnement et les autres. Le philosophe Jacques Rancière, au tournant du XXI^{ème} siècle, parle pour l'intime de « partage du sensible », qu'il définit comme : « ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives¹⁵ ». Pour le philosophe contemporain François Jullien, la notion d'intime partagé trouve sa source dans l'incarnation de l'intime : « C'est ainsi qu'être intimes, c'est partager un espace intérieur – espace d'intentionnalité : de pensée, de rêve, de sentiment – sans qu'on se demande plus à qui ceux-ci appartiennent¹⁶ ». En tenant associés le retrait et le partage, l'intime appelle une pensée de la frontière, qui délimite les espaces et par là les distingue, tout en les rassemblant. Ceci fait écho aux couples d'oppositions qui dessinent schématiquement les contours de l'intime dans notre conception commune : intérieur/ extérieur, public/ privé, visible/ invisible, collectif/ individuel, implicite/ explicite, subjectif/ universel, secret/ montré, proximité/ distance... L'intime se trouverait donc à la frontière de ces opposés, plutôt que du côté de l'un ou de l'autre.

Troisièmement, cette notion est plus facilement accessible via une étude de ses manifestations dans la société, de ses représentations et de ses pratiques. Ainsi, les penseurs du sensible se sont intéressés à des thèmes comme la sensibilité, l'imagination, les sentiments ou les émotions ; autant d'éléments qui appartiennent au « registre de l'intime ». Parmi les pratiques intimes étudiées on pense aux pratiques du corps (la toilette, la sexualité) ; aux

⁹ *Ibid.*, p.9.

¹⁰ J. BAUDRILLARD, « La sphère enchantée de l'intime », in N. CZECHOWSKI (dir.), *L'intime. Protégé, dévoilé, exhibé*, Paris, Seuil éditions Autrement, n° 81, 1986, p.13.

¹¹ A. FARGE et C. VIDAL-NAQUET (dir.), « Les paradoxes de l'intime » [En ligne], in *Sensibilités*, 2019/1 (N° 6), 72 pages.

¹² C. VIDAL-NAQUET, « Habité, l'intime ? » in A. FARGE et C. VIDAL-NAQUET (dir.), *op. cit.*

¹³ F. LAPLANTINE, *Penser le sensible*, Paris, Pocket, 2018, 224 pages.

¹⁴ F. LAPLANTINE, *Penser l'intime*, Paris, CNRS Éditions, 2020, 165 pages.

¹⁵ J. RANCIÈRE, *Le Partage du sensible*, Paris, La fabrique éditions, 2000, p.12-25.

¹⁶ F. JULLIEN, *De l'Intime : loin du bruyant Amour*, Paris, Le Livre de Poche, 2014, p.127.

pratiques sociales (l'invention de la chambre à coucher comme espace de retrait) ; ou encore aux pratiques littéraires (l'écriture de soi). Nombreux sont les ouvrages qui étudient les évolutions de l'intime, le siècle de l'intime ou qui plaident pour une approche historique ou sociale du phénomène. L'anthropologie, et en particulier l'œuvre de l'anthropologue du sensible François Laplantine, participe également activement au développement des connaissances sur l'intime.

Enfin, l'intime reste une expérience personnelle et subjective, que l'on peut définir de la façon suivante :

Intime (n.m.) : mode d'interaction entre un individu, autrui et/ou son environnement qui lui permet, par l'expérience, d'accéder à une connaissance sincère, profonde, intuitive et partagée de soi, d'autrui et/ou de son environnement ; sans que cette fin ait été conscientisée par lui. Les modalités de cette expérience relationnelle sont propres à chaque individu et varient en fonction des contextes et des cultures. Ce processus construit un espace de liens : l'intimité.

Nous faisons ici l'hypothèse que l'intime comme concept a sa place dans la réflexion et la pratique muséales, et plus encore aujourd'hui, à l'heure où évoluent les pratiques et les frontières de l'espace public auquel appartient historiquement l'institution musée. Dès lors, nous nous demanderons : **sous quelles formes l'intime se présente-t-il dans le contexte muséal ? Quelles nouvelles orientations muséales peuvent naître de la confrontation entre un modèle intime du musée et le modèle classique du musée public ?**

Méthodologie :

L'espace public, l'intime et le musée : contourner les paradoxes théoriques

Pour répondre à ces interrogations, il faut dépasser le caractère antithétique d'un « intime muséal ». L'intime, parce qu'il est fondamentalement un espace privé individuel, n'a théoriquement rien à voir avec le musée, une institution publique. Néanmoins, en se référant aux exemples cités en introduction, on déduit que ce paradoxe théorique disparaît dans la pratique. C'est donc par la mise en place d'un protocole expérimental que nous pouvons dépasser les paradoxes théoriques, en s'appuyant notamment sur l'opposition nette entre le caractère « intime » de certains établissements, et le caractère « anti-intime » d'autres. Cette modélisation est une forme de simplification nécessaire à l'édification d'un langage commun. L'intuition de ces modèles est née de notre expérience personnelle du musée, de visites dans des institutions multiples. On peut les représenter de façon à comprendre leur dimension complémentaire (fig.2). À partir de ces deux portraits d'institutions types, nous avons élaboré une grille de critères du « musée intime » nous permettant de construire un corpus de musées.



Figure 2 : modèles de « musée intime » et de « musée anti-intime »

À partir de ces critères¹⁷, nous avons réuni cinquante-deux musées répartis selon les catégories suivantes : maison-musée, musée de collectionneur privé, musée d'artiste, œuvre d'artiste contemporain, musée thématique, musée de personnalité populaire/ historique (fig.3). Nous appliquons le terme « musée » à toute manifestation muséale ouverte au public et portant ce nom ou présentant un caractère permanent. Les bornes chronologiques de ce corpus sont 1784 (ouverture du Musée Teyler, Haarlem, Pays-Bas) et 2019 (naissance du Museum of Intimacy, d'origine roumaine, en ligne) et les institutions qu'il regroupe se situent majoritairement en Europe et en Amérique du Nord. Ces musées ont été étudiés de manière qualitative (leur histoire, leurs liens avec la notion d'intime, l'expérience de visite proposée, etc.) et de manière quantitative.

En plus de ces études de cas, notre réflexion s'est nourrie d'un corpus théorique important et pluridisciplinaire (littérature, muséologie, sociologie, histoire, histoire de l'art, droit...) ainsi que d'entretiens semi-directifs, menés auprès de trois professeurs référents et de deux professionnels de musées de notre corpus (Museum of Intimacy, en ligne, et le Museum of Broken Relationships, Zagreb).

Cette manière d'envisager le musée étant sans équivalent théorique, la question du vocabulaire et des définitions s'est avérée centrale. La définition proposée dans l'introduction est propre à ce travail. Néanmoins, à l'image de ce qui est apparu pendant toute la durée de réalisation de ce travail, celle-ci est indissociable d'une certaine subjectivité, ce qui peut constituer un premier point de discussion. Elle se heurte également au paradoxe d'une notion qui échappe à l'explicitation. D'autres biais de ce travail concernent plus précisément le corpus. En effet, nous n'avons pas visité personnellement chaque institution et ma perception est, de fait, influencée par des récits plus ou moins institutionnels. Par ailleurs, celui-ci est loin d'être exhaustif.

¹⁷ Les critères d'analyse ont été répartis en dix catégories : origine de la collection présentée, intention à l'origine de l'institution, contexte de la collection, envergure (visibilité, fréquentation), bâtiment abritant la collection, muséographie actuelle, expérience de visite, thématique intime, types de gestion, communication.

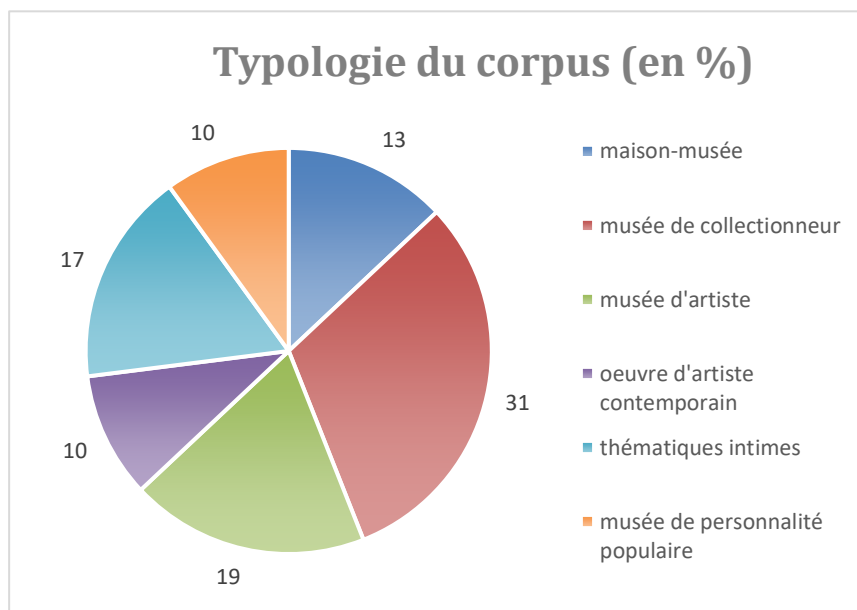


Figure 3 : typologie des institutions du corpus (en %)

Résultats :

Penser l'intime en muséologie

Premièrement, alors que les sciences humaines et sociales se sont emparées de l'intime et de ses manifestations, c'est moins directement le cas des sciences de l'information et de la communication, et en particulier de la muséologie. Il n'existe pas aujourd'hui de « muséologie de l'intime », c'est-à-dire que l'utilisation muséale de l'intime n'a pas encore été théorisée. De plus, si le terme « intime » est relativement étranger au champ muséal, c'est parce qu'il n'existe pas de langage commun pour en parler. Pourtant à la lumière de notre définition, nous faisons l'hypothèse que l'intime n'est pas un absent de la théorie muséologique, mais un impensé.

Les premiers écrits qui, dans l'histoire de la discipline, témoignent d'un rapprochement entre muséologie et intime, s'intéressent aux formes muséales plus personnelles et anecdotiques que les grands musées. Parmi elles, on peut citer le petit texte intitulé *L'utilité des petits musées*¹⁸, d'Albert Marinus (1937). Ce texte interroge le rapport entre les « musées centraux » et les « musées locaux », et invite à penser leur complémentarité plutôt que leur opposition. Plus tard, dans les années 1970, Yvonne du Jacquier auto-édite *Le charme des petits musées*. Dans son ouvrage, elle déploie et décrit le « charme des [vingt-quatre] petits musées » qu'elle visite à travers l'Europe. Ce sont « d'anciennes demeures ouvertes au public [qui] ont un charme intime qui attire et retient¹⁹ » peu fréquentées et conservées telles que leurs propriétaires les ont connues. Néanmoins, ces deux auteurs ne définissent pas précisément ce qui les séduit dans ces visites.

Dans les années 1970-1980, la Nouvelle muséologie propose de reconsidérer ces « petits musées », par opposition au modèle institutionnel impersonnel dominant qu'elle perçoit comme vieillissant et qu'elle souhaite renouveler. Elle étudie par exemple le musée

¹⁸ A. MARINUS, *L'utilité des petits musées*, Bruxelles, van Campenhout, 1937

¹⁹ Y. du JACQUIER, *Le charme des petits musées*, préface de Paul Caso, 1972, p.11.

des Demoiselles de Marsac, décrit par Alexandre Vialatte²⁰. Il y relate sa visite de ce musée où sont mis sous vitrines des objets quotidiens (bibelots, trophées de chasse, monnaie, prix, meubles...) ayant appartenu aux deux sœurs, et exposés à leur mort dans leur propre maison. Il s'émerveille de ce « musée de l'objet quelconque », ce « rêve au ras du sol²¹ ». Sous la plume du philosophe François Dagognet en 1984, ce musée devient même un « véritable musée²² ». Ainsi, ce musée d'objets personnels et quelconques devient un modèle alternatif au musée classique porté par ceux qui pensent son renouveau. C'est ainsi que se rejoue l'opposition des « petits » et des « grands musées », critiqués en particulier parce qu'ils participent au développement d'une « société de masse, anesthésiée par les médias » alors que les individus qui la composent ont « désespérément besoin d'institutions et d'organisations de petites dimensions pour faire jaillir l'étincelle d'humanité qui est en eux et faire travailler leur imagination²³ », d'après Kenneth Hudson. La Nouvelle muséologie s'empare donc des « petits musées » personnels et investit ce modèle de la vocation sociale qu'elle souhaite donner au nouveau musée.

Néanmoins, si la relation de l'institution à son public est repensée dans un sens fort, comme en témoignent les écomusées, ce n'est pourtant pas dans un sens *intime* ou personnel, car elle ne pense pas à l'individu mais au groupe, identifié en termes communautaires. Quand Georges Henri Rivière évoque le « musée de la relation », à propos du musée des Arts et Traditions Populaires, c'est une relation par rapport à la société. Lorsqu'il demande dans les années 1960 au couple Girbal s'il peut transporter leur intérieur domestique de l'Aubrac au musée des Arts et Traditions Populaires à Paris, ce n'est pas intime. Rivière ne présente pas « l'intérieur des Girbal », mais une catégorie d'intérieur traditionnel de la population française. Or, l'intime échappe à toute tentative de catégorisation.

Penser un « musée intime » participe donc aux critiques qui, depuis les années 80, assaillent le modèle du musée-temple²⁴ et visent à proposer une autre muséologie, un autre musée. Parmi elles, on pense par exemple à la « muséologie de la rupture » de Jacques Hainard, qui dès 1986 s'oppose à ce qu'il appelle les « musées-cimetières²⁵ » et fait du musée un lieu de déstabilisation culturelle. Cette démarche, en plus d'être résolument critique, met la stimulation de l'esprit critique et la recherche de l'émotion du visiteur au centre du projet muséal. Récemment, l'ouvrage *Radical museology* (2013), de Claire Bishop, historienne de l'art britannique, creuse cette rupture en faisant du musée un lieu politiquement engagé aux côtés de la société. Plus récemment encore, l'ouvrage *Le Musée comme expérience. Dialogue*

²⁰ A. VIALATTE, « L'anti-musée ou le musée des musées », in *L'Époque*, 1949, puis repris dans *Les Cahiers d'Alexandre Vialatte*, n°1, 1974 et publié « en guise de préambule » in A. DESVALLÉES (dir.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Volume 1, Macon/ Savigny-le-Temple, éditions W-MNES et Presses Universitaires de Lyon, 1992, p.41-48.

²¹ *Ibid.*, p.41.

²² F. DAGOGNET, *Le musée sans fin*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, p.44.

²³ K. HUDSON, « Un musée inutile », traduit de l'anglais, 1989, in A. DESVALLÉES (dir.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Volume 2, Macon/ Savigny-le-Temple, éditions W-MNES et Presses Universitaires de Lyon, 1994, p.149-150.

²⁴ CAMERON, D., « Le musée, un temple ou un forum », traduit de l'anglais, 1971, in A. DESVALLÉES (dir.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Volume 1, Macon/ Savigny-le-Temple, éditions W-MNES et Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 77-85.

²⁵ J. HAINARD, « Pour une muséologie de la rupture », 1986, in A. DESVALLÉES (dir.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Volume 2, Macon/ Savigny-le-Temple, éditions W-MNES et Presses Universitaires de Lyon, 1994, p.539.

itinérant sur les musées d'artistes et de collectionneurs (2020) de l'historien de l'art genevois Dario Gamboni renouvelle l'approche d'Yvonne du Jacquier et lui donne une dimension plus rigoureuse et scientifique.

De plus, depuis les années 2000, la muséologie intègre des éléments du registre de l'intime comme les émotions ou la sensibilité, qui sont liés à l'intime dans nos sociétés. Il existe, par exemple, une « muséologie des émotions », qui s'institutionnalise peu à peu en France autour de figures comme Marzia Varutti, professeure associée en muséologie et patrimoine au Département d'études culturelles et langues orientales de l'Université d'Oslo. On retrouve aussi ce registre du côté de la « médiation sensible », branche émergente de la médiation culturelle de plus en plus active. Ainsi, la problématique sensible et émotionnelle intéresse de plus en plus la muséologie, et a d'ailleurs fait l'objet de publications thématiques et de journées d'études.

Ainsi, l'intime et son champ lexical sont présents, dans les écrits de muséologues, depuis au moins un demi-siècle. Néanmoins, il n'est pas mentionné comme tel et spécifiquement théorisé dans ce contexte. On peut donc en conclure que l'intime est un impensé de la muséologie.

L'intime muséal : formes et pratiques plurielles

Pourtant, deuxièmement, les professionnels du musée emploient un registre volontiers plus personnel. L'étude de notre corpus a montré qu'à côté du musée public « anti-intime », comme le musée du Louvre (Paris) ou le MoMA (New York), il existe tout une myriade d'établissements qui ont recours à l'intime sous différentes formes.

Les premiers jalons d'une histoire « intime » des musées sont posés au XIX^{ème} siècle avec le développement des « historic house museums », en Europe mais surtout en Amérique du Nord. De manière contemporaine se développent les musées monographiques d'artistes sur le modèle de la Gipsoteca Canoviana à partir des années 1830. Ces deux modèles s'institutionnalisent progressivement et s'imposent dans l'espace public tout au long du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle. Dans ces musées, qui connaissent leur âge d'or au tournant du XX^{ème} siècle, l'intimité est incarnée par la personnalité de leur auteur. À partir de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, les musées intimes se diversifient. Des artistes contemporains parodient les codes institutionnels des musées et les réinterprètent à la faveur de leur subjectivité artistique. L'intime de ces musées ne se dit pas comme tel, mais ils ouvrent la voie à un autre modèle qui émerge plus clairement au tournant du XXI^{ème} siècle. Il s'agit des musées qui thématisent l'intime. L'intimité y est désincarnée, elle se fait plus volontiers thème de réflexion, mode d'interaction avec le visiteur ou ambiance de visite sous l'influence normative de l'institution-musée.

Même si nous avons déterminé, à la constitution de notre corpus, une certaine typologie d'institutions qui pourraient être qualifiées d'« intimes », il nous semble plus judicieux de nous intéresser aux utilisations qu'elles en font, car celles-ci ne se cantonnent pas à un type d'institution en particulier (fig.4). Nous distinguons quatre formes d'utilisation muséale de l'intime :

1. **L'intime muséalisé.** Il concerne les lieux ou les ensembles d'objets qui sont constitués en système muséalisé contextualisé, cohérent et inséparable sous l'effet de dispositions testamentaires prises par leur propriétaire et exposés comme tels au public. Ces lieux et

ces objets avaient une vocation domestique et personnelle et sont ainsi profondément rattachés à la personnalité de leur propriétaire. Sa personnalité omniprésente imprime la présentation des œuvres et cette dernière devient en quelque sorte son *œuvre*. On assiste ici à une forme de muséalisation de ce qui a fait le quotidien et l'intimité d'individus, indépendamment des catégories muséales et scientifiques, mais selon des critères personnels. De fait, dans le cadre de cette utilisation les objets exposés deviennent des « choses », au sens de l'expression de Bernard Deloche, car ils sont exposés dans un rapport d'intimité et de non-séparation. Le visiteur s'immerge dans cette intimité montrée et est libre de s'identifier ou non à ce qui est mis en scène et de ressentir ou non des émotions.

On retrouve cette utilisation en particulier dans les maisons-musées et plus généralement dans les musées de collectionneurs privés ou d'artistes. On pense par exemple au musée national Gustave Moreau, à Paris qui a ouvert en 1903 selon la volonté de feu le propriétaire et habitant des lieux, le peintre symboliste parisien Gustave Moreau. De son vivant, il a réhabilité la maison familiale pour y conserver ses tableaux et dessins préparatoires afin que son œuvre ne soit pas dispersé. La visite des espaces d'exposition et des appartements privés est rythmée par les craquements du vieux parquet. L'accrochage est très chargé et les tableaux recouvrent des murs d'un orange-rouge assez vif, toujours selon la volonté du peintre. Les appartements sont meublés et décorés à l'identique et évoquent la vie du peintre : ses activités, son quotidien, ses relations.

2. L'intime **produit ou revendiqué par un discours** tenu par l'institution elle-même. Il s'agit de l'utilisation la plus répandue et la plus utilisée par tous les types d'institutions. Cette forme passe par le choix des mots, des thèmes (la rupture, l'amour, la sexualité...), du ton (subversif, interpellateur, séduisant...), etc. Le marketing et le storytelling y sont stratégiques. L'intime est mis en scène à travers des récits qui font appel à un vécu très personnel. L'argument de l'authenticité (apparente ou sincère) est tout aussi important que dans l'utilisation précédente. Il s'agit de faire un portrait, de raconter une personnalité à travers des objets lui ayant appartenu et des mots. Ce mode est utilisé par les institutions muséales traditionnelles selon des catégories, normes et moyens muséaux classiques. C'est cette utilisation de l'intime que font les expositions monographiques qui peignent un portrait « intime » d'un artiste ou d'une personnalité historique.

Le musée de l'Innocence (Masumiyet Müzesi), par exemple, fait cette utilisation de l'intime. Ce musée, situé à Istanbul, a été inauguré en 2012 d'après une création littéraire d'Orhan Pamuk. Il s'agit d'un projet inspiré des maisons-musées qui donne à voir, vitrine après vitrine, la vie et l'histoire d'amour des deux personnages dont les objets personnels sont exposés. On y trouve des objets banals qui, parce qu'ils font partie d'une même histoire racontée par le musée, prennent un autre sens et deviennent des objets-vécus. Cet intérêt dépasse largement la qualité intrinsèque de l'objet et s'attache à sa puissance évocatrice, comme l'a par exemple analysé la muséologue Susan Pearce dès les années 1990.

3. L'intime **construit dans l'espace**. L'intime, en tant qu'expérience du musée, est également un enjeu de muséographie. Il s'agit de créer une impression par des éléments d'aménagement intérieur (canapé, fauteuils, tapis...) et par un ensemble de détails

(lumière tamisée, parquet qui craque, odeur de la cire, silence...) domestiques et familiers. Le confort, la domesticité et la mesure en sont des éléments essentiels.

On pense par exemple au Musée de la Chasse et de la Nature à Paris qui a ouvert en 1967 puis réouvert, après rénovation, en 2021. Le musée rassemble des collections de trophées, d'armes, d'art cynégétique, etc. Sa muséographie est domestique : au gré des salles le visiteur peut profiter de confortables canapés, d'une lumière tamisée, d'un calme reposant, du bruit du parquet ; autant d'éléments qui participent à créer une atmosphère de « maison d'amateur d'art²⁶ ».

4. L'intime **exposé, exhibé**. Exposition d'éléments issus de la sphère privée (journaux intimes, objets fétiches, photographies, portraits...) dans un contexte muséal pour susciter une réaction émotive forte (choquer, faire scandale, etc.). Utilisation codifiée et influencée par l'effet des réseaux sociaux et de l'émergence d'un nouveau rapport de l'individu à son intimité. Intime qui touche à l'extime²⁷, qui disparaît tant il est exhibé. Le musée en tant que média participe à cette hypermédiatisation de l'intime et expose ce phénomène. Il met le visiteur en position de voyeur.

Dans cette perspective, on pense à l'exposition *Le collectionneur derrière la porte*, qui a eu lieu à la maison rouge en 2004. Le visiteur pouvait y découvrir quinze boîtes à taille humaine disposées dans un grand espace vide et était invité à glisser un œil à travers une fenêtre, une porte ou un judas, pour découvrir le vestibule, le salon, les toilettes ou la chambre reconstitués de collectionneurs privés ayant acceptés de participer à l'expérience. Il s'agissait de mettre en scène un double-regard : celui du visiteur-voyeur et celui du collectionneur-auteur de sa propre exposition privée.

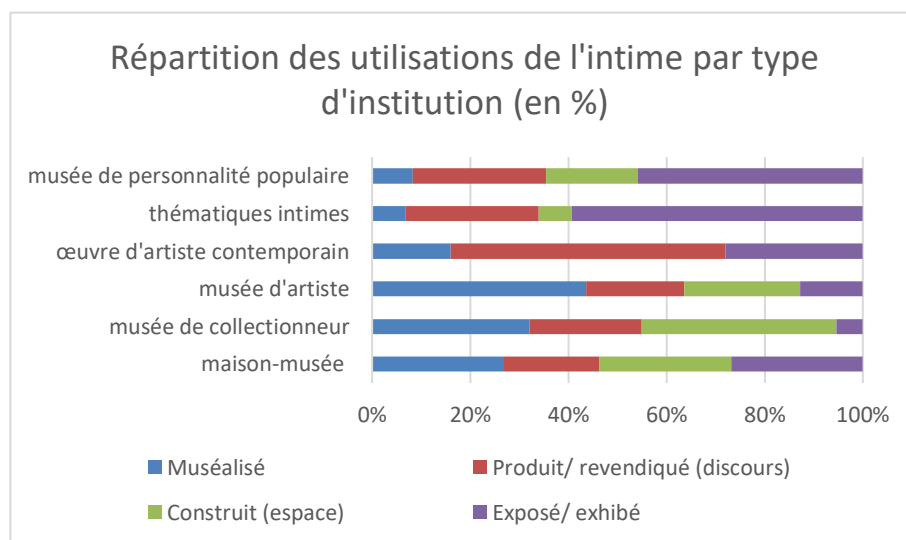


Figure 4 : répartition dans notre corpus des utilisations de l'intime par type d'institution (en %)

²⁶ Texte de présentation [En ligne], site du Musée de la Chasse et de la Nature. Disponible sur : <<https://www.chassenature.org/le-musee>> (consulté le 16 mars 2022)

²⁷ Définie par le psychiatre Serge Tisseron, l'extimité est le désir de rendre visibles ou publiques certains aspects de soi jusque-là considérant comme relevant de l'intimité. Il s'agit d'un désir nécessaire à l'être humain, et notamment à une bonne image de soi.

Aujourd'hui de nouvelles utilisations émergent et montrent qu'une plus grande perméabilité entre musée et intimité est possible, comme en témoigne par exemple le Museum of Intimacy (Musée de l'Intimité). C'est un musée qui n'existe pour l'instant qu'à travers son site internet²⁸ et ses réseaux sociaux (Facebook, Instagram et Twitter). Indépendant et autofinancé, il est né en 2019 en Roumanie de l'amitié de Raisa Hagi et Manuela Dospina. Le propos est contributif, et vise à élaborer une connaissance de ce qui est commun dans l'intimité à travers l'émotion et l'empathie que suscitent les témoignages. De son propre aveu, l'équipe du musée tend à mettre l'intimité au principe de son fonctionnement-même, en intégrant les perspectives de chacun, en faisant attention aux liens et au bien-être de chaque membre de l'équipe. Cette utilisation de l'intime n'en est en fait pas une, l'intime n'est pas utilisé par le musée, mais c'est l'intimité qui utilise le principe du musée comme un sanctuaire pour préserver les histoires recueillies et rassembler une communauté autour d'elles.

Problématiser le modèle du musée- espace public

Troisièmement, l'intime se présente dans le contexte muséal sous une forme politique. Comme évoqué précédemment, la notion d'intime est souvent perçue comme étrangère à toute question publique et à fortiori, politique. Or, il s'agit d'une fausse évidence : l'intime n'est pas hermétique à la chose publique. De la même façon, le musée n'est pas l'institution universelle et éternelle, étrangère aux changements de son temps qu'elle paraît être. Il est le reflet d'une histoire politique, culturelle et sociale complexe.

Historiquement, le musée tel qu'il est né au lendemain de la Révolution française est une institution publique, qui émane de la volonté du public et de la nation et à qui elle appartient. L'historien français Dominique Poulot, dans son histoire mondiale des musées, rappelle que le projet du musée était de constituer un patrimoine et une mémoire sur lesquels fonder une nouvelle identité nationale. Les principes sont ceux de la jouissance démocratique de l'art, de son utilité publique et de l'histoire nationale et universelle. C'est selon ces principes qu'ouvre au public le Muséum central des arts de la République en août 1793, dans l'ancien Palais royal du Louvre. Les anciennes collections royales confisquées par les révolutionnaires sont mises à la disposition de la nation : le musée révolutionnaire appartient fondamentalement au peuple des citoyens qui le finance et l'administre par l'intermédiaire de leurs représentants élus. Lieu de pouvoir, le musée public sert depuis le XIX^{ème} siècle les idéaux de celui qui le dirige, république ou monarchie, en construisant un discours sur l'art, la nation et lui-même.

De plus, en tant qu'institution, le musée a été établi pour répondre à un besoin de la société. Ce besoin, d'après Bernard Deloche, est celui de l'appropriation culturelle. Le musée le satisfait dans la mesure où, contrairement aux collections privées, il comporte la dimension de « propriété publique des témoins de la culture²⁹ ». Les collections des musées publics « sont en principe imprescriptibles et inaliénables et ne peuvent être déclassées qu'en vertu

²⁸ Site internet du Museum of Intimacy : <<https://museumofintimacy.com/>> (consulté le 06 novembre 2022)

²⁹ A. DESVALLÉES, et F. MAIRESSE, (dir.), « Discours préliminaire », in *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p.267

d'une procédure très stricte³⁰ ». Cette dimension « publique » de l'institution musée, fruit d'une « convention collective établie par un accord mutuel entre des hommes³¹ », en garantit l'existence : « la figure institutionnelle du musée constitue l'aspect public concret et irréductible de la fonction muséale, bref la justification et la caution de sa reconnaissance officielle³² ». Le musée est donc un espace public dans la mesure où il émane d'une décision collective, celle *du* public. Les règles du fonctionnement du musée sont celles des services publics, et il est d'ailleurs défini comme étant « au service de la société³³ ». Le public est donc à la fois l'origine, en tant que communauté d'individus réunis par des intérêts communs, et la destination du musée, en tant qu'il désigne l'ensemble des utilisateurs réels et potentiels de chaque établissement.

Le public est le dénominateur commun entre le modèle du musée-espace public, modèle muséal hégémonique, et le modèle du musée intime. En effet, Pascal Griener dans *La République de l'œil*³⁴ (2010) souligne par exemple que le musée comme idéal démocratique est né d'un changement de regard porté sur certaines collections qui s'est accompagné d'un changement de propriétaires et d'un changement d'organisation des œuvres présentées en « systèmes » depuis le Siècle des Lumières. Si le changement de propriété s'est avéré central dans l'avènement du musée public, il existe cependant toujours des musées privés, également ouverts au public et qui répondent à des missions de service public. Ces derniers rappellent le lien entre la sphère privée et l'origine des musées : collections privées, collections royales, cabinets de curiosités princiers, etc. ; une origine souvent incarnée, dans le sens où elle est rattachée à la figure de son propriétaire ou fondateur. On pense par exemple aux maisons-musées, aux musées de collectionneurs privés, aux musées d'artistes, aux musées d'entreprises et de marques, etc. Ils ont été créés selon la volonté personnelle de leur fondateur et mettent en scène ses goûts et sa personnalité. Ils sont gérés par des personnes privées, des fondations ou des instituts et gestionnaires privés (Institut de France, Culturespaces...) et ne bénéficient pas des mêmes financements et obligations que les musées nationaux. La principale préoccupation des gestionnaires de ces institutions est d'en garantir la pérennité (y compris financière), dans le respect des éventuelles dispositions prises par le créateur. Ainsi, le qualificatif « musée privé » renvoie plus à une réalité juridique et de gestion plutôt qu'à un ensemble de caractéristiques muséales, tant il recouvre une réalité importante et diverse. Ces musées privés évoluent, au même titre que les musées publics, dans l'espace public.

Le musée intime : expérimenter le musée autrement

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p.262

³² *Ibid.*, p.272.

³³ Définition actuelle du musée par l'ICOM (2022) : « Un musée est une institution permanente, à but non lucratif et au service de la société, qui se consacre à la recherche, la collecte, la conservation, l'interprétation et l'exposition du patrimoine matériel et immatériel. Ouvert au public, accessible et inclusif, il encourage la diversité et la durabilité. Les musées opèrent et communiquent de manière éthique et professionnelle, avec la participation de diverses communautés. Ils offrent à leurs publics des expériences variées d'éducation, de divertissement, de réflexion et de partage de connaissances. »

³⁴ P. GRIENER, *La République de l'œil, l'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, éditions Odile Jacob, 2010, 336 pages.

Qu'en est-il de ce que l'on appelle ici « musée intime » ? Finalement, cette pensée d'un musée intime exprime la nécessité d'une reconfiguration de l'ordre social et du système-musée, au service d'une plus grande individuation du visiteur et du citoyen dont le musée est à la fois le théâtre et l'acteur. Ce qui est apparu dans notre étude est que l'intime au musée est fondamentalement un outil de la critique institutionnelle, ce qui se voit en particulier à travers les musées d'artistes (*boîte en valise* de Marcel Duchamp, 1936 ; *Musée d'art moderne – département des aigles* de Marcel Broodthaers, 1968 ; *Musée sentimental* de Daniel Spoerri, etc.). Tous ces musées participent à exprimer un refus des catégories scientifiques établies par le musée et qui perdurent depuis le XIX^{ème} siècle. Comme nous l'avons vu, ces musées sont également ceux de collectionneurs. Pour rassembler sous un même terme ces musées de choses personnelles et sentimentales, l'historien de l'art genevois Dario Gamboni propose l'expression « musée d'auteur ». Cette expression met en avant le travail créatif du fondateur des institutions qu'il étudie plutôt que leur origine privée ou affective. Il la définit par le biais d'une analogie cinématographique : « Dans ces « musées d'auteur » - comme on parle de « films d'auteur » - priment l'expérience et l'intimité³⁵ ».

En devenant plus personnalisable, le musée devient un lieu d' « expérience », plus que de connaissance, comme le souligne Dario Gamboni dans son ouvrage de 2020, *Le musée comme expérience*. On y expérimente un autre système de présentation des objets, un autre discours, et on y rencontre éventuellement une autre subjectivité. Parce que la dimension immersive revêt une importance particulière dans ce cadre, le contexte des éléments exposés doit être conservé, comme faisant partie intégrante du sens des objets et de leur aura. En faisant de la visite une « expérience », Dario Gamboni suggère également que la préoccupation principale des institutions ne doit plus être les collections, ou le discours scientifique, mais le visiteur et la façon dont il va vivre cette visite. S'opère alors un décentrement des missions du musée, qui ouvre la possibilité à une autre définition et, en somme, un autre paradigme institutionnel.

Par ailleurs, on s'aperçoit rapidement que l'individu est le point de convergence entre l'intime et le musée. L'émergence d'une idée de musée où le public serait au centre s'explique par des changements politiques, économiques et culturels que connaît la société occidentale depuis le XIX^{ème} siècle et la montée de l'individualisme, d'ailleurs concomitante à celle du développement du collectionnisme. L'individualisme repose sur l'idée que chaque individu possède des caractéristiques qui le singularisent intrinsèquement par rapport au reste de la société. Il est une conséquence de l'émancipation des tutelles traditionnelles comme l'Église, l'État et la famille. Le XIX^{ème} siècle est aussi le siècle du développement des pratiques et des espaces intimes (toilette, chambre à coucher privée, salle de bain, journal intime...). Ces évolutions se renforcent voire se caricaturent jusqu'à aujourd'hui et connaissent au moins deux points d'étape déterminants.

En premier lieu, le développement des idées néolibérales et capitalistes à partir des années 1980 autour de figures politiques comme la Première Ministre britannique Margaret Thatcher et le Président américain Ronald Reagan. Sous l'influence de ces politiques, la société et les communautés se disloquent peu à peu et se concentrent sur l'individu, qui devient le nouvel interlocuteur politique et économique de la société. Ce changement se voit

³⁵ D. GAMBONI, *Le musée comme expérience. Dialogue itinérant sur les musées d'artistes et de collectionneurs*, Paris, Bibliothèque Hazan, 2020, quatrième de couverture.

également au musée. Ainsi, de nouvelles expositions s'adressent de manière inédite aux visiteurs et à ce qui fait leur individualité, comme par exemple l'exposition *The Museum of Me*³⁶ à Londres en 1999. Ce musée éphémère est une sorte de célébration de l'individu et il n'est pas anodin qu'il ait eu lieu en Angleterre, berceau des politiques néolibérales. Peu à peu, le musée tend à interpeller le visiteur de manière plus individuelle, passant du « vous » au « tu ». Le rapport du musée à son public change, et cette relation se pense de plus en plus en termes économiques, à mesure que le marketing et les problématiques de rentabilité entrent au musée, en même temps que se réduisent les subventions publiques. L'intime, dans ce cadre, s'avère d'ailleurs être un argument marketing efficace et largement utilisé par les institutions de notre corpus, parce qu'on vend beaucoup mieux un produit qui s'adresse au consommateur de manière très personnalisée. De plus, dans ce cadre le musée espace-public est de plus en plus contraint d'épouser le modèle administratif et gestionnaire du privé (concurrence, bénéfiques, etc.).

En second lieu, les réseaux sociaux et les nouveaux médias qui ont contribué à (sur)exposer l'intime sur l'espace public. Sous leur influence, nous sommes entrés dans une ère de médiatisation de l'intime, et depuis les années 2000, dans une logique de voyeurisme, voire d'exhibitionnisme. Plusieurs événements ont accéléré ce phénomène, et en particulier la télé-réalité. L'émission française *Loft Story*, diffusée en 2001 et 2002 sur M6 et sa popularité ont constitué un tournant : onze célibataires se sont retrouvés enfermés dans une villa et filmés en continu pendant plusieurs semaines. Un autre facteur est le fait que les blogs, puis les réseaux sociaux, ont permis de mettre en scène sa vie et son intimité, par des récits, images et vidéos dans une proportion inédite. Ce phénomène est double : les nouvelles technologies facilitent la possibilité d'une médiatisation de l'intimité de chacun et les médias eux-mêmes font de l'intimité de tous – et des stars en particulier – un enjeu de communication essentiel. Par ailleurs, ce phénomène tend à se caricaturer : le rapport au corps, à la vie privée, à la sexualité change radicalement. On assiste aujourd'hui à une surmédiatisation et une exhibition virtuelle d'éléments qui, auparavant, restaient strictement en dehors de l'espace public. Cette évolution, si elle semble menacer la nature même de l'intime le pousse en fait à se nicher ailleurs. Globalement, c'est en effet la frontière entre espace privé et espace public qui en vient à se brouiller. Contrairement à ce qu'exprimait Habermas, il ne s'agit pas d'un concept figé et on assiste aujourd'hui à l'émergence d'un espace public reconfiguré, où l'intime prend davantage la lumière :

Ce nouvel espace public a partie liée avec l'émergence forte du divertissement, de la marchandisation de l'information, de la spectacularisation mais aussi avec des formes d'investissement de citoyens actifs (en tous cas via les réseaux sociaux). Désormais, tout peut être dit dans l'espace public, y compris ce qui relève du privé, de l'affectif, de l'émotionnel.³⁷

De plus, la tendance actuelle est à l'institutionnalisation de ces nouvelles pratiques

³⁶ Exposition temporaire *The Museum Of Me*, de mai à octobre 1999, Bargehouse Building, Londres. Cette exposition fait partie d'un cycle thématique de cinq expositions qui se sont succédées : *The Museum Of Collectors* (novembre 1998 à mars 1999), *The Museum Of Me* (mai à octobre 1999), *The Museum Of Emotions* (février à juin 2000), *The Museum Of The Unknown* (octobre 2000 à février 2001), *The Museum Of the River Thames* (mars juillet 2001).

³⁷ E. ENRIQUEZ, « Ouverture pour une suite ambiguë », in E. ENRIQUEZ, et D. LHUILIER (dir.), *Domaine privé- Sphère publique*, Paris, Eska, 2001, p.210.

intimes, influencée notamment par le fait que les musées se saisissent du phénomène et l'intègrent dans leurs réflexions, leurs discours, leurs accrochages.

Discussion

Vers un musée public plus sensible et plus personnel

Aussi paradoxale que soit l'idée d'un musée intime, celle-ci se résout dans la pratique. Le musée public s'est emparé de l'intime, et celui-ci est à envisager dans le contexte muséal selon des modalités diverses (expérience et pratique de visite, discours, thématiques, ambiances...); ce qui révèle une prise en compte plus importante de la mémoire, de l'imaginaire, de la sensibilité et de la subjectivité de la part de l'institution-musée, aux dépens des catégories scientifiques, impersonnelles et universelles du musée du XIX^{ème} siècle. L'intime est donc à penser comme un autre mode d'interaction que celui traditionnellement employé par le musée public, qui donne accès à un autre type de connaissance, selon la définition de la notion que nous avons établie au début de ce travail.

De plus, cette question d'un musée plus sensible et personnel est aussi soutenue par ceux qui administrent le musée, en témoigne le rapport de 2017 de la Mission Musées XXI^{ème} siècle intitulé *Inventer des musées pour demain* dirigé par Jacqueline Eidelman et commandé par la ministre de la Culture Audrey Azoulay. Ce rapport apporte une définition du musée bien différente de celle du musée révolutionnaire : « Aujourd'hui, le musée est un passeur de mémoire, un producteur d'émotions esthétiques et un médiateur interculturel³⁸ ». Ainsi, à partir d'un état de lieux fait sur les initiatives muséales existantes, le rapport suggère un modèle muséal résolument humaniste, pluriel et inclusif, orienté vers la société et le public. A la question « quels musées souhaitons-nous pour demain ? », ce rapport conclut que le musée de demain est un musée plus collaboratif, plus démocratique, plus vivant et convivial, plus inclusif et plus attentif à ceux qu'il accueille et à ceux qu'il n'accueille pas encore. Un musée centré sur *les* publics, pensés en termes individuels.

Enjeux et perspectives d'une pensée de l'intime au musée

En théorie, le musée intime n'a rien à faire sur l'espace public. Il est un musée à soi, un musée de souvenirs, ultra personnel, et que l'on n'ouvre pas aux autres, à la différence des deux précédents. Un musée étranger aux catégories établies par le modèle encyclopédique des musées du XIX^{ème} siècle. Un musée invisable, un musée émouvant, un musée du banal et de l'inoubliable. Un musée où l'on apprend et découvre autrement qu'en suivant un système de monstration rationnel. Un musée des sens, des émotions, où l'on expérimente et ressent. Le musée intime interroge le musée public, sur son caractère prétendument universel et neutre, et brouille davantage les frontières de l'espace social.

Finalement, l'intime au musée est avant tout un exercice de pensée et de regard, qui permet d'appréhender la complexité muséale autrement. Ainsi, la « muséologie de l'intime » n'aurait pas lieu d'être, en tant que branche singulière de la discipline, même si elle dit quelque chose du musée d'aujourd'hui. L'intime est un espace alternatif qui répond à d'autres

³⁸ J. EIDELMAN (dir.), *Inventer des musées pour demain. Rapport de la Mission Musées XXI^{ème} siècle*, Paris, La documentation française, 2017, p.11

principes (individualité, sensibilité, sincérité) qui pourraient nourrir un nouveau modèle du musée espace-public. En effet, ce modèle est aujourd’hui de plus en plus débattu, accusé d’être poussiéreux, cannibale et hypocrite. Ses missions et sa définition sont de plus en plus mouvantes – en témoignent les récents débats provoqués à l’ICOM en 2019, et à l’image des nouveaux besoins de la société auxquels l’institution-musée doit tenter de répondre.

Penser l’intime au musée nous invite donc à envisager une reconfiguration de notre conception de l’espace social, au-delà de la dichotomie privé/public de manière inédite et expérimentale. De la même façon, le musée intime questionne le musée sur son système et sur son éventuel nouveau cœur, l’individu. Par conséquent, cette confrontation de trois modèles – le musée privé, le musée intime et le musée public – nous permet d’appréhender la complexité du phénomène muséal autrement, car il apparaît qu’ils sont moins opposés que complémentaires (fig.5).

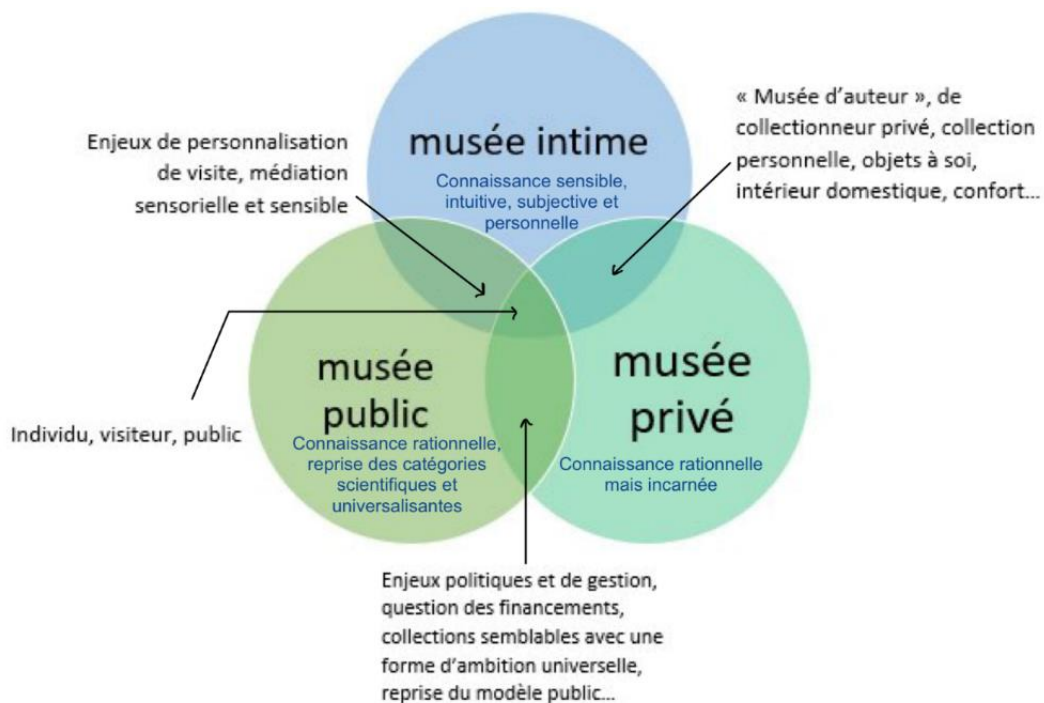


Figure 5 : étude des points communs des modèles muséaux étudiés et des types de connaissances associés

Bibliographie

BISHOP, Claire, *Radical museology, or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Londres, Kooning Books, 2013, 80 pages.

CRIQUI, Jean-Pierre, FALGUIÈRES, Patricia, WAJCMAN, Gérard, *et alli.*, *L'intime, le collectionneur derrière la porte*, Catalogue d'exposition (Paris, La maison rouge - Fondation Antoine de Galbert, 5 juin - 26 septembre 2004), Paris, Éditions Fage, 2004, 184 pages.

DESVALLÉES, André (dir.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Volume 1 et 2, Macon/ Savigny-le-Temple, éditions W-MNES et Presses Universitaires de Lyon, 1992 et 1994, 529 pages et 574 pages.

DESVALLÉES, André et MAIRESSE, François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, 722 pages.

DEWEY, John, *Le Public et ses problèmes*, trad. de l'anglais par Joëlle Zask, Paris, Gallimard, 2010 [1927], 336 pages.

EIDELMAN, Jacqueline (dir.), *Inventer des musées pour demain. Rapport de la Mission Musées XXI^e siècle*, Paris, La documentation française, 2017, 251 pages.

ENRIQUEZ, Eugène et LHUILIER Dominique (dir.), *Domaine privé- Sphère publique*, Paris, Eska, 2001, 215 pages.

FARGE, Arlette et VIDAL-NAQUET, Clémentine (dir.), « Les paradoxes de l'intime » [En ligne], *in Sensibilités*, 2019/1 (N° 6), 72 pages. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-sensibilites-2019-1.htm> (consulté le 9 février 2022)

GAMBONI, Dario, *Le musée comme expérience. Dialogue itinérant sur les musées d'artistes et de collectionneurs*, Paris, Bibliothèque Hazan, 2020, 672 pages.

HABERMAS, Jürgen, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. de l'allemand par M.B. de Launay, Paris, Payot, 1993 [1962], 324 pages.

HIGONNET, Anne, *A Museum of One's Own. Private Collecting, Public Gift*, Pittsburg, Periscope, 2009, 241 pages.

JULLIEN, François, *De l'Intime : loin du bruyant Amour*, Paris, Le Livre de Poche, 2014, 212 pages.

LAPLANTINE, François, *Penser l'intime*, Paris, CNRS Éditions, 2020, 165 pages.

MONS, Alain (dir.), *Interfaces de l'intime*, Pessac, MSHA, 2016, 274 pages.

PEARCE, Susan (ed.), *Objects of Knowledge*, London, Athone Press, 1990, 235 pages.

TISSERON, Serge, *L'intimité surexposée*, Paris, Hachette Littérature, 2002, 182 pages.

V. COLEMAN, Laurence, *Historic House Museums*, Détroit, Gale Group, 1973, 200 pages.

Résumé

Cet article est une invitation à penser le musée au prisme de l'intime. Il s'agit de problématiser le modèle du musée- espace public en le confrontant à un modèle de « musée intime », celui des maisons-musées, des petits musées de collectionneurs privés ou d'artistes, etc. L'intime, en tant qu'expérience subjective mais partagée, est une forme d'interaction qui mène à un certain type de connaissance de soi, de son environnement ou des autres ; à l'instar de ce que propose le musée. Or, le musée, en tant qu'institution publique, se veut historiquement impersonnel, neutre et universel. Pourtant, on constate que, depuis les années 1970, les musées occidentaux, construits sur un idéal public, s'emparent peu à peu de l'intime, sous quatre formes majeures que nous étudions ici. Finalement, l'intime est une autre manière pour le musée de se rapprocher de ses publics, en les considérant en termes individuels et sensibles, et de continuer ainsi à les séduire.

ANNEXE 2 : CORPUS DE MUSÉES

Type	Nom	Lieu / dates	Histoire/ fondation	Collections / propos	Muséographie : remarques	Discours sur/ lien avec l'intime
1. Maison-musée, musée de collectionneurs privés	Musée Teyler « Pieter Teylers Huis »	Haarlem (Pays-Bas). Le musée se trouve dans un édifice composé de divers corps de bâtiment datant pour l'essentiel du XIX ^{ème} siècle et de styles néo-classique / néo-baroque, à l'exception de la <i>Salle ovale</i> datant de 1784. Le musée occupe (partiellement) l'ancienne demeure de Pieter Teyler van der Huls (1702-1778). Le musée est classé au patrimoine de l'humanité de l'UNESCO et est classé au titre de monument national aux Pays-Bas.	Musée constitué selon la volonté testamentaire de Pieter Teyler van der Hulst, riche banquier et fabricant de textile. Mort en 1778 sans avoir eu de descendants, il a indiqué dans son testament son souhait de voir sa fortune mise à profit de la promotion des arts et des sciences sous l'égide d'une fondation portant son nom. Le musée a été créé par cinq de ses amis et ouvert en 1784 sous la forme d'un centre de connaissances accessibles au public. Y étaient proposées des démonstrations	Les collections du musée regroupent les acquisitions de Pieter Teyler et des acquisitions ultérieures. On y trouve des peintures et objets d'art, des ouvrages scientifiques, des instruments scientifiques, des minéraux et fossiles et des monnaies anciennes et médailles.	La <i>Salle Ovale</i> a gardé son architecture et son ameublement néo-classiques d'origine. Cette salle reflète l'esprit et le goût des Lumières. Le musée actuel garde peu de traces (en termes de muséographie et d'architecture) de l'origine domestique du projet de Teyler. Au rez-de-chaussée, la galerie centrale n'est pas ouverte au public. Les ouvrages et objets (minéraux, instruments scientifiques) exposés dans cette salle n'ont plus été touchés depuis 1800.	Le passé comme une expérience totale dans le <i>Salle Ovale</i> . Maison-musée (à l'origine). Intime peu présent dans l'expérience du visiteur, mais un projet subjectif à plusieurs mains qui a subsisté malgré les siècles. Capsule temporelle avec la galerie du rez-de-chaussée qui crée un aspect « hors du temps ».

		scientifiques et des explications sur l'art.		Les différents ajouts architecturaux sont le fruit de la volonté des directeurs successifs.		
2. <i>Maison-musée, musée de collectionneur privé et musée d'auteur</i>	Sir John Soane's Museum	Londres (Grande-Bretagne). Situé dans l'ancienne maison de John Soane (1753-1837), architecte britannique néo-classique.	Le musée a été créé du vivant de l'architecte, par le <i>Private Act of Parliament</i> de 1833 qui a pris effet à sa mort en 1837. Cet acte en garantit la préservation en l'état. Déshéritant son fils, le lieu est passé directement sous la responsabilité de la nation britannique. Sa gestion est confiée à un conseil d'administration indépendant jusqu'en 1947. Il reçoit aujourd'hui une aide du gouvernement.	Musée éclectique qui présente des dessins, tableaux, meubles, moulages, gravures, antiquités, modèles miniatures de projets architecturaux de Soane... Sa collection couvre la période médiévale jusqu'au XIX ^{ème} siècle et présente des objets venus du monde entier.	Soane a souhaité que le lieu soit préservé dans l'état dans lequel il l'a laissé à sa mort, autant que possible. La densité des objets exposés est importante, comme si on avait voulu placer le maximum d'objets dans l'espace disponible. Le musée est très grand et labyrinthique. Il s'étend sur trois niveaux et certaines pièces sont particulièrement célèbres : la salle des modèles et les chambres sépulcrales où se trouve notamment le sarcophage du pharaon Seti I. Il se déploie en profondeur sur trois maisons : complexité de la distribution, variété de taille des espaces. Le musée a beaucoup de succès.	Musée d'auteur : importance des arrangements choisis. Objectif de pérennité, de survivance de la collection avec un encadrement légal. Maison-musée : dédales de pièces, de taille et de hauteur différentes. Musée anglosaxon de collectionneur privé célèbre, à la renommée internationale.
3. <i>Musée monographique,</i>	Musée Thorvaldsen	Copenhague (Pays-Bas)	Ouvert en 1848. Projet du sculpteur danois Bertel Thorvaldsen (1770-1844)	Œuvres du sculpteur danois accompagnées de sa collection	Souhait de l'artiste d'avoir des salles petites, à échelle domestique, éclairées comme	Musée établi sur le modèle du studio personnel ; musée

*studio
d'artiste*

	Bâtiment historique adapté par l'architecte Gottlieb Bindesboll pour mieux correspondre aux spécifications des œuvres qu'il devait accueillir.	en discussion avec l'architecte Gottlieb Bindesboll pour l'architecture du bâtiment.	d'antiques qu'il a léguées à sa ville natale, Copenhague.	l'était son studio : horizontalement d'un côté et verticalement. Atmosphère domestique, privée rendu par l'architecture des pièces et leur décoration dans certaines pièces) (couleur, éléments de mobilier...)	monographique d'un sculpteur, un des premiers du genre, selon le modèle de la Gipsoteca Canoviana (construction posthume) de Francesco Lazzari (1836), musée dédié à un unique sculpteur (Antonio Canova).
4. <i>Maison-musée, musée de collectionneur privé.</i>	Museo Poldi Pezzoli Milan (Italie). Il fait partie du circuit <i>Case Museo di Milano</i> (« maisons musées de Milan), au centre de la ville. Dispositions testamentaires concernant le legs prises en 1871, notamment concernant la création d'une fondation pour assurer la préservation de ses œuvres et de son palais.	Inauguré en avril 1881. Collection privée du comte Giacomo Poldi Pezzoli (1822-1879), léguée à la Fondation artistique Poldi-Pezzoli pour rassembler et conserver les œuvres présentes dans sa maison au moment de sa mort. Dans un palais milanais.	Collection familiale continuée par le comte. Conception très large de l'art : peintures, tissus, pièces d'armure, tapisseries, céramique...	Ancienne demeure familiale, réaménagée en musée. Les dispositions testamentaires ne concernaient pas la disposition des objets.	Maison réaménagée en musée par le collectionneur pour sa propre collection. Recherche de la permanence de sa collection considérée comme son œuvre.

5. *Maison-musée, musée de collectionneur, musée d'auteur*

<p>Musée Condé</p>	<p>Château de Chantilly (France).</p> <p>Le duc d'Aumale a légué sa collection et son château à l'Institut de France, avec des dispositions testamentaires précises. Il a chargé l'Institut de préserver cet ensemble en l'état et d'ouvrir au public un musée qu'il a nommé lui-même « musée Condé ». Le leg interdit tout prêt des collections et toute modification des salles d'exposition.</p>	<p>Ouvert en avril 1898. Musée d'Henri d'Orléans duc d'Aumale (1822-1897), grand amateur d'art.</p> <p>Le duc a fait reconstruire le château de Chantilly entre 1876 et 1885. L'édifice est un hommage à l'architecture de la Renaissance.</p>	<p>Collection personnelle de peintures anciennes, de manuscrits, d'estampes, de portraits miniatures, d'antiquités, de sculptures, de photographies anciennes, d'arts décoratifs...</p>	<p>Le château de Chantilly est un écrin pour sa collection.</p> <p>Le duc a décidé lui-même de la place des objets au mépris de la chronologie ou des classements, en suivant ses souvenirs et sa propre sensibilité.</p> <p>La muséographie XIX^{ème} a été conservée. Le musée comprend les salles aménagées en musée et les anciens grands et petits appartements aménagés aux XVIII^{ème} -XIX^{ème} siècles par les princes de Condé et le duc d'Aumale.</p>	<p>Importance de l'arrangement de la collection reconnue par les dispositions testamentaires.</p> <p>Collection et point de vue personnel sur celles-ci conservés depuis plus d'un siècle, exemple de permanence.</p> <p>Figure historique et personnalité forte associée au lieu et aux objets.</p> <p>Collection célèbre, notamment celle de peintures européennes anciennes considérées comme l'une des plus importantes.</p>
---------------------------	---	--	---	---	--

<p>6. <i>Maison d'artiste, maison-musée, studio d'artiste, collection privée</i></p>	<p>Museo Vincenzo Vela</p>	<p>Ligornetto (Suisse). La Villa Vela a été édifée en 1862-65 pour le sculpteur tessinois Vincenzo Vela (1820-1891) sur les plans de l'architecte italien Cipriano Ajmetti (architecte de la Cour Savoyarde). La villa a été rénovée en 2001 par l'architecte Mario Botta : « Mario Botta transforma la maison d'artiste du XIX^{ème} siècle en maison-musée moderne avec toutes les caractéristiques aujourd'hui indispensables à un musée²¹⁸ ».</p>	<p>La Villa Vela a été transformée en musée public après sa donation à la Confédération helvétique. Le musée a ouvert en 1898 après que la Villa et ses collections aient été léguées à la Confédération suisse par le peintre Spartaco Vela en 1892. Projet de fusion de l'habitation privée, de l'atelier et des espaces d'exposition des œuvres originales de Vincenzo Vela. Et donc, collaboration étroite de Vincenzo Vela avec l'architecte de la villa.</p>	<p>Il rassemble les œuvres léguées par le sculpteur Lorenzo Vela (1812-1897) – le frère de Vincenzo – et le peintre Spartaco Vela (1854-1895) – le fils de Vincenzo. Collection de peintures lombardes et piémontaises du XIX^{ème} siècle, dessins autographes et une des plus anciennes collections photographiques privées suisses. Collection d'outils pour tailleurs de pierre et sculpteurs. La Villa Vela devait faire rayonner la gloire de l'Italie du Risorgimento sur le village natal de Vincenzo Vela.</p>	<p>Le grand hall central recrée le panthéon des hommes illustres du Risorgimento. Autour : les œuvres principales de Vela et la galerie d'art de famille. La maison est entourée d'un parc panoramique qui abrite une collection exceptionnelle d'agrumes. « La nouvelle présentation des collections entend proposer au public certains points forts de la mise en scène originale conçue par Vincent Vela lui-même et transmise par une documentation photographique et des descriptions précises²¹⁹ ». La nouvelle muséographie (1997-2001) est claire (les</p>	<p>Parmi les maisons d'artistes les plus importantes du XIX^{ème} siècle en Europe. Présence d'éléments rappelant le caractère privé de la résidence, ce qui « confère à ce lieu le caractère d'œuvre d'art totale²²² ». Intervention du commanditaire (artiste, collectionneur) dans la conception du bâtiment. Lien intrinsèque avec le lieu où se trouve.</p>
--	-----------------------------------	---	---	--	--	--

²¹⁸ Présentation de « La restructuration », site du musée Vincenzo Vela. Le projet complet de Mario Botta est disponible sur : < <https://www.museo-vela.cfrickh/vela/fr/home/museum/la-nouvelle-restructuration--1997-2001-.html>> (consulté le 12 mai 2022)

²¹⁹ Présentation de l' « Aménagement actuel », site du musée Vincenzo Vela. Disponible sur : < <https://www.museo-vela.ch/vela/fr/home/museum/amenagement-actuel.html>> (consulté le 12 mai 2022)

²²² Présentation du « Musée », site du musée Vincenzo Vela. Disponible sur : < <https://www.museo-vela.ch/vela/fr/home/museum/le-musee-vincenzo-vela.html>> (consulté le 12 mai 2022)

	<p>Condition du leg : que la Confédération « ne vende ni ne déplace en quelque lieu ou musée que ce soit les sculptures, les dessins, la bibliothèque et les autres objets d'art qui pourraient intéresser le public ».</p>			<p>murs sont blancs) et lumineuse. L'intervention de Mario Botta « a entraîné la disparition d'éléments essentiels de la substance originale, tels que sols et ouvertures, jusque dans le cœur physique et symbolique de l'édifice l'octogone central et sa lanterne²²⁰ ».</p> <p>Les tableaux exposés proviennent de la pinacothèque familiale : « Ils ont été choisis pour leur haute qualité picturale et pour illustrer au mieux le goût des collectionneurs²²¹ ».</p>	
--	---	--	--	--	--

²²⁰ D. GAMBONI, « Musées d'auteur : les musées d'artistes et de collectionneurs comme œuvres d'art totales » [En ligne], in G. MINA et S. WUHRMANN, (dir.), *Tra universo privato e spazio pubblico : Case di artisti adibite a museo / Zwischen privatem Kosmos und öffentlichem Raum : Künstlerhaus-Museen*, Berne, Office fédéral de la culture, 2011, p. 188-204. Disponible sur : <https://www.unige.ch/lettres/armus/files/3114/2960/5715/Gamboni_Musees_dauteur_2011.pdf> (consulté le 18 avril 2022)

²²¹ Présentation de l' « Aménagement actuel », *art.cit.*

<p>7. <i>Maison-musée, musée de collectionneur privé</i></p>	<p>The Wallace Collection</p>	<p>Londres (Angleterre). Hertford House : ancienne résidence londonienne des fondateurs du musée.</p> <p>Il s'agit d'un musée national britannique qui est très fréquenté.</p>	<p>Musée constitué à la suite du don de Lady Wallace de la collection de son époux dont elle a hérité en 1870. Elle lègue cette collection à la nation britannique à sa mort en 1894.</p> <p>Il ouvre ses portes en 1900.</p>	<p>Collection d'art de Sir Richard Wallace, allant du XV^{ème} au XIX^{ème} siècle.</p> <p>La collection Wallace remonte à 1760, date à laquelle elle fut commencée par Francis Seymour-Conway et ses nobles descendants.</p> <p>Cette collection est aujourd'hui l'une des plus riches d'Angleterre. Elle présente des chefs-d'œuvre des écoles françaises, flamandes et hollandaises, espagnoles, anglaises et italiennes.</p>	<p>Près de 5 500 objets (meubles, peintures, armes et armures, céramiques...) disposés dans 25 galeries.</p> <p>Galeries aux murs colorés, superpositions d'œuvres. Impression domestique mais l'alignement des objets le long des murs nuit à cette dimension.</p>	<p>Musée de collectionneur privé. Collection familiale.</p> <p>Maison-musée, ancienne résidence des fondateurs.</p>
<p>8. <i>Maison-musée, musée d'auteur, musée d'artiste studio d'artiste</i></p>	<p>Musée national Gustave Moreau</p>	<p>Paris (France).</p> <p>Situé dans la maison parisienne dans laquelle il vivait avec ses parents. Le peintre l'a réhabilitée pour accueillir des espaces d'exposition.</p> <p>De son vivant, Gustave Moreau (1826-1898) a pris des dispositions testamentaires spécifiques pour qu'à sa mort sa collection soit</p>	<p>En 1862, après la mort de la femme qu'il aimait, le peintre symboliste commence à planifier la préservation de ses peintures à l'huile, dessins, aquarelles... Il craignait que son œuvre soit dispersé et perdu après sa mort.</p> <p>Le musée a ouvert en 1903, trois ans après sa mort.</p>	<p>Tableaux, aquarelles, dessins, esquisses du peintre symboliste. Présentation de la totalité de l'œuvre de l'artiste, dans le sens où on y voit des éléments de la genèse de ses tableaux (esquisses, ébauches, études) à leur réalisation finale.</p>	<p>Le musée se déploie sur deux étages joints par un escalier métallique en spirale. C'est une maison de taille moyenne. Les salles sont spacieuses et l'espace est éclairé par de la lumière naturelle qui traverse les larges fenêtres d'atelier. Les tableaux sont accrochés sur deux niveaux et les œuvres de plus petites tailles sont disposées dans des vitrines ou entre les grandes toiles. L'accrochage est très chargé.</p>	<p>Sur le modèle monographique de la Gipsoteca Canoviana (pour le principe) et pour le mode d'accrochage, sur le modèle du Musée de Sir John Soane (Londres, 1813), ancienne maison de Soane.</p> <p>Il s'agit d'un studio institutionnalisé en musée : le privé est devenu public.</p>

	<p>conservée dans son ensemble et dans cette demeure.</p> <p>L'État français a accepté le leg de l'artiste à condition que le lieu soit pratiquement autosuffisant financièrement.</p> <p>Il a reçu le label « maison des Illustres ». Musée de France, il est aujourd'hui géré par la RMN.</p>			<p>Les murs sont dans des couleurs vives ou tapissés de motifs monochromes toujours lumineuses. Le parquet grince.</p> <p>Le 1^{er} étage se présente comme un petit musée sentimental où sont accrochés portraits de famille et œuvres offertes par ses amis.</p>	<p>L'artiste est à l'origine de son propre musée et la dimension du souvenir est centrale.</p> <p>L'espace est chaleureux et semble hors du temps. Fiction de domesticité et atmosphère familière et charmante.</p>
<p>9. Musée d'auteur, musée de collectionneuse privée</p>	<p>Musée Isabella Stewart Gardner</p> <p>Boston, Massachussets (États- Unis)</p> <p>Dans un palais néo-venitien édifié par la riche collectionneuse et philanthrope Isabella Stewart Gardner (1840-1924) « bohémienne millionnaire ». Elle a émis le souhait que sa collection soit exposée en permanence « pour l'éducation et le plaisir du public pour toujours ».</p>	<p>Ouvert en 1903.</p> <p>Les plans ont été dessinés par Willard Thomas Sears mais sa tâche était uniquement celle du technicien et de l'entrepreneur ; Isabella en était la tête pensante. Reconnu de son vivant comme une œuvre d'art, il s'est récemment (2016) vu augmenté par le « starchitecte » Renzo Piano.</p>	<p>Le musée est consacré aux arts asiatique, européen et américain et regroupe plus de 7500 objets : peintures, sculptures, meubles, étoffes, éléments d'architecture, dessins, argenteries, céramiques, livres rares... de la Rome antique au XIX^{ème} siècle. Sa collection est très précieuse. Son musée est marqué par sa personnalité originale, et notamment par les associations qu'elle crée en disposant les éléments de sa collection.</p>	<p>Avant de faire construire son musée, elle a beaucoup étudié Venise et ses palais. Elle est parvenue à créer une atmosphère qui est à la fois celle de son temps et qui évoque en même temps une grande maison ancienne où se seraient accumulés objets et souvenirs au fil du temps. Cette « patine » est rare aux États-Unis. Dans la disposition des objets, une esthétique du collage très travaillée. Les objets sont agencés très densément et les espaces de visite sont très</p>	<p>Musée exposant une extraordinaire collection privée. Les objets sont exposés selon la disposition élaborée avec soin par la collectionneuse. L'arrangement était son moyen d'expression et de communication, frôlant le statut d'œuvre. Sa personnalité hante le musée. Dans ce musée, dès le vivant de la fondatrice, les espaces</p>

		Son testament inclut une clause qui interdit toute modification apportée à la disposition générale ou à l'arrangement.			variés. L'itinéraire de visite est libre.	privés et publics fusionnaient. Atmosphère et lieu singuliers liés à une personnalité unique et sulfureuse. Un musée à l'image d'une femme puissante.
10. Musée monographique, appartement-musée	Maison de Victor Hugo	<p>Paris (France). Au 2^{ème} étage de l'hôtel de Rohan-Guéméné, place des Vosges.</p> <p>Aujourd'hui, musée de la Ville de Paris ayant le label « maison des Illustres ».</p> <p>Visite à compléter par celle de Hauteville House, qui a accueilli Hugo et sa famille pendant son exil sur l'île de Guernesey.</p>	<p>Lieu où Victor Hugo (1802-1885) a vécu avec sa femme Adèle Foucher et leurs quatre enfants à partir de 1832. Il y a écrit la plus grande partie de son théâtre romantique, des recueils de poème et le début de certains romans. Il le quitte en juin 1848.</p> <p>L'hôtel devient un musée en 1903, à l'initiative de son ami et dramaturge Paul Meurice. Le musée a subi d'importants travaux de rénovation (accueil réaménagé, accès au jardin, café) et a réouvert en juin 2021.</p>	Mise en scène d'éléments (tableaux, sculptures, photographies, mobilier, arts décoratifs...) qui racontent la vie de l'écrivain et son œuvre dans un lieu où il a réellement vécu. Pas de présentation de ses appartements tels qu'il les a connus, mais mise en scène d'un récit biographique après la mort de l'écrivain et sous une impulsion extérieure.	<p>La visite de l'appartement privé de l'écrivain suit les trois grandes étapes qui, selon Victor Hugo lui-même, articulaient sa vie : avant, pendant et depuis l'exil, allant de l'antichambre où lieux et portraits évoquent sa jeunesse jusqu'à la chambre où il mourut.</p> <p>Intérieur très chargé, exposition dense d'objets et l'atmosphère est chargée, enveloppante (rideaux, tapisseries et sols à motifs et de couleurs vives, accrochage serré, cartels discrets).</p> <p>Le musée dispose d'un espace dédié aux exposition temporaires au premier étage.</p>	<p>Valorisation d'une personnalité historique, et de ses liens avec l'histoire politique, culturelle et sociale du pays.</p> <p>Espace privé devenu public mais dont la substance privée est amoindrie (les appartements sont plutôt vides).</p>

11. *Maison-musée, musée de collectionneur privé, monument*

<p>Musée van den Bergh</p>	<p>Anvers (Belgique).</p> <p>Le musée est géré par un conseil de régents depuis la mort d'Henriette. Elle leur a confié cette gestion pour assurer la pérennité du musée qu'elle a créé pour son fils. À sa mort, ce conseil a fondé une association à but non-lucratif en 1922.</p>	<p>Le musée a été fondé en 1904 par Henriette van den Bergh en l'honneur de son fils Fritz Mayer van den Bergh (le plus grand collectionneur d'art d'Anvers) mort à la suite d'une chute de cheval en 1901.</p> <p>Personne n'a jamais vécu dans cette maison.</p> <p>Le musée était dans un premier temps semi-public, c'est-à-dire qu'Henriette le faisait visiter à quelques privilégiés, en petits groupes ou individuellement. Le musée n'a été officiellement ouvert au public qu'en 1923. Néanmoins, l'accès en a été limité jusque dans les années 1970.</p>	<p>Le musée est un écrin construit pour la collection d'art réunie par Fritz et continuée par sa mère.</p> <p>Sa mère a fait construire une maison de style néo-gothique pour abriter la collection de son fils à sa mort.</p> <p>Les principales œuvres de la collection sont de la période gothique ou Renaissance, entre le XIV^{ème} et le XVI^{ème} siècle. Fritz a collectionné des œuvres tout au long de sa vie, et fait ses acquisitions les plus importantes entre 1897 et sa mort en 1901.</p> <p>Sa collection réunie près de 1000 pièces.</p>	<p>Les œuvres et objets de la collection sont dispersés dans les pièces de la maison, comme si elle était habitée. La mise en scène a été pensée par Henriette d'après les goûts et les ambitions de son fils.</p> <p>Elle recevait des groupes de visiteurs ou proposait des visites privées et manipulait les objets de sa collection, proposant une expérience de visite intime et un lien direct établi entre le visiteur et les objets.</p>	<p>Le projet de ce musée est porté par la mère de Fritz. Elle réalise par amour pour lui le rêve de son fils à sa mort. Forte dimension d'hommage, de mausolée, de mémorial. Une sorte de monument à la mémoire de son fils.</p> <p>Maison-musée d'un collectionneur d'art privé, décor domestique. Pourtant, ce décor est reconstitué et la dimension domestique est fictive.</p> <p>Le musée a aujourd'hui une renommée internationale, notamment parce qu'il abrite un tableau célèbre de Pieter Bruegel l'Ancien (<i>Mad Meg</i>).</p>
-----------------------------------	--	--	--	--	--

12. Musée
monographique

<p>Maison de Balzac</p>	<p>Maison de Passy, Paris (France)</p> <p>Propriété de la Ville de Paris et musée de France, géré par Paris Musées.</p> <p>A obtenu le label « maison des Illustres ».</p>	<p>Il s'agit de la seule des nombreuses demeures parisiennes du romancier qui subsiste. Honoré de Balzac (1799-1850) y vécut sept ans à partir de 1840. Il y a écrit beaucoup de ses nombreux romans.</p> <p>La maison n'était pas destinée à devenir un musée, il s'agit d'une initiative postérieure à sa mort. Elle a ouvert au public en 1910, après une transformation en musée amorcée en 1908 et a subi des travaux pour réouvrir en 2019.</p>	<p>Le musée est consacré au travail de l'auteur plus qu'à sa personnalité. Insistance sur le lien entre un moment de l'œuvre de Balzac (la correction de <i>La Comédie humaine</i>) et sa vie dans cette petite maison. La collection s'articule autour de quelques éléments originaux particulièrement signifiants, comme la petite table sur laquelle Balzac a écrit <i>La Comédie humaine</i> et a corrigé certains de ses chefs-d'œuvre.</p> <p>Exposition de bustes, de brouillons de manuscrits, des lettres autographes, des objets personnels (canne à turquoises, cafetière gravée avec ses initiales, table de travail...). Des toiles de sa collection privée sont également exposées.</p> <p>Depuis 1997 le musée développe un fonds autour de Théophile Gautier (1811-1872) ami et admirateur de Balzac.</p>	<p>Il s'agit d'une petite maison de plein pied bordée d'un jardin verdoyant et bucolique de 650m² qui contraste avec son environnement très urbain.</p> <p>La visite de musée se veut pleine de charme, ce qui passe par un intérieur feutré, rendu confortable par des tentures en tissu brillant et épais et par le jardin très tranquille. Le visiteur est invité à s'y arrêter en s'asseyant sur des bancs et des chaises pour goûter la quiétude de l'endroit.</p> <p>Le visiteur découvre l'appartement de Balzac, mais pas uniquement. Le musée s'étend aujourd'hui sur plusieurs pièces et dépendances autrefois occupées par d'autres que Balzac.</p>	<p>Le musée se propose d'aider le visiteur à mieux comprendre l'œuvre et la vie de l'auteur, en se plongeant dans ce lieu où il a vécu.</p> <p>Espace privé devenu public et tentative d'amener le visiteur à pénétrer l'intimité créatrice et laborieuse de l'auteur.</p> <p>Projet de musée n'émane pas de Balzac ; son intimité a été muséalisée à posteriori.</p>
--------------------------------	--	---	---	---	---

<p>13. <i>Maison-musée, musée de collectionner privé</i></p>	<p>Musée Jacquemart-André</p>	<p>Paris (France). Propriété de l'institut de France, géré par la société Culturespaces depuis 1996.</p> <p>Dispositions testamentaires : préserver l'intégrité de la collection, la faire découvrir au plus grand nombre en l'ouvrant au public et la transformant en musée.</p>	<p>Inauguré en décembre 1913.</p> <p>À l'origine, demeure particulière de grands bourgeois, devenue musée en préservant l'aménagement initial des lieux. Ancienne résidence d'Edouard André (1833-1894) et Nélie Jacquemart (1841-1912). A la mort de son mari, c'est elle qui achève le futur musée.</p>	<p>Musée de beaux-arts et d'arts décoratifs ; collection du musée constituée à partir de la collection privée du couple.</p>	<p>Le musée comprend 18 salles et se situe dans un hôtel particulier parisien. Le couple a aménagé sa demeure pour mettre en valeur le mieux possible leurs acquisitions. La disposition des lieux n'a pas été modifiée depuis 1913, date effective du leg. La disposition est dense, les murs sont colorés. L'atmosphère est ancienne et chaleureuse.</p> <p>Le musée accueille également des expositions temporaires.</p>	<p>Demeure privée devenue musée, collection privée exposée selon la disposition conservée depuis la mort des propriétaires.</p>
<p>14. <i>Musée monographique, musée d'artiste</i></p>	<p>Musée Rodin</p>	<p>Paris (France)</p> <p>Situé dans l'ancien hôtel Peyrenc de Moras, connu sous le nom de l'hôtel Biron dont la construction s'achève en 1732.</p>	<p>Ouvert en 1919.</p> <p>Musée créé grâce à la donation que fit Rodin à l'État français en 1916. Le lieu a été choisi par Auguste Rodin lui-même. Il a découvert cet hôtel en 1908 dans un état proche de l'abandon. Il prépare ce qui deviendra le musée à partir de 1911, jusqu'à sa mort.</p>	<p>Œuvres originales du sculpteur Auguste Rodin (1840-1917) et de Camille Claudel (1864-1943) ; éléments de travail préparatoire (moulages en plâtre, modèles en terre, dessins préparatoires...) et peintures, sculptures et œuvres antiques issues de la collection de Rodin.</p>	<p>Succession de 18 salles très lumineuses. Les œuvres sont exposées le long des murs ou au centre des espaces vidés de leur mobilier. Le jardin entre par les grandes fenêtres et fait partie de l'expérience de visite.</p> <p>Décor : moulures, boiseries, miroirs, parquet dans les salles...</p>	<p>Musée monographique associé à deux personnalités très liées dont les œuvres sont hébergés dans un hôtel historique.</p> <p>Intervention de l'artiste dans la création du musée. Sur le modèle de la Gipsoteca Canoviana de Francesco Lazzari (1836), musée dédié à un unique sculpteur,</p>

15. *Musée déménagé à la période contemporaine, musée de collectionneur privé, musée d'auteur*

					parmi les premiers du genre.
The Barnes Foundation	<p>À l'origine : Mérijon (États-Unis)</p> <p>Puis, à la suite d'un déménagement (2012) : Philadelphie, centre-ville (États-Unis)</p> <p>Dispositions testamentaires prises pour définir les conditions d'exposition de sa collection en insistant notamment sur son but éducatif : l'ouverture au public est limitée à deux jours par semaine pour que les étudiants puissent la visiter le reste du temps. Depuis, certaines libertés ont été prises, notamment concernant l'ouverture au public qui a été élargie.</p>	<p>Premier bâtiment inauguré en 1925 sur les plans de Paul Philippe Cret. Nouveaux locaux inaugurés en mai 2012, conçus par Billie Tsien et Tod William.</p> <p>Musée d'art et institution de formation fondé par Albert C. Barnes (1872-1951), entrepreneur en produits pharmaceutiques qui avait fait fortune grâce à l'invention d'un antiseptique et qui a commencé à collectionner les tableaux à partir des années 1910. L'idée de créer un espace muséal pour accueillir sa collection est née en 1921, avec l'objectif de permettre à ses amis d'approcher ses œuvres.</p>	<p>Collection de peinture européenne et surtout de toiles impressionnistes et postimpressionnistes. La collection abrite aussi des objets africains, égyptiens, grecs et romains, américains... Elle rassemble 2500 pièces. Sa collection a été pensée pour meubler sa villa personnelle.</p> <p>Accrochage : alternance de peintures anciennes et modernes, jeux d'écho entre les époques et les formes.</p>	<p>À l'origine : conception de l'espace muséal : une série de pièces variées à l'échelle domestique et un éclairage latéral pour éviter la monotonie et recréer les conditions d'un atelier d'artiste.</p> <p>Aujourd'hui, le bâtiment occupe un bloc de forme irrégulière et est entouré d'un jardin ; le tout dans un environnement très urbain. La surface totale a été plus que doublée. On y a recréé la disposition d'origine (en théorie). Dans l'accrochage : importance des arrangements, des contrastes et des jeux d'échos tels que voulus par Barnes. Constitution d'ensembles. Travaillé à mesure que la collection s'agrandissait (accrochage, décrochage, raccrochage).</p>	<p>Intensité psychique et physique du rapport de Barnes à sa collection : lien intime.</p> <p>Construction empirique de sa collection.</p> <p>Conception domestique de l'espace muséal.</p> <p>Questions que le déménagement pose : qu'est devenu le projet de Barnes, pensé dans sa totalité avec son bâtiment ? Le travail du collectionneur est-il inscrit dans sa collection, leur accrochage ou l'ensemble qu'elle forme avec son environnement ? Partiellement heurtés, la personnalité du collectionneur et son investissement dans la création de ce musée</p>

					apparaissent encore plus clairement.
<p>16. <i>Musée historique, maison-musée reconstituée en l'honneur d'une personnalité locale</i></p>	<p>Maison d'Érasme / Musée de la Maison d'Érasme</p>	<p>Anderlecht, Bruxelles (Belgique)</p> <p>Ancienne maison de chanoine datant du XV^{ème} siècle attachée à la collégiale Saint-Pierre-et-Guidon. Érasme y séjourna en 1521 pendant cinq mois.</p> <p>Elle ouvre au public en 1930 après avoir été restaurée.</p> <p>Le seul musée consacré à l'humaniste de la Renaissance. Le musée comprend une bibliothèque de recherche.</p> <p>Grands travaux de modernisation entrepris en 1995. La Maison d'Érasme est devenue un « Musée de la Maison d'Érasme »</p>	<p>Le musée de la maison d'Érasme est un petit musée à la mémoire du « prince des humanistes ».</p> <p>Exposition d'éléments mobiliers d'époque et postérieurs, d'objets du quotidien, d'œuvres d'art (portraits, tapisseries de cuir de Cordoue...) et d'éléments privés (correspondances...).</p> <p>Le musée veut montrer la maison telle que l'a habitée Érasme (supposément) et rend hommage à l'œuvre de l'humaniste.</p>	<p>Avant 1995, le visiteur découvrait une maison vivante où la mise en scène laissait à penser qu'Érasme y habitait toujours.</p> <p>Reconstitution historique, basée sur ses témoignages d'une ambiance domestique et quotidienne telle qu'elle avait pu être au XVI^{ème} siècle.</p> <p>Depuis 1995 : grands travaux de modernisation, mobilier déplacé, style minimaliste adopté, éléments de la collection déposés, principe de fonctionnalité. Mise en évidence du contexte muséal par la muséographie qui est moins immersive.</p> <p>Reconstitution d'une « époque » par la présentation d'éléments qui n'en datent pas.</p> <p>Des jardins aménagés au XX^{ème} et XXI^{ème} siècles sont</p>	<p>Hommage rendu à une figure historique qui a connu et vécu dans les lieux. Part importante de reconstitution d'éléments. Changement d'orientation après 1995 et insistance sur la dimension muséale du lieu, et donc moindre immersion du visiteur dans cet intérieur domestique.</p>

				un écriin de verdure pour le musée.	
17. <i>Maison-musée, musée de collectionneur privé</i>	<p>Frick Collection</p> <p>New York (États-Unis). Le musée occupe l'ancienne résidence de l'industriel de l'acier Henry Clay Frick (1849-1919).</p> <p>Le bâtiment a été dessiné par Thomas Hastings et a été construit dans les années 1913-1914. Frick y a vécu pendant les cinq dernières années de sa vie.</p> <p>À sa mort, il lègue sa collection à la ville de New York.</p>	<p>En 1931, l'architecte John Russell Pope ajoute quelques espaces à la résidence du collectionneur et elle est ouverte au public en décembre 1935.</p> <p>Un projet d'agrandissement a été adopté en avril 2018.</p> <p>Un des plus importants musées d'art issus de collection privée des États-Unis.</p>	Collection établie en 40 ans.	<p>1100 œuvres abritées dans 16 galeries.</p> <p>Hôtel particulier de style néo-classique. Présence d'un jardin sur le modèle d'un atrium romain surmonté d'une verrière.</p> <p>Esprit de l'hôtel particulier conservé : parquet au sol, moulures, décoration riche, murs tapissés ou peints ; galeries organisées comme des pièces d'habitation...</p>	Résidence privée ouverte au public, pas pensée pour cette destination par l'architecte.

18. *Maison-musée, musée de collectionneur privé, musée d'auteur*

<p>Musée Nissim de Camondo</p>	<p>Paris (France). Le musée est situé dans l'hôtel Moïse de Camondo construit par René Sergent entre 1911 et 1914 en bordure du parc Monceau (8^{ème} arrondissement). L'édifice s'inspire du Petit Trianon de Versailles.</p> <p>Dispositions testamentaires : l'hôtel et les collections de Moïse de Camondo furent légués à l'Union centrale des arts décoratifs pour devenir le musée Nissim-de-Camondo en l'honneur de son fils Nissim mort au combat. Il précise également que tout doit rester dans l'état dans lequel il était à sa mort.</p>	<p>Inauguré en décembre 1936 et ouvert au public.</p>	<p>Le musée abrite une collection de mobilier et d'objets d'art du XVIII^{ème} siècle français rassemblée par Moïse de Camondo (1860-1935). Objectif de reconstitution d'une demeure aristocratique du XVIII^{ème} siècle.</p>	<p>Un hôtel particulier préservé dans l'état où il était au début du XX^{ème} siècle. Cette demeure est d'apparence classique mais est dotée du dernier confort moderne. Agencement intérieur (disposition et choix des objets) méticuleusement pensé, comme Gardner.</p> <p>Hôtel et collection font œuvre.</p> <p>Disposition très symétrique.</p> <p>Étage des appartements consacré à la mémoire de ses occupants ; étage de réception consacrés à sa collection. L'étage de service se visite et donne à voir des très équipements modernes pour l'époque, mais il ne fait pas partie de la reconstitution voulue par Camondo.</p>	<p>Lieu d'habitation et écrin pour une collection privée.</p> <p>Dimension mémorielle très forte associée à la création du musée.</p> <p>Œuvre du collectionneur. Refuge pour échapper au monde extérieur (montée de l'antisémitisme, perte de son fils...). Camondo était une personnalité assez secrète.</p> <p>Camondo, en léguant ce lieu à l'État, monde que l'histoire individuelle et collective sont liées.</p>
---------------------------------------	---	---	--	---	---

19. *Collection privée, objets du quotidien, musée d'artiste*

<p>Musée Frédéric Marès</p>	<p>Barcelone (Espagne). Le musée est situé dans la partie de l'ancien Palais Royal des Comtes de Barcelone, en plein cœur du Quartier Gothique de la ville.</p>	<p>Une première exposition temporaire de la collection de Marès a eu lieu dans la ville en 1944 et a donné au sculpteur l'envie de pérenniser cet évènement. Le musée a été inauguré en 1946 (il comptait alors quatre salles) et a été agrandi par la suite. Son inauguration sous sa forme officielle date de 1948 et il a atteint sa forme actuelle en 1970. Le sculpteur Frederic Marès Deulovol (1893-1991) a fait don de sa collection privée à la ville de Barcelone de son vivant.</p>	<p>Collections et sculptures ayant appartenu à Frédéric Marès, le collectionneur catalan le plus important du XX^{ème} siècle. Grandes quantités de statues religieuses et de sculptures faites par Marès lui-même. Dizaines de milliers d'objets de la vie quotidienne du XIX^{ème} siècle : des pipes, des peignes, des éventails, des montres, des photographies, des clés...</p>	<p>Les collections de sculptures sont divisées en différentes sections, en fonction de leur époque de création : Antiquité, période Romane, Gothique, Renaissance, Baroque, XIX^{ème} siècle. Projet de rénovation muséographique dans la section des sculptures (rez-de-chaussée) entre 1996 et 2011.</p>	<p>Une grande collection de collections, d'éléments du quotidien de la société catalane du XIX^{ème} siècle. Collection privée devenue publique. Marès a continué à alimenter les collections exposées dans son musée de son vivant.</p>
------------------------------------	---	--	--	---	---

<p>20. <i>Musée personnel</i></p>	<p>Musée des demoiselles de Marsac « le Musée de musée » (A. Vialatte)</p>	<p>Premier étage de la maison des demoiselles Comte, de Marsac (France)</p>	<p>Décrit dans un article d'Alexandre Vialatte (<i>L'Époque</i>, 1949). Il n'existe plus aujourd'hui. Transformation d'une maison privée en musée à la mort des sœurs, leg de leur mobilier et de leurs objets qui ont été mis sous vitrine.</p>	<p>N'expose pas d'objets exceptionnels. Objets du quotidien : monnaie, meubles, faïence hygiénique, prix locaux, animaux empaillés, fusils... Souvenirs et objets de leur quotidien. Pas de choix effectué parmi les objets exposés, pas de point commun autre que leurs propriétaires.</p>	<p>Importance des étiquettes et des vitrines qui protègent et renseignent les objets exposés. Musée ouvert à tous, pour 10F. Mise en évidence de ce qui est commun à tous les musées : la transfiguration de l'objet par la vitrine. Le musée plait beaucoup, est très amusant et étonnant.</p>	<p>Exposition d'objets personnels et liés à une subjectivité clairement identifiée. Volonté des propriétaires de muséifier leurs propres objets, démarche d'exposition de son intimité. Expositions d'objets quotidiens, usuels, liés à des souvenirs et des anecdotes personnels.</p>
<p>21. <i>Musée personnel, hommage</i></p>	<p>Musée intime Émile et Marthe Verhaeren</p>	<p>Village de Ruysbroeck (France)</p>	<p>Constitué par René Gevers en 1956, petit-neveu d'Émile Verhaeren à partir des souvenirs que conservait sa mère, la nièce du poète, et des objets que Marthe n'avait pas donnés à la Bibliothèque Royale de Belgique pour les garder auprès d'elle dans son appartement.</p>	<p>Musée chargé de conserver la mémoire de Verhaeren, attachement farouche du créateur à ce lieu malgré les événements qu'il a subis (bâtiment rasé, inondation...).</p> <p>Mémoire redynamisée par de multiples enrichissements des fonds de la Bibliothèque Royale de Belgique et à l'occasion de son acquisition par la Communauté Française de Belgique pour les Archives et Musée de la Littérature.</p> <p>Dans les collections : correspondances privées, objets et éléments de mobilier</p>		<p>L'intime ici s'attache à la mémoire et à la profondeur sentimentale des objets exposés. Le musée s'appuie notamment sur la dimension européenne de cette mémoire (le poète est flamand et de langue française). Les collections sont constitués d'éléments ayant personnellement appartenus aux personnalités auxquelles il rend hommage.</p>

22. *Maison-musée, hommage, musée d'histoire et de mémoire*

			ayant appartenus au poète, photographies, portraits...			
	Maison Anne Frank	Amsterdam, sur les bords du Prisengracht (Pays-Bas)	<p>Le musée est consacré à Anne Frank (1929-1945), adolescente et écrivaine allemande juive exterminée par les nazis. Elle, sa famille et quatre autres personnes se sont cachés dans des chambres à l'arrière de la maison attenante à la leur pour tenter d'échapper aux persécutions nazies à partir de 1942. Ils ont été découverts et déportés en 1944. L'édifice a été menacé de démolition dans les années 1950.</p> <p><i>Le Journal d'Anne Frank</i> est publié en 1947 et rencontre rapidement un grand succès : des lecteurs du monde entier souhaitent visiter l'annexe secrète.</p> <p>En 1957 la fondation Anne Frank est créée dans l'objectif de permettre au public de visiter le bâtiment et la cachette et</p>	<p>Le musée expose la vie d'Anne Frank et vise à préserver la « cachette ». Les objets exposés permettent d'aborder toutes les formes de persécution et de discrimination.</p> <p>Le musée présente des éléments biographiques de la vie d'Anne Frank, aborde largement son journal intime, sa rédaction et le quotidien de la jeune fille dans l'annexe secrète.</p>	<p>Le musée est un des plus visités des Pays-Bas, aussi les espaces d'expositions sont souvent encombrés.</p> <p>Volonté de donner à voir au visiteur une reconstitution fidèle de l'espace dans l'état dans lequel a dû, vraisemblablement, le connaître Anne Frank, d'après ses témoignages.</p>	<p>Lieu chargé d'histoire / de mémoire collective et personnelle. Exposition monographique.</p> <p>Maison-musée largement transformée par des travaux de rénovation et d'aménagement exigés par la fréquentation du lieu.</p> <p>Mise en scène d'une domesticité reconstituée à posteriori.</p>

		de diffuser les idéaux de la jeune écrivaine. Le musée a ouvert en mai 1960.				
23. <i>Musée d'artiste, initiative d'artiste contemporain, parodie de musée</i>	Boîte en valise (musée miniature)	Plusieurs éditions	Par Marcel Duchamp (artiste), entre 1936 et 1941.	Une petite boîte placée dans une valise présentant des répliques miniatures de ses œuvres en lien les unes avec les autres et avec la valise. Réflexion sur la reproduction d'œuvres. La dimension de manipulation de la valise (sortir les 69 reproductions qui sont soit mobiles soit rassemblées dans un fascicule ou encore manipuler celles qui sont attachées à une des faces de la valise).	Plutôt que d'adopter le format linéaire du livre, la valise de Duchamp propose de recréer un espace pseudo-muséal qui simule les lignes horizontales et verticales d'un musée.	Opportunité pour l'artiste de montrer son œuvre comme il le souhaite. Jeu avec le concept de musée en tant qu'institution. Pas de discours sur l'intime mais expression personnelle d'une relation intime au musée.
24. <i>Initiative d'art contemporain, parodie de galerie</i>	Galerie légitime – couvre-chef(s) d'œuvres	Paris (France)	Le 3 juillet 1962. Par Ben Patterson et Robert Filliou. Évènement unique qui a duré 24 heures.	Promenade par Robert Filliou des œuvres miniatures de Ben, en sa compagnie, dans les rues de Paris. Les œuvres sont contenues dans un chapeau. Ils présentent aux passants le contenu du couvre-chef tout au long de leur périple, d'ailleurs dessiné par Ben. La promenade s'est accompagnée d'évènements Fluxus.	La déambulation a eu lieu de la Porte Saint-Denis à la Galerie Girardon, boulevard Pasteur.	Par l'art contemporain. Jeu parodique autour de la notion de « galerie ».

25. *Musée thématique, expérience de visite intimiste*

<p>Musée de la Chasse et de la Nature</p>	<p>Hôtel Guénégaud et hôtel de Mongelas (acquis en 2007), Paris (France).</p> <p>Musée de France, depuis 2003.</p> <p>Musée privé géré par la Fondation de la Maison de la Chasse et de la Nature créée en 1964 par François et Jacqueline Sommer.</p> <p>Acquis par voie d'expropriation par la Ville de Paris.</p>	<p>Ouvert en février 1967 puis fermé en 2019 pour deux ans de travaux et réouvert en juillet 2021.</p> <p>Missions de la fondation : œuvrer pour une pratique de la chasse soucieuse du respect de la nature (faune sauvage), créer un Musée de la Chasse et de la Nature, mettre en valeur un parc dans les Ardennes.</p>	<p>Le musée rassemble les collections de la Fondation de la Maison de la Chasse et de la Nature : art contemporain, peintures, armées, accessoires de chasse, trophées de chasse naturalisés, art cynégétique, art animalier, tapisseries, orfèvreries... Elles illustrent le rapport de l'homme à son environnement naturel dans des formes diverses.</p>	<p>650m² de surface.</p> <p>Volonté des fondateurs de créer une atmosphère de « maison d'amateur d'art²²³ ».</p> <p>Le musée organise également des expositions temporaires dans un espace dédié.</p> <p>Travaux de rénovation : 2^{ème} étage aménagé permettant la création de 6 salles supplémentaires mansardées.</p> <p>Le parcours de visite s'articule autour de deux thèmes : l'image de l'animal et l'art et la chasse.</p> <p>Les salles sont consacrées à des animaux « salle du loup », « salle du sanglier »... et on y trouve un « cabinet naturaliste » (dispositif de médiation) qui réunit les éléments (empruntés, crottes...) d'informations renvoyant au savoir concret du chasseur, que l'on retrouve également</p>	<p>Le thème de ce musée n'a rien d'intime, mais son approche se veut « artistique et émotionnelle²²⁴ ».</p> <p>Sa muséographie domestique et son atmosphère particulière lui confèrent un caractère intime. Le lieu a un charme particulier sur lequel insiste la rénovation. Son approche patrimoniale et contemporaine de la question du rapport de l'homme à la nature renvoie à l'intime dans sa dimension relationnelle.</p> <p>Écrin historique.</p> <p>Expérience de visite qui allie confort et charme, impression d'une attention portée au visiteur.</p>
--	--	--	--	--	---

²²³ Texte de présentation [En ligne], site du Musée de la Chasse et de la Nature. Disponible sur : <<https://www.chassenature.org/le-musee>> (consulté le 16 mars 2022)

²²⁴ *Ibid.*

				<p>au deuxième étage (dioramas, bruits d'animaux, art contemporain...).</p> <p>La disposition muséographies est inspirée de l'atmosphère d'une maison de collectionneur, avec de larges canapés, des espaces de tailles diverses, des boiseries, des tentures, une lumière naturelle tamisée, d'épais rideaux... La médiation est discrète et laisse toute la place à l'atmosphère chaleureuse du lieu.</p> <p>Expérience de visite immersive : en général, peu de visiteurs en même temps dans les salles, du silence, une liberté de visite, possibilité de prendre le temps et de s'asseoir dans les fauteuils, de discuter (avec certains gardiens de salle).</p>	
--	--	--	--	---	--

<p>26. <i>Musée-appartement, musée de star, hommage, musée privé</i></p>	<p>Musée Edith Piaf</p>	<p>Paris (France). Musée privé, géré par l'association « Les Amis d'Edith Piaf ». Le musée se trouve dans un appartement occupé par la chanteuse en 1933.</p>	<p>Musée dédié à la mémoire de la chanteuse Edith Piaf, créé par Bernard Marchois, auteur de biographies sur l'artiste et ami de la chanteuse. Le musée a été créé en 1968. Le musée est uniquement accessible sur rendez-vous.</p>	<p>Le musée contient des souvenirs de l'artiste : brosses à cheveux, peignes, ours en peluche, photographies, lettres, partitions, robes de scène été vêtements, enregistrements, porcelaines, sculptures, peintures, chaussures... Collection établie à partir de ce que la chanteuse et son époux ont laissé en leg à Bernard Marchois à leur mort.</p>	<p>Accumulations d'objets-souvenirs qui rappellent la chanteuse. Environnement domestique et privé.</p>	<p>Musée fondé par des admirateurs ; intimité reconstituée par des objets-souvenirs. Musée privé, conservé en l'état par une association privée.</p>
<p>27. <i>Intérieur privé, initiative d'art contemporain, parodie de musée</i></p>	<p>Musée d'art moderne - département des aigles</p>	<p>Inauguré au 30 de la Pépinière, Bruxelles. Plusieurs sections ont été ajoutées au projet dans d'autres cadres : la Section des Figures (Düsseldorf, 1972) ou encore la Section Publicité (Documenta de Kassel, 1972). Plusieurs reconstructions dont la Biennale de Venise 2015 et à la Monnaie de Paris en 2015.</p>	<p>A existé entre 1968 et 1972 sous différentes versions. Par Marcel Broodthaers (s'est autoproclamé conservateur et directeur de son musée dans des lettres ouvertes).</p>	<p>Parodie d'une institution officielle produisant des expositions et des tracts. Expose surtout des cartes postales reproduisant des œuvres et des caisses de transport vides. Lien fort avec la poésie et la littérature. Une part de sa collection est dédiée à l'aigle. Interroge la valeur de l'œuvre d'art dans son lien aux institutions et interroge la reproduction d'œuvres.</p>	<p>Imitation d'un accrochage muséal. Des caisses de transport en bois pour les œuvres sont disposées dans les salles servent de siège pour le public et de support pour la projection de diapositives. Inscription de termes artistiques ou économiques (« couleur », « perspective », « collectionneur », « pourcentage »...) sur les murs. Organisation en plusieurs sections : Section XIXème siècle, Section des Figures, Section Publicité,</p>	<p>Par l'art contemporain, une vision subjective d'un artiste. Exposition dans un intérieur privé d'une parodie de l'institution musée. Pas de discours sur l'intime mais le lieu d'exposition fait d'un espace privé un espace dont la dénomination a une consonance publique.</p>

				Section Financière, Section Cinéma Modèle.	
28. <i>Initiative d'art contemporain, espace alternatif et personnel</i>	<p>« Museum of Obsessions » d'Harald Szeemann (1933- 2005)</p>	<p>Renvoie au lieu physique où il conservait ses archives et ses livres, et à l'espace mental du commissaire.</p> <p>Ces archives ont été rachetées par le Getty Research Institute (Los Angeles) où elles sont conservées aujourd'hui. Elles ont donné lieu à une exposition événement : <i>Harald Szeemann : Museum of Obsession</i> (du 6 février au 6 mai 2018).</p>	<p>Terme employé par Harald Szeemann pour désigner ses archives et sa bibliothèque de recherche nourrie par toutes les expositions auxquelles il a contribué (plus de 150).</p>	<p>Ensemble de livres et de documents d'archives personnels.</p>	<p>Pas d'exposition permanente.</p> <p>Terme et perception de l'artiste, renvoie à son intériorité et à ses préoccupations personnelles en tant que commissaires d'expositions / artistes.</p> <p>Pas de discours sur l'intime mais une subjectivité centrale.</p>
29. <i>Maison-musée, musée personnel, musée d'auteur</i>	<p>Maison-Musée Maurice Ravel</p>	<p>Monfort-l'Almaury (France). Le Belvédère : nom de la maison que Maurice Ravel (1875-1937), compositeur, a habité de 1921 à 1937.</p> <p>Inscrit au Monuments Historiques depuis 1994.</p>	<p>Lieu où le compositeur a trouvé l'inspiration pour composer ses chefs-d'œuvre.</p> <p>Le musée a ouvert au public en mai 1973.</p>	<p>Collections d'objets ayant personnellement appartenus à Maurice Ravel. Ravel collectionnait les bibelots, les objets précieux et insolites.</p>	<p>Décorations des pièces conservées dans l'état voulu et connu par le compositeur. Le musicien avait pensé l'agencement et la décoration des pièces avec soin.</p> <p>Atmosphère domestique.</p> <p>La maison et son jardin offrent un panorama sur la</p> <p>Invitation à l'émotion, face aux objets et à l'intérieur de la maison du célèbre compositeur.</p> <p>Musée dédié à une collection personnelle.</p> <p>Musée d'artiste (témoin de la vie d'un célèbre compositeur) et maison</p>

	<p>Label « maison des Illustres » depuis 2011 ; « Musée de France » depuis 2003.</p> <p>Musée légué en 1958 à la Réunion des Musées Nationaux par Edouard Ravel (le frère du musicien qui avait hérité de la maison).</p>	<p>Il se visite uniquement sur réservation et en visite guidée.</p>		<p>ville de Montfort-l'Almaury et la forêt de Rambouillet.</p>	<p>d'auteur, dont l'agencement a été savamment pensé par le compositeur sans qu'il ait eu pour autant l'ambition de ne jamais en faire un musée.</p>	
<p>30. <i>Exposition temporaire, parodie de musée, thématique intime, musée d'artiste</i></p>	<p>Musée sentimental/ musées sentimentaux</p>	<p>Plusieurs étapes, développement successif du « musée sentimental » :</p> <p>1977 : « Le Crocodrome de Zig & Puce » est présenté au centre Georges Pompidou, à Paris. Une installation de Jean Tinguely, Bernhard Luginbühl et Niki de Saint Phalle, à l'intérieur de laquelle Daniel Spoerri érige un « Musée sentimental ».</p> <p>1979 : « Le Musée Sentimental de Cologne » , Kölnischer Kunstverein, Cologne</p>	<p>À partir de 1977. Par Daniel Spoerri (artiste) et Marie-Louise Gräfin von Plessen (historienne de l'art).</p>	<p>Le terme « musée » repris ici évoque de manière parodique l'institution. Présentation des éléments par une narration qui prend le contrepied de la narration propre aux musées d'histoire. Le concept de « musée sentimental » allie la finesse et le sérieux de la recherche historique à la subjectivité de l'artiste. Les œuvres présentées cherchent à prendre le visiteur par les sentiments, en ayant trait au quotidien et à l'anecdotique.</p>	<p>Les expositions de ce musée itinérant confrontent le sacré au banal, le précieux à l'insignifiant par un tissage de sens, un agencement de fragments. C'est au visiteur de créer un sens global, s'il le souhaite. D'autant que l'inclusion d'objets fantaisistes dans le parcours joue avec l'authenticité et le sérieux du musée.</p>	<p>Un musée qui met les sentiments au centre de son propos et de son principe même de fonctionnement.</p> <p>Collaboration d'une historienne de l'art avec un artiste et prévalence de la subjectivité revendiquée de ce dernier dans le parcours, ce qui en fait un musée d'artiste.</p> <p>Postulant que les objets que nous voyons dans les musées ne séduisent pas les visiteurs pour leur valeur historique/ leur qualité mais par l'émotion que le visiteur</p>

	<p>1981 : « Le Musée Sentimental de Prusse », Berlin-Museum, Berlin</p> <p>1982/83 : « Musée sentimental » : „Salzburg Inkognito”</p> <p>1989 : « Le Musée Sentimental de Bâle », Gewerbemuseum, Basel</p> <p>2003 : « Musée sentimental du Giardino », Kunsthaus Grenchen (Schweiz)</p>				<p>y investit ou qui s'en dégage.</p> <p>L'artiste produit aussi des « objets sentimentaux » qui sont des accumulations d'objets, comme avec ses « tableaux-pièges ».</p>
<p>31. <i>Maison-musée, musée personnel</i></p>	<p>Maison et jardins de Monet</p> <p>Giverny (France)</p> <p>Jardins et demeure sont gérés par la Fondation Claude Monet (créée en 1980). Ils ont reçu le label « maison des illustres » en 2012.</p> <p>Claude Monet n'a pas pris de dispositions testamentaires particulières concernant la préservation de ce lieu.</p>	<p>Claude Monet (1840-1926) a vécu dans cette maison de 1883 à 1926. Il a transformé les jardins de la maison, construit trois serres et creusé un étang sur le terrain voisin tout juste acquis, sur lequel il a construit le pont japonais en 1895. D'abord louée, la propriété est achetée par Monet en 1890. Il a également réaménagé la maison en la repeignant dans des couleurs vives (jaunes, verts, roses, bleu...).</p>	<p>On y visite l'intérieur de la maison du peintre, conservé et mis en scène comme tel. De nombreux tableaux collectionnés et peints (aujourd'hui des copies) par Monet sont exposés, ainsi que sa collection d'estampes japonaises, ses meubles... Les deux jardins très fleuris sont une partie centrale de la visite, et changent au gré des saisons. Ils constituent le décor dans lequel Monet a peint beaucoup de ses tableaux les plus célèbres, comme la série des</p>	<p>Visite libre de la propriété, des deux jardins et de la maison. L'idée est de plonger le visiteur dans cet espace au temps du peintre, en lui faisant visiter sa maison dont la domesticité a été recrée à posteriori et en le laissant arpenter les allées du jardin qu'il a peint. On y visite les lieux de vie et on imagine le quotidien : salon de lecture, salle-à-manger, cuisine, appartements privés, chambres et cabinets de toilette...</p>	<p>Reconstruction d'une intimité historique qui n'a pas été préservée comme telle ; travail d'archives et d'hypothèses. Discours de la vraisemblance : les répliques ne sont que discrètement présentées comme tel.</p> <p>Insistance sur le caractère « intime » de la chambre de Monet, au 1^{er} étage de la maison. Le visiteur a l'impression d'y pénétrer en privilégié et de</p>

		<p>Le lieu est laissé à l'abandon jusqu'en 1977 où de grands travaux de restauration sont entrepris. La propriété ouvre au public en juin 1980.</p>	<p><i>Nymphéas</i>. On y visite également son atelier.</p>	<p>Objectif général d'immersion du visiteur dans la palette et l'intimité du peintre, jeu sur l'émotion. Jeu aussi sur le caractère inédit de l'expérience proposée : découverte d'une collection très privée, que le peintre gardait pour lui ou ses amis les plus intimes (notamment dans sa chambre).</p> <p>Dimension de mise en scène importante.</p> <p>Le lieu est très visité donc très bruyant et très agité ; il est difficile d'en avoir une expérience réelle intime.</p>	<p>découvrir le « musée personnel » du peintre, ces objets et tableaux auprès desquels il a vécu et qui l'ont inspiré. Il conservait notamment dans sa chambre, lieu intime par excellence, les œuvres offertes ou achetées de ses amis impressionnistes et d'artistes qu'il admirait. Chambre reconstituée à partir de témoignages de proches du peintre.</p> <p>Création d'un univers, d'un microcosme, celui d'une personnalité devenue historique ; mise en scène.</p> <p>Espace privé devenu (très) public.</p>
--	--	---	--	---	--

32. Musée de star, hommage, collection d'admirateurs privés

<p>Ava Gardner Museum</p>	<p>Smithfield (États-Unis). Le musée se tient dans le bâtiment du Brogden School Teacherage, où Ava Gardner (1922-1990), actrice américaine, a vécu dans sa jeunesse.</p> <p>Le don de la collection à la ville a été fait sous certaines conditions : celle de maintenir un musée ouvert en permanence dédié à la collection des Banks.</p>	<p>La collection a été commencée par Tom Banks, un admirateur de l'actrice qui l'a rencontrée quand il avait 12 ans sur le campus où elle faisait des études pour devenir secrétaire. Sa femme l'a rejoint dans sa passion pour cette collection et ils l'ont agrandie.</p> <p>Ils ont acheté la maison d'enfance d'Ava en 1980 et y ont transféré leur collection en 1981, année où ils l'ont également ouverte gratuitement au public.</p> <p>Après la mort de Thomas, en 1989, la femme de Tom a fait don de sa collection à la ville de Smithfield, d'où était originaire l'actrice.</p> <p>En 1999, le musée a été transféré dans un bâtiment rénové de la ville. Le nouveau musée a ouvert ses portes en octobre 2000.</p>	<p>Le musée réunit des objets de la carrière et de la vie privée d'Ava Gardner : affiches, photographies, bijoux, vêtements, textes de films, extraits des films dans lesquels Ava a joué...</p> <p>La collection est toujours alimentée par des acquisitions régulières de la ville.</p>	<p>Objets mis sous vitrines, muséographie classique.</p>	<p>Collection privée de souvenirs rassemblés par des admirateurs.</p> <p>Maison dans laquelle l'actrice a réellement vécu. Le parcours raconte son histoire, ce qu'elle a fait au cinéma et qui elle était en tant qu'individu à travers des objets personnels qui n'ont pas été donnés par l'actrice.</p>
----------------------------------	--	--	---	--	--

		Après une inondation, le musée a réouvert en mai 2022.			
33. <i>Musée d'artiste monographique</i>	Galerie David d'Angers	Angers (France) Situé dans l'ancienne abbatale Toussaint (XIII ^{ème} siècle), architecture religieuse transformée en musée.	Ouvert en 1984.	Œuvres originales du sculpteur David d'Angers (1788-1856) et éléments de travail préparatoire (esquisses, moulages en plâtre, modèles en terre, dessins préparatoires...)	Musée monographique, associé à une personnalité forte et entièrement consacré à elle. Réhabilitation architecturale qui juxtapose modernité et temps passé. Sur le modèle de la Gipsoteca Canoviana.
34. <i>Musée d'artiste, musée dédié à une personnalité</i>	Musée Picasso	Paris (France) Situé dans l'Hôtel Salé (XVII ^{ème} siècle).	Ouvert en 1985. En 1975, le gouvernement français désigne un hôtel particulier du XVII ^{ème} siècle pour accueillir les œuvres de Picasso et ses collections acquises en	Œuvres de l'artiste, collection d'art contemporain, de peintures historiques, d'art ethnique.	La restitution de l'ambiance baroque du lieu s'est faite par la conservation de certains éléments rococo, du sol, des ornements en stuc et en pierre et des petits espaces. Les sources de lumière sont cachées autant que possible, tout comme les éléments
					Tentative de reconstitution complète et fictive de l'atmosphère historique du lieu pour un musée moderne ; par une décision indépendante de la volonté de l'artiste. La sphère publique s'est

<i>contemporaine</i>			dations (1979, 1990) par l'État.		nécessaires à la bonne conservation des collections. Tous ces éléments confèrent un certain charme au musée. Des éléments de mobilier rappellent les fonctions domestiques (chaises, tables, fauteuils...). Le choix de la muséographie s'est fait en fonction des goûts de l'artiste pour ce type de lieu.	ici complètement emparée du privé tout en s'attachant au charme d'un intérieur domestique historique reconstitué. Y coexistent alors le charme de l'ancien et la modernité des œuvres exposées. Le musée renvoie une image forte de l'artiste alors même qu'il expose une version incomplète de son travail (absence d'œuvres de la période cubiste et tardive).
35. <i>Musée d'artiste, musée d'auteur, personnalité contemporaine</i>	Le Noguchi Museum	Long Island City (États-Unis)	Ouvert au public en 1985 sur une base saisonnière. Musée conçu et créé par le sculpteur nippo-américain Isamu Noguchi (1904-1988) consacré à son œuvre. Le musée a subi des rénovations majeures et a réouvert en juin 2004.	Musée d'art. Le projet est de préserver et d'exposer les sculptures, décors, dessins et meubles de l'artiste. Importance du jardin, sur le modèle du jardin japonais. Objectif éducatif fort avec un programme de sensibilisation communautaire remarquable.	Le musée s'étend sur deux étages, sur 2 200m ² , 12 galeries et le jardin adjacent expose aussi des sculptures. Environnement mi-industriel mi-résidentiel. Architecture simple et efficace qui n'attire pas le regard sur elle. Les matériaux employés se distinguent clairement de ceux des œuvres exposées. La disposition a été	Musée d'artiste, pensé et créé par lui pour mettre en valeur son propre travail. Le lieu est signifiant dans son ensemble de la personnalité du sculpteur. Exemple d'un héritage artistique partagé entre deux continents, selon l'histoire personnelle du sculpteur.

36. *Maison-musée, musée thématique, musée d'artiste*

				soigneusement étudiée pour créer des dialogues entre certaines œuvres.	Prolongement de son atelier au Japon.
	<p>Musée de la Vie romantique</p> <p>Hôtel Scheffer-Renan, Paris (France)</p> <p>Ancienne demeure (construit en 1830) d'Ary Scheffer (1795-1858), peintre hollandais. Foyer d'inspiration romantique du début du XIX^{ème}.</p> <p>Musée de la Ville de Paris.</p> <p>Musée de France.</p>	<p>Ouverture au public en 1987 sous ce nom.</p> <p>Musée qui met en avant de grandes figures de l'époque romantique et à travers elle, le mouvement tout entier.</p> <p>Au départ : maison familiale dans laquelle la fille d'Ary Scheffer a cherché à préserver le cadre dans lequel travaillait son père.</p> <p>Au XX^{ème} siècle, la maison servait d'atelier-salon et accueillait le monde des arts et des lettres. En 1956 la maison fut vendue à l'État pour qu'y soit établie une institution culturelle.</p>	<p>Collection diverse d'objets personnels ou d'œuvres évoquant la vie romantique (beaux-arts, arts graphiques, <i>memorabilia</i>, archives). Le musée se veut témoin du renouvellement artistique engendré par les romantiques.</p> <p>Rez-de-chaussée : le musée expose les souvenirs de George Sand, romancière qui venait souvent rendre visite à Ary Scheffer. Les salons y restituent son art de vivre avec des peintures, dessins, sculptures, meubles, bijoux, etc. provenant de sa demeure de Nohant (Berry) légués avec usufuit à la ville en 1928.</p> <p>Étage : les salles évoquent la mémoire d'Ary Scheffer et de ses contemporains.</p> <p>Le musée aborde les manifestations et les inspirations du courant romantique ainsi que l'histoire du lieu.</p>	<p>Muséographie domestique, mais qui tient un peu à distance le visiteur contemporain. Jardin charmant (et serre), espace bucolique au milieu du cadre urbain qui crée une rupture et donne au visiteur l'impression d'être « hors du temps ».</p> <p>Distance entre le visiteur et le mobilier : cordons.</p> <p>Jardin : impression de plonger dans un décor romantique.</p>	<p>Atmosphère hors du temps et propice à une expérience intime de visite, notamment grâce au cadre domestique et au jardin fleuri et exubérant.</p> <p>Importance du contexte aussi, insistance sur le rôle de Paris dans l'émergence de ce mouvement de création artistique.</p> <p>Lieu qui rassemble plusieurs strates mémorielles de personnalités liées.</p> <p>Le romantisme se construit autour de principes qui font écho au registre intime : sensibilité, expression des sentiments et mélancolie.</p>

<p>37. <i>Atelier d'artiste</i></p>	<p>Isamu Noguchi Garden Museum Japan</p>	<p>Mure, préfecture de Kagawa, île de Shikoku (Japon)</p>	<p>Le dernier atelier du sculpteur où il s'est établi en 1969 a été reconverti en musée à sa mort en 1988. Il s'agit de son unique atelier au Japon. Il s'y rendait pour créer six mois par, les vingt dernières années de sa vie. La conversion de ce lieu en musée correspond au vœu de l'artiste que cet atelier soit l'extension de son musée à New York.</p>	<p>Musée d'art. Des œuvres réalisées tout au long de sa vie permettent de retracer l'ensemble de sa carrière.</p> <p>C'est dans cet atelier qu'il a sculpté les grandes pièces de granite et de basalte. La collection exposée présente 150 sculptures, dont certaines sont inachevées.</p>	<p>Insistance sur l'ambiance de travail et sur la dimension créatrice et inspirante de cet ancien atelier.</p> <p>Importance du jardin : les sculpteurs ont souvent besoin d'espaces extérieurs pour présenter/entreposer leurs œuvres destinées au plein air.</p>	<p>Idée de totalité de sa création exposée.</p> <p>Atelier : lieu de création privé.</p> <p>Mise en scène du processus de création et de sa dimension pluricontinentale.</p>
<p>38. <i>Sorte de musée-maison historique, musée thématique</i></p>	<p>Musée du Temps</p>	<p>Besançon (France). Palais Granvelle : monument emblématique de la Renaissance en Franche-Comté.</p> <p>Travaux de rénovation (mise en conformité avec la loi handicap) entre novembre 2021 et juin 2022</p>	<p>Le Palais Granvelle a été restauré entre 1988 et 2002 pour en faire le Musée du Temps, musée d'histoire de Besançon, de sciences et d'horlogerie. Il a ouvert au public en 2022.</p> <p>Le palais a d'abord été la demeure d'une lignée de juristes au service des rois et des empereurs de leur temps, à partir du XV^{ème} siècle. Ils rassemblent dans leur résidence une importante collection d'art</p>	<p>Collection d'éléments en lien avec la thématique du Temps : collections d'horlogerie. Au XIX^{ème} siècle Besançon est devenue la capitale de l'horlogerie française sous l'influence d'horlogers suisses venus s'y installer à la fin du siècle précédent.</p>	<p>Pas d'ambiance domestique reconstituée. Une évocation des anciennes fonctions des pièces qui servent désormais de salles d'exposition. Muséographie neutre, dépouillée, et assez sombre.</p> <p>Impression d'être « hors du temps », un certain charme qu'a ce petit musée.</p>	<p>Lien fort avec l'histoire du territoire.</p> <p>Musée installé dans une demeure historique remarquable.</p> <p>Collections privées et familiales à l'origine d'une collection publique.</p> <p>Échos psychologiques de ce qu'évoque le temps pour chacun d'entre nous (angoisse,</p>

		et de livres et la collection est ouverte au public en 1694 par l'abbé Boisot. Cette première collection est à l'origine de l'actuelle bibliothèque et du musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon.			ennui, solitude, attente, occupation...).
39. <i>Musée de personnalité fictive, maison-musée</i>	Sherlock Holmes Museum 221B Baker Street, Londres (Royaume-Uni) Musée privé.	Le musée a ouvert en mai 1991, à l'occasion du centième anniversaire de la mort de Sherlock Holmes, dans la même rue où Conan Doyle avait fait résider son célèbre détective, au 221B. C'est le premier musée au monde à être entièrement dédié au personnage fictif d'Arthur Conan Doyle. Le musée a été conçu par un couple d'architectes anglais John et Sylvia Reed. Les descendants de l'auteur ne cautionnent pas explicitement cette initiative dans la mesure où elle vise à donner une	Le musée couvre la période de 1881 à 1904, période où Sherlock Holmes et le docteur Watson résident à cette adresse en tant que locataires de Mrs Hudson. Le musée expose des objets provenant de différentes adaptations de la fiction et recrée des scènes de la série <i>Sherlock Holmes</i> , réalisée en 1984 de la Granada Television. Les objets exposés prétendent être authentiques.	Le musée recrée un intérieur domestique entièrement élaboré à partir de la fiction, très chargé. Le musée cultive l'art du détail et de la référence aux aventures des deux personnages. Atmosphère chargée, charmante et riche, qui renvoie le visiteur au temps du XIX ^{ème} siècle victorien. Ambition de vraisemblance et d'authenticité qui fait disparaître autant que possible la dimension fictionnelle. Le visiteur a l'impression que Sherlock ou Watson pourraient surgir à tout moment au détour d'une porte.	Recréation complète d'une intimité fictive, sur les principes de domesticité et de détails littéraires, à but touristique.

		illusion de vie à un personnage fictif.				
40. <i>Musée d'artiste contemporain reconstitué</i>	Musée Andy Warhol	Pittsburg, Pennsylvanie (États- Unis) Bâtiment construit par Richard Gluckman Architects dans la ville natale de l'artiste.	Ouvert en 1994, projet de la Fondation Andy Warhol (créée en 1985).	Œuvres de l'artiste, Andy Warhol (1928-1987), réplique de son environnement de travail et archives de l'artiste.	Inspiration industrielle. Tous les murs sont en béton clair, tout comme les colonnes. La lumière est majoritairement artificielle. Les choix correspondent aux productions de l'artiste et sont une forme de réplique de sa Factory industrielle.	Exemple américain d'un musée monographique construit en accord avec la personnalité et l'œuvre de l'artiste exposé. Il donne une image forte de sa personnalité même s'il propose une version incomplète de son œuvre.
41. <i>Maison-musée, musée de collectionneurs privés</i>	Musée Bagatti Valsecchi	Milan (Italie), palais historique du XIX ^{ème} siècle de style néo-renaissance. Palais acquis par la Lombardie en 1975, une des musées-maisons les plus importantes et les mieux conservées d'Europe. Depuis 2008, appartient au réseau « Case Museo di Milano ». Il est aujourd'hui géré par la Fondation Bagatti	Le musée a ouvert au public en 1994. Fausto et Giuseppe Bagatti Valsecchi ont conçu ensemble le projet de construire un bâtiment inspiré de la Renaissance italienne pour y habiter aux côtés de leur collection d'objets d'art. Ils ont donc fait agrandir le palais familial à partir de 1880.	Collection d'objets et d'arts décoratifs et de mobiliers datant de la Renaissance italienne, du XV ^{ème} au XVII ^{ème} siècle.	Maison néo-renaissance comme écrin et reflet de la collection Renaissance des propriétaires ; inspiration du passé. Volonté de créer un ensemble harmonieux, cohérent entre le bâtiment, les décorations fixes et les objets d'art. « Dans le mobilier fixe furent insérés divers éléments plus anciens : gravures murales, cheminées, éléments	Les deux frères n'avaient pas la volonté d'en faire un musée ouvert au public. Le musée est une création de leurs héritiers. Le projet des deux frères était de créer une demeure sur le modèle de celles du XVI ^{ème} siècle lombard : l'atmosphère domestique est donc au cœur de leur projet ²²⁶ .

²²⁶ « ... Il ne s'agissait pas simplement de faire un musée ou une collection d'art, mais surtout de recréer l'ambiance d'une demeure particulière de la moitié du XVI^{ème} siècle où se retrouvent des objets du XV^{ème} et du XVI^{ème} siècle aux genres divers et variés : tableaux, tapisseries, tapis, meubles, armes, céramiques, bronzes, verres, bijoux, fers et

	Valsecchi ONLUS, une fondation privée mandatée par les héritiers des deux frères en 1974 pour exposer au public leurs collections.	L'attrait pour la Renaissance qu'expriment les deux frères est en symbiose avec le programme culturel mis en place par la monarchie italienne au lendemain de l'unification. La Renaissance jouait le rôle de source pour un art national unificateur.		décoratifs, revêtements de bois au plafond ²²⁵ ».	Domesticité authentique conservée avec soin et présentée comme telle aux visiteurs contemporains.
42. Musée d'auteur, musée de collection privé, appartement-musée	Casa Museo Mario Praz 3 ^{ème} étage du Palais Primoli, Rome (Italie). Pour garantir la conservation intégrale <i>in situ</i> de sa collection, il a émis le souhait avant sa mort qu'elle soit acquise par l'État italien. L'achat fut réalisé en 1986. Puis le musée fut contraint de fermer et la collection fut déposée. Puis le musée fut réouvert en 1995 et on combla les lacunes	Mario Praz (1896-1982), noble collectionneur romain et grand érudit. Il a vécu de 1969 à 1982 dans cet appartement où était également exposée sa collection. Musée ouvert en 1995.	782 objets de la fin du XVIII ^{ème} siècle au début du XIX ^{ème} . Il s'agit d'une reconstitution historique. Ses choix de collectionneurs correspondent à son histoire familiale et à ses goûts personnels.	Objets présentés de manière très dense, dans 250m ² . Le musée est composé de 9 pièces disposées en enfilade avec des différences de niveaux, de taille, de hauteur. La galerie est très lumineuse et très haute. L'appartement a été pensé dans son ensemble et les objets sont disposés de façon à créer des échos, des résonnances entre les œuvres	Autobiographie rédigée en forme de visite de son logement.

autres ustensiles domestiques de toute qualité furent récupérés dans le plus grand soin et ramenés à leur usage original », citation de Giuseppe Bagatti Valsecchi [En ligne], site du Museo Bagatti Valsecchi. Disponible sur : <<https://museobagattivalsecchi.org/fr/le-musee/les-collections/>> (consulté le 18 mai 2022)

²²⁵ Présentation « Les Pièces » du musée Bagatti Valsecchi » [En ligne], sur le site du musée. Disponible sur : <<https://museobagattivalsecchi.org/fr/le-musee/le-stanze/>> (consulté le 18 mai 2022)

43. Musée d'artiste contemporain

	(vols, dispersion) de la collection par des ensembles « à la Praz ».			et les espaces où elles sont présentées.	
Musée Jean Tinguely	Basel (Suisse), ville où le sculpteur a grandi et qui porte l'empreinte de son travail (1977, <i>Carnival Fountain</i>). Bâtiment construit par Mario Botta.	Ouvert en 1996. Projet de Paul Sacher et de sa femme à partir de leur collection privée d'œuvres du sculpteur Jean Tinguely (1925-1991).	Objets évoquant la vie de l'artiste, sculptures de l'artiste	Espace modulable avec des panneaux. Succession de petites galeries avant l'accession à une plus grande, éclairée par un plafond vitré. Lumière artificielle dans la majorité du bâtiment, murs blancs et lisses. Le visiteur doit régulièrement revenir sur ses pas pour passer d'un espace à l'autre.	Musée monographique qui donne une image incomplète et difficilement lisible de l'artiste : circulation rigide et formalisée, manque de cohérence entre la légèreté et le mouvement des œuvres et le contexte...

<p>44. <i>Institution éphémère, thématiques intimes et personnelles, projet en collaboration</i></p>	<p>Cycle de cinq expositions temporaires “The Museum Of”</p>	<p>Octobre 1998- juillet 2001. Bargehouse building à l’Oxo Tower Wharf, South Bank (Londres, Angleterre)</p> <ul style="list-style-type: none"> - “collectors” : novembre 1998- mars 1999 - “me” : mai- octobre 1999 - “emotions” : février – juin 2000 - “the unknown” : octobre 2000- février 2001 - “the River Thames” : mars-juillet 2001 <p>Le projet visait à établir ensuite un Museum of The River Thames dans le même bâtiment.</p>		<p>L’objectif général était d’interroger la place du musée dans notre culture, notre expérience de ses espaces et l’orientation qu’on souhaite leur donner pour l’avenir. Il s’agissait aussi d’attirer d’autres publics et d’animer le bâtiment et ses alentours en travaillant sur la possibilité d’une collaboration communautaire innovante.</p> <ul style="list-style-type: none"> - « collectors » : s’interroger sur qui collecte, comment, quoi et pourquoi en exposant 42 collections de collectionneurs présentés - « me » : thématique personnelle et individuelle. Invitait le visiteur à explorer différentes parties de son identité et à contribuer à l’espace en créant son propre élément à exposer - « emotions » : exploration des modes d’expression de nos émotions à travers le travail de 10 artistes commissionnés. 	<p>Points communs :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Espace pour que le visiteur puisse contribuer aux expositions (espace pour laisser un message, un souvenir, un objet conservé ensuite). Par exemple : des conserves contenant des secrets, souvenirs, photographies pour « The Museum Of Me » ; écrire dans un immense livre d’or une réponse à la question « What makes you cry ? » dans « The Museum Of emotions » ; réaliser des bateaux en papier, compléter des post-it pour « The Museum of The River Thames » ; éléments ensuite conservés par l’exposition et intégrés à la scénographie - Travail sur de l’immersif (importance accordée à l’atmosphère pour qu’elle soit propice au partage d’émotions dans « The Museum Of 	<p>Grande importance accordée à la participation des communautés environnantes et travail en collaboration avec elles (écoles, université, entreprises...) dans l’élaboration et dans la collecte d’idées et d’objets. Thématiques qui invitent à une implication personnelle des visiteurs et à une réflexion intime portant sur le lien que chacun entretient avec ces thèmes (soi-même, ses émotions, ses collections...)</p> <p>Incitation des visiteurs à laisser un témoignage de leur visite ensuite conservé, à contribuer à la vie de l’exposition.</p>
--	---	---	--	--	--	--

			<p>Possibilité d'interagir avec l'espace, travail sur l'atmosphère (son et lumière)</p> <ul style="list-style-type: none"> - « the unknown » (absence d'archives) - « the River Thames » : la Tamise comme plus grand espace public de la ville. Proposition de voyage sur la rivière, réflexion sur le lien personnel de chacun avec cet environnement. 	<p>Émotions » et proposition d'un dispositif innovant de balade sur la Tamise dans une barque dans « The Museum Of the River Thames »)</p>		
45. <i>Musée collectionneur contemporain</i>	<p>Fondation Pulitzer pour les arts</p>	<p>St. Louis, Missouri (États-Unis). Bâtiment construit sur un projet préliminaire de l'architecte Tadao Ando.</p>	<p>Projet d'Emily Pulitzer à la mort de son mari pour exposer une partie de leur collection d'art moderne et contemporain. Ouvert en 2000.</p>	<p>Art modern et contemporain, collection privée.</p>	<p>Lumière naturelle, grandes fenêtres, larges espaces de circulation et couleurs claires sur les murs.</p>	<p>Espace qui se veut « semipublic », ni institutionnel ni domestique ; entre public et privé.</p>
46. <i>Maison-musée, musée de collectionneurs privés</i>	<p>Maison de Dominique et Jean Ménil</p>	<p>Houston (États-Unis) Une des premières résidences de style international d'après-guerre du Texas. Gérée par la Fondation Ménil.</p>	<p>Maison devenue musée du couple formé par John et Dominique Ménil (1908-1997). Ils font construire leur maison par l'architecte Philip Johnson pour abriter leur collection en 1949. L'intérieur a été</p>	<p>Les Ménil ont rassemblée à partir des années 1940 une collection d'art moderne et contemporain, surtout européenne et américaine. Ils font aussi construire la chapelle Rothko (1971). Dominique confie à Renzo</p>	<p>Geste architectural fort, correspondance de l'intérieur et de l'extérieur. Intérieur domestique assez chargé, contraste des époques, des formes et des styles des objets exposés ensemble. Beaucoup</p>	<p>Projet de rénovation et de restauration d'une disposition ancienne ; transformation d'éléments du quotidien de deux collectionneurs en éléments de musée</p>

47. Musée thématique et collaboratif, échelle locale

		<p>décoré par le couturier Charles James. Ils y ont accueilli de nombreux intellectuels, artistes, scientifiques et activistes de leur époque.</p> <p>Projet de rénovation dirigé par les architectes William F. Stern et David Bucek. Rénovation discrète, pour conserver le plus possible les éléments originaux. La maison a réouvert à la visite en 2004.</p>	<p>Piano les plans de son musée, la Menil Collection, inauguré en 1987.</p> <p>Leur collection est restée privée jusqu'en 1997 quand elle a été donnée à la Menil Foundation.</p>	<p>d'espace et de lumière naturelle, ouverture sur le jardin dans la plupart des pièces par le biais de grandes baies vitrées. Impression générale d'élégance et de confort, de chaleur, notamment apportée par les riches tissus employés et les matériaux nobles du mobilier.</p>	<p>pensés pour le confort des visiteurs.</p> <p>Privé devenu public par l'intervention de tiers mais selon la volonté des collectionneurs.</p>	
	<p>Musée de la mémoire vivante</p>	<p>Saint-Jean-Port-Joli (Québec)</p> <p>Le Musée est géré par la Corporation Philippe-Aubert-de-Gaspé (fondée en 1987).</p>	<p>Musée de société dédié à la personne. Conserve, étudie et diffuse le patrimoine immatériel et la mémoire collective des habitants du Québec et d'ailleurs.</p> <p>La construction du musée débute en 2007, sur un concept élaboré à partir de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO (2003). Il est inauguré en juin 2008.</p>	<p>Une exposition permanente, trois expositions temporaires et plusieurs expositions virtuelles (actuellement) qui mettent en valeur des récits de vie, des savoirs et des pratiques dans le but de documenter la société et de faciliter la transmission aux générations actuelles et futures.</p> <p>Les expositions du musée sont évolutives, c'est-à-dire qu'elles s'enrichissent de nouvelles réflexions,</p>	<p>Musée abrité dans une reconstruction du manoir qui se trouvait là, selon les fondations retrouvées. Le musée se trouve sur un large terrain également composé de deux jardins et de la tour de l'Innovation.</p> <p>Quatre salles d'exposition réparties sur deux étages.</p>	<p>Portrait de la société locale. Aspect collaboratif et contributif du musée en relation très étroite avec son contexte et son environnement.</p>

48. Musée
thématique,
musée
personnel,
collection
collaborative

			recherches et collaborations tout au long de leur existence.			
	Museum of Broken Relationships (« musée des relations brisées »)	Zagreb (Croatie) Musée privé. Le musée est très populaire auprès des touristes et du public international.	Le musée a ouvert en 2010, à l'initiative de deux artistes croates au moment de leur rupture amoureuse en 2003 : Olinka Vištica et Dražen Grubišić. Ils souhaitent créer un lieu pour les objets qui représentaient leur relation désormais brisée. Au départ, il s'agissait d'une exposition itinérante autour du monde qui collectait et présentait des objets donnés par les locaux.	Le concept du musée est une proposition artistique et qui s'appuie sur une hypothèse scientifique : les objets renferment une partie des souvenirs et des émotions qu'ils ont traversé. Les préserver revient à préserver l'héritage matériel et immatériel des relations perdues. La collection est divisée en trois parties : des vestiges matériels, conservés au musée à Zagreb (objets, documents, photographies...); le musée virtuel en ligne qui permet aux visiteurs de devenir donateurs et de renseigner/raconter leur rupture sur une mappemonde interactive; le confessionnal (la partie dans laquelle les visiteurs peuvent stocker	Chaque contribution matérielle est accompagnée d'un petit texte écrit par les donateurs pour parler librement de leur rupture, de leur relation ou de l'objet envoyé. Les donations sont anonymisées. Ces textes sont conservés avec les objets et exposés avec ceux qui le sont dans les salles du musée. Ils ne sont pas retouchés par le musée qui les expose tels quels. Sur site, les objets sont exposés dans une succession de petites salles dont les murs et les présentoirs sont blancs. Sur internet, les visiteurs du monde entier peuvent consulter certaines histoires et objets et lire le récit des	Le musée se veut un sanctuaire pour les objets liés à des ruptures dont les donateurs voulaient se séparer mais sans s'en débarrasser. Dimension mémorielle et d'hommage du musée. Exposition d'objets significatifs et personnels. Dimension storytelling très importante. Thème universel et intime, celui des relations, de l'amour et du deuil. Contribution collective à cette œuvre. Importance de la dimension locale et commune des œuvres

49. *Musée thématique, musée d'auteur*

			<p>objets, messages en lien avec la collection).</p> <p>La collection est composée de dons : des donateurs du monde entier envoient des objets du monde entier.</p> <p>Pas de contenu scientifique dans l'exposition, seulement des histoires personnelles.</p>	<p>ruptures signalées sur la carte.</p> <p>Le musée cherche à toucher les visiteurs, à les émouvoir en évoquant une expérience universelle : celle de la rupture, et du deuil d'une relation qui a comptée.</p>	<p>exposées dans les expositions itinérantes.</p> <p>Il communique sur son originalité, son caractère unique, et les émotions auxquelles sont thème renvoie. Le visiteur devient voyeur ou confident de ces récits et il est mis dans une position très empathique, comme un troisième membre de cette relation qui n'est plus.</p>
<p>Masumiyet Müzesi, Musée de l'innocence</p>	<p>Istanbul (Turquie)</p> <p>D'après le roman, se situe dans la maison où l'amante du narrateur a vécu avec sa famille.</p>	<p>Inauguré le 27 avril 2012.</p> <p>Musée créé par l'écrivain Roman d'Orhan Pamuk (2008), auteur du roman éponyme. Projet : une fiction de musée inspirée des maisons-musées européennes dressant le portrait authentique d'un moment de l'histoire stambouliote. Musée et roman sont élaborés en même temps, parallèlement, dès le départ.</p>	<p>Reliques inventées d'une relation amoureuse et inspirées du collectionnisme vernaculaire. Les objets racontent 50 ans de l'histoire d'Istanbul, dans une gamme sociale large. Les objets sont tous censés avoir été utilisés, connus et touchés par les personnages du roman et font écho à l'histoire.</p> <p>Jeu sur la frontière entre la fiction et la réalité. L'ensemble forme un simulacre de réel très vraisemblable et plausible.</p>	<p>Petit bâtiment qui compte trois étages, acquis par le romancier. Il y a une vitrine par chapitre, 83 en tout. Absence de cartels mais références au titre et au numéro du chapitre sur une plaque d'émail placée devant chaque vitrine. Pour autant, le visiteur est libre de s'émanciper de toute narration et de s'approprier ce qu'il voit. La disposition du lieu fait en sorte qu'on puisse embrasser largement plusieurs vitrines en même</p>	<p>Fiction devenue réalité : fonctionnement en microcosme. L'intermédiaire de la fiction et de la référence au roman permet de recréer du contexte aux objets là où le musée les en prive.</p> <p>Les objets sont le support d'une histoire individuelle (celle des personnages) et collective (celle d'Istanbul). Thématique de l'amour et de</p>

50. Musée éphémère, virtuel, musée thématique

		Pamuk insiste sur le fait que le musée n'est en aucun cas la stricte l'illustration du roman, et inversement.	Idée de conversation entre les objets.	temps et les panneaux sont très discrets.	l'affection, tels que les a très intimement ressentis le narrateur. Sorte de mise en scène documentant le collectionnisme vernaculaire.
	Museum of failure (« musée de l'échec »)	Pas de lieu d'exposition fixe, exposition itinérante. Le site web du musée lui permet également d'exposer sa collection (http://collection.museumoffailure.com/)	La 1 ^{ère} exposition a eu lieu en Suède, à Helsingborg en juin 2017. Le concept est inspiré de la visite du Museum of Broken Relationships (Zagreb, Croatie) par Samuel West (2016).	Collection originale d'objets et de services qui ont échoués, plus de 70, originaires du monde entier. Chaque élément montre les dangers de l'innovation, mais insiste également sur l'importance de l'échec pour l'innovation et encourage les entreprises à mieux apprendre de leurs échecs.	Musée original, unique, de choses qu'on n'exposait pas jusqu'ici, inspiré d'une démarche similaire préexistante. Thématique personnelle de l'échec, qui a souvent des résonances intimes pour celui qui le subit. Il met le visiteur dans une position d'empathie certes, mais plus encore de réflexion et d'apprentissage, à partir des échecs des autres.

51. <i>Musée thématique</i>	Vagina Museum (« musée du vagin »)	Quartier de Camden Market, Londres (Royaume-Uni) Puis Victoria Park Square, Bethnal Green, Londres (Royaume-Uni)	Ouvert en octobre 2019. Premier musée au monde consacré à l'appareil génital féminin. Il est une réponse au manque de représentation gynécologique dans le secteur mondial de la culture et du patrimoine. Ses missions sont scientifiques, politiques, culturelles et engagées. Le projet a été lancé par Florence Schechter quand elle a découvert l'existence du musée phallogique en Islande et a constaté l'absence d'équivalent féminin. En mars 2022, le musée a réouvert dans un nouveau lieu, avec les mêmes missions.	Le musée n'a pas de collections permanentes et accueille deux expositions temporaires par an en lien avec la santé gynécologique, l'histoire sociale, l'activisme et des conférences et performances artistiques.	Style industriel, pas de parti pris scénographique particulier permanent.	Le musée aborde une thématique très intime au sens physique et sexuel du terme. Son approche est scientifique et vise à briser certains tabous. Musée qui expose et parle de choses qu'on n'osait pas exposer auparavant, spécifiquement l'intimité féminine. Le musée est ouvertement féministe.
52. <i>Musée thématique, musée virtuel</i>	Museum of Intimacy (« musée de l'intimité »)	Pas de site physique mais un site internet (https://museumofintimacy.com/ ²²⁷). Le musée est virtuel et est basé dans différents pays :	Le musée est né en 2019 de l'amitié des deux fondatrices : Raisa Hagiou et Manuela Dospina. Leur projet était de circonscrire, définir et d'éclairer le	Le musée collecte les témoignages contemporains de ceux qui lui écrivent, via les réseaux sociaux ou par mail.	Dimension sobre, solennelle, simple de l'espace du site internet. L'objectif n'est pas d'enseigner quelque chose, mais de faire ressentir une expérience et des émotions.	Thème universel de l'intimité ; thème abstrait. Objectif de construire un contenu scientifique et commun (universel) à partir des

²²⁷ Leur site internet est actuellement en maintenance (information actualisée le 15 juin 2022).

	<p>Roumanie, Slovaquie, Brésil, Espagne.</p> <p>Le musée est très présent sur les réseaux sociaux (Facebook, Instagram, Twitter).</p> <p>Musée indépendant et auto-financé.</p>	<p>sujet complexe de l'intimité.</p> <p>La dimension « muséale » de ce projet est liée à l'idée de mémoire et de souvenir, même douloureux. En s'appelant « musée », il revendique une certaine permanence.</p>	<p>Il présente une exposition et des projets thématiques (« loss and grief », « reality-check », « into-me-see », « the women that made me »...) sur son site internet. Il cherche à documenter les expériences et pratiques qui composent et appartiennent à notre intimité personnelle. Ses collections sont donc textuelles et parfois photographiques.</p>	<p>L'objectif est également communautaire : fédérer une communauté autour de projets et d'un thème universel et surtout, autour d'émotions. Le visiteur ne doit pas <i>comprendre</i> mais <i>compatir</i>.</p> <p>Sur les réseaux sociaux les histoires sont plus courtes que sur le site.</p>	<p>expériences personnelles collectées.</p> <p>Musée contributif.</p> <p>Recherche d'émotions, d'empathie chez le visiteur.</p>
--	---	---	--	---	---

ANNEXE 4 : DISPOSITIFS DE MÉDIATION ET INITIATIVES MUSÉALES

<i>Nom</i>	<i>Lieu/ structure à l'origine de l'initiative</i>	<i>Contexte et projet</i>	<i>Description du dispositif</i>	<i>Discours sur/ lien avec l'intime</i>
<p><i>Vitrine « Modes de vie », 2^{ème} niveau, partie 3 « où allons-nous ? »</i></p>	<p>Musée de l'Homme, Paris (France)</p>	<p>Est apparu au moment du renouveau muséographique subi par le Musée qui a réouvert en 2015 après plusieurs années de travaux.</p> <p>Se situe au 2^{ème} niveau du parcours permanent, dans la partie qui porte sur le monde contemporain et la mondialisation.</p> <p>Il s'agit de montrer les différents modes de vie qui coexistent à travers le monde et leurs impacts écologiques. La vitrine remet aussi en perspective la mondialisation et l'idée-reçue qui veut le mode de vie des individus soit le même partout dans le monde. La problématique écologique est centrale et la vitrine montre la diversité des modes de vie et les conséquences désastreuses qu'engendrerait la généralisation du mode de vie industrialisé à tous, pour l'environnement.</p>	<p>Vitrine qui rassemble des vidéos et objets du quotidien (téléphone portable, paniers, sac, gamelle, ordinateur, vêtements, gourde, bijoux, maquillage...) de cinq personnes : Hamza, dans l'oasis de Siwa ; Marie, à Paris ; Jon, en Fennoscandie ; Marie, au Gabon et Salahutdin, à Tachkent (Ouzbékistan).</p> <p>Des ressources vidéo sont également projetées et illustrent la diversité des modes de vie ainsi que les enjeux écologiques associés.</p> <p>Vitrine transparente divisé en 5 boîtes tout en hauteur. Chacune d'elle est consacrée à un individu.</p>	<p>Les individus présentés le sont par le biais de leurs possessions matérielles, des objets du quotidien qui ont valeur de familiarité.</p> <p>L'exposition d'objets du quotidien contemporain engendre la sympathie du visiteur qui peut se reconnaître en l'un des individus présentés et également comparer son mode de vie à d'autres.</p> <p>Le discours pour autant se veut scientifique et neutre, loin de l'intime.</p>

<i>Galerie des dons</i>	Musée national de l'immigration, Palais de la Porte Dorée Paris (France)	<p>La Galerie des dons a été ouverte au sein du parcours permanent du musée en 2008 et a été remaniée en 2014, 2019 et 2020.</p> <p>Espace patrimonial unique en France.</p> <p>« Autour d'un ou plusieurs objets, donnés ou déposés par des particuliers, la <i>Galerie des dons</i> présente des histoires personnelles, familiales, d'ici et d'ailleurs, d'hier et d'aujourd'hui. Ces trésors intimes offerts en partage nous ramènent à nos racines, tout en révélant notre part d'humanité commune²²⁸».</p> <p>Reflet de l'ambition participative du musée.</p>	<p>La Galerie des dons est un espace d'exposition de près de 400m² faisant partie du parcours permanent du Musée.</p> <p>Collection composée de près d'une centaine de dons de particuliers et sont conservés par le musée. Une trentaine sont exposés.</p> <p>Ces témoignages personnels sont incarnés par des objets, documents et photographie sous vitrine. Chaque vitrine raconte un parcours (individuel ou collectif) dont les migrations sont le sujet principal. Des films et des ouvrages permettent, en complément, de faire entendre d'autres voix singulières.</p> <p>Témoignages et récits biographiques apportés directement par les personnes racontées ou par leur famille, qui font par là un acte de mémoire.</p>	<p>Espace participatif : le musée invite les visiteurs à témoigner sur leurs récits de vie.</p> <p>Recherche du commun par le biais du singulier et de l'individuel. L'intime comme porte d'entrée du collectif et comme argument muséographique fort.</p> <p>Témoignage d'individus ordinaires, de familles venues chercher une vie meilleure en France. Récits privés mis au centre de l'espace public et valorisés comme tel.</p> <p>Espace muséal propre à émouvoir le visiteur qui découvre ces parcours de vie et à susciter sa sympathie ou son empathie.</p> <p>Également un « espace qui permet aux descendants d'immigrés de faire connaître et reconnaître le parcours de leurs parents, et de s'interroger sur les enjeux actuels du « vivre ensemble »²²⁹ ».</p>
<i>L'intime et le monde : le corps dans les collections du musée XVII^e-XIX^e</i>	Musée des beaux-arts de Cambrai (France)	Nouveau parcours permanent Beaux-Arts, ouvert après un chantier de sept mois pour renouveler entièrement le parcours permanent conçu en 1994. La sélection des œuvres, leur	Parcours dans les douze salles consacrées aux Beaux-Arts dans l'ancien Hôtel particulier de Francqueville (XVII ^e).	Muséographie qui fait du musée un lieu habité, les « habitants » étant les personnages des œuvres. Dimension également de musée-maison, qui refait le lien entre la fonction première du

²²⁸ Texte de présentation de la Galerie des dons [En ligne], site du Musée national de l'Immigration. Disponible sur : <<https://www.histoire-immigration.fr/la-museographie/l-exposition-permanente/la-galerie-des-dons>> (consulté le 30 mai 2022).

²²⁹ *Ibid.*

		<p>accrochage, l'ambiance générale et la muséographie ont été repensés.</p> <p>Réouverture en octobre 2018.</p> <p>Ambition de « redonner une identité forte au musée²³⁰ ».</p>	<p>« La thématique élargie du corps, celui du modèle, de l'artiste comme du spectateur, structure dorénavant la découverte progressive des œuvres et des espaces [...]. La mise en lumière de la vie cambrésienne, par son histoire et ses artistes, double ce nouvel axe. Le visiteur, alors devenu hôte, sera invité à déambuler dans un musée revisité, un musée-maison et un musée habité, forme d'entre-deux, oscillant entre dehors et dedans, entre social et privé, entre extériorité et intériorité, entre monde et intime²³¹ ».</p> <p>210 œuvres exposées. Parmi elles de nombreuses ont été sorties des réserves, restaurées ou récemment acquises.</p> <p>Muséographie : couleur sur les murs ou motifs (papiers peints commandés à des artistes), rideaux épais, éclairage qui imite la lumière naturelle.</p>	<p>bâtiment et ce qu'il est aujourd'hui. La décoration des salles et revue et mobiliers et objets agrémentent les salles désormais. Aspect domestique de l'hôtel particulier accentué. Le visiteur devient un hôte de cette maison.</p> <p>Intime comme thématique de parcours permanent : intimité comme atmosphère et intime dans sa dimension physique et personnelle, privée.</p>
<i>The Holocaust Gallery</i>	Jewish Museum (Londres)	Cette galerie du parcours permanent raconte l'histoire de Leon Greenman survivant d'Auschwitz qui a fait don de certains objets personnels au	La galerie expose des objets de la famille du donateur et notamment la robe de marée de sa femme et un des jouets de son fils, tous les deux tués	Partir d'éléments biographiques pour toucher le visiteur et l'amener à des considérations plus globales, à l'échelle de la vie en société. Le privé comme point

²³⁰ Texte de présentation du nouveau parcours permanent [En ligne], site du musée des beaux-arts de Cambrai. Disponible sur : https://www.villedecambrai.com/fileadmin/Public/1_Nouvelle_arbo/6-Culture/2-Musee/1-Les_collections/travaux/L_intime_et_le_monde_Dossier_de_presse_juillet_2018.pdf (consulté le 30 mai 2022).

²³¹ *Ibid.*

		<p>musée. S'il survivait à l'horreur, Léon s'était promis de raconter son histoire au monde entier. Le musée assure la continuité de cette mission mémorielle depuis sa mort en 2008.</p> <p>Objectif de toucher le visiteur, de créer un lien fort d'empathie et de le marquer par l'émotion. Illustration des dangers du racisme et de l'antisémitisme et de l'importance de la compréhension et du respect.</p>	<p>dès leur arrivée à Auschwitz. Les objets sont accompagnés d'un film qui montre Léon racontant son expérience du camp de concentration et certaines anecdotes biographiques.</p> <p>La galerie expose aussi des témoignages filmés de quatre survivants de l'Holocauste qui se sont installés en Angleterre.</p>	<p>de départ pour une réflexion sur le public ; le privé comme victime du collectif.</p> <p>Objets personnels exposés et donnés au musée.</p> <p>Intime comme théâtre du tragique.</p> <p>Figure historique qui a beaucoup œuvré pour la mémoire des camps nazis et qui s'est battu contre le racisme.</p>
Mood App	Stedelijk Museum Amsterdam (Pays-Bas)	<p>Application mobile lancée en novembre 2014 qui permet aux visiteurs de suivre des visites audios en fonction de leur humeur : effrayée, triste, amoureuse, mystérieuse, heureuse...</p> <p>Volonté de raconter les histoires du musée de manière accessible et contemporaine en s'adaptant aux usages numériques des jeunes.</p>	<p>Visite autonome et individuelle. Le visiteur découvre qu'il existe des œuvres d'art pour chaque humeur dans les collections du musée. Ceux qui le souhaitent peuvent également créer leur propre visite et la partager avec leurs amis ou d'autres visiteurs.</p>	<p>Offre de personnalisation de visite, en fonction de l'humeur. Recherche de nouvelles façons d'engager les visiteurs. Prise en compte de l'individu et de son état.</p>
Gift app		<p>Application de médiation qui propose à un visiteur de créer un parcours de visiteur pour un autre et de lui envoyer sous forme d'enregistrements audio et d'images.</p>	<p>Le visiteur fait sa visite avec en tête un visiteur absent, auquel il destine ses mots et photographies, comme un cadeau. Le visiteur interprète ou réinterprète très librement ce qu'il voit.</p> <p>Chaque parcours est unique et le visiteur est libre de dire ce qu'il veut,</p>	<p>Nouvelle forme d'interaction entre le musée et les visiteurs. Service d'« interpersonnalisation » : un individu personnalise l'expérience d'un autre.</p> <p>La dimension de « cadeau » repose explicitement sur les liens familiaux ou intimes déjà établis entre les visiteurs.</p>

			au risque de détourner le propos des collections exposées.	
<i>Never let me go</i>		Application de visite qui fonctionne comme un jeu de rôles entre deux visiteurs.	Un visiteur donne des instructions à l'autre qui les suit et exécute. Le premier contrôle le second qu'il suit tout au long de sa visite.	Autre service d'interpersonnalisation de visite, mais moins « intime » dans le sens où il ne s'appuie pas sur des liens familiers préexistants. En revanche, il favorise la mise en place d'une relation particulière au sein de l'espace muséal.
<i>Mon objet préféré</i>	Musée des Arts Décoratifs, Paris (France)	Projet né pendant le confinement de mars 2020 lié à la pandémie de Covid-19. Le musée a demandé aux équipes de choisir dans les collections leur œuvre préférée et de la raconter en quelques mots. Série de vidéos courtes dévoilés sur le site internet du musée (https://madparis.fr/mon-objet-prefere) et sur leurs réseaux sociaux.	Les vidéos ne présentent pas les personnes qui ont choisi les objets autrement par leur fonction au sein du musée. Leur visage n'est pas montré et on n'entend pas leurs voix. Chaque vidéo présente plusieurs plans de l'objet choisi en arrière-plan. Au premier-plan, un texte, comme un poème, qui donne à lire quelques mots écrits par celui qui a choisi l'objet, comme pour s'expliquer.	Médiation originale, par le biais de choix subjectifs. Le visiteur virtuel/ confiné découvre ou redécouvre des objets de la collection sous un œil nouveau, celui de quelqu'un d'autre. Il est invité à identifier son propre objet préféré et à interagir avec le musée (sur les réseaux sociaux).
<i>Le Louvre chez vous</i>	Musée du Louvre, Paris (France)	Jumelage entre le Louvre et les quartiers populaires des Beaudottes à Sevran et du gros saule à Aulnay-Sous-Bois, entre 2016 et 2018. Objectif de démocratisation culturelle, de favoriser l'accès de chacun à la culture.	Le projet a pris des formes multiples et le musée proposait notamment aux habitants d'emporter des copies des œuvres chez eux, pendant 3 semaines. Les copies étaient disposées dans deux « arthothèques », sorte de mini-Louvre installés hors les murs. Interventions de chargés de projets du musée du Louvre auprès de la population (jeux, mallettes sensorielles...).	Contamination d'autres espaces par le musée, et notamment des espaces intimes (l'intérieur domestique des habitants de ces quartiers). Permet au musée de toucher d'autres publics, au sens émotionnel du terme. Les habitants semblent assez émus de cette opportunité.

			<p>« Petit musée » reconstruit dans un centre-commercial avec des copies des collections ; des ateliers en lien sont proposés, ses spectacles...</p> <p>Organisation aussi de visites des habitants au musée à Paris.</p>	
<i>L'art d'être grands-parents</i>	Musée du Louvre-Lens (France)	<p>Stage gratuit proposé un samedi par mois, pendant deux heures, depuis le printemps 2022.</p> <p>Depuis mars 2017, le musée propose de former les grands-parents à guider leurs petits-enfants dans la Galerie du temps.</p>	<p>Proposition d'atelier de médiation : les médiateurs du musée livrent conseils et astuces pour éveiller la curiosité des (petits-)enfants et rendre la visite en famille interactive et ludique.</p>	<p>Proposition axée sur la transmission dans l'optique de faire du musée un espace de création de liens intergénérationnels.</p> <p>Faire du musée un espace convivial et familial, qui s'adresse à tous les âges.</p>
<i>Chambre d'amis</i>	Mucem (Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée), Marseille (France)	<p>Dispositif inauguré à la fin de l'année 2021. Espace créé sur le plateau d'exposition temporaire du bâtiment J4, au niveau 2 et dédié à la présentation d'un choix d'œuvres issues des collections de musées partenaires du Mucem, français et étrangers.</p>	<p>Exposition temporaire d'objets choisis au sein de collection de musées « amis » du Mucem.</p> <p>Muséographie variable en fonction des musées invités.</p> <p>Octobre 2021-février 2022 : mise à l'honneur du musée archéologique de La Canée en Crète</p> <p>Printemps 2022 : sélection de dix œuvres et objets issus de la collection du musée national de la Marine</p>	<p>Ces expositions sont autant d'invitation au voyage et à la visite de musées d'autres horizons.</p> <p>Le choix du nom de cet espace évoque la familiarité et l'hommage. Il renvoie directement à un espace privé, intime, reflet de l'hospitalité de l'hôte. L'intime n'est pas ici une thématique mais une évocation, par le nom.</p>
<i>Podcast Musée Intime</i>	Musée dauphinois, Grenoble (France) – Département de l'Isère	<p>Podcast en 4 épisodes pour « découvrir le musée comme vous ne</p>	<p>Le podcast fait entendre les voix du personnel du musée pour raconter le musée, ses origines, son fonctionnement, ses réserves, ses</p>	<p>Confère une certaine intimité au musée en le nimbant de mystère et de secret.</p>

	<p>Réalisé par Clémentine Méténier.</p>	<p>l'avez jamais vu » (sous-titre du podcast).</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. « Partout en ces lieux, plane l'esprit d'un homme » 2. « Les Alpes, le monde » 3. « Dans les coulisses de l'exposition « Amazonie[s] » 4. « Les collections du Musée » 	<p>collections, ses secrets, ses expositions...</p> <p>Les épisodes font une quinzaine de minutes.</p> <p>Le podcast insiste sur « l'envers du décor » et révèle les « secrets du musée » qui font découvrir à l'auditeur des éléments qu'ils ne voient pas habituellement.</p>	<p>L'intime est ici le ton, l'approche choisie plutôt que le thème central.</p> <p>Initiative intéressante par le choix du médium.</p>
--	---	---	---	--

ANNEXE 5 : TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Vue générale du musée de l’Innocence, Istanbul. En ligne sur le site Arkitera.com. (consulté le 10 juin 2022) le site Arkitera.com. (consulté le 10 juin 2022)	45
Figure 2 : Exemple de vitrine, Image de la vitrine 24 du Musée de l’Innocence, Istanbul. En ligne, profil Facebook officiel du musée. (consulté le 10 juin 2022	45
Figure 3 : vue intérieure du musée Mayer van ben Bergh à Anvers. En ligne, site officiel du musée. (consulté le 10 juin 2022).....	46
Figure 4 : vue intérieure du musée Sherlock Holmes sur Baker Street, à Londres. En ligne, site du journal Le Monde. Photo : EURASIA PRESS/PHOTONONSTOP. (consulté le 10 juin 2022).....	46
Figure 5 : vue du salon chinois de l’appartement de Victor Hugo, Place des Vosges, Paris. En ligne, photo du site officiel de la ville de Paris. (consulté le 10 juin 2022).	52
Figure 6 : vue de la chambre de Claude Monet, au premier étage de sa maison à Giverny. En ligne, site officiel de la Fondation Claude Monet. (consulté le 10 juin 2022)	53
Figure 7 : deux vues de l’exposition « L’intime : le collectionneur derrière la porte 2004, la maison rouge, Paris, France. Photos : Marc Damage	55
Figure 8 : mausolée de Francis Bourgeois et Noël Desenfans à la Dulwich Picture Gallery, région de Londres. Photo de Julian Oslay, 1er avril 2007. En ligne, site de Wikipédia (consulté le 10 juin 2022)	56
Figure 9 : deux vues de l’intérieur actuel de la Maison-Musée Maurice Ravel, Monfort Almaury. En ligne, site officiel du musée. (consulté le 10 juin 2022).....	58
Figure 10 : salle Véronèse au troisième étage du musée Isabella Stewart Gardner à Boston. En ligne, site officiel du musée. (consulté le 10 juin 2022).....	61
Figure 11 : salle Macknight au premier étage du musée Isabella Stewart Gardner. En ligne, site officiel du musée. (consulté le 10 juin 2022)	61
Figure 12 : vue d’une salle la Barnes Foundation à Philadelphie. En ligne, site officiel de la Barnes Foundation. (consulté le 10 juin 2022). Cette image illustre le principe de symétrie cher à l’œuvre de Barnes.....	62
Figure 13 : vue du deuxième étage du musée national Gustave Moreau, à Paris. En ligne, site officiel du musée. (consulté le 10 juin 2022)	65

Figure 14 : vue de la salle octogonale du Musée Vincenzo Vela (muséographie actuelle), à Ligornetto. En ligne, site officiel du musée. (consulté le 10 juin 2022)	65
Figure 15 : vue intérieure du musée Andy Warhol, à Pittsburg. En ligne, site de Pittsburg Quarterly. (consulté le 10 juin 2022).....	67
Figure 16 : façade du musée Andy Warhol de Pittsburg. Photo prise en novembre 2020 par Popscreenshot. En ligne, page wikipédia du musée. (consulté le 10 juin 2022).	67
Figure 17 : vue du bâtiment du musée Jean Tinguely, à Basel. En ligne, page wikipédia du musée. (consulté le 10 juin 2022).....	67
Figure 18 : vue intérieure du musée Jean Tinguely, à Basel. En ligne, site touristique de la jds. (consulté le 10 juin 2022).....	67
Figure 19 : deux vues du nouveau bâtiment de la Barnes Foundation, à Philadelphie (2017). Photos de Michael Perez, disponibles sur le site officiel du musée. (consulté le 10 juin 2022).	68
Figure 20 : deux vues de l'exposition « Grand-père » reconstituée en 2019 au Swiss Institute. En ligne, site du Swiss Institute. (consulté le 10 juin 2022).....	70
Figure 21 : Marcel Duchamp, « boîte en valise », modèle de 1936-1941. Cuir rouge, carton, toile rouge, papier, rhodoïd (ou mica). En ligne, site du Centre Pompidou. (consulté le 10 juin 2022).....	71
Figure 22 : Vue du « Musée d'Art Moderne – Département des Aigles » de Marcel Broodthaers, 1968-1972. En ligne, site de Marcelbroodthaers.be (consulté le 07 mai 2022)	72
Figure 23 : Panneau de la Section XIXème siècle du « Musée d'Art Moderne – Département des Aigles », 1968-1972. En ligne, site de Marcelbroodthaers.be (consulté le 07 mai 2022) .	72
Figure 24 : vue de la chambre à coucher de Gustave Moreau. On y voit son petit « musée sentimental » composé de portraits de ses proches et d'objets personnels. En ligne, site officiel du musée. (consulté le 10 juin 2022).....	73
Figure 25 : Exemple de boîte de conserve et son intégration dans la scénographie de The Museum Of Me, Bargehouse building, Londres 1999. Photo : François Mairesse.....	78
Figure 26 : Livre que le visiteur est invité à compléter en répondant à des questions personnelles, The Museum Of Emotions Bargehouse building, Londres, 1999. Photo : François Mairesse	78
Figure 27 : salle du Cerf, musée de la Chasse et de la Nature, Paris. Photo personnelle	98
Figure 28 : deux vues du musée Nissim de Camondo, à Paris. Le petit bureau et le salon des Huet. En ligne, site officiel du MAD. (consulté le 10 juin 2022).....	99
Figure 29 : vue de la chambre de Kemal, au dernier étage du musée de l'Innocence, à Istanbul. En ligne, site de Safaraway. (consulté le 10 juin 2022)	99

Figure 30 : vue aérienne du jardin du Musée Vincenzo Vela, en Suisse. En ligne, site de Guidle. (consulté le 10 juin 2022).....	100
Figure 31 : « A little rubber piggy », exemple de présentation d'un objet de la collection en ligne du Museum of Broken Relationships, Zagreb, Croatie. Capture d'écran du site officiel du musée. (consulté le 08 mai 2022)	102
Figure 32 : Cabinet des daguerréotypes, cabinet du collectionneur, musée Frédéric Marès, à Barcelone. En ligne, site Visitmuseum.gencat.cat. (consulté le 10 juin 2022)	102
Figure 33 : salle des femmes, cabinet du collectionneur, musée Frédéric Marès, à Barcelone. En ligne, site Visitmuseum.gencat.cat. (consulté le 10 juin 2022)	102
Figure 34 : la galerie de l'homme, vitrine des modes de vie aux impacts différents, partie 3 du parcours permanent « où allons-nous ? » du Musée de l'Homme, à Paris. Photos : Jean-Christophe Domenech -MNHN	104
Figure 35 : vitrine de la Galerie des dons, musée national de l'Immigration. Photo : Anne Volery, Palais de la Porte Dorée	105
Figure 36 : The Holocaust Gallery, Jewish Museum, à Londres. En ligne, site officiel du musée. (consulté le 10 juin 2022).....	105
Figure 37 : vue de la nouvelle muséographie du département des beaux-arts du musée de la ville de Cambrai. En ligne, sur le site de Museonor. (consulté le 10 juin 2022) 107	
Figure 38 : vue de la nouvelle muséographie du département des beaux-arts de la ville de Cambrai. En ligne, sur le site de Tourisme en Cambrésis. (consulté le 10 juin 2022).....	107

ANNEXE 6 : ENTRETIENS

Entretien avec Fabien van Geert : l'intime par la muséographie, les pratiques de visites et les thématiques

Monsieur Fabien van Geert est maître de conférences en muséologie et co-directeur du master Musées et Nouveaux Médias de l'Université Sorbonne-Nouvelle (Paris 3). Son travail de recherche concerne les musées ethnographiques, les problématiques muséales d'identité et de multiculturalisme et la muséologie hispanique. Cet entretien a été réalisé le jeudi 10 février 2022, dans son bureau à l'Université, et a duré moins de 30 minutes.

Comment définiriez-vous l'intime dans une exposition ?

Mais... c'est en termes de pratiques de visite ?

Oui, mais pas uniquement ; en termes de thématiques aussi. En termes de pratiques de visite, pour vous donner une idée, je pense par exemple à des parcours qui intègrent le corps, les émotions, les relations entre visiteurs... Il s'agit aussi d'expositions où l'ambiance recherchée aurait pu être interprétée comme propice à l'intime. Est-ce que, spontanément vous pensez à des visites que vous avez pu faire ?

Ce qui vous intéresse, c'est plutôt l'intime comme ressource muséographique ou c'est l'intime... par exemple créer une relation plus intime entre les visiteurs et l'institution muséale en tant que telle, par exemple les amis du musée, ça c'est une espèce de truc un peu intime aussi... Qu'est-ce qui vous intéresse ? c'est à vous de me le dire.

Pour l'instant j'en suis encore au stade où tout m'intéresse potentiellement, mais c'est surtout en ce qui concerne les pratiques muséographiques que j'ai du mal à trouver des éléments. Je n'avais pas pensé aux amis du musée...

Non mais l'amitié, on sait que... enfin c'est plein de pistes possibles, mais on sait que certains musées sont plus propices à des visites entre amis. Mais je ne sais pas si c'est ... parce que voilà, tout ça c'est possible.

Tout ce à quoi vous pensez spontanément m'intéresse, tout ce qui peut vous passer par la tête. C'est moi qui ferai le tri !

[rires] Alors, comme ça, d'entrée de jeu, j'ai deux- trois exemples. Dans le sens où, c'est une pratique de visite intimiste, ça c'est assez évident, c'est ce qu'on retrouve le plus. Des musées où on rentre aussi dans l'intimité de quelqu'un c'est plutôt les « maisons des illustres²³² », des écrivains, qui sont plutôt les maisons des personnes. On rentre dans la maison et donc dans l'intimité forcément, puisque c'est dans la maison d'une personne, que ce soit un auteur, que ce soit le Château de George Sand²³³, dans... je ne sais plus où c'est... enfin dans le Berry là, enfin voilà, tout ça c'est un premier élément. Même le Musée de la vie romantique²³⁴, d'une certaine manière, il y a un petit cadre intime même si, comme il y a trop de gens, ça casse peut-être un peu le côté intimité recherché par le musée puisque « intimité » ça renvoie aussi à être seul... donc là je pense que ça ne fonctionne pas, mais dans ce qu'ils recherchent d'un point de vue muséographique, il y a de ça, la question de l'intimité.

Après bon, il y a l'intimité aussi... mais bon, je ne sais pas si ça ça vous intéresse, c'est un autre sens de l'intimité mais il y a aussi l'intimité féminine, qui est aujourd'hui pas mal abordée dans un souci plus féministe dirait-on, aussi dans certains musées pour faire connaître l'intimité féminine et déconstruire un petit peu la question de l'intimité, que les femmes peuvent avoir du plaisir... enfin toutes ces questions là font l'objet d'expositions aussi, plus dans un contexte anglosaxon. Il y a un musée, qui est à Londres je crois, qui s'appelle Vagina Museum²³⁵. Je ne sais pas si ça ça vous intéresse aussi, mais là on est dans l'intimité mais plus dans une vocation, en gros, sociale du musée. Parce qu'effectivement il y a différentes pratiques muséographiques mais avec des objectifs peut-être différents aussi. Mais là, c'est vraiment très différent de la maison des illustres ; mais voilà c'est aussi dans la question de l'intimité, en termes de sujet et pas en termes de visites. Mais voilà, peut-être que vous pouvez l'orienter comme ça aussi. En termes d'objectifs de la visite, on rentre dans l'intimité ou c'est en faire une muséographique qui fasse rentrer dans l'intimité, c'est différent vous voyez ? Sujet de l'exposition comme intimité et pratique de visite dans l'intimité. Ça c'est peut-être deux axes différents.

Et puis il y a aussi, peut-être, les émotions. Vous disiez l'intimité comme ça. Effectivement, je pense qu'il y a beaucoup de choses qui ont été dites sur l'émotion comme mécanisme d'apprentissage aujourd'hui. Si on est touché fortement par un contenu, une exposition, une muséographie ou autre, on va peut-être plus, cognitivement parlant, en tirer des apprentissages, et ça c'est possible aussi. Là, il y a un exemple qui me vient en tête, c'était à Berne, au musée de la Communication, qui est du coup le musée fédéral de la communication, enfin des

²³² Label créé en 2011 par le Ministère de la Culture français pour signaler « des lieux dont la vocation est de conserver et de transmettre la mémoire de femmes et d'hommes qui se sont illustrés dans l'histoire politique, sociale et culturelle de la France », comme on peut le lire sur le site du ministère [En ligne]. Disponible sur : <<https://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Protections-labels-et-appellations/Label-Maisons-des-illustres>> (consulté le 17 avril 2022).

²³³ La maison de George Sand se situe à Nohant, dans le Berry (France). Il s'agit d'un château du XVIII^e siècle aujourd'hui géré par le Centre des Monuments Nationaux et propriété de l'État depuis 1952. George Sand (nom de plume d'Amantine Aurore Lucile Dupin de Francueil, 1804-1876) est une célèbre écrivaine française. Sa maison et ses jardins se visitent et présentent l'intérieur tel que George Sand a dû le connaître.

²³⁴ Le musée de la Vie Romantique se situe à Paris (France). Il s'agit de l'ancienne demeure du peintre romantique Ary Scheffer. Le musée présente les objets du peintre et de certains de ses contemporains et donne à voir les principales caractéristiques du mouvement romantique et son inscription dans le contexte parisien. Il a ouvert au public en 1987.

²³⁵ Le Vagina Museum (« musée du Vagin ») se situe à Londres (Royaume-Uni) et a ouvert en 2019. Il s'agit du premier musée au monde consacré à l'appareil génital féminin.

transports au départ, mais qui font des expositions et qui était qu'en fait, au départ, et ça m'avait marqué, on rentrait dans le silence. C'était une exposition sur le silence²³⁶. Et donc du coup, il y avait très peu d'objets et l'idée c'était de faire expérimenter le silence au travers de l'exposition, et tout ce que le silence veut dire d'un point de vue psychologique, aux émotions que ça renvoie, etcetera. Donc ça c'est très intéressant parce qu'en fait vous rentriez, je me souviens, je me souviens très bien d'ailleurs de cette expo, vous rentriez dans l'expo et c'était en fait, avec des casques, c'était une visite individuelle là pour le coup, intime, vous aviez un casque et vous rentriez dans la première salle, vous aviez des poufs par terre et c'était la neige qui tombait. Donc, en fait c'est un casque qui bloque le son complètement, vous êtes complètement autonome, seul avec vous-même, et du coup les gens s'assoient et regardent la neige tomber. Et puis on sait que la neige, ça bloque le son et donc en fait il y avait une réflexion là-dessus, l'apaisement grâce au silence ; est-ce que le silence peut justement être une source d'apaisement, ou une source aussi de stress ? Par exemple, je me souviens, vous entriez dans une salle dans une chambre d'hôtel complètement standardisée, un truc Ibis ou quelque chose comme ça, et vous voyez par la fenêtre la grande ville, aussi complètement déshumanisée, et la sensation que ça peut produire, je ne sais pas si ça vous est déjà arrivé mais moi ça m'est déjà arrivé pour différentes raisons, le travail ou autre, et donc en fait on se retrouve tout seul, quand on doit aller loin et être dans un hôtel. Et donc on se retrouve tout seul, dans une ville complètement aseptisée comme ça et on s'assoit sur le lit et on se demande « mais qu'est-ce que je fais là ? ». Ça produit un vide existentiel assez important sur, voilà, un petit moment. Et donc il y avait une expérience de ça dans l'exposition, pour faire remonter le silence aussi comme une expérience de stress. Ça je trouvais que c'était... Donc on était dans quelque chose de très expérimental, il n'y avait pas beaucoup d'objets parce que l'objet c'était le silence. Donc il y a un petit côté... bon c'est en Suisse, donc il y a un petit côté « à la Hainard » d'une certaine manière quoi ; il y a un petit côté « pousser les limites de l'exposition » et que l'exposition n'est pas un lieu d'exposition d'objets, mais aussi d'idées, mais aussi toutes ces questions liées à la muséologie de Hainard et des choses qu'on a plutôt en Suisse. Donc ça c'est super intéressant, c'est aussi là, lié à l'intime, ça c'est évident.

Là comme ça, d'entrée de jeu, c'est les trois exemples qui me viennent en tête mais si vous m'en dites un peu plus, peut-être que je peux essayer de fouiller dans ma mémoire...

Alors, je fouille dans mes notes, excusez-moi, j'étais absorbée par votre récit...

Je l'ai trouvée vraiment formidable cette exposition. Mais ça, on peut pas faire en France.

Pourquoi ? Justement je me demandais pourquoi mon corpus jusqu'ici était très centré sur l'Europe de l'Ouest et l'Amérique du Nord...

²³⁶ Exposition temporaire au Musée de la Communication à Berne (Suisse) intitulée *Sounds of Silence*, du 9 novembre 2018 au 7 juillet 2019. La visite de l'exposition se fait avec un casque audio individuel. Visite expérimentale et immersive qui confronte le visiteur à tout ce à quoi le silence peut renvoyer psychologiquement : le calme, les bruits parasites, et une certaine forme de torture.

Moi en tout cas, c'est la vision que j'ai des musées en France. C'est quand même très « classique » comme vision du musée. C'est très marqué par des gens qui sortent de l'INP ou École du Louvre, ou autre, mais très centré sur l'objet quoi. C'est un lieu d'objets, de patrimoine. C'est pas un objet d'expériences, d'expérimentations qui vont au-delà de ça. Donc c'est pour ça à mon avis, en France, je ne sais pas si le public à la fois serait réceptif si... Enfin, voilà, aller là-dedans c'est quand même quelque chose de très... c'est une rupture quand même forte d'exposer voilà, le silence ou... je ne sais plus ce qu'il voulait faire là, Hainard ; il voulait faire exposer la poussière, parce que la poussière ça renvoie à la question de la saleté, qu'est-ce que c'est que la saleté, comment nous on perçoit ça d'un point de vue culturel, mais c'est pas l'objet qui est au centre.

Est-ce que ça revient à mettre le visiteur mal à l'aise ?

Alors il y a de ça. Mais justement, c'est le mécanisme d'apprentissage. Je vous disais, c'est l'émotion, parce que quand on ressent des émotions, donc là on est dans l'ordre de l'intime je pense ; on ressent des émotions dans cette expo, on se dit « ohlala ah oui je me souviens de ce sentiment dans cette chambre d'hôtel », c'est un truc assez horrible, vous mangez tout seul... enfin des trucs comme ça. Comme on ressent ça, c'est des choses qu'on a pu expérimenter dans notre vie, ça fait remonter, ça fait penser « ah oui le silence c'est aussi ça ». Ça déclenche, par l'émotion, du cognitif.

Ça me fait penser à l'exposition « l'intime, le collectionneur derrière la porte », qui a eu lieu en 2004 à la maison rouge (Paris) et qui mettait, justement, le visiteur dans une position de voyeur.

Oui, bah justement c'est ça. Il y a un petit côté... alors moi j'aimais bien cette phrase, c'est très postmoderne, c'est, vous savez la phrase « je pense donc je suis » [de René Descartes], il y a le « je ressens, donc je pense, donc je suis ». Il y a des gens qui rajoutent que le ressenti passe avant le cognitif et donc le ressenti soit c'est par la gêne, soit c'est du voyeurisme.

Est-ce que vous pensez que c'est intéressant, pour le monde des musées, de se rapprocher vers l'intime à travers l'expérimental ?

C'est toujours bon, ça permet de secouer. Donc oui, bien sûr. Après, il y a beaucoup de choses qui peuvent être dites là-dessus. Pas forcément tous les visiteurs attendent ça d'une institution muséale, mais cette question d'être un peu... soit de bousculer, soit cette question de l'intimité, l'expérimenter, ça renvoie aussi à des pratiques de visites qui sont quand même très classiques dans certains musées français, mais oui bien sûr.

Ce qui m'intrigue moi, c'est que j'observe une explosion de l'utilisation du terme « intime » ou de ses pratiques dans les expositions, ces vingt dernières années et je me demande si, comme

vous dites, on va vers quelque chose de plus « secouant », ou si, au contraire, on institutionnalise la notion ?

C'est un peu comme le féminisme. Je ne sais pas si montrer plus d'artistes femmes ça a un impact autre que...

C'est un peu une mode ?

...oui voilà, c'est ça. Je ne suis pas en train de dire que la question féministe dans les musées va bien, au contraire c'est très très important je pense, mais de faire des expositions sur des artistes femmes maintenant, ou des artistes comme on dit « racialisés », je ne sais pas si ça apporte quelque chose de différent au musée.

Cela étant, ça me fait penser à quelque chose d'important. Ah voilà, la lettre de l'OCIM sur les expositions immersives²³⁷ [présente sur son bureau] ; l'immersion peut aussi servir la question de l'intime parce qu'on rentre dans un monde. Mais là on est dans de la muséographie à nouveau.

Mais je crois, il y a plusieurs références qui existent aujourd'hui... alors ça touche à l'intime mais c'est l'émotion et le musée. Ça peut-être vous pourriez trouver quelque chose qui vous intéresse. La question du rire dans le musée, la question de la légèreté dans le musée, peut-être mécanismes d'apprentissage là aussi... Mais voilà, il y a beaucoup de choses sur les émotions et le musée. Là, il y a peut-être aussi pour vous quelque chose à aller voir.

Je n'avais pas pensé aux émotions, effectivement. J'avais envisagé la sensibilité et le musée mais...

Oui, bah voilà, ça doit tourner autour de ça. Il y a même un numéro de *Culture & Musées* qui doit tourner autour de ça, même un numéro de l'*Ocim* je crois, sur les émotions et le musée²³⁸. Mais, de toute façon, d'entrée de jeu, il faut peut-être séparer intime et émotions. Parce que sur les émotions, il y a beaucoup de choses à dire et souvent les expositions dont on se rappelle c'est celles qui nous ont émus d'une manière ou d'une autre, mais bon là c'est pas exactement l'intime, quoi.

Il faut bien réfléchir en termes d'intimité, sur ce que vous entendez par ce terme, au-delà de ce que vous avez pu lire...

Oui, vous avez raison, et c'est aussi ce que j'essaye de faire émerger de ces discussions. Une définition de l'intime propre à l'exposition m'aidera à mieux circonscrire mon travail.

²³⁷ « Expositions immersives, musées responsables », *Lettre de l'OCIM*, n°198, novembre-décembre 2021. Disponible sur : <<https://ocim.fr/lettre/expositions-immersivesmusees-responsables/>> (consulté le 17 avril 2022).

²³⁸ « L'émotion dans les expositions », *Culture&Musées*, n°36, 2020. Disponible en ligne : <<https://journals.openedition.org/culturemusees/5352>> (consulté le 17 avril 2022).

Je suis en train de réfléchir à d'autres exemples...

Si vous voulez j'ai préparé quelques éléments de corpus que je peux vous montrer. Peut-être que par association d'idées...

Oui, faites voir. [Prend le temps de lire]. Oui, donc là c'est plutôt l'intime en tant que sujet d'expo.

C'est tout simplement parce que c'est ce qui apparaît de la manière la plus évidente quand je cherche des éléments de corpus. C'est beaucoup plus difficile de trouver des anecdotes ou des ressentis qui me permettraient de faire le chemin inverse.

Oui c'est sûr, et puis vous allez avoir du mal pour ça. [revient à la feuille] C'est très art.

Ce sont mes propres biais. Est-ce que vous pensez que quelque chose de moins « art » pourrait s'y prêter ? Dans les musées d'ethnographie par exemple ?

Oui mais eux sont dans l'expérimentation, sans doute. Alors, aussi comme sujet parce que « comment on représente l'intime culturellement ? », « qu'est-ce que c'est que l'intime dans les populations X ? » mais bon, là on est proche de sujets comme ça, de « l'intime chez Van Gogh » ou blabla. Je sais qu'il y a eu des expositions... ah oui c'était celle-là, *La Toilette*²³⁹, mais moi je l'ai vue ailleurs [qu'au musée Marmottan Monet, Paris]. Mais en tant que ressource, effectivement, rapidement soit on a la question de favoriser une visite intimiste, dont là on aurait deux éléments de l'intimité, et rapidement on voit pas vraiment d'autres pistes. Là, c'est peut-être à vous de chercher. Le Musée de la Communication de Berne, ça ouvre vers autre chose, mais comme autre grand axe là je ne vois pas trop encore. [temps de lecture] Oui c'est ça, là on rentre dans un musée où on ne change pas trop la muséographie, on rentre dans un espèce « d'esprit des lieux » qu'on essaye de muséographier, type l'holocauste et ces choses-là, où on rentre dans des sites de mémoire où on essaye de pas trop y toucher quoi, pour favoriser à la fois les émotions et peut-être l'intime aussi.

L'intime... si par le musée on réfléchit à sa propre histoire et à sa propre famille... je suis en train de chercher ça mais ça ne me dit rien.

[continue à feuilleter] Outre le musée de la mémoire vivante²⁴⁰, il y aussi le musée de la Personne²⁴¹, à Sao Paulo, où ils interrogent des gens et les gens donnent leur témoignage et ce

²³⁹ Exposition temporaire *La Toilette, naissance de l'intime* au Musée Marmottan Monet (Paris), du 12 février au 5 juillet 2015. Une centaine d'œuvres du XV^e au XXI^e siècle (tenture, peintures, sculptures, photographies, gravures) décrivent la toilette comme pratique nouvelle : l'évolution des rituels corporels et l'apparition d'un espace dédié. Commissaires d'exposition : Nadeije Laneyrie-Dagen et Georges Vigarello.

²⁴⁰ Le Musée de la mémoire vivante se trouve à Saint-Jean-Port-Joli (Québec), inauguré en juin 2008. Il s'agit d'un musée de société dédié à la personne. Il conserve, étudie et diffuse le patrimoine immatériel et la mémoire collective des habitants du Québec et d'ailleurs.

²⁴¹ L'idée originale du Musée de la Personne, processus de collecte de paroles, naît de l'initiative d'anthropologues et d'historiens à São Paulo (Brésil) en 1991 et se développe depuis lors dans différentes universités du monde.

témoignage construit progressivement une histoire de la ville. C'est créer l'histoire depuis les points de vue individuels et pas d'un point de vue historique traditionnel. Ça veut dire que si on veut connaître l'histoire de Sao Paulo, il faut interroger les 21 millions d'habitants, et ça c'est un peu une approche intime aussi. Pour le moment je n'ai pas d'autres exemples qui me viennent en tête.

Pour revenir sur l'immersion et l'intime, pensez-vous qu'une exposition scientifique comme L'Odyssée sensorielle²⁴², est propice à créer quelque chose d'intime ?

L'immersion sert sans doute, d'un point de vue muséographique. Je pense que ça cherche à susciter l'intime, mais c'est ça qu'il faut voir. Je pense que vous devez peut-être définir des typologies... Je pense que c'est ça. L'immersif c'est un peu comme la maison des illustres. D'un point de vue muséographique, c'est deux éléments différents mais qui renvoient à la même chose : que le visiteur s'imprègne ou s'intègre dans quelque chose, soit parce qu'on a le lieu tel qu'il était au XVI^{ème} siècle et qu'on reentre dans l'intimité de la personne comme s'il était là. Ou alors les dispositifs immersifs comme ça où on est avec soi-même dans un point de vue ici numérique ; mais c'est un peu les mêmes types de ressources.

Il y aussi quelque chose qui me vient en tête. Je trouve ça assez drôle. Alors là c'est un film, il s'agit de *Play it again, Sam*, de Woody Allen²⁴³ et du coup il y a plusieurs scènes dans le film où le musée est un lieu, en fait, de drague. Donc là on est dans l'intime. C'est des pratiques de visite aussi. Là il y a une personne, célibataire, qui va dans le musée, et il se met à côté de femmes seules et il commence à débâter sur ce que veut dire l'artiste. Bon, c'est un musée d'art contemporain du coup. Des divagations... c'est... bon voilà, comme on peut le faire pour l'art contemporain, que c'est un truc qui parle de « l'absence de sens de l'existence », etcetera. Donc, complètement, il part dans n'importe quoi pour essayer de faire son intéressant. C'est assez drôle. Ce n'est pas tout le film, mais il y a quelques scènes.

Voilà, il y a ça aussi mais là on est en termes de pratiques de visite aussi. Parce qu'en terme de pratiques de visite, il est assez évident que le musée, outre un lieu pour aller voir des œuvres, c'est aussi un espace de relations sociales. C'est-à-dire que c'est un espace où on échange aussi, par exemple, le grand-père et le petit-enfant, la petite-fille et la grand-mère... Aller au musée c'est aussi un lieu où on fait du lien intergénérationnel et que la visite de musée c'est un prétexte pour faire un truc ensemble. Donc ça c'est de l'intime. Dans les musées de sciences, c'est assez évident, mais pas que. Donc ça, en termes de pratiques de visite, c'est quelque chose qui est très présent. C'est pour passer du temps ensemble, pour être avec ses amis, pour faire une sortie entre amis on peut aller au musée. Donc certes on va voir l'expo mais ce qu'on a envie de faire c'est passer du temps entre amis. Là on est de l'ordre de l'intime, et le musée peut être perçu

²⁴² Exposition temporaire *L'Odyssée sensorielle* au Muséum national d'Histoire naturelle (Paris), du 23 octobre 2021 au 4 juillet 2022. L'exposition est immersive et propose au visiteur « un grand voyage à la rencontre des milieux naturels et des espèces qui peuplent notre planète », par le biais de ses sens. Présentation disponible en ligne sur : < <https://www.mnhn.fr/fr/exposition-evenement/l-odyssee-sensorielle> > (consulté le 17 avril 2022).

²⁴³ Le titre français du film est « Tombe les filles et tais-toi », de Woody Allen, réalisé par Herbert Ross et sorti en 1972.

justement comme un lieu qui favorise l'intimité. Ça ça peut être intéressant. Il y a le café, il y a chez soi, et les activités culturelles aussi. Moins le cinéma du coup, parce qu'on peut moins échanger, mais le musée le théâtre... c'est un peu des lieux aussi...

Mais, dans ces cas-là, qu'est-ce qu'il se passe si on y va tout seul ?

Voilà, c'est un type de visite, ça dépend. Chacun va au musée comme il le veut. Soit on vient pour une expérience esthétique, auquel cas on ira peut-être plutôt seul. Soit on y va parce que c'est un lieu qui permet d'avoir des relations sociales. Donc ça c'est peut-être un troisième axe. Autre que muséographie et sujet de l'exposition, c'est aussi une pratique de visite, recherche de l'intime dans un sens large, familial ; créer du lien mais en famille ou, justement, comme Woody Allen, parce que ça permet des relations amoureuses, ou ça peut être perçu comme tel. Alors, je ne sais pas si en vrai, combien de personnes vont au musée pour ça [rires] mais pourquoi pas ? on ne sait pas, les visiteurs font des choses surprenantes dans les musées. Donc là je vois au moins trois axes.

Pour terminer, si vous deviez retenir un seul élément pour penser un modèle de musée ou d'exposition intime, quel serait-il, tous axes confondus ?

Si j'étais plutôt dans la recherche de créer du lien social, comme on vient de le dire, ce serait plutôt de créer des espaces qui renvoient plus à la sphère du foyer, en termes de muséographie. Ça veut dire mettre des fauteuils dans lesquels on a envie de s'asseoir, qui appellent à passer plus de temps dans le musée, en gros. Qu'on s'y sente bien. Des bons fauteuils... par exemple, le « white cube » ça a plutôt tendance à faire fuir, ça renvoie pas du tout au cadre intime justement. Donc effectivement... c'est pour ça je pense qu'il y a beaucoup de musées qui reviennent à des tonalités jaunes, des tonalités plus chaudes, justement pour s'y sentir mieux. Donc là on est dans l'intimité en tant que ressenti sans doute. L'extrême c'est surtout de rentrer dans l'intimité d'une personne.

Ah oui et il y a le musée, mais je vous avais dit, les musées des maisons des illustres mais il y a aussi... pardon si ça va dans tous les sens... mais je trouvais ça assez drôle, c'était le musée de Sherlock Holmes²⁴⁴, donc là c'est personnage fictif, où on recrée l'intimité d'un personnage, mais à but touristique là. Et du coup là on est à fond, on surjoue quoi un peu. On rentre dans l'intimité d'une personne qui n'a jamais existée. Mais le but c'est justement, presque comme si c'est quelqu'un qui avait existé, de rentrer dans l'intimité d'une personne qui n'existe pas. Donc on recrée un imaginaire. Ça ça peut être quelque chose de l'ordre de l'intime. [interruption].

Pour répondre à la question il y a ça, donc fondamentalement la scénographie, l'aménagement, qu'on s'y sente bien. Et puis, après ça dépend de chaque personne mais moi la question de l'exposition sur le silence dont je vous parlais, moi je trouvais que c'était un truc assez génial si on recherche une intimité. Et si on revient à l'aménagement juste, il y a aussi la musique, la musique d'ambiance... tout ça aide à ce qu'on s'y sente bien et qu'on ait envie d'y rester, et

²⁴⁴ Le musée de Sherlock Holmes se trouve à Londres. Il a ouvert en 1991 et recrée l'intimité du personnage de fiction éponyme à partir d'objets qui se veulent authentiques, dans une ambiance domestique.

qu'on soit dans la sphère de dire « ah c'est douillet ». Cette idée-là, « ah c'est douillet le musée », un peu comme sous la couette un dimanche.

[rires]

Est-ce que ça fait longtemps qu'on met de la musique au musée ? Je n'y ai jamais été confrontée.

Non, mais il y a beaucoup de gens qui disaient qu'il fallait le faire. Mais quelle musique, parce que c'est toute la journée quoi. Et le confort des surveillants, c'est pas terrible non plus. Mais, ou alors c'est avec un casque, ça pourrait être possible. Ça peut être pas mal hein, si on cherche l'esthétique ou un sentiment de contemplation, la musique aide beaucoup à ça, ça peut être bien. On va pas mettre peut-être un petit feu au milieu du musée mais bon... [rires] Alors bon, il y a beaucoup de gens qui diraient que ça enlève le sérieux du musée mais après, ça dépend. Voilà.

Entretien avec Michela Passini : le rapport du visiteur à l'objet-vécu et la question du langage partagé

Entretien réalisé avec Madame Michela Passini, chercheuse au CNRS en histoire des savoirs sur l'art et l'histoire des musées et du patrimoine et enseignante-encadrante du parcours recherche en histoire de la muséologie à l'École du Louvre. L'entretien a eu lieu en vidéoconférence via Zoom le jeudi 10 mars 2022 pour une durée d'1h10 environ, avec une interruption de 25 minutes pour cause d'appel téléphonique.

Avez-vous connaissance de certaines références de la littérature muséologique qui pourraient expliquer qu'aujourd'hui on puisse en venir à parler de l'intime en muséologie ?

Je n'ai pas en tête de la littérature précisément sur ce point, mais c'est aussi parce que je ne lis pas la littérature... la bibliographie la plus technique on va dire, vraiment de muséologie pratique, des choses appliquées. Là, sûrement il y a des réflexions qui vont être intéressantes toujours très récentes je pense mais malheureusement, je ne peux pas vous renseigner là-dessus. Après, sans avoir en tête des titres très précis à vous donner d'une bibliographie plus générale sur la muséologie, je pense qu'on peut voir dans la bibliographie sur la muséologie, le patrimoine, l'histoire des musées etcetera, etcetera, tout au long du XX^{ème} siècle une évolution qui prépare cette émergence de l'intime, qui est très récente. Mais, vous ne trouverez pas je pense, je ne crois pas en tous cas, des titres très précis sur cette question, même dans des ouvrages plus généraux Des choses sur un rapport au musée qui change ; du musée qui était vraiment l'exemple clé de l'espace public à un musée qui est approprié comme faisant partie d'une sphère personnelle subjective, sans aller à proprement parler dans l'intime mais en tous cas comme quelque chose qui serait plus de l'ordre d'une expérience, voilà. Et donc, quelque chose qui peut être approprié par l'usager. C'est plus récent et ce n'est pas... ça peut recouvrir des choses très différentes... mais je n'ai pas en tête des choses très spécifiques sur la question de l'intime.

Est-ce que vous pensez que cette évolution est un phénomène mondial ou bien est-ce plutôt occidental ?

Alors, la question du « monde entier » c'est très compliqué, parce que finalement le monde des musées a été très longtemps un monde très occidental. Et c'est cette muséologie très occidentale qui a, comment dire, édicté les critères qui faisaient qu'une institution était un musée. Donc, jusqu'à très récemment, ça a été dans des pays occidentaux que cette réflexion... et surtout, pour cet aspect qui vous concerne et vous intéresse, ça a été plutôt dans les pays anglo-saxons, première chose. Et puis, et puis c'est vrai que maintenant il y a des pays différents, des traditions différentes qui émergent vraiment dans cette sphère de la réflexion muséale donc du coup qui apportent aussi des façons de voir le musée qui était un espace, une institution, un modèle qui n'existait pas ou qui n'avait pas existé pendant longtemps dans ces pays et qui donc,

par d'autres expériences, apporte une conception du musée qui est très différente de la nôtre [rires], de la conception occidentale et donc, il y a le terrain aussi. On voit des possibilités qui n'étaient pas dans notre tradition intellectuelle, culturelle, de voir le musée comme un lieu différent. Encore une fois, j'ai en tête d'autres choses, plus du côté de la participation que du côté de l'intime à proprement parler, et c'est ça qui est très intéressant avec votre sujet en fait. C'est un sujet qui a très peu été pensé comme tel, et qui justement se pense comme tel non pas dans une réflexion muséologique théorique mais plus, je pense, dans la muséologie pratique, c'est à dire dans des expositions, dans des installations, etcetera etcetera.

Donc vous pensez que, malgré le fait que ce n'ait pas été pensé comme tel jusqu'ici, c'est quand même pertinent de penser ce phénomène en ces termes ?

Tout à fait, parce que justement ça n'a pas été comme ça jusqu'ici, comme tel. Mais, il y a d'autres choses qui sont proches ou qui contiennent en quelque sorte la notion de l'intime qui ont été pensées, travaillées par cette muséologie plus théorique et puis vous avez vos expositions, c'est-à-dire une émergence du sujet en tous cas très forte, qui est vraiment là, dans la muséologie pratique. Donc celle-là, c'est très intéressant de l'interroger et c'est souvent comme ça que sont les choses ; c'est-à-dire une muséologie pratique qui prend les devants, qui teste les choses, et puis évidemment la réflexion arrive derrière.

Et parmi tous ces éléments qui touchent à l'intime, est-ce que vous avez des exemples pratiques à me communiquer ?

Et bien justement, j'ai beaucoup réfléchi ces derniers jours. C'est très intéressant, je pense qu'il faudrait... enfin là, là vous ne pourrez pas le faire cette année Mais ce serait bien d'avoir un questionnaire ample qui circule parmi les universitaires, parmi les concepteurs d'exposition, parmi les conservateurs de musée, parmi les étudiants de l'École du Louvre... parce que je me disais, en réfléchissant à votre sujet et à vraiment, comment dire, à votre sujet d'une façon plus personnelle, non pas simplement comme le sujet de votre mémoire, mais à quelque chose sur lequel j'étais amenée à parler avec vous... et bien justement, non. Non parce que, parce que justement en tant que professionnelle, et un certain type de professionnels de ce monde-là, mon expérience du musée est vraiment anti-intime [rires], si on peut dire ça comme ça. C'est-à-dire que, quand j'y vais, j'y vais pour travailler. Et même quand je n'y vais pas pour travailler de façon très explicite, même quand je suis en vacances, même quand je vais pour le plaisir, c'est toujours avec une grille de lecture très précise en tête. Et donc, cette expérience-là, à vrai dire je la découvre grâce à vous, m'échappe complètement. C'est-à-dire que pour moi, le musée est vraiment le ... alors ça c'est vraiment l'expérience personnelle de chacun... mais vraiment, mon expérience personnelle du musée, c'est l'expérience d'un lieu de production de savoir. Donc j'y vais en essayant de traquer ces savoirs-là et la manière dont ils sont trouvés. Et donc du coup, effectivement, l'intime a moins d'espace dans ce type de rapport au musée qui est un rapport très particulier parce que je suis un professionnel de l'histoire ; et de l'histoire des

idéologies. Et donc, du coup, bien évidemment, ma grille de lecture est très très particulière. Après, je me pose aussi la question de types de musées et de types d'expériences de l'intime dont vous parlez précisément.

Et ça se rattache aussi à l'une de vos questions dans la grille d'entretien, c'est-à-dire la question de l'historicité de cette notion de l'intime ; pourquoi le XXI^{ème} siècle ? Le musée n'a pas été pensé... jusqu'à vraiment très récemment, même quand on a commencé à parler, depuis longtemps déjà d'une muséologie de participation, d'implication ; d'impliquer le visiteur, d'en faire vraiment le centre du musée, etcetera etcetera ; et bien l'intime ne faisait pas partie du discours. Le musée, je l'ai dit à l'instant, c'était vraiment l'espace clé de l'espace public ; un espace de savoir, un espace de connaissance, un espace de relations, un espace de sociabilité, un espace de monstration des objets mais aussi de monstration de... de discours sur ces objets-là ; un espace de mise... comment dire... de mise en espace, de mise en récit de certaines croyances que nous avons sur nous-mêmes en tant que société. Et donc, dans tout ça, la question de l'intime était vraiment absente parce que ce n'était pas du tout, du tout, un discours de l'intime. C'était un discours de la culture, un discours de la société, un discours de la civilisation c'est-à-dire de la culture légitime qui se donnait à voir. Donc là du coup, on pouvait avoir différentes options entre un spectateur plus passif qui recevait ce discours, ce récit, ce savoir, cette idéologie, ou un visiteur plus actif qui était partie prenante dans la construction de ce savoir, de ce sens. Mais, même dans ce dernier cas c'était en tous cas un rapport, un rapport qui se faisait dans un espace ouvert, public, un espace de relations. Voilà.

Mais finalement, l'intime c'est juste un autre mode de relation, donc cette relation était déjà en germes, quelque part...

Mais disons que dans le travail qui était fait pour faire que le musée soit non seulement une vitrine, mais soit un rapport entre une institution et un groupe d'acteurs, un groupe d'objets et des usages ; dans cette réflexion-là pour faire en sorte que ce soit un lieu de relations, il y a « en germes », comme vous dites, la possibilité d'un discours de l'intime. Mais c'est vrai que pour l'instant, en tous cas en France ou dans, il me semble, les pays d'Europe occidentale, ça n'avait pas vraiment été exploité comme un outil, justement, pour créer du rapport ; la question de l'intime. Je n'ai pas en tous cas, alors il y a peut-être beaucoup d'exemples qui m'échappent ; mais pour ce que je connais en France, en Italie, je ne vois pas vraiment cette dimension-là exploitée, travaillée dans les grands musées publics. Après, je pense que c'est plus facile et que c'est plus le cas dans des institutions qui ont d'autres statuts et, notamment, dans les galeries privées. Alors là, justement, le concepteur d'exposition a une autre liberté. Une autre liberté, ce n'est pas... c'est un discours qui est très idéologique et très binaire, ce n'est pas qu'il a une autre liberté mais il a d'autres contraintes et d'autres conventions d'un type différent. Mais en tous cas, dans ces conventions et dans ces contraintes-là qui sont propres à l'espace galerie, on peut plus aller vers cette direction. On a beaucoup plus et beaucoup plus tôt pensé l'utilisateur comme un individu et non pas comme un vague groupe ou un groupe différencié, avec beaucoup de différences au sein du groupe mais voilà, pris comme groupe. Ça c'est plus le discours, ou en tous cas la façon d'appréhender les visiteurs qu'a eu jusqu'ici le musée en tant que grande

institution publique. La galerie privée, elle, a d'autres manières de concevoir le visiteur et donc de le conceptualiser et de préparer l'espace et tout le dispositif pour ce visiteur-là. Et je pense que dans cet espace-là, c'était plus facile de concevoir un rapport à l'intime dans l'espace d'exposition. Mais je ne sais pas si vous avez quand même en tête des exemples précis de galeries qui fonctionneraient sur ce mode- là.

Dans mon corpus, j'ai des exemples d'expositions qui ont eu lieu dans des galeries ; mais je vous avoue ne pas être très familière des galeries [rires] ...mais je vais creuser ça !

C'est, évidemment, un autre espace... et un autre sujet par rapport au votre ! Et aussi d'autres sources et un accès, je pense, beaucoup plus limité pour certaines catégories de galeries pour l'étudiant qui veut travailler. Mais, là, du coup, je pense que dès le début la relation avec le visiteur s'est pensée autrement. Et, en même temps, je ne sais pas comment, il s'agit justement de galeries, espaces qui ont une réalité différente, je ne sais pas si cela a été vraiment conceptualisé, si ça a été problématisé, si ça a été explicité. Le musée public est une institution qui explicite beaucoup plus sa façon de faire. La galerie, évidemment, elle n'a pas ni l'espace ni le, comment dire, l'obligation entre guillemets, de le faire ; donc elle le fait bien moins. Et donc, ça peut relever aussi cette question de l'intime comme, justement, le sujet-même, la façon de le voir est très personnelle. Ça peut relever aussi tout simplement d'une expérience alors que le galeriste, la galerie elle ne conçoit pas comme une expérience qui aurait trait, ou qui mettrait en place des modes de communication ou de présentation des objets qui prédisposeraient une expérience plus intime de ces objets-là.

[interruption : problème de connexion internet devenu instable, arrêt de la vidéo]. *Au sujet de cette comparaison galeries-musées, est-ce que vous pensez que cela serait un raccourci que de dire que le musée s'est inspiré de ce que faisait déjà la galerie ; qu'ils se rejoignent ?*

Je ne pense pas que ce soit un raccourci. Alors, évidemment, c'est une affirmation qui doit être supportée par des exemples, de la bibliographie, etcetera, etcetera ; mais je pense qu'il y a une porosité beaucoup plus grande que par le passé, ces dernières années, entre monde de l'exposition « privé », on va dire, et monde de l'exposition « publique ». C'est clair que sur certains thèmes, les galeries ont été très novatrices pour tout ce qui est accrochage, mais aussi vraiment dans la manière de penser les sujets légitimes pour une institution qui expose de l'art. Je pense que les acteurs du musée sont très attentifs et vice-versa. Les galeristes, les curateurs d'exposition pour les galeries sont évidemment des figures qui circulent, auxquelles beaucoup de musées font appel maintenant. Donc, ce sont vraiment des passeurs de façons de faire, de modes d'exposition, de modes du rapport aux objets et je pense qu'il y a une vraie porosité. Après, sur ces thèmes-là, et surtout sur ce genre de thèmes très nouveaux, qui sont vraiment des thèmes qui ont trait à notre rapport actuel à l'art ou aux objets exposés, justement il y a vraiment une communication, il y a vraiment une émulation entre les institutions privées et publiques.

Après, à voir, il faudrait vraiment trouver des exemples précis, mais je pense qu'on peut tout à fait le dire.

Oui, à voir si je peux le mentionner dans mon travail, ou éventuellement pour un « prochain » mémoire !

Parce que vous vous projetez déjà dans la poursuite de ce travail ? Non, c'est très bien.

Je dis ça en plaisantant, mais c'est vrai que même en faisant ces deux mémoires, je me rends compte qu'il reste encore beaucoup à explorer sur le sujet.

Est-ce que vous pensez que ce sera amené à se pérenniser ce rapprochement-là, à se renforcer, ou, au contraire, est-ce que c'est plutôt lié à une certaine mode de thèmes et d'expériences ?

Alors, il est difficile [problème de connexion] de dire si quelque chose va se pérenniser, si ça va durer ou pas, mais, mais avec les éléments que l'on a et la possibilité de prédire que l'on a, je pense que oui. Je pense que oui justement, dans un sens très « histoire sociale des institutions ». C'est-à-dire que je ne sais pas ce que les commissaires d'exposition vont faire dans les prochaines années, mais c'est vrai qu'il y a cette tendance en France justement, en France c'est très lisible, d'avoir une vraie communication et un vrai mélange entre les professionnels des institutions privées et les professionnels des institutions publiques. Je dis qu'en France c'est particulièrement visible parce que justement c'est un pays, par rapport à d'autres pays d'Europe, où il y avait une fracture très très forte entre les conservateurs, les gens qui entrent dans l'institution muséale qui est une institution d'État par un concours très spécifique, etcetera etcetera qui seront, d'une certaine manière, spécifiques, avec certains rêves. Donc à ce moment-là, encore des professionnels qui sont formés d'une certaine façon et qui font ce métier-là, c'est un vrai métier, et tout le reste, tous les gens qui travaillent dans le monde de l'art sans avoir une formation aussi spécifique. Ils ont souvent une formation très exigeante et souvent, c'est la même que les gens qui font le concours ; mais je veux dire qu'il n'y a pas, en France, comment dire... une formation officielle. Alors, ça commence à exister, c'est encore très balbutiant. Mais il n'y avait pas jusqu'ici de formation officielle, de formation précise pour les gens qui voulaient globalement travailler dans le vaste monde de l'art sans être dans les musées. Alors, c'est très intéressant justement de voir, quand vous faites des entretiens avec des gens qui travaillent dans les galeries, de voir que souvent ils ont les mêmes formations, mais souvent aussi ils ont des formations très très différentes : littéraires, philosophiques... autres que la formation en histoire de l'art par exemple. Donc, là, justement, là où dans d'autres pays il y avait une grande porosité dès le début entre les institutions qui faisait que les gens circulaient beaucoup entre le monde de l'institution privée et le monde public musée d'État, dans des pays en plus où les musées sont souvent des institutions privées elles-mêmes, voilà, il y avait cette grande circulation. En France, ça n'existait pas et ça commence maintenant. Les musées font de plus en plus appel à des figures multiples très différentes, et les galeries aussi commencent à exiger une certaine formation et une certaine préparation, et non seulement, comment dire, les compétences très spécifiques d'un individu ; mais vraiment, un certain type de formation

des gens qu'elle embauche. Donc du coup, les deux mondes sont vraiment en train de se mélanger et alors, je n'en sais rien pour la question de l'intime, mais c'est sûr qu'il y a une façon de faire nouvelle et très, pour moi, dans ma grille mentale très « galerie » qui s'installe dans les musées aussi, de travailler sur des thèmes qui étaient des thèmes de société mais non pas les grands thèmes du débat politique, du débat sociétal, du débat culturel très légitimes, très reconnus, mais plus des thèmes qui seraient plus de la culture populaire, des médias, d'autres thèmes qui entraient moins au musée autrefois et qui, alors évidemment il y a toutes sortes de raisons, mais il y aussi je pense ce mélange nouveau de professionnels et de jeunes professionnels qui fait très rapidement évoluer le travail au musée et les représentations qu'on a nous de ce que l'on peut faire au musée.

En vous écoutant, je me dis que peut-être, effectivement, c'est grâce à tous ces nouveaux acteurs qui se font une place dans les musées mais peut-être aussi que c'est parce que les cadres les mentaux changent et que les musées s'ouvrent davantage à ces questions-là ?

Oui ! [réponse immédiate et spontanée]

J'ai oublié ce que je voulais dire... !

Ah, désolée, je vous ai interrompue, j'étais absolument d'accord.

Cette ouverture est-ce qu'elle pourrait être liée à des événements dans la société que vous avez peut-être sentis ou expérimentés ?

Alors, c'est très difficile d'en parler maintenant, ce sont des choses en cours et ce sont vraiment de très grandes tendances dont on pourra vraiment bien parler je pense, parler d'une façon un peu fondée, un peu documentée, dans quelques années. Mais, je pense qu'on est en train d'observer un grand changement de paradigme dans notre rapport aux objets et non pas seulement aux objets très légitimes exposés dans les musées. On a, notamment grâce à la dématérialisation que l'on observe dans nos rapports à la réalité, on a un rapport aux objets qui est très différent. Et on a un rapport aux objets qui peut être consommé de façon très différente de façon très différente de celle qu'on avait il y a quelques années seulement. Et donc du coup, est-ce que ça, ça veut dire que ça laisse plus de place à l'intime ? Ce mode de rapport qui permet de consommer de l'art chez soi, quand on veut, avec des temps plus... j'allais dire plus détendus mais peut-être pas ; des temps simplement différents, des temporalités différentes par rapport à la temporalité du musée public. À voir, c'est vraiment des hypothèses très très générales. Évidemment, ce changement que vous reconnaissez dans l'institution muséale rencontre et renforce un changement sociétal majeur de notre rapport à la culture matérielle, tout simplement.

Après, il y a un changement plus précis que là, on peut déjà observer, quantifier, étudier un petit mieux dans le musée, qui est le changement qui concerne le rôle qui est attribué au visiteur et à sa place dans la construction du sens muséal. Donc là, du coup, on voit bien que depuis, vraiment le milieu du XX^{ème} siècle, on observe cette transition très lente mais très clairement observable, entre un musée qui était le *dateur*, je ne sais pas si l'on peut dire ça en français, du sens [rires] ; le vecteur du sens en tous cas et un public, un visiteur, un usager qui était le récepteur et un musée qui se veut maintenant une institution qui propose, avec justement un partenaire qui est dès le début un partenaire de cette relation qui est l'usager et qui est partie prenante et qui est même vraiment l'acteur principal de cette construction du sens. Avec, de plus en plus de formes de participations pour ce visiteur-là. Là encore, mais-est ce que ça c'est l'intime ? ça c'est une forme de participation qui présuppose, qui ouvre à une possibilité d'exposer l'intime au musée, si on peut dire ça comme ça, de, comment dire, d'en faire un point important de l'expérience de visite. Voilà, ça ouvre à cette possibilité mais est-ce que c'est conçu, problématisé, de cette façon-là par le musée et par le visiteur, je n'en suis pas sûre, nous n'en sommes pas encore là en tous cas dans l'ensemble, dans les grandes institutions, etcetera etcetera.

Effectivement, ça s'approche de l'intime mais pour moi on n'y est pas encore tout à fait, malgré la participation et la contamination des espaces. Ce serait dommage de se dire que c'est déjà ça, et qu'il n'y a rien à ajouter...

Oui. Après, quand on pense à l'intime, évidemment il y a beaucoup de choses qui peuvent entrer dans cette idée, parce que, j'y pensais quand j'ai réfléchi ces derniers jours à mon expérience de l'intime au musée, très problématique pour moi en tous cas. Mais c'est vrai que, quand je vois dans des expositions d'histoire, faits par des collègues historiens qui exposent des objets qui ont appartenu à des personnes... je me souviens d'une belle exposition à Besançon sur la période pendant laquelle la ville a été zone frontrière. Il y a des objets qui ont été recueillis, un travail de collecte qui a été fait auprès de la population de Besançon pour retrouver les objets des grands-parents, des arrière-grands-parents, etcetera etcetera²⁴⁵. Donc il y avait des chaussures, des jouets, des choses qui ont appartenu à des gens qui ont vécu, des choses qui sont très vécues et donc là, pour moi, en tant qu'individu et non pas seulement en tant que chercheur qui travaille sur le monde des musées, c'était ces objets-là, et ce type d'expositions, et le choix de ces objets, et la manière dont ils étaient exposés, proposés ; c'était ce qui se rapproche le plus à une expérience de l'intime au musée. Ce n'était pas tellement l'espace intime, l'organisation de l'exposition qui prédisposait à une expérience intime de l'objet, mais vraiment l'objet avec toutes ses strates de sens, les usages qui avaient été faits de ces objets-là, la conservation par la famille d'un souvenir, d'une mémoire familiale mais qui est aussi une mémoire très publique, parce que c'est aussi la mémoire de la Seconde Guerre mondiale

²⁴⁵ Il s'agit de la collecte d'objets-témoins de la Seconde Guerre mondiale lancée par le musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon en 2019. Les objets collectés auprès des habitants sont venus enrichir le parcours permanent (qui subit une importante rénovation en 2022) et les collections du musée. Ils ont également été mis en scène dans une exposition itinérante intitulée *La Collecte 39-45* qui vise à aller à la rencontre de futurs donateurs et à sensibiliser à la préservation des fragiles traces de l'Histoire.

etcetera etcetera. Là, voilà, c'était une expérience de l'intime qui n'est peut-être pas celle à laquelle vous aviez pensé au début de la construction de votre mémoire mais qui peut être une expérience de l'intime pour des visiteurs qui ont un rapport, une implication vraiment personnelle par le fait simplement de la donation, de la participation à la collecte qui donc ont une relation très personnelle aux objets, à l'exposition et donc à l'institution qui l'organise et qui leur demande de céder, de prêter ces objets-là, et donc au musée.

Ça me fait penser à un autre musée, le « Museum of Broken Relationships » de Zagreb, où cette dimension d'objets vécus est très forte puisque leur collection est constituée d'objets que des individus leur ont envoyé après une rupture. La responsable des collections, Charlotte Fuentes, me disait d'ailleurs que ces objets ne laissaient personne indifférents. Pour moi, c'est vraiment là que l'intime est présent au musée. Si on devait définir des degrés d'intime au musée, pour moi, là, ce serait le plus fort. Preuve en est, vous vous souvenez précisément de cette exposition alors que vous ne pouviez pas me donner d'exemples précis de pratique intime muséale. Je trouve cela très significatif.

Est-ce qu'au contraire, vous auriez des exemples de visites qui vous auez paru anti-intimes, mais indépendamment de votre grille ? Est-ce que vous pensez à des exemples de musées qui rejettent aujourd'hui complètement ce modèle ?

C'est difficile à dire parce que, vous dites « indépendamment de votre grille », mais on ne peut pas être indépendant de ces grilles [rires], évidemment, parce que c'est ce qui nous fait en tant qu'individu, c'est notre regard. Mais c'est vrai que, indépendamment des objets exposés aussi, parce qu'il y a toute la question du type d'objet et de la manière dont on l'expose ; c'est vrai que l'intime est aussi une perception sensorielle et c'est souvent, alors là je parle pour moi, mais c'est souvent très spatial aussi. Ça part, en tous cas pour moi, je pense aussi pour d'autres personnes, d'une perception de l'espace, dans l'espace où on se sent dans l'intimité, protégé, ou pas. Et donc, évidemment, des grandes institutions qui sont très visitées parce que, voilà, l'intime n'est pas seulement une relation à l'institution en tant que telle, à la salle, à l'espace, mais voilà une institution on la visite rarement seul, jamais seul parce que même si on est seul il y a les gardiens, tout le personnel, etcetera etcetera. Donc évidemment, des grandes institutions qui n'ont pas forcément un discours sur cette question ou une position sur cette question mais simplement par le fait de la manière dont les espaces sont faits, de la manière dont elles sont visitées, de la manière dont elles sont connues, laissent très très peu de place à l'intime. Les grands musées parisiens, Orsay, Louvre, Orangerie, les grands musées historiques, je n'ai vraiment pas d'idées d'une expérience intime possible là-dedans, mais ça me paraît très difficile. [interruption, connexion instable] Et même dans des institutions qui voulaient, pas une muséologie immersive, qui voulaient avoir une ouverture pas encore thématifiée sur l'intime mais sur un certain type de rapport à l'objet ; on pense à toute la question, tout le grand débat sur la lumière au Quai Branly, et bien lumière ou pénombre, avec des centaines de visiteurs qui y sont, même si on est dans la pénombre, le rapport intime à l'objet je le vois très mal quand je vais au Quai Branly. Donc encore une fois, ce n'est pas seulement un rapport à l'espace de l'institution, ce n'est pas seulement un rapport au mode d'exposition, à l'objet, mais un rapport

relationnel aux autres visiteurs. Est-ce que, pour avoir une expérience intime du musée il est obligatoire d'être seul ou avec un petit groupe de gens bien choisis ? Voilà, je n'en sais rien, je n'en sais rien, c'est une question qui se pose. Est-ce qu'on peut avoir une expérience intime dans une institution qui, même si elle ne se voit pas comme une grande institution publique officielle, formelle, légitime et tout ce que l'on veut, c'est une institution qui est faite pour être visitée. Est-ce que l'intime se donne à voir et à penser dans des espaces différents, justement ? Ce qui m'a beaucoup plu, quand vous êtes venue me voir avec ce sujet, c'est ce côté très paradoxal.

Oui c'est très paradoxal. Quelque chose qui m'étonne assez c'est qu'en en parlant avec des personnes qui ne sont pas très familières du musée ou qui sont plutôt dans sa pratique, me disent que parfois ils seraient prêts à payer plus cher pour être seuls au musée et avoir ce moment intime avec cet espace. Étrangement, je pense que ça ne serait pas si intime que ça car il faut une certaine dimension de partage, d'où l'importance de prendre en considération ceux avec qui on visite.

Effectivement, c'est très paradoxal mais j'ai l'impression que la résolution est dans une certaine simplicité. C'est ce qui est compliqué avec mon sujet, j'ai l'impression que c'est très compliqué, ce qui est pourtant assez mal supporté par cette notion qui s'emmêle vite.

Non, moi j'ai un peu peur de la simplicité car j'ai un peu peur de la simplification. Quand on fait notre métier, on peut rester simple, c'est-à-dire être synthétique, être efficace, bien communiquer tout en cherchant toutes les traces de complexité qu'il y a dans une notion comme l'intime. Après, je comprends bien quand vous dites la simplicité parce que je pense que là vous parlez de l'expérience de l'intime qui est très difficilement verbalisable. Voilà, c'est ça aussi. Parce que, je pense, c'est une expérience tout d'abord sensorielle avant que d'être une expérience intellectuelle. Alors, est-ce qu'on peut séparer les deux ? Non, évidemment mais encore une fois, pour se comprendre, pour simplifier, je comprends quand vous dites simplicité dans le sens où, à trop vouloir la déconstruire, on perd le noyau. Et en même temps, c'est notre travail de vouloir la déconstruire. L'intime c'est une construction. Il y a des sociétés où l'idée d'une intimité dans ce sens-là n'existe pas, où il y a d'autres modes d'intimité qui ne sont pas cette intimité-là. J'ai l'impression dans votre sujet, dans votre manière de communiquer, de le décrire, de le définir, que vous pensez à un intime dans, surtout, le rapport à l'espace du musée alors que, ici j'ai en tête un autre exemple d'exposition et d'expérience de l'intime au musée, moi je pense plus un rapport à l'objet, comme à l'instant les objets de la Seconde Guerre mondiale. Il y a eu, je ne sais plus combien d'années, je n'avais pas encore d'enfants donc ça doit être il y a presque une dizaine d'années, il y a eu à Londres, donc au métro de Londres²⁴⁶, une exposition sur les objets trouvés dans le métro. C'était très bien. Vraiment très très bien. Ce n'était pas dans un musée... [interruption : appel téléphonique]

²⁴⁶ Exposition organisée par le Bureau des Objets Trouvés du métro de Londres en 2009, à l'occasion de son 75^{ème} anniversaire. Les objets les plus étonnants trouvés dans des bus et métros londoniens ont été exposés publiquement, comme un banc public, des masques de la Seconde Guerre mondiale, un renard empaillé ou encore une tondeuse.

Rebonjour Nina, désolée pour l'interruption, merci infiniment pour votre patience.

Pas de problème je comprends tout à fait. Vous étiez en train de me parler de l'exposition à Londres...

Oui, justement, on parlait de l'expérience de l'intime non pas tellement parce l'espace ou les modalités d'accrochage mais par les objets et justement le métro de Londres avait fait une exposition sur les objets et notamment les sacs et les contenus de sacs, sacs à main. Et c'était un monde très féminin qui émergeait, justement très intime dans le sens le plus ordinaire possible. Il y avait tous les objets qu'on a souvent dans son sac à main, qui sont des objets souvent très intimes, personnels et des objets que l'on cache normalement. Et c'était vraiment, vraiment, vraiment très bien. Donc du coup, je ne sais plus pourquoi je citais cette exposition-là mais je pense justement que c'était pour parler des différentes, pas tant des différentes façons de définir l'intime au musée, mais des différentes façons de le, vraiment de le – hésitation – alors je dirais non, mais ça c'est de l'anglais, c'est pas très français, d'en avoir l'expérience.

À quel mot pensez-vous en anglais ?

J'allais dire « experiencing », j'allais dire de *l'expérier*, mais ça ne fonctionne pas comme ça le français.

Avant de se quitter, je voudrais que l'on revienne sur quelque chose que vous m'avez dit au début de l'entretien, avant même que j'enregistre. Vous m'avez dit que nous allions parler de la « complexité » de mon sujet, et j'aimerais bien que l'on revienne sur cette idée. Pourquoi est-ce que c'est ce qui vous est venu à l'esprit en premier en m'entendant parler de mon sujet ?

Pourquoi c'est complexe, l'intime ? [interruption : connexion instable]. La complexité, alors, le sujet est complexe à plusieurs niveaux. D'abord, c'est un sujet qui émerge, mais vraiment qui est aux balbutiements de son émergence. Je ne sais même pas si on peut dire que c'est un sujet qui émerge dans les musées français. Donc du coup, on n'a pas de mots partagés pour en parler. C'est l'un des grands problèmes de cette complexité. Vous me dites vous-même que quand vous faites des entretiens les gens comprennent autre chose ou vous disent qu'ils ne comprennent pas ; je pense que c'est parce que ce n'est pas encore un objet pensé comme tel dans les musées français et donc on n'a pas de mots, de vocabulaire de l'intime dans les musées. Ça c'est un niveau de complexité.

Autre niveau, c'est que c'est vraiment une notion extrêmement subjective et donc déjà le définir, définir le rapport du lien intime et ce que vous entendez par « intime » dans ce contexte très particulier, c'est votre définition et il y aura toujours la personne qui vous dira « mais vous n'avez pas pensé à cet autre type de définition, à cette autre chose, etcetera etcetera ».

Et puis il y a un niveau de complexité irréductible de ce type de sujet, c'est justement son lien à la subjectivité dans un espace comme le musée qui s'est longtemps voulu, et qui se veut encore très fortement, un espace public. Je ne sais pas si, je réponds bien à votre question de la complexité ou si vous la pensiez d'une autre façon.

Si tout à fait, vous avez très bien mis les mots sur ce sur quoi je bute dès que je parle de mon sujet.

C'est la question des mots justement, la question du langage partagé pour en parler, qui n'existe pas encore.

Et en même temps, au regard de notre conversation, je me rends compte qu'on peut tout de même en parler en se comprenant, sur un terrain partagé.

... si on prend le soin de bien expliciter à chaque fois ce que l'on entend, comment on le vit. Je pense aussi que c'est beaucoup beaucoup une question de générations. Quand on parle de questions subjectives, subjectif veut dire beaucoup de choses et pas simplement une expérience personnelle du monde, mais une expérience qui est très fortement déterminée. Donc, la question aussi du fait d'appartenir à une génération un peu plus âgée que la vôtre fait que pour moi, ce sujet-là, je le comprends bien, je l'ai vécu comme extrêmement stimulante quand vous êtes venue me voir, mais je ne l'aurai jamais pensé moi-même. C'est ma formation, le travail que je fais... voilà. Une autre personne d'une autre génération, pas forcément plus jeune, venue aussi d'un autre pays, aurait pu l'entendre d'une façon très différente ou aurait pu l'entendre beaucoup plus facilement aussi, tout simplement.

Je n'avais pas du tout pensé à cela [interruption : connexion instable].

Le mot de la fin : si vous deviez penser une exposition sans contraintes (matérielles, humaines...) très intime, sur quel élément concentreriez-vous vos efforts ?

Je pense encore une fois sur les éléments sensoriels, sur un dispositif qui permettrait de mettre les usagers dans une position, comment dire, de non- surstimulation sensorielle que l'on a très souvent dans les musées et dans les galeries, dans les espaces d'exposition je veux dire ; parce qu'on a des lumières souvent assez fortes, parce que l'on a plein d'objets à regarder, parce que l'on a voilà plein de visiteurs à côté de soi ; essayer d'avoir une forme de protection contre cette surstimulation. Protection au niveau vraiment auditif, visuel, et quelque chose de très épuré, de très centré sur un petit groupe d'informations, une seule œuvre ou très peu d'œuvres, mais vraiment très peu, deux ou trois maximum ; un espace de confort vraiment, pour le visiteur, de confort sensoriel, ce serait idéal pour une expérience intime des objets que l'on veut présenter. Moi je parlerais plutôt de ça.

Entretien avec François Mairesse : le musée et l'individu

Entretien réalisé avec Monsieur François Mairesse, muséologue, professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3) et à l'École du Louvre, et titulaire de la Chaire UNESCO pour l'étude de la diversité muséale et son évolution. L'entretien a eu lieu en présentiel le mardi 29 mars 2022 pour une durée d'une heure environ.

Avez-vous pensé à d'autres références muséologiques que celles que nous avons précédemment évoquées et qui pourraient s'inscrire dans mon objet d'étude ?

Vous avez trouvé aussi « le musée sentimental », de Spoerri²⁴⁷ ? Parce que ça, je pense que c'est vraiment intéressant à regarder. C'est qu'il en a fait plusieurs je pense. Il y a le musée sentimental de Cologne et puis, il y en a deux ou trois. Mais c'est à ce moment-là que c'est intéressant. Il y a un autre truc qui m'a semblé intéressant, c'est ce qu'Harald Szeemann a évoquer comme étant les « mythologies individuelles », c'est-à-dire qu'on est dans quelque chose qui est de l'ordre de l'intime ou autre. Il y a notamment son exposition, je ne sais plus si je vous en avais parlé, qui était l'exposition « Grand-père²⁴⁸ », ça c'est vraiment un point extrêmement important parce qu'il passe de *Documenta V* où il parle justement de ces éléments et il fait « Grand-père » qui est le plus intime de l'intime, en quelque sorte. Ça je pense que c'est vraiment un des éléments marquants de l'histoire des expositions. Et en même temps... [interruption].

On est dans des expositions à cette époque-là, et c'est un des points intéressants, la plupart des musées ne sont pas du tout dans cette logique. En même temps il y a quelque chose qui ramène dans quelque chose de l'ordre de l'intime, c'est notamment l'aspect qu'on retrouve dans le bouquin de du Jacquier²⁴⁹ mais il y a toute une série d'autres livres qui parlent de ça. Il y a un livre notamment de [Albert] Marinus qui est aussi un Belge, qui parle des petits musées dans les années 30, durant l'entre-deux-guerres, où il évoque et notamment il parle d'un musée qui va jouer un rôle important en Belgique à cet égard, qui est La Maison d'Érasme²⁵⁰. L'idée c'est qu'en fait, si vous regardez derrière ça, ça ramène à ce qu'on appelle les « historic house museums ». Il y a un autre ouvrage qui date de la même époque de Laurence Vail Coleman²⁵¹ aux Etats-Unis qui parle des « historic house museums » et qui évoque en fait cet espace de l'intimité puisque ce sont des maisons historiques dans lesquelles ont vécu les gens et qu'on

²⁴⁷ Exposition itinérante organisée par l'artiste Daniel Spoerri et l'historienne Marie-Louise Gräfin von Plessen pour la première fois au Centre Pompidou (Paris), en 1977. Ils l'ont ensuite développée à l'occasion d'autres expositions, à Cologne (Allemagne) en 1979 et à Bâle (Suisse) en 1989. L'exposition prend le contrepied de la narration et de la présentation des documents dans les musées d'histoire, les œuvres exposées cherchant à prendre les visiteurs par les sentiments.

²⁴⁸ Exposition temporaire intitulée *Grandfather : a pionner like us* qui s'est tenue en 1974 dans l'ancien appartement d'Harald Szeemann (artiste-commissaire organisateur de l'exposition) transformé par la suite en galerie. Mise en scène d'objets quotidiens très personnels ayant appartenu à son grand-père. Réponse directe de l'artiste à la Documenta V.

²⁴⁹ DU JACQUIER, Yvonne, *Le charme des petits musées*, préface de Paul Caso, 1972, 118 pages.

²⁵⁰ La Maison d'Érasme se situe à Bruxelles (Belgique). Elle a ouvert au public en 1930 et rend hommage à l'œuvre de l'humaniste de la Renaissance qui a séjourné dans cette maison pendant cinq mois en 1521.

²⁵¹ V. COLEMAN, Laurence, *Historic House Museums*, Détroit, Gale Group, 1973, 200 pages.

visite, c'est intéressant, et qu'on visite effectivement comme des musées, notamment dans un certain nombre de lieux comme aux Etats-Unis où la frontière entre les deux est fine. Ici comme vous le savez il y a maintenant un label « maison des illustres » et où on ne considère pas complètement cela comme des musées, ce qui n'est pas le cas aux États-Unis où à mon sens il y a beaucoup plus d'intégration de ces maisons historiques comme étant des musées. Et donc là, on est tout de suite dans des musées qui parlent de l'intime puisque très clairement on voit la chambre à coucher de la personne, etcetera. C'est comme le musée qui est même un musée national à Paris, Gustave Moreau, dans lequel on entre et on voit aussi, bien sûr, il y a l'atelier mais on entre aussi, directement, dans son intimité. C'est à travers ces petits établissements qu'on a cet aspect de l'intimité qui arrive mais qui pendant très longtemps est présenté comme étant une intimité historique. Là où on arrive à quelque chose d'autre, c'est quand l'intimité historique se mêle au contemporain. Je pense que ça c'est dans les années 70 où on commence à s'intéresser à autre chose, c'est-à-dire effectivement, le musée sentimental de Berlin, de Cologne ou autre, c'est-à-dire le regard artistique, ou bien c'est les demoiselles de Marsac, l'article dont je vous avais parlé²⁵², qui amènent tout d'un coup quelque chose qui va être au cœur du musée de société on pourrait dire, et qui est de l'ordre de l'intime. Ça c'est un premier fil, qu'on pourrait évoquer.

Et puis il y a ce deuxième fil, qui est que le musée parle de moi parce qu'on s'adresse non plus à la société mais on s'adresse à l'individu ; et donc c'est, pour moi c'est un fil qui est beaucoup plus proche du néolibéralisme, c'est-à-dire « there is no such thing as society » disait Margaret Thatcher donc potentiellement, effectivement à partir du moment où on s'intéresse à moi ... on me parle de ma propre intimité, etcetera. Et ça, c'est quelque chose qu'on observerait plutôt, alors notamment, je vous avais parlé de la série des expositions « the Museum Of²⁵³ », qui finalement malheureusement n'a pas du tout débouché sur des aspects de publication, mais dont il y a les archives et qui montre totalement la notion d'intimité. Là on est complètement dans une vague où on parle de ces éléments et j'aurais tendance à penser que c'est pas un hasard si on en parle en Grande-Bretagne ; c'est-à-dire que moi là où je vois ces premiers éléments c'est plutôt en Grande-Bretagne, c'est plutôt dans les pays capitalistes. C'est quand même curieux ! Pourquoi ? Parce qu'en fait si vous réfléchissez et que vous regardez la manière dont les choses se passaient dans les années 1970-1980 en France, quand [Georges Henri] Rivière parle du « musée de la relation » c'est quand même une relation par rapport à la société, pas par rapport à l'individu. Et cette notion de société, cette notion de groupe en fait on la retrouve dans beaucoup d'autres endroits. Si les musées communistes s'intéressent pas seulement aux élites mais aussi aux classes laborieuses, etcetera, c'est pas pour pointé une personne mais c'est plutôt pour parler d'une catégorie de la société en tant que tel. Et ça je pense que c'est un point intéressant. Dans le cours sur l'histoire de la muséologie dont je parlais, l'allemand Klaus

²⁵² VIALATTE, Alexandre, « L'anti-musée ou le musée des musées », *L'Époque*, 1949. Repris dans *Les Cahiers d'Alexandre Vialatte*, n°1, 1974.

²⁵³ Cycle de cinq expositions temporaires entre octobre 1998 et juillet 2001 au Bargehouse building à l'Oxo Tower Wharf, South Bank (Londres) : *the museum of collectors, the museum of me, the museum of emotions, the museum of the unknown, the museum of the River Thames*. L'objectif général était d'interroger la place du musée dans notre culture, notre expérience de ces espaces et l'orientation qu'on souhaite leur donner pour l'avenir. Il s'agissait aussi d'attirer d'autres publics et d'animer le bâtiment et ses alentours en travaillant sur la possibilité d'une collaboration communautaire innovante.

Schreiner²⁵⁴, si vous vous souvenez, qui muséalise toute une maison, on pourrait dire que c'est intime et en même temps, c'est pas du tout intime puisqu'il le présente on pourrait dire presque comme un idéal-type d'une catégorie. Et donc, cet aspect intimité disparaît d'une certaine manière, on pourrait dire. On ne le présente pas comme la maison de telle personne, et ça c'est très très différent. Et ce qui va se passer, dans les années 1980, les années 1990 plutôt à mon sens, c'est en fait cet aspect qu'on s'intéresse de moins en moins à ces catégories et de plus en plus, effectivement, à des individus, parce qu'en fait c'est toute la logique de l'économie. On rêve d'avoir une entreprise, une offre qui se destine à l'*homo economicus* qui est isolé, pas à une catégorie sociale. Il n'y a pas de classe sociale, etcetera, il y a juste des individus et autres. Donc ça, je pense que c'est un des points qui permet d'expliquer ces aspects de l'intimité qui amènent à un moment la découverte.

Donc, si je reprends les choses, il y a une catégorie, la maison historique, il y a une deuxième catégorie qui va être l'art et puis une troisième catégorie, enfin une tendance, qui va être effectivement le développement du capitalisme. C'est comme ça que je verrais les choses qui amènent progressivement cette notion à prendre de plus en plus de place. Mais voilà, est ce que c'est un bien ou un mal, je ne sais pas. En tout état de cause ça amène cette notion d'intimité, sans doute au cœur de certains établissements et peut-être pas d'autres d'ailleurs ; ça c'est un point aussi intéressant à voir.

Est-ce que c'était pensé à cette époque-là, est ce qu'on utilisait ce terme « intimité » ou pas du tout ?

Non, je ne pense pas. Alors, de toute façon dans les maisons historiques absolument pas, je pense qu'on ne réfléchit pas comme ça même si on doit en parler parfois... Enfin, ce qui est intéressant, c'est la notion même d'intimité, c'est pas la raison. Je dirais que si on a tout conservé, c'est pas pour pénétrer dans l'intimité de la personne, c'est simplement parce qu'on a tout conservé ; c'est une relique globale. On touche la relique et on la touche à tous les niveaux. Quand on conserve le corps d'un saint, on ne conserve pas simplement sa tête ou autre, mais tout l'ensemble du corps. Et donc, c'est la même chose avec la maison, on va conserver y compris la cuisine, la salle de bain, et autre. Et c'est avec un peu de recul qu'on perçoit quelque chose, en disant « tiens... », etcetera. À partir de quel moment est-ce qu'on en parle ? Effectivement, c'est ce que vous allez apercevoir à travers l'histoire des expositions. C'est-à-dire qu'à partir du moment où on commence à utiliser le terme, je pense que c'est à ce moment-là. Mais en tous cas je ne le vois pas en tout état de cause dans le monde des musées immédiatement. Et en fait, c'est un impensé parce que c'est un sujet dont on voit qu'il est présent, d'une certaine manière, je pense qu'il est même extrêmement important, mais ce n'est pas une catégorie de pensée, ce qui amène beaucoup de gens à avoir des difficultés par rapport à ce terme.

²⁵⁴ Dans les années 1960-1970, Klaus Schreiner, muséologue de l'Est, rachetait des maisons entières tous les dix ans pour les muséaliser complètement, en en faisant des « capsules temporelles » exceptionnelles, témoins de leur époque. Il choisissait quelle maison il souhaitait racheter et s'amuser du fait que ses propres habitants ne le savaient pas encore.

La dernière fois, vous me parliez d'un changement de sujet, que le musée s'adressait davantage au « je » puis au « tu ». Est-ce que vous pourriez y revenir ?

C'est le même principe. C'est pour parler autrement de ce que j'évoquais avec Rivière. Quand il parle de la société, c'est un ensemble, c'est « nous », « nous faisons ça » vers progressivement, pour des raisons qui, à mon sens, proviennent du marketing... c'est-à-dire, d'où est-ce que ça vient ? ça vient du marketing. C'est qu'on se rend compte qu'on vend beaucoup mieux si on fait quelque chose qui s'adresse à une personne très ciblée. Et donc, au plus on cible, au plus on se dit que ça va intéresser la personne. Et donc ça amène aussi bien de faire des expos qui sont ultra précises, ultra ciblées ; des images ultra précises et ciblées, et de présenter aussi du storytelling où on raconte des histoires entre guillemets « intimes » qui parlent le mieux. Et donc c'est pour ça que je dis qu'on présente de plus en plus quelque chose en disant « tu ». On est dans le « je », c'est simplement qu'on s'adresse de plus en plus à des individus, parce qu'en fait ça se vend beaucoup plus et ça se vend bien. Et on fait plus de profit surtout, c'est surtout ça le principe. Alors, pourquoi on fait plus de profit ? C'est surtout ça le principe que j'évoquais dans le livre sur gestion de projets²⁵⁵ et qu'on retrouve partout. C'est-à-dire que si vous vous adressez et que vous proposez des services particuliers à plusieurs groupes sociaux, vous pouvez faire payer plus cher ceux qui peuvent payer plus cher et moins cher ceux qui, etcetera. Évidemment, au plus vous proposez une offre parfaite, au plus la personne va être encline à payer cher. Si on vous propose une exposition qui correspond point pour point à tous vos fantasmes, vous seriez tout à fait prêt à payer très cher pour ça, et en gros c'est ce qu'on essaye de faire d'une manière ou d'une autre. C'est pour ça que dans les concerts, on fait des carrés VIP, des machins, etcetera. Et dans les musées, progressivement, on est entré dans cette logique-là, mais c'est une logique générale, qui s'est développée à partir des années 1960, avec un gros marketing de masse et de plus en plus par du marketing personnalisé qu'on retrouve maintenant de manière extrêmement précise.

Donc il y a tous ces éléments là et à mon sens, encore un autre phénomène qui est encore plus récent peut-être, et là c'est vraiment une interrogation ; mais je me dis qu'il y a peut-être un rapport des toutes dernières générations avec l'intimité qui est très différent aussi. C'est-à-dire qu'on a toujours eu, on le voit à la télévision, on a toujours eu, enfin non pas toujours ; dans un certain nombre de pays, ça a commencé par les États-Unis, des shows, je ne sais plus comment ça s'appelait... En gros, on est entré dans une logique de voyeurisme, de pénétrer dans l'intimité, etcetera. En France et en Europe, ça a commencé avec le Loft²⁵⁶ ou des émissions de ce type-là, où il y a d'un côté on pourrait dire du voyeurisme, et de l'autre de l'exhibitionnisme qui n'était pas présenté à la télévision dans les années 1980, on était dans quelque chose de plus vaste. Et c'est pour ça que je dis qu'il y a cet aspect par rapport à l'intimité qui s'est aussi métamorphosé. C'est-à-dire que votre relation à l'intimité est très très différente de la relation que votre grand-mère avait à l'intimité, évidemment. D'où par exemple aussi aujourd'hui le fait

²⁵⁵ MAIRESSE, François, *Gestion de projets culturels. Conception, mise en œuvre, direction*. 2^{ème} édition, Paris, Armand Colin, 2020, 240 pages.

²⁵⁶ *Loft Story* est une émission de télé-réalité française diffusée sur M6 du 26 avril au 5 juillet 2001 (première saison) et du 11 avril au 4 juillet 2002 (seconde saison) produite par Endemol. Ce programme est généralement considéré comme la première émission de télé-réalité française. Le principe est le suivant : onze candidats célibataires sont enfermés dans un loft coupé du monde équipé de caméras et de micros qui les filment en continu. Très médiatisé, le programme est rapidement devenu un phénomène de société.

d'exposer son intimité encore plus forte sur les réseaux sociaux, ce qu'on n'aurait jamais imaginé et pour lequel le rapport à l'image et le rapport au corps est en train de changer radicalement. Et donc le rapport à l'intime est en train de changer totalement radicalement, et ça c'est très récent. J'aurais tendance à dire que c'est encore plus développé à travers la télévision, mais encore plus à travers internet. Et c'est encore à mon sens qui n'est pas simplement lié à des aspects purement commerciaux, mais qui est sans doute lié aussi à de la technologie et qui fait qu'on trouve que c'est tout à fait normal de présenter l'intimité d'un chanteur ou l'intimité de telle ou telle chose maintenant parce que c'est tout à fait normal d'exposer son intimité. Donc il y a aussi ce phénomène-là qui amène cette évolution peut-être.

Est-ce que vous pensez, en ce qui concerne le monde des musées, qu'il pourrait également y avoir une influence de la part du fonctionnement des galeries ?

À quel niveau ?

Eh bien, est-ce que la relation au visiteur dans les galeries d'art pourrait, selon vous, être plus intime que celle au musée ?

Je ne suis pas sûr. Pourquoi est-ce que je dis que je ne suis pas sûr ? Parce que, à mon sens, le principe de la relation aux galeries n'a pas énormément évolué depuis les années 1940-1950, voire même encore avant a priori. C'est-à-dire qu'on est toujours face à quelqu'un... on n'a pas de révolution technique on pourrait dire, tel que je le vois, tel que je le perçois. Donc, on n'a pas non plus tout d'un coup... C'est-à-dire qu'on pourrait avoir des évolutions, mais je n'en ai pas vu. C'est-à-dire des évolutions, je ne sais, l'artiste tout d'un coup se confierait de manière terriblement forte, ce qui n'était pas le cas auparavant mais ce n'est pas encore le cas non plus. Donc, pour moi, le principe même de la galerie n'a pas tellement changé et donc en ce sens-là, est-ce qu'il y a une intimité ou autre ? Je ne le perçois pas donc j'aurais tendance à dire que ça vient sans doute d'ailleurs. Alors, bien sûr que la galerie est un espace entre guillemets « plus intime » où on peut avoir une relation avec quelqu'un qui vous accompagne, etcetera, et donc on pourrait dire c'est... mais, mais c'est la relation commerciale ; je ne pense pas que c'est celle-là qui a influencé le plus, je pense que c'est le marketing de manière beaucoup plus globale, et c'est la société de manière beaucoup plus globale. Je dirais que c'est plus les techniques de marketing de Procter et Gamble²⁵⁷ ou Unilever²⁵⁸ qui ont influencé, que le principe de la galerie. Mais c'est une appréciation intéressante...

J'en parlais avec Madame Passini justement, et je me demandais ce que vous en penseriez...

Je ne suis pas sûr, je ne suis pas sûr. Ce qui est sûr c'est qu'évidemment l'espace de la galerie permet quelque chose qui est plus proche on pourrait dire de l'exposition dans un appartement, que dans un musée. Par définition on a des musées entre guillemets « personnels », et en même

²⁵⁷ L'entreprise Procter and Gamble (P&G) est une multinationale américaine fondée par William Procter et James Gamble en 1837 et active sur le marché des biens de consommation. Elle possède aujourd'hui une multitude de marques dont plusieurs sont milliardaires. Elle fonde sa stratégie marketing sur ces dernières.

²⁵⁸ Unilever est une multinationale néerlandaise-britannique. La société est née en 1929 de la fusion de deux entreprises. Les produits sont regroupés en quatre grandes catégories : boissons et glaces, alimentaire, soin de la personne, entretien de la maison.

temps, dès l'entre-deux-guerres, on a des musées qui se font beaucoup plus « appartements ». C'est-à-dire soit des tous petits musées, soit des musées-villas, enfin la fondation Beyeler²⁵⁹, la fondation Ménéil à Houston²⁶⁰, sont des maisons de collectionneurs. Même la fondation Barnes²⁶¹, d'une certaine manière... encore que c'est un peu différent. Mais on est déjà dans quelque chose qui est un peu plus proche d'une certaine intimité et donc qui est déjà assez proche de l'espace de la galerie. Et donc je ne suis pas sûr que ce soit ça qui ait le plus influencé. Mais c'est une piste, c'est pas le plus inintéressant de l'évoquer.

Mais si on réfléchit sur l'aspect intime, il y a sans doute quelque chose qui peut plus se développer, c'est la relation à la médiation culturelle ; c'est-à-dire que la médiation culturelle s'est transformée. Entre ce qui était la visite guidée traditionnelle jusque dans les années 1970-1980, qui l'est encore, c'est-à-dire que le guide-conférencier du Louvre n'a pas changé. Globalement il raconte toujours les mêmes choses qu'il pouvait les raconter il y a cent ans. Mais je veux dire, le discours et la méthode sont effectivement identiques. En revanche, il y a d'autres choses qui se sont transformées et dont on peut avoir des appréciations. Le rôle du médiateur est peut-être un autre type de rôle et qui travaille sur tout une série d'autres choses, avec des types de visites, des types d'ateliers, où on s'exprime, etcetera, où potentiellement on peut faire plus de choses... et donc ce rapport-là, à mon sens, est peut-être quelque chose dans lequel on peut voir un peu plus d'intimité, mais c'est dans l'aspect du médiateur plus que dans celui du volume je dirais, donc dans la relation qui peut se nouer. Et en même temps, en fait, vous voyez le paradoxe, c'est que le musée, enfin la notion d'intimité, fonctionne très bien dans un espace où il y a peu de monde, or, dans un musée populaire c'est absolument impossible. Et c'est en ce sens-là qu'on est dans un paradoxe : on parle d'intimité face à 5 000 personnes, enfin j'exagère, ce qui évidemment nous ramène dans une intimité médiatique, c'est-à-dire que, c'est là que j'aurais tendance à dire que l'influence est beaucoup plus Loftstory que la galerie. Tout d'un coup on se situe dans un aspect... Je vous avais parlé de l'exposition dont je parle à l'École [du Louvre], de Peter Greenaway, *The Physical Self*²⁶², qui amenait tout d'un coup des modèles nus et donc dévoilait leur intimité de la manière la plus crue possible et qui amenait cette situation d'inconfort en quelque sorte, mais dans un lieu où les gens étaient dans une situation où ils étaient 500 dans un lieu, enfin dans la salle d'exposition. Il y avait énormément de monde dans ces salles d'exposition et autres, et où tout d'un coup on avait quelque chose qui était très intime. Et donc, on était beaucoup plus dans quelque chose qui est très médiatique. C'est-à-dire qu'on présente une intimité devant 500 personnes, devant 1000 personnes ou téléspectateurs, devant 5 millions de téléspectateurs et donc on est dans un autre rapport. Et c'est ça qui est

²⁵⁹ La fondation Beyeler est une institution culturelle privée située près de Bâle (Suisse). Elle abrite la collection d'art moderne et contemporain rassemblé par le galeriste Ernst Beyeler et sa femme Hildy. Elle est parmi les plus visités des musées d'art suisses. La fondation a ouvert ce musée en octobre 1997 dans un bâtiment créé par Renzo Piano. Les œuvres du couple sont disposés dans le jardin et à l'intérieur du musée.

²⁶⁰ Fondation qui s'occupe notamment de la gestion de la maison-musée du couple Ménéil à Houston (États-Unis). Leur maison est ouverte au public et expose les œuvres d'art moderne et contemporain rassemblées par le couple. La fondation gère aussi le musée de la Ménéil Collection, qui a ouvert en 1987 dans un bâtiment créé par Renzo Piano.

²⁶¹ La fondation Barnes est une fondation américaine qui est responsable d'un musée qui expose la collection de peintures européennes de l'entrepreneur Albert C. Barnes. Le premier bâtiment de la fondation, qui a aussi une mission de formation, a été inauguré et ouvert au public en 1925 à Mériion (Etats-Unis).

²⁶² Exposition temporaire *The Physical Self*, au musée Boymans van-Beuningen (Rotterdam), du 27 octobre 1991 au 12 janvier 1992. Carte blanche de l'artiste Peter Greenaway, invité par le musée.

fascinant, c'est-à-dire que peut-être, et c'est un des points intéressants, tout dépend de ce que l'on appelle intimité. C'est-à-dire que ce qui va se passer c'est qu'on expose une intimité parce qu'elle n'est peut-être plus vécue de manière intime et que l'intimité va se cacher ailleurs. Quelqu'un qui n'a rien à cacher de son corps, par exemple, peut sans aucun problème à ce moment-là, effectivement, l'exposer, mais ça veut dire que sa propre intimité sera ailleurs. Et donc il y a des éléments, on a toujours quelque chose qui va peut-être effectivement être conservé autre part.

Est-ce que vous avez en tête des exemples de musées que l'on pourrait qualifier d' « anti-intimes » ? Il me semble que nous avons parlé du Louvre, mais également du musée des Arts et Traditions Populaires...

Alors pour les ATP... les ATP de nouveau je me retourne vers Rivière, c'est-à-dire Rivière ce qu'il présente c'est pas l'intérieur des Girbal²⁶³, c'est un intérieur de manière globale. Il ne parle pas d'une personne, etcetera, mais il présente toujours une catégorie de personnes, c'est-à-dire des idéotypes. Et donc on n'est pas dans l'intime. Même s'il présentait des chaises percées ou autre, on n'est pas dans l'intime. C'est-à-dire qu'il présenterait la forme, la fonction ou autre, et pas l'histoire intime. Tout dépend bien sûr de ce qu'on met derrière le terme « intime ». C'est-à-dire que pour moi, j'associe intime à vie personnelle, en quelque sorte, en gros. Et donc avec les ATP, c'est effectivement l'anti-musée personnel, puisque globalement il cherche à présenter la société, la société française rurale telle qu'elle existait jusque dans les années 1930 et qui était en train de disparaître dès cette époque-là, d'où la nécessité évidemment de la préserver, de la muséifier et puis finalement c'est un musée qui n'intéressait plus personne, et ça c'est vraiment triste. Et donc, effectivement, on n'est plus du tout dans quelque chose où on vient voir, on vient regarder des choses intimes. Et donc, effectivement, on est dans des catégories universelles. C'est-à-dire que la science, ce qu'elle cherche à faire c'est développer un discours qui soit universel, d'une manière ou d'une autre, qui soit objectif, c'est-à-dire qui ne soit pas lié à des catégories. Quand vous allez dans un musée d'histoire naturelle, c'est un point intéressant ça parce qu'il y a un bouquin que j'ai acheté d'ailleurs, je ne sais plus si c'était là dedans ou pas... je crois que oui... je ne sais plus où se trouve d'ailleurs ce bouquin, mais j'avais acheté ce livre que j'ai utilisé, et de nouveau je ne sais plus le moment où j'en ai parlé dans un autre livre. Bon. En gros en fait, quand on parle d'histoire naturelle, quand on parle de spécimens, c'est très intéressant parce que, quand vous allez au Muséum d'Histoire Naturelle, ce que vous voyez c'est une girafe, c'est un chien, etcetera. Mais ce n'est pas *votre* chien qui a une histoire. Ce qui est intéressant c'est de voir que, derrière ce phénomène-là il y a un phénomène qui est très intéressant parce que tous les musées ont cherché à développer ce principe on pourrait dire, sauf peut-être les musées d'art qui évidemment s'intéressaient aux auteurs. Mais, aussi bien en quelque sorte les ATP que les musées d'ethnographie ou les muséums d'histoire naturelle parlaient ou présentaient des spécimens de chiens. Le bouquin que j'avais acheté évoquait un certain nombre de spécimens d'histoire naturelle qui avaient une

²⁶³ L'intérieur domestique de Laurent et Joséphine Girbal, en Aubrac, est transporté au musée des Arts et Traditions Populaires de Georges Henri Rivière à Paris comme témoignage d'un cadre de vie inchangé depuis le XIX^e siècle en Aubrac. En échange de leur mobilier, il leur a promis une nouvelle salle commune.

histoire. C'est-à-dire que derrière le chien qu'on voit, il y avait un chien dont on savait qu'il s'appelait, je ne sais, Lassie, qu'il avait sauvé des vies, qu'il avait fait des trucs etcetera et autres. Et tout d'un coup, il y avait cette histoire personnelle qui était raconté. Et ça je pense que c'est un point important pour essayer de comprendre cette notion d'intimité. C'est-à-dire que si on vous montre l'intérieur d'une salle de bain ou autre des années 1950 c'est tout à fait différent que si on vous dit que c'est la salle de bain de Coco Chanel, parce que justement c'est là qu'on pénètre dans l'intimité de Coco Chanel ; tandis que pénétrer dans l'intimité d'un intérieur des années 1950, c'est tout à fait différent. Et je pense que ça c'est très très très important pour comprendre ce phénomène.

Alors dans ces cas-là, l' « anti-intime » des ATP est très différent de l' « anti-intime » du Louvre ?

Oui, oui tout à fait. Mais on peut parler aussi d'un anti-intime dans les muséums d'histoire naturelle ou tout une série d'autres lieux, comme je le disais. C'est-à-dire que dès que vous avez des lieux qui, d'un côté évidemment sont de grands espaces, mais de l'autre qui cherchent à catégoriser et à présenter une histoire générale, forcément ils ne s'intéressent pas directement à l'aspect intime... et cette conséquence on l'a retrouvée pendant très longtemps ; c'est-à-dire que toute l'histoire pendant très longtemps... Alors il y a d'abord une histoire de l'élite, mais avec des grandes catégories, et dans les années 1970 on cherche beaucoup plus à travailler sur la longue-durée, etcetera. Pas du tout, en fait ce qui n'intéresse pas du tout c'est de savoir qu'il y a une histoire de Monsieur et Madame X qui ont fait telle et telle chose, etcetera. C'est perdu tout ça, et on ne s'y intéresse pas. Or, ce vers quoi on va retourner, et ce qui intègre la notion d'intimité, c'est tout d'un coup on va reparler d'un tel et autre. En gros, c'est la notion de storytelling, c'est-à-dire qu'on suit l'histoire d'une personne qui n'est pas justement une personne X mais qui va nous permettre de nous projeter et de nous associer. C'est beaucoup plus facile de se projeter sur quelque chose qui a « une chair » entre guillemets, plutôt que des structures anonymes.

Cela me fait penser à un exemple que vous aviez pris la dernière fois que nous avons discuté, celui du musée de la Nature et de la Chasse, pour parler des objets qu'on n'exposait pas avant. Et alors, je suis retournée au Musée et je n'ai pas su dire ce qu'on aurait exposé ou non.

Alors, c'était peut-être pas « les objets » qu'on n'exposait pas. C'est-à-dire qu'il y a une manière d'exposer. Par exemple, le musée de la Chasse tel que vous l'avez vu, c'est un musée qui se présente comme un intérieur, plus qu'auparavant. On a recréé des salles en disant « il y a la salle de l'éléphant », enfin non pas de l'éléphant, je ne sais pas, « la salle de l'ours », « la salle du loup », « de l'ours », etcetera. Avant, ce qu'on présentait c'était « les fusils », « les trophées »... c'est en ce sens-là, je pense, que c'est intéressant. On a créé une atmosphère, avec en plus tout une série d'éléments qui donnent l'impression que ce lieu est habité, qu'il y a quelque chose, etcetera, et qui crée cet aspect beaucoup plus personnel et beaucoup plus subjectif. C'est pour ça que... alors le subjectif, c'est à mon sens ce qui est apporté par les typologies individuelles, l'aspect artistique, etcetera, qu'on retrouve dans... Il y a un bouquin

comme ça qui était paru chez ... je pense Thames& Hudson sur toutes les interventions d'artistes dans les musées, qui n'arrêtent pas de mettre de l'intimité en quelque sorte. Alors, des choses comme Sophie Calle²⁶⁴, on est purement dans quelque chose de ce type-là, mais il y en a plein d'autres. Donc il y a un aspect subjectif et puis il y a un aspect entre guillemets « demeure historique », c'est-à-dire que tout d'un coup on se retrouve dans quelque chose qui donne l'impression d'être habité, sauf qu'évidemment, ce n'est pas habité ; on se rend bien compte que c'est un musée, que c'est une installation. Et en même temps, ça crée ce sentiment par, aussi, tout une atmosphère. C'est tout une atmosphère qui se crée par la scénographie qui ne se veut pas comme une scénographie, qui se cache de son aspect scénographique mais qui reconstitue quelque chose. Tandis qu'auparavant, on cassait les décors, pour justement se dire qu'il faut qu'on soit dans un esprit « white cube », ou neutralité. C'est la même neutralité qu'on retrouve chez Rivière, la même neutralité qu'on retrouve dans le « white cube » de la galerie... qui sont tout sauf de l'intime. Dans l'exposition « le collectionneur derrière la porte²⁶⁵ »-là, à la maison rouge, on recrée des intérieurs des collectionneurs, et donc c'est là qu'on voit cette relation qui se passe du décor évidemment, c'est un des points importants.

Et puis alors, non, d'un autre côté il y a des choses qu'on va présenter dans ces lieux qu'on ne présentait pas auparavant. Donc par exemple, une chose qui avait toujours... je ne sais plus qui était revenu là-dessus... dans tous les cabinets²⁶⁶ qui ont été créés, qui sont aussi des pièces qu'il faut ouvrir, dans des petits tiroirs, des petites choses, c'est assez intime, parce qu'on est dans des éléments... et ce qu'on voit, c'est aussi des choses qu'on n'exposait pas. Les excréments de loup ou autres, c'est des choses qu'on ne montrait pas et qui sont, entre guillemets, d'une certaine « intimité » on pourrait dire.

Ce que j'ai trouvé étonnait effectivement, c'est qu'on s'y sent très à l'aise. Il y a cet aspect habité mais on est certain pourtant, de ne croiser personne.

Oui, absolument.

Ce qui m'a étonnée aussi, c'est la manière dont les gardiens de salle se sont emparés de cet espace, d'une manière très particulière. Ils sont venus nous parler très facilement, nous interpellé, nous suivre pendant notre visite...

C'est vrai. Alors, ça dépend je pense des surveillants mais je me souviens avoir observé ça aussi à certains moments, et notamment les surveillants jouent avec le musée. Je pense à, dans la dernière salle, il y a une toute petite souris et c'est toujours les surveillants qui la montrent parce

²⁶⁴ Exposition temporaire *Les fantômes d'Orsay* du 15 mars au 12 juin 2022, Musée d'Orsay (Paris). L'artiste Sophie Calle revient sur son séjour dans la gare d'Orsay et son hôtel désertés en 1978, chambre 501.

²⁶⁵ Exposition temporaire *L'intime : le collectionneur derrière la porte*, du 5 juin au 26 septembre 2004, à la maison rouge- fondation Antoine de Galbert. L'exposition est constituée de quinze boîtes à taille humaine qui sont autant de reconstitutions de pièces appartenant à quinze domiciles privés (chambre, salon, vestibule, salle de bain...).

²⁶⁶ Les « cabinets naturalistes » sont des dispositifs de médiation mis en place au Musée de la Nature et de la Chasse à la réouverture du musée, en juillet 2021. Ils réunissent d'éléments comme des empreintes, des crottes, des squelettes de l'animal auquel ils se réfèrent et renvoient ainsi au savoir concret du chasseur.

qu'ils sont très fiers de ça, de voir la plus petite souris naturalisée à côté du grand ours, ou quelque chose comme ça.

Pour revenir au lien de notre propos avec la société dans sa globalité, pensez-vous que c'est une tendance qui est amenée à se pérenniser ou, au contraire, qu'elle passera ?

C'est très compliqué de voir cette évolution. Si, effectivement, je reprends ces différentes évolutions, elles sont pour moi tellement liées à la société dans laquelle nous vivons ; et la société dans laquelle nous vivons est tellement liée, est tellement en train de se poursuivre et de se caricaturer que je ne pense pas qu'on va en sortir. C'est-à-dire qu'on n'est pas dans une logique où on va tout d'un coup revenir vers des universaux, puisqu'au contraire on n'arrête pas de parler de communautés et d'individus. Donc j'ai plutôt tendance à penser que la notion même d'intimité est très importante, et comme je vous le dis, c'est un impensé donc ça vaut vraiment la peine de le mettre en valeur à ce niveau-là effectivement.

J'ai aussi rencontré un élément, dernièrement, auquel je n'avais pas du tout pensé auparavant. Il s'agit de la médiation sensible et sensorielle. Est-ce que c'est récent ?

Tout dépend jusqu'où on va au niveau sensoriel, etcetera. Mais ce qui est sûr, c'est qu'on a plutôt tendance... Enfin, en gros c'est ce que McLuhan explique déjà dans *Museum and Communication, Le Musée non-linéaire*²⁶⁷, c'est que l'élément qui était favorisé dans notre civilisation était effectivement la vue, qui met à distance. Et c'est le principe qu'on retrouve dans les musées, au départ. Et c'est sûr que ce qu'il évoque à travers notamment internet etcetera c'est, dit-il, quelque chose qui va être plus tactile. À l'époque c'était pas internet, on parle surtout de la télévision. Alors, à mon sens, c'est un peu foireux son raisonnement, c'est vraiment questionnable. Et en même temps, il y a quelque chose qui se passe. On n'entre plus dans une relation linéaire mais on a un élément qui est important et dans lequel il évoque qu'il y a d'autres sens qui peuvent être mis en place. Le phénomène du toucher, on le retrouve dans les musées depuis longtemps, mais pendant longtemps il est réservé on pourrait dire... parce qu'en fait, le musée c'est un royaume du non-toucher, on ne peut absolument pas toucher. Dans les années 1970, voire avant, voire bien avant, donc dès les années 1920, on a des expériences avec des aveugles. Mais, c'est des catégories qui peuvent toucher parce que, etcetera etcetera. Et puis progressivement, on s'intéresse aux autres sens, et c'est assez récent. Les différents travaux... on a des exemples de scénographies, de travaux sur les environnements où on travaille sur des éléments de toucher etcetera, depuis assez longtemps. Mais, ça s'est multiplié, c'est extrêmement clair, et on essaye de faire appel à tous les sens. C'est la logique d'immersion aussi qui amène cette logique-là.

Est-ce à dire qu'on soit plus dans l'intime ? C'est pas si sûr. En fait, toute la question c'est qu'on baigne plus dans l'intime, avec le toucher et autre, mais est-ce que le toucher apporte

²⁶⁷ MCLUHAN, Marshall, *Le musée non-linéaire : exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée*, Lyon, Aléas, 2008 [1969], 216 pages.

plus de l'intimité ? C'est pas complètement faux et en même temps c'est peut-être pas tout à fait juste. Je pense qu'aux ATP, si on avait présenté des éléments que l'on pouvait toucher, je ne sais pas, en bois, ou manier des scies, est-ce que ça aurait amené de l'intimité ? je ne suis pas sûr non plus. Voilà. C'est sans doute quelque chose qui se développe en parallèle, qui peut influencer mais ce ne sera sans doute pas le phénomène le plus important. Mais, en revanche ce qui est sûr c'est que la notion d'intimité peut être renforcée par le développement de l'environnement et de l'immersion, de la scénographie etcetera qui se développe depuis longtemps et qui n'arrête pas de se développer.

Pour terminer, si vous deviez évoquer un élément qui serait indispensable pour une exposition intime, quel serait-il ?

En fait, j'aurais du mal à imaginer ça parce que pour une exposition « intime »... En fait, ce qui est intéressant dans votre question et dans la question précédente, c'est à mon sens, deux phénomènes qui se croisent, et l'un ne va pas avec l'autre. C'est la question *d'intérieur* qui ramène vers l'intime. C'est-à-dire qu'on n'est pas à l'extérieur d'une maison, par exemple on pénètre dans une maison, on pénètre dans un lieu qui est privé, c'est un premier élément, et donc en fait qui peut donner cette impression d'intimité, comme on l'a dit. Et puis il y a un deuxième élément qui est d'abord lié à la thématique, qui renvoie directement à un sujet qui est un type. C'est-à-dire que, si vous exposez quelque chose qui, de manière générale est considéré comme relevant du régime de l'intimité, à ce moment-là effectivement... et donc, la question que vous posez pour moi, ça dépend évidemment du registre dans lequel on se trouve.

Entretien avec le Museum of Intimacy (en ligne)

Entretien réalisé en anglais par échange de courriels via l'adresse-mail de contact du musée, faute de disponibilités pour organiser un échange oral. Notre interlocuteur n'a pas souhaité s'identifier. L'entretien n'a pas été traduit et est proposé ici dans sa version originale. Il a été réalisé le vendredi 11 mars 2022.

Where are you based ?

We are based in different places. There are different people working for the museum, living in different parts of the world.

Romania, Slovakia, Brazil, Spain.

When was the museum of intimacy created ? and what was its first form (website, social media...)?

The museum was created in 2019 as the outcome of a beautiful friendship between the co-founders (living as well in different parts of the world).

Its first form was on social media. It was Instagram and FB. We went through some hardships, our first Instagram got deleted/ banned by pissing off someone mentioning the word intimacy. Then we recalibrated and started all over again, building again our community, but losing some in the way.

Is intimacy present in the way you work as a team ? as individuals ?

I think it is. That's the most important thing for us.

We are all dealing with some emotional development or trying to grasp the world intimately from different perspectives.

We talk and share about it. And our objective was clear: we do things for us first and then for others. We care about our own mental health and the quality of the relationships we cultivate, to be able to give further with vitality and strength.

We were planning to have an intimacy retreat organized after the pandemic ends. Will see about that.

Why was it decided to call it "a museum" ?

It all started with the idea of memory, which helps you go back to where you left some things, finished or not, sometimes fine, sometimes painful.

The concept of a museum usually has a great focus on the past, on objects that were made in the past and now are archived, protected.

But in the museum of intimacy we collect contemporary testimonials from those who are open and write to us, and we do it as contemporary as we can: we expose them on social media and we always have an exhibition on our site. The museum remains constantly present, and rethinks its position on intimacy continuously. As a kind of meditation on intimacy. We find the whole concept of the museum fascinating and the value that such a space gives to its exhibits, meaning the museum in general has a more serious, sober air (simple and without unnecessary ornaments, which keeps the measure;), and it gives adequate importance to each object.

But we are not attracted to traditional museums where a sterile, gloomy atmosphere predominates, which is why we try to do the opposite.

Then, another important thing is that the museum is usually something permanent, in a clearly defined physical location, well, we don't have that: what we collect and exhibit is actually in each of us, in each being or anywhere else where intimacy is felt. That's why we don't have (yet) a physical space, working daily from 1500 kilometers away from each other.

Far from the meaning of a classic museum, this is actually the first museum you come to visit yourself, where you get to consume to the end and come to an understanding of the events and feelings from the past, painful, fruitful or vice versa.

Admission to the museum is not free, it is done with the price of some emotional leaps, some pay more, others less, some everything from the beginning, others along the way. It was called a museum because it's a place where we preserve our fragile stories and we take good care of them.

What are your main missions ?

Our main mission is to create a community through which we can better understand who we are, in our terms and at our own pace. Or better said, A generation of emotionally available people.

Are you planning on becoming a brick-and-mortar museum in the future? Why did you choose the online form ?

We were thinking about having a boutique somewhere in Berlin, where people can come and also stay for a coffee, interact with the stories, but then the pandemic hit.

The online channel is an inclusive one, where people if they are not yet convinced to enter, they have their time to do so.

Are your collections only immaterial ? How do you exhibit them ?

Currently our collections are mainly exhibited on your website and social media. We have in the past, and plan in the future, to have temporary exhibitions in various locations in Romania, and hopefully to other cities in Europe in the future.

Is the website the most visited page about the museum (compared with its social network pages) ?

The website and social media are visited equally. Of course, people prefer shorter stories, that's why they engage more in social media channels.

But when there is an important theme or a very emotional essay, the number of visits increases.

Entretien avec Charlotte Fuentes : le Museum of Broken Relationships (Zagreb)

Entretien par échange de courriels avec Madame Charlotte Fuentes, responsable des collections du Museum of Broken Relationships (Zagreb). Réponses apportées le jeudi 24 février 2022 après un échange de mails concernant le cadre du projet et ses objectifs. L'échange portait principalement sur la carte interactive proposée sur le site du musée.

Quelles intentions y-a-t'il derrière la carte qu'on peut découvrir sur le site ? Pourquoi avoir choisi une carte interactive plutôt qu'autre chose ?

Il est important pour le musée de créer une communauté. Notre carte est interactive tout comme l'est notre musée. Notre musée existe grâce aux dons que nous recevons et qui viennent du monde entier.

Comment les spécificités du projet museum of Broken relationships se reflètent-elles sur son site web ?

C'est une chance pour tout le monde de faire quelque chose au sujet d'une rupture - d'être créatif afin de se remettre de cette douleur. Il offre une opportunité de se débarrasser de la charge émotionnelle et le contexte universel d'expériences similaires aide à la convalescence et au bien-être et semble avoir un effet cathartique.

En faisant don de leurs objets au musée ou en épinglant leur rupture, les gens peuvent se libérer de leurs histoires personnelles. Ils leur donnent une seconde vie dans un lieu où ils trouvent une nouvelle dimension. C'est une façon de rendre hommage à ce qui n'est plus là.

Le musée honore la solitude, la tristesse, la mélancolie comme quelque chose de précieux qui nous rend humains, quelque chose qui nous fait grandir. Il y a certainement une dimension cathartique à cela.

Qui a créé ce dispositif ? De qui l'idée émane-t-elle et d'où vient-elle ? Qui sont les concepteurs de cette carte et du site web ? Qui vise-t'il ?

Le site internet a été conceptualisé par Olinka Vištica et Dražen Grubišić (créateurs du musée) et conçu par une agence de conception et de développement indépendante avec qui nous collaborons.

Le site vise toutes les personnes intéressées par le concept du musée : On peut y venir pour trouver des informations concernant la visite du musée à Zagreb, les expositions itinérantes en passé, en cour ou à venir ; On peut contribuer en remplissant le formulaire de don, ou bien on peut partager sa rupture sur la carte du monde. Le site permet donc de s'adresser à un large public en incluant les personnes qui ne peuvent pas venir en personne au musée mais on une histoire à partager.

Toutes les histoires et tous les objets sont-ils indiqués sur la carte et / ou décrits sur le site du musée ? Comment et qui met à jour la carte et le site en fonction des objets que vous recevez ?

Toutes les histoires épinglées sur la carte du monde sont accessibles (parfois il y a une histoire, parfois juste un lieu, une photo...) Ces histoires constituent ce que nous appelons notre collection digitale car elles sont immatérielles et seulement accessible sur le site.

Sur le site on peut également trouver quelques histoires et objets de notre collection globale pour illustrer et donner une idée aux visiteurs du site de ce qu'ils pourraient trouver dans le musée et imaginer ce qu'est le concept du musée.

Pour les histoires épinglées, je suis la personne en charge de lire et d'accepter les histoires. En générale toutes les histoires sont acceptées mais nous devons les lire avant publications au cas où l'histoire ne respecterait pas notre politique.

Nous nous réservons le droit de refuser une histoire que nous jugeons offensante ou discriminatoire pour des motifs personnels, sexuels, raciaux, religieux, nationaux ou ethniques.

Le site web est-il très visité ? Est-ce que vous avez des retours de la part des visiteurs virtuels ? Quels sont-ils ?

Oui le site est visité. Nous n'avons pas de retour de la part des internautes sur le site internet. Les visiteurs ont plutôt tendance à s'exprimer et communiquer avec nous sur nos réseaux sociaux (facebook, instagram)

L'idée derrière le musée est si universelle qu'elle attire des personnes de nationalités, de religions, de cultures, de races et d'âges différents. L'amour sous toutes ses formes n'a pas besoin d'interprète pour que chacun puisse trouver une histoire qui lui parle. Les gens réagissent différemment en fonction de leur propre expérience, mais une chose est sûre - les expositions ne manquent jamais de provoquer une réaction, qu'il s'agisse d'un rire soudain, d'une larme cachée ou d'une contemplation silencieuse.

Les visiteurs reconnaissent souvent à quel point les gens se ressemblent vraiment en matière d'amour et de perte. Le musée propose en quelque sorte un échange d'expériences pour qu'ils ne se sentent plus seuls à la fois dans leur souffrance et dans leur joie. Encore et encore, ils se sentent émus ou inspirés : presque tous les visiteurs ressentent le besoin d'écrire leurs impressions sur l'exposition dans notre livre d'or et parfois même de partager leur propre histoire intime. Une de nos contributrices a écrit dans son formulaire de don cette phrase qui la résume bien :

"Ma gratitude pour offrir un service unique et inestimable à ceux d'entre nous qui ont quelque chose à donner mais nulle part où le donner"

Quels sont les liens entre le musée, son site web et les réseaux sociaux du musée ? Est-ce qu'ils ont changé depuis le début de la crise sanitaire ?

Nous n'avons pas vraiment changé notre manière d'utiliser les réseaux sociaux avec la crise sanitaire mais nous avons été bien plus présent pour rester en contact avec nos followers. Nous avons eu beaucoup plus de personnes actives sur le site internet pendant la pandémie. Aussi cela nous a donné l'envie de développer notre site. Nous avons eu plus de temps pour réfléchir et nous souhaiterions rendre le site plus *user friendly*, et le développer pour qu'il soit plus encore interactif et communautaire.

ANNEXE 7 : CHAPITRE 81 DU *MUSÉE DE L'INNOCENCE*, ORHAN PAMUK (2006)

Extrait de : Pamuk, Orhan, *Le Musée de l'Innocence*, traduction de Valérie Gay-Aksoy, Paris, Gallimard, 2011 [2006], 834 pages.

Note : Ce chapitre est l'antépénultième chapitre du roman. Le narrateur, Kemal, vient de perdre la femme qu'il aime dans un accident de voiture. Cette femme, prénommée Füsün, Kemal l'a attendue toute sa vie. Pour elle, il a rompu ses fiançailles avec une riche stambouliote, changé de cercles d'amis, est devenu producteur de films et est venu dîner pendant 8 ans chez ses parents presque tous les soirs alors qu'elle était mariée à un autre homme. Après l'avoir finalement quitté, le lendemain de leurs fiançailles, Kemal et Füsün ont eu un accident de voiture qui a coûté la vie à la conductrice. Kemal se demande désormais quoi faire de tous les objets qu'il a compulsivement volé chez les parents de Füsün pendant toutes ces années, en l'honneur de celle qui les avait touchés, regardés ou aimés. Il a pour projet d'en faire un musée : le musée de l'Innocence. Ce musée existe bel et bien à Istanbul aujourd'hui. Il a été fondé par l'auteur du roman. Le texte est ici retranscrit dans sa traduction française et certains passages ont été coupés.

Chapitre 81 : *Le Musée de l'Innocence*

Je ne pus répliquer à ma mère que ce n'est pas pour le travail que j'allais à Paris. Car si elle m'avait demandé quel était le motif de ce voyage, je n'aurais su que répondre. Moi-même, je ne tenais pas non plus à le connaître. Sur la route de l'aéroport, j'étais persuadé que ce voyage était une lubie liée à ma négligence envers les boucles d'oreilles de Füsun et à l'expiation de mes fautes.

Mais dès que je fus dans l'avion, je compris que j'avais entrepris ce voyage à la fois pour oublier et pour rêver. Chaque coin d'Istanbul grouillait de signes qui me la rappelaient. Alors que l'avion avait à peine décollé, je m'aperçus qu'il m'était plus aisé de réfléchir à Füsun et à mon histoire, de les envisager de façon globale et plus profonde. Quand j'étais à Istanbul, je voyais les choses à travers le prisme de mon obsession mais, dans l'avion, j'étais capable de considérer cette obsession et Füsun de l'extérieur.

J'éprouvai la même consolation et profonde compréhension en déambulant dans les musées. Je parle non pas de lieux imposants et bondés comme le Louvre ou Beaubourg mais des musées peu fréquentés que je trouvais souvent sur ma route, des collections que personne ne venait voir. Je me sentais merveilleusement bien en arpentant les salles de lieux comme le musée Edith Piaf fondé par un de ses admirateurs et que je pus visiter sur rendez-vous (j'y vis des brosses à cheveux, des peignes, des ours en peluche), le musée de la Préfecture de Police où je passai toute une journée, ou encore le musée Jacquemart-André où tableaux et objets se côtoyaient de façon très singulière (j'y vis des chaises vides, des lustres, des espaces intérieurs impressionnants et déserts). Dans la salle la plus reculée, j'échappais au regard des gardiens de musée qui me surveillaient en suivant le bruit de mes pas ; quand de l'extérieur me parvenaient le bourdonnement de la capitale, le bruit de la circulation et des travaux, je me sentais tout proche de la ville et de ses foules mais dans un tout autre univers ; je me rendais compte que ma souffrance s'atténuait au contact de l'étrangeté de ce nouveau monde à l'ambiance intemporelle et cela me consolait. [...]

Le musée Nissim de Camondo où je me rendis parce que je savais que son fondateur était un Levantin originaire d'Istanbul m'apporta une certaine libération en me montrant que je pourrais moi aussi fièrement exposer les ensembles d'assiettes et de couverts ayant appartenu aux Keskin ou encore la collection de salières que j'avais constituée en sept ans. Au musée de la Poste, je vis que je pourrais exposer les lettres que j'avais écrites à Füsun et celles qu'elle m'avait adressées ; dans le micromusée du Service des objets trouvés, je me rendis compte que tout ce que j'avais accumulé et qui me rappelait Füsun-par exemple le dentier de Tank Bey, ses boîtes de médicaments et ses factures était en fait digne d'être exposé. Dans la maison-musée Maurice

Ravel située en dehors de la capitale et où je me rendis en une heure en taxi, j'eus presque les larmes aux yeux en voyant la brosse à dents, les tasses à café, les bibelots, les poupées, les jouets du célèbre compositeur ainsi qu'un rossignol en métal qui chantait dans une cage, me rappelant soudain Citron. En visitant ces musées parisiens, je n'avais nullement honte de ma collection de l'immeuble Merhamet. Je passais peu à peu du type honteux des objets qu'il récupérait à celui du fier collectionneur. [...]

Ensuite, je me demandai comment je pourrais expliquer ce que j'éprouvais pour Füsün à quelqu'un qui ne connaissait pas Istanbul, Nigantasi et Cukurcuma. [...] Mes observations et l'amour que je vivais s'étaient totalement imbriqués.

À présent, tel un anthropologue, c'est seulement en exposant ustensiles de cuisine, bijoux et colifichets, vêtements, photos et tout ce que j'avais collecté que je pourrais donner un sens aux années que j'avais vécues.

Les derniers jours de mon séjour à Paris, je décidai de me rendre au musée Gustave Moreau, un peintre dont Proust avait parlé avec affection. Les oiseaux dessinés par Füsün à l'esprit, je pensais y passer un peu de temps. Je n'aimai guère les tableaux historiques au style classique et maniéré de Moreau mais le musée me plut. Le peintre avait consacré les dernières années de sa vie à transformer la maison familiale où il avait passé la majeure partie de son existence en un musée où, après sa mort, des milliers d'œuvres seraient exposées dans l'ancienne habitation et les deux étages qui lui servaient d'atelier. Ce faisant, cette demeure s'est transformée en une sorte de maison de souvenirs où chacun des objets qu'elle abrite rayonne d'un sens particulier, en un musée sentimental. Tandis que, faisant grincer le plancher, je déambulais dans les salles de la maison-musée où tous les gardiens sommeillaient, je fus happé par une impression que je pourrais presque qualifier de mystique. (Au cours des vingt années suivantes, je revins voir ce musée à sept reprises, et chaque fois que je marchais lentement dans ces pièces, j'éprouvais le même sentiment d'humilité.)

En rentrant à Istanbul, je filai tout droit chez Tante Nesibe. Je lui parlai brièvement de mon séjour et des musées parisiens, et peu après m'être attablé avec elle pour dîner, j'abordai le sujet qui m'occupait l'esprit.

- Cela fait des années que j'emporte des objets de cette maison, vous le savez, Tante Nesibe, dis-je avec l'aisance d'un ancien malade désormais capable de sourire de la pathologie dont il s'est débarrassé. Maintenant, c'est la maison elle-même, c'est tout l'immeuble que je veux.
- Comment cela ?
- Vendez-moi l'appartement, le bâtiment au complet avec tous les objets qu'il contient.
- Et moi, que vais-je devenir ?

Nous en discutâmes à la fois sérieusement et avec humour. J'expliquai d'un ton solennel que je voulais faire quelque chose en mémoire de Füsun dans ce lieu. Je ne manquai pas de représenter à Tante Nesibe que désormais elle serait malheureuse, à allumer toute seule son poêle dans cette maison. Je lui dis qu'elle pourrait aussi rester si elle le désirait. Tante Nesibe pleura un peu à l'idée de finir sa vie toute seule. Je lui dis que j'avais trouvé un appartement très bien dans la rue Kuyulu Bostan où ils habitaient jadis, à Nigantasi. [...]

Tante Nesibe ne se pressa pas pour intégrer son nouveau logement de Nigantasi. Avec mon aide, elle emportait quelques affaires telle une jeune fille préparant tout doucement son trousseau, elle installait des lampes, mais chaque fois qu'elle me voyait, elle répétait en souriant que jamais elle ne pourrait partir de Cukurcuma.

- Kemal, mon fils, je n'arrive pas à laisser cette maison et mes souvenirs, qu'allons-nous faire ?
- Eh bien, nous allons transformer cette maison en un lieu d'exposition pour nos souvenirs, Tante Nesibe, lui répondais-je.

Comme je parlais pour des voyages de plus en plus longs, je la voyais moins à présent. Parce que je ne savais pas exactement ce que j'allais faire de la maison, des objets ainsi que de chacune de ces choses appartenant à Füsun et sur lesquelles je n'avais même pas le courage de poser les yeux.

Mon séjour initial à Paris servit de modèle à mes autres voyages. En arrivant dans une nouvelle ville, je commençais par m'installer dans un ancien mais confortable hôtel du centre que j'avais réservé depuis Istanbul; puis, en prenant tout mon temps, sans faire l'impasse sur aucun, comme un élève appliqué et consciencieux s'acquittant sans faute de ses devoirs, je visitais tous les musées de premier plan de la ville dont j'avais préalablement pris connaissance dans les livres et les guides, je ratissais les marchés aux puces, les brocantes et certains magasins d'antiquités, j'y achetais parfois une salière, un cendrier, un tire-bouchon exactement identiques à ceux de chez les Keskin ou n'importe quel objet qui me plaisait. À Rio de Janeiro, à Hambourg, à Bakou, à Kyoto ou à Lisbonne, quel que soit le coin du monde où je me trouvais, le soir à l'heure du dîner, je marchais longuement dans les petites rues des quartiers excentrés. Je regardais par les fenêtres ouvertes les intérieurs, les familles attablées devant la télévision pendant que les mères s'occupaient du repas dans la cuisine attenante à la salle à manger, comme chez les Füsun, les enfants, les pères, les jeunes femmes mariées et leurs désespérants époux, et même de riches cousins éloignés amoureux de la fille de la maison.

Le matin, je prenais mon petit déjeuner à l'hôtel sans me presser, je tuais le temps dans les rues et les cafés jusqu'à l'heure d'ouverture des petits musées, j'envoyais une carte postale à ma mère et à Tante Nesibe, jetais un œil sur les journaux locaux et tâchais de voir ce qu'il se passait dans le monde

et à Istanbul, et à onze heures, mon cahier à la main et plein d'optimisme, je commençais ma visite des musées.

Dans les salles du musée de la Ville d'Helsinki où je m'étais rendu par une froide et pluvieuse matinée, je tombai sur des anciens flacons de médicaments similaires à ceux que j'avais trouvés dans les tiroirs de Tark Bey. En France, alors que j'arpentais les salles sentant l'humidité d'un ancien atelier de chapeaux transformé en musée dans la ville de Chazelles-sur-Lyon (j'étais le seul et unique visiteur), je vis la réplique exacte des chapeaux de mes parents. À Stuttgart, dans le musée régional du Wurtemberg installé dans le Vieux Château de la ville, alors que je regardais les jeux de cartes, les bagues, les rivières de diamants, les échiquiers et les peintures à l'huile, je pensais avec inspiration que les objets des Keskin et l'amour que j'éprouvais pour Füsun méritaient parfaitement, eux aussi, d'être présentés avec un tel faste. Dans le sud de la France, je passai une journée entière dans le musée international de la Parfumerie de la ville de Grasse, considérée comme la capitale mondiale du parfum, à essayer de me remémorer l'odeur de Füsun. Dans l'Ancienne Pinacothèque de Munich dont l'escalier me servirait plus tard de modèle pour mon propre musée, le tableau intitulé *Le Sacrifice d'Abraham* de Rembrandt me rappela le sens essentiel de cette histoire que j'avais racontée à Füsun des années plus tôt : donner ce que nous avons de plus précieux sans rien attendre en retour. Au musée de la Vie romantique à Paris, je restai longtemps à contempler avec un frisson le briquet, les bijoux, les boucles d'oreilles de George Sand ainsi qu'une mèche de cheveux agrafée sur un papier. À Göteborg, je restai patiemment assis devant les assiettes et les vases en porcelaine rapportés par la Compagnie suédoise des Indes orientales, désormais musée de la Ville. Quand, en mars 1987, je trouvai fermée la porte du petit musée de la Ville de Brevik où je m'étais rendu sur les conseils d'un camarade d'école travaillant à l'ambassade de Turquie à Oslo, je retournai passer la nuit dans la capitale norvégienne mais comme je tenais à tout prix à voir la poste datant de trois siècles, le studio de photographie et l'ancienne pharmacie, je revins à Brevik le lendemain. Sis dans un bâtiment ayant servi un temps de prison, le musée de la Mer de Trieste fut l'un des premiers lieux à me donner l'idée d'ajouter la maquette de l'un des bateaux du Bosphore (le Kalender, par exemple), auxquels les souvenirs de Füsun étaient inextricablement liés, aux objets que j'avais déjà collectés. En déambulant au milieu des touristes en short dans le musée des Papillons et des Insectes de La Ceiba sur la côte Caraïbe du Honduras --j'avais dû faire des pieds et des mains pour obtenir un Visa, je songeai à la possibilité d'exposer comme une véritable collection de papillons les broches que j'avais offertes durant des années à Füsun et même à appliquer le même traitement aux moustiques, mouches et taons trouvés dans la maison des Keskin. En Chine, dans le musée de la Médecine chinoise de la ville de Hangzhou, j'eus l'impression de me

retrouver devant les boîtes de médicaments de Tarik Bey. À Paris, j'eus la fierté de constater que la collection du récent musée du Tabac était beaucoup plus maigre que celle que j'avais pu constituer en huit ans. Par une agréable matinée de printemps à Aix-en-Provence, je me souviens d'avoir regardé les étagères, pots et objets exposés dans les salles claires du musée-atelier Paul Cézanne avec admiration et un bonheur infini. Dans le propre musée de la Maison Rockox à Anvers, je compris une nouvelle fois que c'est les calmes et petites maisons- musées où le passé hantait comme un fantôme les objets que je trouvais une beauté et une consolation qui me reliaient à la vie. Mais pour accepter et aimer ma propre collection de l'immeuble Merhamet au point de réussir à l'exhiber avec fierté, me fallait-il aller au musée Freud à Vienne et voir sa foisonnante collection de statues et d'objets anciens? Était-ce la nostalgie du coiffeur Basri ou de Cevat le Bavard qui me poussait à aller visiter l'ancienne boutique de coiffeur au Museum of London chaque fois que je passais par Londres au cours de ces premiers voyages ? Dans le musée Florence Nightingale-installé sur le site d'un hôpital et que j'étais allé visiter en espérant y voir des photos ou des objets datant de son séjour à Istanbul où la célèbre infirmière était arrivée pendant la guerre de Crimée, je ne découvris rien qui me rappelât Istanbul mais une barrette à cheveux dont Füsün possédait exactement le même modèle. En France, dans le musée du Temps installé dans un ancien palais de la ville de Besançon, tout en écoutant le profond silence qui régnait entre le tic-tac des horloges, je m'abîmai dans des réflexions sur les musées et le temps. Dans le musée Teyler de Haarlem aux Pays-Bas, tandis que je déambulais dans le silence en regardant les minéraux, fossiles, médailles, pièces de monnaie et anciens outils présentés dans de vieilles vitrines en bois, à un moment, sous le coup d'une subite inspiration, je crus pouvoir exprimer ce qui donnait du sens à mon existence et m'apportait une profonde consolation mais, de même que l'amour, ce qui m'attachait à ces lieux se déroba à ma tentative de définition. J'éprouvai le même bonheur en contemplant les lettres, peintures à l'huile, pièces de monnaie et objets quotidiens exposés dans le musée du Fort Saint-George à Madras -- la première forteresse construite en Inde par les Anglais tandis que, dans une chaleur moite, un énorme ventilateur tournait au-dessus de ma tête. C'est en visitant le musée de Castelvecchio à Vérone, en gravissant les marches et voyant la lumière tomber comme un voile de soie sur les sculptures grâce à l'architecte Carlo Scarpa que pour la première fois je perçus clairement à quoi pouvait être dû le bonheur que me procuraient les musées : cela tenait non seulement à leurs collections mais aussi à l'équilibre dans la disposition des images et des objets. Mais à Berlin, le bâtiment Martin Gropius qui abrita un temps le musée des Arts décoratifs m'enseignait que le contraire aussi pouvait être exact ; avec de l'intelligence et de l'humour n'importe quel objet pouvait être collecté, il fallait conserver tout ce que nous aimions et chaque chose

concernant ceux que nous aimions; même si nous n'avions ni maison ni musée, la poésie de la collection que nous avons constituée serait la demeure de ces objets. À la Galerie des Offices à Florence, le tableau du Caravage intitulé *Le Sacrifice d'Isaac* me fit d'abord venir les larmes aux yeux parce que je n'avais pu le voir avec Füsun, puis il me montra que la leçon à tirer de l'histoire du sacrifice d'Abraham était que l'on pouvait substituer un autre objet à celui de notre affection, et que c'est pour cela que j'étais si attaché aux objets de Füsun que j'avais rassemblés durant des années. Dans la maison-musée de Sir John Soane où je me rendais chaque fois que je passais à Londres et dont j'adorais le côté encombré et hétéroclite, je restais des heures assis seul dans un coin à écouter la rumeur de la ville et à penser avec bonheur qu'un jour, moi aussi, j'exposerais de la sorte les objets de Füsun et que cette dernière me sourirait depuis le monde des anges. Mais c'est l'atmosphère sentimentale du dernier étage du musée Frederic Marès de Barcelone foisonnant de barrettes à cheveux, boucles d'oreilles, jeux de cartes, clefs, éventails, flacons de parfum, mouchoirs, broches, collierssacs et bracelets qui me montra ce que je pourrais faire des derniers effets de Füsun. Ce lieu me revint en mémoire dans le musée du Gant à Manhattan, au cours de mon premier périple aux États-Unis, qui dura plus de cinq mois et où je visitai deux cent soixante-treize musées. Dans le Museum of Jurassic Technology de Los Angeles, j'éprouvai le sentiment qui m'avait déjà saisi dans certains musées, cette impression récurrente de me trouver dans un espace- temps tout autre que celui dans lequel vivait le reste de l'humanité. Au musée Ava Gardner de la ville de Smithfield en Caroline du Nord où je volai une affiche d'exposition qui montrait la star posant dans une publicité pour un service de porcelaine, je fus pris d'une telle nostalgie pour Füsun en voyant les photos d'Ava lorsqu'elle était écolière, ses chemises de nuit, ses gants et ses bottes, que j'eus envie d'abrèger mon voyage et de rentrer à Istanbul. Après avoir consacré deux journées entières à voir la collection de canettes de bière et de soda du musée des Canettes et de la Publicité qui venait d'ouvrir aux environs de Nashville - mais qui ferma par la suite --, je me souviens d'avoir de nouveau désiré rentrer chez moi, mais je continuai. Ce n'est que cinq semaines plus tard, envoyant dans le musée de la Tragédie dans l'Histoire américaine de St. Augustine en Floride- qui serait lui aussi voué à disparaître- l'épave de la Buick modèle 1966 à la carrosserie défoncée et rouillée à bord de laquelle la célèbre Jayne Mansfield avait trouvé la mort dans un accident de la route en 1967 que je parvins enfin à me décider à rentrer à Istanbul. Je comprenais que le musée personnel d'un authentique collectionneur devait être l'endroit où il vivait.

Je ne restai pas longtemps à Istanbul. En voyant notre Chevrolet 1956 sous un figuier dans un terrain vague à l'arrière de l'atelier du réparateur de Chevrolet Sevkət Usta que j'avais trouvé du côté de Maslak, grâce aux

indications de Cetin Efendi, je fus soudain assailli par une intense émotion.
[...]

- Je voudrais vivre avec cette voiture sous le même toit jusqu'à la fin de ma vie, répondis-je.

Je l'avais dit en riant, mais Çetin Efendi perçut ce qu'il y avait de sincère dans ce désir et m'épargna la fameuse phrase que me servaient les autres : « La vie ne s'arrête pas avec la défunte, Kemal Bey. » S'il l'avait prononcée, je lui aurais dit que le musée de l'Innocence était un lieu fondé pour vivre avec les morts. Comme je n'avais pas eu l'occasion d'assener la réponse que j'avais préparée, je dis crânement :

- Il y a aussi beaucoup de choses dans l'immeuble Merhamet. Je veux tout rassembler sous le même toit et vivre avec.

J'avais pas mal de héros de l'aventure muséale à qui m'identifier. Nombreux sont ceux qui, à l'instar de Gustave Moreau, transformèrent les demeures où ils vécurent avec leurs collections les dernières années de leur existence en musées qui ouvriraient leurs portes après leur mort. J'aimais les lieux qu'ils avaient fondés. Et pour voir les centaines de musées que j'affectionnais ainsi que les milliers d'autres que je n'avais pas encore visités et qui m'intriguaient, je poursuivis mes voyages.

Résumé

L'intime, en tant qu'expérience subjective et individuelle, pose un défi à la connaissance scientifique. Ce mot désigne un espace aux frontières floues où s'épanouissent des relations personnelles et privées. À priori, l'intime se situe donc aux antipodes de l'espace public, puisqu'étymologiquement il est « le plus intérieur ». Pourtant, ce mémoire repose sur un corpus d'une cinquantaine d'institutions muséales qui viennent nuancer et complexifier le rapport entre le musée, parangon de l'espace public, et l'intime. Ce corpus, non-exhaustif, est représentatif de plusieurs types de musées intimes : les maisons-musées, les « musées d'auteurs », les musées d'artistes, les musées de collectionneurs privés, les anti-musées de l'art contemporain et les musées thématissant l'intime.

En effet, même si cela paraît paradoxal, penser l'intimité dans le cadre du musée n'est pas dénué de fondements pratiques. Ce travail se propose donc d'évaluer comment le modèle d'un musée intime, défini dans ce mémoire et nourri de nombreuses lectures en sciences humaines et sociales et en muséologie, reconfigure le Musée en tant qu'institution de l'espace public, voire reconfigure l'espace social dans son ensemble. Le musée intime nous invite en effet à repenser un ensemble de relations.

Cette étude se fonde sur un corpus de critères nourris d'expériences personnelles, de lectures et d'entretiens avec des muséologues et avec deux professionnels de musées « intimes ». Ce travail revient également sur la dimension « impensée » de l'intime au musée et se propose de poser les premiers jalons d'une pensée muséale de l'intime et d'une histoire intime des musées.