

Reconnaître un
chef-d'œuvre.
L'influence du
statut d'une œuvre
dans l'allocation de
l'attention des
visiteurs au musée
d'art

Cet article étudie les effets du statut d'une œuvre d'art sur sa réception. Il présente les résultats d'une enquête ethnographique sur les réceptions dans un grand musée de province d'un tableau de maître français du XVII^e siècle. L'orientation dans l'univers matériel et symbolique du musée est un enjeu pratique majeur pour le visiteur. Le statut de l'œuvre d'art constitue alors une ressource qu'il peut mobiliser pour guider sa visite. Il peut être repéré grâce à des indices artistiques, et surtout muséographiques. Mais si le statut aide à sélectionner les œuvres, il est aussi source de dissonance, lorsque la valeur attribuée par les institutions de l'art ne semble pas pouvoir être justifiée par les propriétés esthétiques de l'œuvre. Le cas d'un chef-d'œuvre méconnu dans un musée de beaux-arts met ainsi en lumière les conditions pratiques de diffusion et d'efficacité des hiérarchies culturelles.

L'existence de hiérarchies culturelles qui structurent notre appréhension des objets d'art n'est plus à prouver. On s'est cependant peu interrogé sur le degré de maîtrise de ces hiérarchies par les publics, sur leur transmission, et sur leurs effets pratiques dans des situations de réception. L'enquête dont cet article rend compte cherchait à saisir en pratique l'opération par laquelle un membre du public identifie la valeur d'un objet, et à explorer le rôle de la valeur institutionnellement attribuée à une œuvre. Comment évalue-t-on la légitimité d'une œuvre, et quelles sont les conséquences de cette identification ?

Ce travail s'inscrit dans la tradition de la sociologie de la réception défendue par Jean-Claude Passeron¹. Celle-ci se caractérise par l'attention portée aux enjeux de légitimité culturelle, ainsi que par le respect de trois principes : de spécificité (du médium, la réception des images n'étant pas celle des textes), de singularité (les enquêtes de réception doivent porter sur des objets singuliers, et non sur des genres, des catégories ou des collections), et de perceptibilité (l'enquête doit porter sur des réceptions empiriquement constatées²).

L'enquête porte donc sur un terrain étroitement délimité : la réception située, au sein du musée des beaux-arts de Lyon, d'une toile de Nicolas Poussin, *La fuite en Égypte*. Ce tableau est le plus souvent perçu comme quelconque au premier abord, mais l'identification de son auteur, Nicolas Poussin, modifie radicalement l'appréhension des visiteurs.

Il devient soudain digne d'intérêt par cette seule signature. Pourtant, le prestige de son auteur ne suffit pas à épuiser sa signification, et fait naître, au contraire, de nouvelles questions. Il s'agit donc d'un cas limite : une œuvre pour laquelle le décalage entre le prestige d'une part, les caractéristiques formelles d'autre part est maximal. Il donne ainsi à voir des comportements, des interrogations et des raisonnements des visiteurs qui se jouent, à une échelle plus limitée, dans bien d'autres moments de la visite d'un musée, et plus généralement de la confrontation avec une œuvre d'art. *La fuite en Égypte* est une entrée pour saisir les effets du statut d'une œuvre sur sa réception.

J'examine dans la première partie de l'article l'articulation entre production et réception artistiques dans les travaux sur la légitimité culturelle. Je défends l'idée selon laquelle l'identification d'une œuvre, la détermination de sa position dans les hiérarchies culturelles, n'est pas une opération triviale dans une situation de réception : elle est difficile – elle peut être ratée – et elle produit des effets considérables. Je présente ensuite les enjeux de l'identification du statut de *La fuite en Égypte*. Je montre enfin, à partir des résultats d'une enquête ethnographique au musée des beaux-arts de Lyon, que les dispositifs de médiation constituent des appuis à l'identification des œuvres qui permettent aux visiteurs de s'orienter dans le musée.

Reconnaissance et identification

Les approches sociologiques de l'art sensibles aux hiérarchies culturelles insistent généralement sur les processus sociaux de construction de la valeur symbolique. Alors que ces processus sont très bien documentés, la question de la transmission de l'ordre de légitimité issu de cette construction est plus rarement étudiée.

¹ Passeron Jean-Claude et Grumbach Michel, *L'œil à la page. Enquête sur l'introduction d'une documentation audio-visuelle dans huit bibliothèques publiques*, Paris, Direction du livre, 1981 ; Passeron Jean-Claude et Pedler Emmanuel, *Le temps donné aux tableaux. Compte rendu d'une enquête au Musée Granet*, Marseille, IMEREC, 1991.

² Passeron Jean-Claude, « L'usage faible des images. Enquêtes sur la réception de la peinture », in *Le raisonnement sociologique*, Paris, Albin Michel, 2006, pp. 399-442.

La production de la valeur artistique

La plupart des acteurs des mondes de l'art s'accordent pour penser que les objets d'art se caractérisent par leur caractère unique. Leur valeur est alors conditionnée à leur authenticité³ et à leur singularité, y compris lorsque ces objets sont « mécaniquement » reproduits⁴. Cette condition de singularité a été construite par une longue histoire⁵. Il en résulte que, d'un point de vue économique, les objets artistiques sont des biens singuliers, qui posent en cela des problèmes spécifiques d'évaluation⁶. La sociologie a alors fort à faire pour déterminer les modalités de cette évaluation, qui sont rarement consensuelles. L'attribution d'une valeur à une œuvre particulière est susceptible de mobiliser de nombreux acteurs – producteurs⁷, intermédiaires⁸, publics⁹ –, et cette valeur peut varier considérablement d'une époque à l'autre¹⁰. Pour autant, l'évaluation d'un objet nouvellement créé, ou la réévaluation d'une œuvre ancienne, peut s'appuyer sur des institutions stabilisées par l'histoire des champs de production culturelle : les genres, les écoles, les formes culturelles permettent d'opérer un ensemble de raccourcis entre l'objet et sa valeur¹¹, et certains acteurs, comme les

critiques, ont pour fonction principale de produire de tels signaux sur les œuvres¹².

Les mécanismes de reconnaissance artistique, de production et de diffusion de la valeur symbolique, sont désormais bien connus, et continuent à alimenter une recherche abondante. La sociologie de l'art et de la culture s'est par ailleurs intéressée au versant de la réception des œuvres. Les travaux sur les publics ont particulièrement mis l'accent sur les correspondances entre espace des productions culturelles et espace des publics¹³. Dans les études de la réception, l'attention portée aux modalités pratiques de l'activité que constitue l'expérience artistique a mis en lumière la diversité des lectures empiriquement constatées des œuvres¹⁴. Ces travaux dialoguent avec les textes sur la production de la valeur de l'art, en ce qu'ils montrent les effets pratiques de la légitimité culturelle : à la fois la façon dont les récepteurs – lecteurs, spectateurs, visiteurs, etc. – incorporent le statut des œuvres dans leur réception¹⁵ et, en retour, la manière dont les réceptions peuvent être à l'origine d'évolutions du statut des œuvres.

La plupart du temps, cependant, ces travaux considèrent que l'information portant sur la valeur reconnue aux œuvres est parfaitement transmise entre les différents acteurs. Les récepteurs connaissent le statut assigné par les professionnels de la production et de la médiation aux œuvres d'art. Un tel postulat fait sens lorsque l'on étudie la production de la valeur artistique, mais il masque alors l'incertitude des récepteurs quant à la valeur des œuvres. Le passage d'une échelle d'analyse à l'autre, du champ de production au moment de la récep-

³ Lahire Bernard, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, La Découverte, 2015.

⁴ Benjamin Walter, « L'œuvre d'art à l'heure de sa reproduction mécanisée », in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 115-192.

⁵ Elias Norbert, *Mozart. Sociologie d'un génie*, Paris, Seuil, 1991 ; Heinrich Nathalie, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1992 ; Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1998.

⁶ Karpik Lucien, *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard, 2007.

⁷ Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art*, op. cit. ; Moulin Raymonde, « Le marché et le musée La constitution des valeurs artistiques contemporaines », *Revue française de sociologie*, vol. 27, n°3, 1986, pp. 369-395.

⁸ Shrum Wesley, *Fringe and Fortune. The Role of Critics in High and Popular Art.*, Princeton, Princeton University Press, 1996.

⁹ Bourdieu Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

¹⁰ Levine Lawrence, *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2010 ; Haskell Francis, « Réorientation du goût à Florence et à Paris », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2001, vol. 72, n°1, pp. 5-16.

¹¹ DiMaggio Paul, « Classification in Art », *American Sociological Review*, vol. 52, n°4, 1987, pp. 440-455.

¹² Shrum Wesley, *Fringe and Fortune. The Role of Critics in High and Popular Art*, op. cit.

¹³ Donnat Olivier, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris, La Découverte, 2009.

¹⁴ Ang Ien, *Watching Dallas : Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Londres, Routledge, 1985 ; Radway Janice A., *Reading the Romance : Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1991 ; Mauger Gérard, Poliak Claude F. et Pudal Bernard, *Histoire de lecteurs*, Paris, Nathan, 1999 ; Charpentier Isabelle, *Comment sont reçues les œuvres : actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*, Grane, Creaphis, 2006.

¹⁵ Collovald Annie et Neveu Erik, *Lire le noir. Enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Paris, Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou, 2004 ; Passeron Jean-Claude et Pédler Emmanuel, *Le temps donné aux tableaux. Compte rendu d'une enquête au Musée Granet*, op. cit.

tion, n'est pas une simple translation de la structure des hiérarchies culturelles.

Les effets interactionnels de la légitimité artistique

Il importe alors de considérer les deux acceptions du terme de reconnaissance¹⁶. Il peut désigner en effet à la fois le processus d'attribution d'une valeur à un objet artistique – c'est son sens le plus commun dans la sociologie de l'art – et le processus d'identification de cette valeur. L'étude de ce second sens du terme de reconnaissance met l'accent sur les effets interactionnels de la légitimité culturelle. Comment, dans une situation de réception, un individu identifie-t-il la valeur habituellement accordée à un objet artistique, et comment cette identification influe-t-elle sur son appropriation ? Dans le premier sens, l'attribution est un acte performatif produit par des acteurs qualifiés lorsqu'ils évaluent un objet¹⁷ ; dans le second sens, l'identification est produite par un récepteur isolé qui ne dispose pas du pouvoir de faire advenir sa parole (il ne peut décider seul, par exemple, de ce qu'un tableau est un chef-d'œuvre), mais qui cherche à déterminer la valeur couramment accordée à une œuvre.

La question de l'adéquation entre la valeur reconnue par les institutions de l'art et celle identifiée par le public démontre sa pertinence dans les cas de divergence entre ces deux valeurs : lorsque l'on tient pour quelconque un chef-d'œuvre reconnu, ou lorsque l'on tient pour particulièrement admirable une œuvre mineure. L'objet peut avoir une valeur bien établie : rien ne dit que l'individu ne la connaisse ni ne l'accepte. Il peut être généralement reconnu (consacré) sans être pour autant reconnu (identifié) comme tel.

Il ne s'agit pas là d'un simple jeu de mots autour du terme de reconnaissance, mais plutôt d'une invitation à déplacer le regard vers une zone laissée dans l'ombre par la théorie de la légitimité culturelle. Un ordre de légitimité ne fonctionne que dans la mesure où il est reconnu comme tel. Il ne suffit pas alors de montrer qu'un objet a été consacré par des instances spécialisées pour le considérer comme légitime. Il faut encore que, au sein du public, ceux-

là mêmes qui se tiennent éloignés de cet objet lui octroient tout de même une valeur importante, sinon supérieure à celle de leurs propres pratiques. Si les beaux-arts ou la littérature consacrée dans leur ensemble disposent d'une légitimité, c'est parce que les non-visiteurs de musée et les non-lecteurs leur accordent une supériorité sur leurs propres pratiques.

L'ordre de la légitimité culturelle repose donc sur un travail d'inculcation des hiérarchies. C'est là le travail de l'école décrit par Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron¹⁸, ainsi que le « travail pédagogique, institutionnel ou non, capable de faire intérioriser aux classes dominées l'illégitimité de leur culture vernaculaire » que mentionne le second¹⁹. Ce travail doit produire une compétence, la capacité à identifier la valeur d'une œuvre, afin de lui accorder une attention adéquate. Cette compétence incorporée fonctionne le plus souvent de manière inconsciente. Elle constitue une médiation nécessaire entre un ordre de légitimité et des attitudes de réception particulière : elle permet par exemple d'adopter une position détendue devant une émission de télévision, et plus attentive dans un musée d'art²⁰. Pour autant, comme toute compétence, lorsqu'elle est mise à l'épreuve par une situation difficile, elle ne fonctionne pas toujours.

L'attention au musée

Le musée constitue un lieu particulièrement adapté à l'étude du travail d'identification des œuvres. La sortie au musée est, on le sait, une pratique caractéristique des loisirs des classes supérieures²¹. La dernière enquête sur les pratiques culturelles des Français témoigne de la persistance de ce phénomène : 72 % des individus les plus diplômés (bac +4 et plus) s'y sont rendus au cours des douze derniers mois avant l'enquête, contre 15 % des sans diplôme ; 59 % des cadres et professions intellectuelles supérieures contre 15 % des ouvriers et 22 % des employés. Sans compter que, dans cette popu-

¹⁶ Lahire Bernard, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

¹⁷ Lahire Bernard, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, op. cit.

¹⁸ Bourdieu Pierre et Passeron Jean-Claude, *Les héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Minit, 1964.

¹⁹ Grignon Claude et Passeron Jean-Claude, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1989, pp. 62-64.

²⁰ Lahire Bernard, *La culture des individus*, op. cit.

²¹ Bourdieu Pierre et Darbel Alain, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minit, 1969.

lation de visiteurs de musées en général, seuls 36 % des ouvriers et 40 % des employés ont visité spécifiquement un musée d'art, contre 66 % des cadres²². Les raisons de cette sélection sont également bien connues : le musée comme lieu de sacralisation de la culture légitime expose des objets qui excluent ceux qui ne disposent pas des modes d'appropriation nécessaires, que Bourdieu désigne comme la « compétence artistique »²³.

La description du public des musées ne suffit cependant pas à épuiser le sens de cette pratique. Malgré les obstacles à la fréquentation du musée par les personnes les moins diplômées, le public est diversifié. Tous les visiteurs ne correspondent pas à l'image canonique de l'amateur d'art, connaisseur compétent capable de s'orienter avec aisance dans un lieu artistique. La compétence que décrit Pierre Bourdieu est faite de connaissances spécialisées qui sont l'apanage des fractions intellectuelles des classes supérieures, et plus précisément, en leur sein, des professionnels de l'art, producteurs ou intermédiaires. Les enquêtes font ainsi état de différences considérables entre les différentes fractions des visiteurs²⁴. Par ailleurs, comme les autres pratiques culturelles, la visite au musée ne répond pas simplement à une logique de goût. Elle s'inscrit également dans des routines de loisirs, comme les visites de vacances, dans des groupes sociaux, et dans des stratégies éducatives. De ce fait, c'est souvent le musée en lui-même plutôt que son contenu qui constitue, pour les visiteurs, l'unité pertinente de l'expérience : on va « au musée » plutôt que l'on ne va voir les collections de ce musée, ou des œuvres précises. En conséquence, l'appétence pour la visite peut être relativement autonome de la compétence artistique²⁵.

Le public du musée est donc sursélectionné, mais pas homogène. La distinction entre visiteurs et non-visiteurs ne doit pas masquer les inégalités de capacité d'orientation au sein de ce premier groupe. Si les individus les plus proches du monde de l'art disposent le plus souvent d'une compétence artistique suffisante pour identifier adéquatement les œuvres, la majeure partie des visiteurs fait face à une incertitude considérable quant à la valeur relative des objets des collections. Il semble couramment accepté que cette valeur soit très inégalement répartie. Au sein des collections d'un musée important cohabitent en effet des œuvres de plus ou moins bonne facture, et plus ou moins dignes de l'attention du public. Le musée des beaux-arts de Lyon n'est pas le dernier à l'admettre, qui publie par exemple une brochure pour guider ses visiteurs à travers un « parcours chefs-d'œuvre » qui, de Véronèse à Soulages, leur permet de concentrer leur attention sur les toiles les plus remarquables. L'orientation dans l'espace physique et symbolique des collections, la distribution de l'attention, constitue pour les visiteurs un problème pratique.

Cette question de l'orientation des visiteurs fait l'objet d'une littérature académico-professionnelle importante au sein des études de public, et en particulier des *visitor studies* anglo-saxonne²⁶. Celles-ci, dans un souci muséographique, s'interrogent depuis au moins les années 1920 sur les facteurs du « succès » d'une exposition : à quelles conditions psychologiques, physiologiques, matérielles, muséographiques, etc., un objet exposé est-il plus regardé qu'un autre²⁷ ? Ces études, qui déploient un arsenal méthodologique étendu et particulièrement riche, font cependant peu de cas du statut des objets, ou même des expositions (elles agrègent par exemple les résultats obtenus dans des zoos, les musées d'art et des musées d'industrie²⁸), pas plus que des propriétés sociales des visiteurs. Elles se concentrent par ailleurs sur les caractéristiques matérielles des

²² Donnat Olivier, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, op. cit.

²³ Bourdieu Pierre, « Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique », *Revue internationale des sciences sociales*, 1968, vol. 20, n°4, pp. 640-664 ; Pierre Bourdieu, « Disposition esthétique et compétence artistique », *Les Temps Modernes*, 1971, vol. 27, n°295, pp. 1345-1378.

²⁴ Passeron Jean-Claude et Pedler Emmanuel, *Le temps donné aux tableaux. Compte rendu d'une enquête au Musée Granet*, op. cit. ; Schnapper Dominique, « Le musée et l'école », *Revue française de sociologie*, 1974, vol. 15, n°1, pp. 113-126 ; Lambert Anne, *La réception de la peinture dans les classes supérieures*, Mémoire de maîtrise, Université Lyon II, Lyon, 2004.

²⁵ Coavoux Samuel, « Familles au musée. L'inégale transmission culturelle », *Informations sociales*, n°190, 2015, pp. 8-17.

²⁶ Hein George E., *Learning in the Museum*, Londres, Routledge, 1998.

²⁷ Par exemple Bitgood Stephen, Patterson Donald, et Benefield Arlene, « Exhibit Design and Visitor Behavior Empirical Relationships », *Environment and Behavior*, 1988, vol. 20, n°4, pp. 474-491.

²⁸ Serrell Beverly, « Paying Attention : The Duration and Allocation of Visitors' Time in Museum Exhibitions », *Curator*, vol. 40, n°2, 1997, pp. 108-125.

expositions au détriment des propriétés des publics et des objets²⁹.

Le concept de « pouvoir d'arrêt » (« attraction power »³⁰), développé dans ce courant, a cependant pu être employé dans une perspective sociologique riche par Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler³¹. Leur enquête au musée Granet, employant les mêmes méthodes de suivi chronométré de visiteurs³², a mis en évidence les inégalités entre les œuvres dans leur capacité à attirer l'attention du visiteur, tout comme les écarts de stratégies entre les visiteurs de différents milieux. Ainsi, les tableaux diégétiques, peintures d'histoire ou scènes de genre, la taille du tableau, et le renom de l'artiste modifient singulièrement les attitudes des visiteurs. Au musée Granet, ce sont en particulier les tableaux de Cézanne qui provoquent le plus grand nombre d'arrêts, mais d'arrêts généralement courts, qui sont autant de « coups de chapeau » de visiteurs reconnaissant là un coup de pinceau familier – ou un nom inscrit sur un cartel. Passeron et Pedler montrent ainsi que le « pouvoir d'arrêt des œuvres » que les visitor studies ne cherchent que dans l'environnement du musée peut bien appartenir à l'œuvre elle-même, et à l'ordre symbolique dont elle participe.

Un chef-d'œuvre méconnu

L'enquête dont cet article rend compte porte donc sur l'activité des visiteurs d'une salle des collections de peintures anciennes du musée des beaux-arts de Lyon, en se concentrant en particulier sur l'un des treize tableaux qui y sont conservés, une *Fuite en Égypte* de Nicolas Poussin. L'enquête par observation est courante dans les études de public³³.

²⁹ Sur les fondements épistémologiques et méthodologiques des *visitor studies*, cf. Coavoux Samuel, « De la mesure du temps à l'analyse des séquences d'action. Dynamique de l'attention dans les études du public des musées », *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, vol. 10, n°2, 2015, p. 237-271.

³⁰ Robinson Edward S., *The Behavior of the Museum Visitor*, Washington, The American Association of Museums, 1928.

³¹ Passeron Jean-Claude et Pedler Emmanuel, *Le temps donné aux tableaux. Compte rendu d'une enquête au Musée Granet*, op. cit. ; Passeron Jean-Claude et Pedler Emmanuel, « Le temps donné au regard. Enquête sur la réception de la peinture », *Protée*, vol. 27, n°2, 1999, p. 93-116.

³² Yalowitz Steven S. et Bronnenkant Kerry, « Timing and Tracking. Unlocking Visitor Behavior », *Visitor Studies*, vol. 12, n°1, 2009, pp. 47-64.

³³ Passeron Jean-Claude et Pedler Emmanuel, *Le temps donné*

La particularité de celle-ci est sa focalisation sur une salle unique, et sur un tableau de cette salle. Ce choix m'a permis de rendre visibles les réceptions les plus faibles. Alors que les approches globales de l'exposition tendent à souligner ce que les visiteurs font plutôt que ce qu'ils ne font pas, la contrainte que constitue l'observation située d'un tableau met en lumière les incertitudes, les hésitations, et les ignorances. Cependant, il ne s'agit pas d'une étude monographique. En effet, le cas de *La fuite en Égypte* ne vaut pas pour lui-même, mais en tant qu'il constitue un cas limite. Le tableau de Poussin présente un écart considérable entre la valeur institutionnellement reconnue et la valeur spontanément identifiée par les visiteurs. En cela, il pose avec plus d'acuité que d'autres objets d'art la question de l'incertitude des comportements des récepteurs. On la retrouve dans bien d'autres situations : la musique savante³⁴, la photographie³⁵, l'art contemporain³⁶, etc.

L'enquête a consisté dans l'observation longue, détaillée et répétée des trajectoires et des attitudes des visiteurs de la salle où est conservé le tableau. Pour chaque visiteur ou groupe de visiteurs, il s'agissait de noter leur trajectoire dans la salle, la direction et la dynamique de leurs regards, l'attention portée aux toiles et aux dispositifs de médiation (cartels, audioguides, brochure explicative, etc.), leurs gestes (prises de vues photographiques, lectures, etc.), et leurs postures devant les toiles. Les observations ont été répétées de manière à obtenir une diversité de saisons, de jours et d'heures. En outre, certains visiteurs – ceux qui prêtaient une attention supérieure à quelques secondes au tableau – se virent également proposer un entretien de courte durée sur le regard qu'ils portaient sur la toile. J'ai ainsi réalisé 44 entretiens avec 57 personnes, d'une durée variant de dix minutes à une heure. J'ignore, dans le cadre de cet article, les visites guidées, aussi bien celles d'enfants scolarisés que celles d'adultes, dans la mesure où leur attention est explicitement diri-

aux tableaux. Compte rendu d'une enquête au Musée Granet, op. cit.

³⁴ Menger Pierre-Michel, « L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine », *Revue française de sociologie*, vol. 27, n°3, 1986, pp. 445-479.

³⁵ Ghebaour Cosmina, « "Mais... Je ne visite pas !" Une approche ethnographique de l'usage faible des œuvres », *Ethnologie française*, vol. 43, n°4, 2013, pp. 709-722.

³⁶ Heinich Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, Paris, Anthème Fayard, 2010.

gée par un guide menant les groupes de tableau en tableau.

Nicolas Poussin, un peintre célèbre et méconnu

Le tableau de Poussin présente un intérêt particulier pour l'étude de l'identification de la valeur d'une œuvre : il est considéré comme un chef-d'œuvre par les institutions du monde de l'art, mais s'avère particulièrement difficile à reconnaître comme tel pour les visiteurs qui n'appartiennent pas aux professions artistiques. Son auteur est un maître reconnu comme l'un des plus importants de son temps, et de l'histoire de l'art occidental en général. Né en Normandie en 1594, installé à Rome dès 1624, après un apprentissage à Paris, il y gagne la protection de mécènes et répond rapidement à des commandes venues de toute l'Europe. Il ne reviendra en France que quelques mois, à la demande de Richelieu, alors qu'on le nomme premier peintre du roi. Il est souvent le premier nom associé au classicisme ou à l'école française, produisant, avec d'autres, le canon de la peinture académique naissante³⁷. Les rares toiles autographes qui passent sur le marché de l'art atteignent des cotes importantes, comparables à celle des autres grands maîtres anciens, ou à celle des peintres modernes les plus en vue, de Warhol à Picasso³⁸ – le tableau eut d'ailleurs, brièvement, le record de l'acquisition la plus chère par un musée français.

Poussin figure en bonne place dans les manuels classiques³⁹. Élie Faure lui consacre sept pages, et de nombreuses reproductions, dans son chapitre sur « La monarchie française et le dogme esthétique

», où il décrit le triomphe de l'esprit du maître⁴⁰. Ernst Gombrich, qui l'apprécie moins, le qualifie de « plus grand [des] maîtres [de l'académisme] »⁴¹. Il est le peintre le plus cité et le plus reproduit par un manuel qui veut enseigner à « comprendre et reconnaître la peinture »⁴², devant Raphaël et le Caravage. D'autres ouvrages, à destination d'un public plus populaire, qui présentent les « plus grands peintres » ou les « grands maîtres » de la peinture ne manquent jamais de faire figurer Poussin parmi leur sélection⁴³ : il fait clairement partie du cœur irréductible du canon de l'histoire de l'art occidental ancien, avec une douzaine d'autres artistes, de Botticelli à Rubens. Ses toiles, enfin, sont conservées et mises en valeur dans les musées les plus prestigieux, du Louvre à l'Hermitage (St Petersburg), en passant par la National Gallery (Londres) et la Gemäldegalerie (Berlin). Le Louvre, par exemple, contient trois salles dédiées à ses tableaux, dont une à son seul cycle des Quatre saisons (1660-1664).

Si la légitimité artistique de Poussin est donc solidement établie par le marché et le musée⁴⁴, il n'en reste pas moins un artiste considéré comme particulièrement hermétique, y compris par les spécialistes. Ce « peintre des gens d'esprit », comme on le surnomme à son époque, aux compositions très travaillées, et chargées de symboles, voit sa production se tourner très tôt vers le marché privé des collectionneurs. Il peint très peu, par exemple, pour des institutions religieuses et se trouve donc moins contraint que d'autres à l'exigence d'édification des œuvres destinées aux églises et aux palais. Ses toiles, dès leur conception, se destinent aux connaisseurs. Initiateur d'un mouvement artistique, ou du moins considéré comme tel, il inspire de nombreux artistes qui produisent à sa suite une série d'œuvres

³⁷ Comme on le voit par exemple dans un ouvrage de vulgarisation comme : Denizeau Gérard, *Panorama des grands courants artistiques*, Paris, Larousse, 2013, pp. 51-55.

³⁸ En 2011, une *Ordination* faisant partie d'une série des Sept Sacrements et appartenant à la collection des ducs de Rutland fût vendue au Kimbell Art Museum pour 24,3 millions de dollars. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une enchère publique (la toile n'avait pas trouvé preneur chez Christie's quelques mois auparavant), on peut se faire une idée de l'importance de ce prix en constatant que seules 20 œuvres ont été vendues pour un prix supérieur en enchère publique durant cette même année (Art Price, *Art Market Trends 2011*, http://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2011_fr.pdf, p. 30, consulté le 15 septembre 2013).

³⁹ Sur la carrière et le statut de Poussin, cf. Lahire Bernard, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré, op. cit.*, pp. 325-357.

⁴⁰ Faure Elie, *Histoire de l'art. 4. L'art moderne*, Paris, G. Crès, 1921, pp. 165-172.

⁴¹ Gombrich Ernst M., *Histoire de l'art*, Londres, Phaidon, 2006, p. 300.

⁴² Laneyrie-Dagen Nadeije, *Lire la peinture. Dans l'intimité des œuvres*, Paris, Larousse, 2002, p. XI.

⁴³ Gariff David, *Les plus grands peintres de Michel-Ange à Andy Warhol. Courants et influences au fil de l'histoire*, Paris, Eyrolles, 2009 ; Breton Jean-Jacques et Williatte Dominique, *Les grands peintres. Les 50 meilleurs artistes de l'histoire de l'art*, Paris, First, 2008 ; Cumming Robert, *Grands maîtres de la peinture. 50 peintres célèbres présentés au travers de leurs œuvres*, Paris, Larousse, 1998.

⁴⁴ Moulin Raymonde, « Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines », *art. cit.*

banalisant ses innovations artistiques. Or, les caractéristiques picturales de ce classicisme sont bien loin de celle de l'impressionnisme ou du postimpressionnisme qui forment le cœur du goût moyen des visiteurs de musée d'art⁴⁵. Poussin est un artiste renommé, mais méconnu. Son nom est associé à une manière, mais rarement à des œuvres précises. Contrairement à Léonard de Vinci ou Picasso, à qui sont associés immédiatement la *Joconde* ou *Guernica*, nul titre ne découle aussi aisément de la mention de Poussin : seuls les visiteurs les plus compétents mentionnent *Les bergers d'Arcadie* ou *Le massacre des innocents*, deux de ses compositions les plus connues. Le nom, pourtant, n'est pas étranger aux visiteurs.

Ce paradoxe est central dans la réception de sa toile. L'identification de la valeur du tableau est difficile. La justification de sa reconnaissance artistique l'est tout autant. Les visiteurs sont souvent surpris de découvrir qu'il s'agit d'un chef-d'œuvre, institutionnellement reconnu comme tel, dans la mesure où ils peinent à trouver dans la toile elle-même des prises pour assurer cette identification.

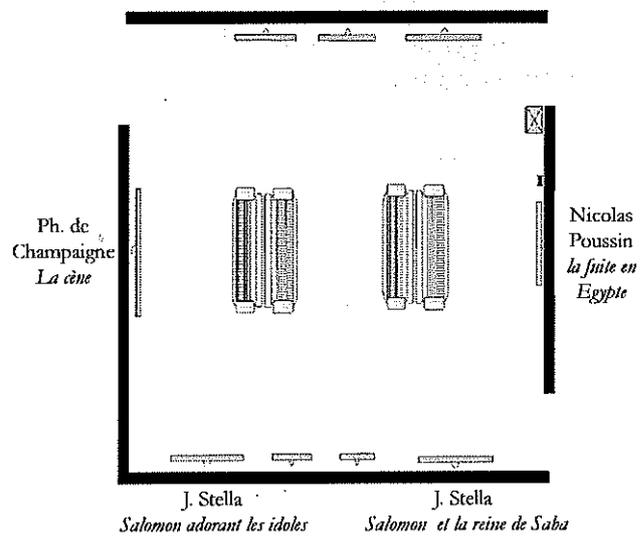
La fuite en Égypte dans les collections du musée de Lyon

Une description détaillée du tableau de Poussin et de sa position dans les collections du musée est nécessaire à l'étude de son pouvoir d'arrêt. Les collections de peinture ancienne du musée des beaux-arts de Lyon sont organisées chronologiquement et géographiquement. Chaque salle présente ainsi une relative unité de période (primitif, Renaissance, XVIIe siècle, XVIIIe siècle, XIXe siècle) et d'aire géographique (Italie, Flandre, France, Lyon). La salle où est conservée le tableau de Poussin, dans la section du XVIIe siècle français, fait suite à une série de sept toiles monumentales, mesurant environ cinq mètres de hauteur, et larges de trois à huit mètres, dont six sont le fait de maîtres français (Philippe de Champaigne, Charles Le Brun, Jean Jouvenet) et une de Rubens. Elle est suivie par un corridor plus étroit où sont présentés des tableaux flamands de dimensions plus modestes. La salle du Poussin abrite, quant à elle, treize peintures de maîtres français, dont quelques lyonnais. La Fuite en Égypte est présentée, seule, sur le mur est de la

⁴⁵ À une question très ouverte sur les goûts en matière picturale – « quels artistes, périodes, mouvements, œuvres, appréciez-vous particulièrement ? » – une grande majorité des enquêtés répond spontanément « l'impressionnisme ».

salle, entre les deux entrées en provenance des toiles monumentales. Sur le mur sud figurent une série de cinq tableaux de Jacques Stella, peintre lyonnais, ami et disciple de Poussin, dont un ensemble de deux toiles prenant pour sujet le roi Salomon (*Salomon et la reine de Saba*, *Salomon adorant les idoles*), ainsi qu'une grande allégorie décorative de Noël Coypel, *La Terre*. Le mur ouest accueille, seule là encore, une grande *Cène* de Philippe de Champaigne dont deux autres versions sont conservées au Louvre. Enfin, le mur nord accueille plusieurs toiles de Thomas Blanchet, actif à Lyon au dix-septième siècle, en particulier des esquisses pour la décoration du plafond de l'hôtel de ville de Lyon et une petite scène allégorique (*La fortune et la vertu*), ainsi, au dessus, qu'une *Transverbération de Sainte Thérèse* de Horace Le Blanc⁴⁶. Le mobilier de la salle est complété par deux bancs situés devant les tableaux de Poussin et de Champaigne, et par un meuble haut et étroit distribuant des brochures portant sur *La fuite en Égypte*. La lumière, enfin, vient d'une verrière opaque, et surtout de projecteurs accrochés au plafond.

Figure 1 : Plan de la salle 7 des collections de peintures anciennes du musée des beaux-arts de Lyon



⁴⁶ Je décris ici l'état de la salle telle qu'elle se présentait au moment où les données mobilisées dans ce texte ont été recueillies (novembre 2010 – septembre 2012), et où sa première version a été écrite (octobre 2012). L'accrochage a depuis été modifié par les conservateurs : le mur est est désormais occupé par trois tableaux de Louis Crétey, un peintre lyonnais du XVIIe siècle, *La fuite en Égypte* remplace la *Cène* de Philippe de Champaigne sur le mur ouest, qui a rejoint les réserves du musée, et est encadrée de deux petites toiles de Jacques Stella et Jean Tassel. Les observations et entretiens réalisés dans la nouvelle configuration de la salle (avril – novembre 2013) confirment les interprétations que je développe dans cet article.

Figure 2 : Nicolas Poussin, *La fuite en Égypte*, 1657, huile sur toile, 98x133 cm, Musée des beaux-arts de Lyon

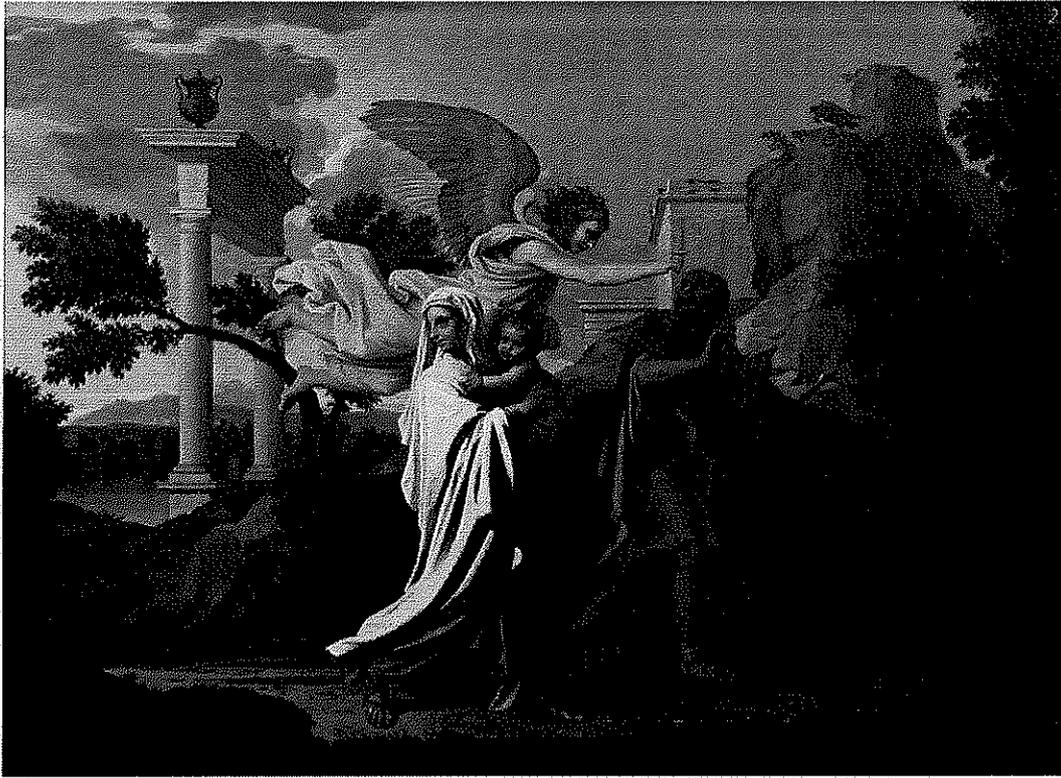


Figure 3 : Vue d'ensemble de l'accrochage de *La fuite en Égypte*



Le tableau lui-même est de petite taille, 98x133 cm. Il représente un épisode de la vie de Jésus raconté par l'Évangile de Matthieu (2, 13-23). Hérode ayant appris la naissance du « roi des Juifs » et ordonné la mise à mort des enfants de Bethléem, Joseph, prévenu en songe par un ange, fuit le pays avec sa famille. Le tableau représente ainsi Marie, Jésus et Joseph en route vers l'Égypte. Ils sont guidés par un ange, qui leur montre le chemin, et accompagnés d'un âne marchant devant. Un voyageur couché est témoin de la scène. Au second plan, on voit un portique, surmonté de deux urnes, à gauche, ainsi qu'un bâtiment antique, peut-être un temple, à droite. À l'arrière-plan, une ville apparaît, au bord d'un lac. On ne voit le ciel, chargé de nuages, que sur cette partie du tableau, la partie droite étant occupée par un rocher. La peinture est typique de la manière tardive de Poussin, pour ses spécialistes, à la fois par le soin apporté à sa composition, et par un certain nombre de détails formels – malade, l'artiste devait alors faire avec un tremblement de ses mains qui peut être aperçu en certains endroits du tableau⁴⁷.

Un tableau peu remarqué

Il convient d'insister, dans cette description formelle, sur les éléments qui sont le plus souvent mentionnés par les visiteurs interrogés. Le premier est le thème du tableau. *La fuite en Égypte* est une scène de la mythologie chrétienne appartenant au répertoire classique de la peinture religieuse. Cependant, elle n'occupe pas dans ce répertoire la même place que d'autres scènes plus fréquemment représentées de la vie de Jésus, de l'adoration à la crucifixion, en passant par la cène. Plus précisément, l'image de la fuite en Égypte n'a pas aujourd'hui, du moins pour le public peu féru de religion et habitué aux plus fréquentes vierges à l'enfant, le caractère iconique d'autres scènes. Dans la salle du musée des beaux-arts, le tableau fait ainsi face à une *Cène* de Philippe de Champaigne, qui attire plus de regards. Cet attrait réside en partie dans l'immédiateté de la reconnaissance que suscite le tableau – ne serait-ce que par la pénétration de cette figure dans la culture populaire, à travers, par exemple, les nombreuses parodies de la toile de Léonard de Vinci. On entend

dire devant le Champaigne : « tiens, une cène ! » ; le tableau de Poussin, lui, n'est jamais spontanément désigné comme « une fuite en Égypte », mais seulement comme « un Poussin » ou « le Poussin ».

Vient ensuite la taille du tableau, parfois pensée comme incompatible avec le statut de chef-d'œuvre. Il s'agit d'une peinture de chevalet, destinée dès sa conception à une collection privée, et non à un autel, à l'image de celui de l'abbaye de Port-Royal qu'ornait le tableau de Champaigne. Ainsi, certains visiteurs, cherchant expressément le tableau, passent cependant à côté. « J'ai été déçu parce que... Je m'attendais tellement à un truc... Je pensais que j'allais voir un tableau un peu plus grand. Peut-être de cette taille là, vous voyez (elle montre La Terre de Coppel) » dit ainsi, une certaine déception dans la voix, une enquêtée (infirmière à la retraite, reprenant des études d'histoire de l'art) qui a pourtant déjà vu le tableau lors d'une précédente visite. Là encore, le tableau souffre de la comparaison avec son entourage. Si les toiles de Stella et Blanchet sont de dimensions comparables à *la fuite en Égypte*, la *Cène* qui lui fait face mesure 182x266 cm, et la salle précédente contient, on l'a dit, des toiles de toute autre éminence. La hauteur de la salle renforce par ailleurs le contraste.

D'un point de vue formel, enfin, le tableau semble assez peu apprécié, bien que cela puisse varier de manière importante entre les visiteurs. Quelques éléments sont cités de manière récurrente : la grâce de l'ange, la douceur des couleurs, la vivacité de la lumière frappant la robe blanche de Marie, sont souvent cités comme les éléments les plus remarquables, esthétiquement, du tableau. Les visiteurs, cependant, l'apprécient généralement assez peu : trop « sombre », trop peu remarquable, les personnages sont décrits comme « laids » (à plusieurs reprises) ou « ratés », le paysage ne semble pas à sa place (« ça ne ressemble pas beaucoup à Israël [rires] ou à l'Égypte »), et l'ensemble paraît trop « statique », « sans mouvement ». Ces réactions forment ainsi un tout cohérent, témoignant surtout de la distance de la peinture de Poussin des canons contemporains du goût moyen, en matière d'art. La peinture impressionniste – citée par la majorité des enquêtés comme leur courant artistique préféré – contraste singulièrement avec le trait classique et sobre de Poussin.

⁴⁷ Thuillier Jacques, « Serisier collectionneur et la Fuite en Égypte de Nicolas Poussin », *Revue de l'art*, n°1, 1994, pp. 33-42.

Le pouvoir d'arrêt du statut

Tout cela fait de *la Fuite en Égypte* un tableau apparemment peu remarquable pour des visiteurs qui, confrontés à un grand nombre d'œuvres dont le classement par période et origine renforce la monotonie, peuvent très bien ne lui accorder aucune attention : ne pas y voir le chef-d'œuvre que l'institution reconnaît en lui. Cependant, si le tableau lui-même ne contient pas de signes aisés à appréhender de sa valeur pour qui n'est pas familier de peinture classique, l'environnement muséal est quant à lui rempli de tels indices.

Lire le statut du tableau

Tout d'abord, le tableau est accroché seul sur un mur haut et large. Un seul autre tableau, dans la salle, dispose de ce privilège, celui de Philippe de Champaigne. Mais celui-ci étant environ quatre fois plus grand que celui de Poussin, l'effet visuel produit n'est pas le même. *La fuite en Égypte* est clairement singularisée par cet accrochage, lorsque, sur les murs sud et nord, la densité des toiles est bien plus importante. Un indicateur simple en témoigne : le ratio de la surface de toile peinte (somme de la surface de chacune des toiles accrochées sur un mur) sur la surface d'accrochage disponible sur chaque mur est de 2,6 % pour le mur est (celui de Poussin), contre 12,4 %, 13,8 % et 18,6 % pour les murs ouest, sud et nord. *La fuite en Égypte* est significativement plus isolée, et singularisée, que les autres tableaux de la salle.

Le mobilier de la salle renforce par ailleurs cette impression. Les deux bancs sont positionnés de manière à ce que les visiteurs puissent s'asseoir en face des tableaux de Poussin et de Champaigne. Sur le mur, à la gauche du tableau, *La fuite en Égypte* dispose du cartel le plus large de la salle. Au musée des beaux-arts, les cartels indiquent en effet systématiquement le nom et les dates de naissance et de mort de l'artiste, le titre du tableau, et sa provenance (achat, leg, don, date d'entrée). Puis, de manière optionnelle, figurent parfois d'autres informations : une courte explication iconographique (qui décrit par exemple, pour une toile de Stella présente dans la même salle, la visite de la reine de Saba à Salomon telle qu'elle est relatée dans le *Premier livre des rois*), ou un numéro indiquant la piste d'audioguide se rapportant à l'œuvre. Chaque objet dispose ainsi soit d'un cartel simple (d'environ 6x8 cm), soit d'un car-

tel double (environ 6x16 cm), selon la présence, ou non, d'informations complémentaires, qui sont évidemment l'apanage des tableaux jugés les plus intéressants. *La fuite en Égypte* dispose de deux cartels, l'un double et l'autre simple. Le premier indique, outre les informations obligatoires sur l'auteur et son œuvre, sur sa partie droite, une liste des mécènes ayant participé à la campagne d'acquisition. Sur le second figurent simplement les deux numéros de pistes d'audioguide se rapportant au tableau.

Enfin, près de l'entrée nord-est du tableau, à quelques mètres de celui-ci, un meuble, une colonne en métal, contient des dépliants en libre-service consacrés au tableau. Ces « œuvre-en-poche », comme les nomment le personnel du musée, contiennent une courte biographie de Poussin, une histoire du tableau, une analyse iconographique, et divers croquis et reproductions de radiographies de la toile. Ce matériel d'interprétation, là aussi, est rare dans le musée. Seuls trois objets disposent, à ma connaissance, d'un tel privilège : un panneau en bois italien du XVe siècle, peint par Nicolo di Petro, présent dans les collections de primitifs, et représentant *Saint Augustin et Alypius recevant la visite de Ponticianus*, et les peintures murales du réfectoire du musée – une ancienne abbaye – réalisées par Louis Cretey⁴⁸.

Cet ensemble concordant d'indices de l'environnement pointent tous vers l'importance et la valeur du tableau de Poussin⁴⁹. Voilà donc un objet que le musée a jugé bon de singulariser, en l'accrochant à part, en l'entourant d'aides à l'interprétation, et plus généralement en attirant l'attention des visiteurs par un ensemble de dispositifs matériels. *La fuite en Égypte* corrobore le pouvoir d'attraction du prestige repéré au musée Granet par Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler. Les observations permettent ainsi de constater que c'est principalement la lecture, dans les dispositifs, du statut de l'œuvre qui provoque un arrêt. Le « duel » qui oppose les toiles

⁴⁸ En 2013, *L'Arétin et l'envoyé de Charles Quint* de Ingres, une acquisition récente, devient la quatrième œuvre à bénéficier d'un dépliant.

⁴⁹ La figure 3 permet de constater l'importance des dispositifs d'accompagnements du tableau, la place qui lui est accordée dans la salle, seul sur un mur imposant, ainsi que la « concurrence » des toiles majestueuses de la salle attenante (on aperçoit au fond *La résurrection du Christ* de Charles Le Brun, 1674-76, huile sur toile, 480x265 cm ; le tableau de Rubens, le plus fameux de la salle, est situé de l'autre côté du mur séparant les deux espaces).

de Poussin et de Champagne pour l'attention des visiteurs est souvent remporté par la seconde, du moins pour ceux qui demeurent le moins longtemps dans la salle, et qui adoptent les stratégies de visite les moins systématiques⁵⁰. C'est que, lorsque le tableau est jugé depuis une certaine distance, sur ses seules propriétés esthétiques, il peine à attirer le regard. À l'inverse, lorsque la trajectoire du visiteur approche le tableau, l'arrêt devient plus probable du fait de la multiplication des indices de sa valeur.

Les dispositifs de médiation et l'arrêt

Il est ainsi frappant de voir combien l'arrêt des visiteurs, dans le cas de *La fuite en Égypte*, se fait d'abord, dans la majeure partie des cas, non pas devant le tableau, mais devant son cartel, ou devant les « œuvre-en-poches ». Les premiers regards ne sont ainsi pas dirigés vers le tableau, mais vers son accompagnement, alors même qu'il en est autrement dans le reste de la salle, pour le Champagne, et *a fortiori*, dans la salle précédente, pour les plus grands tableaux. Les deux trajectoires que je décris ci-dessous sont des figures typiques d'approche du tableau par ses dispositifs, synthétisant ainsi des observations répétées. L'« œuvre-en-poche » a d'autant plus d'efficacité, dans l'appréhension des visiteurs, qu'elle se situe à un point de passage important, et qu'elle rompt avec la monotonie du mobilier constitué sinon seulement de tableaux, cartels, bancs et chaises. Elle suscite parfois un intérêt en soi : le visiteur s'arrête, prend une brochure et la feuillette, puis la repose ou la met dans son sac et quitte la salle, non sans, parfois, avoir jeté un regard circulaire et essayé de repérer le tableau dont il était question. Souvent, cependant, le mouvement vers le tableau est plus affirmé. Alors, le visiteur se déplace en sa direction, s'arrête d'abord, en règle général, devant le cartel qui lui confirme qu'il s'agit bien du tableau

de Poussin, et lit la brochure, sur le banc ou devant le tableau.

Une femme d'environ 25 ans, arrivée dans la salle par l'entrée nord-est, s'arrête tout de suite au distributeur de brochures. Elle en prend une, regarde la couverture, puis, autour d'elle, où pourrait se trouver le tableau. Elle cherche d'abord sur les trois murs opposés, nord, ouest, sud, et finit par le trouver derrière elle. Elle s'installe sur le banc, en face du Poussin, lit d'abord l'extérieur de la brochure, puis la déplie et, tête baissée vers la brochure, lit pendant une minute environ. Elle lève la tête deux secondes vers le tableau, et retourne à la lecture du deuxième pan interne de la brochure, pendant une nouvelle minute. Elle fait alors quelques allers-retours du regard entre brochure et tableau, comparant peut-être un des diagrammes expliquant la composition à l'œuvre elle-même, pendant quelques secondes, puis se lève, repose la brochure là où elle l'avait prise, et traverse la salle pour sortir par l'ouest. (notes d'observation, printemps, mercredi après-midi, hors vacances scolaires)

Le cartel, lui, a un rayonnement plus localisé (il faut pouvoir le lire pour qu'il ait un effet), mais qui n'en est pas moins fort. Les visiteurs qui font un tour, même rapide, de la salle, plutôt que de la traverser en ligne droite, lisent en général, même brièvement, les informations premières sur les peintures. Or, le cartel de *la fuite en Égypte* produit une réaction de reconnaissance. Nombre de visiteurs, en le lisant, s'exclament « Poussin ! », arrêtent leur course, et, parfois, appellent d'un geste leurs compagnons en leur signalant qu'il s'agit là d'« un Poussin » ou « du Poussin ». Je n'ai observé de telles exclamations devant aucun autre tableau du musée, et *a fortiori* de la salle. On ne dit jamais « Stella ! », et l'on ne s'étonne pas plus de « Rubens ! », le premier parce qu'il est moins connu, le second parce qu'il est plastiquement reconnaissable. L'arrêt marqué, devant le cartel là encore, plutôt que devant le tableau, le regard se porte vers la toile, et le visiteur ou poursuit sa course, ou s'installe devant le tableau ou sur le banc.

Un homme en costume, aux cheveux gris, la cinquantaine, plan du musée à la main, marchant d'un bon pas, entre par le nord-est. Il ne regarde que les cartels, les yeux fixés sur les murs à environ un mètre du sol en traversant la salle. À hauteur du banc, il se retourne et regarde le cartel de Poussin, s'approche, le lit, repart. Il a un léger sursaut, revient sur ses pas et dit à voix haute : « C'est pas... un Poussin ! » Il lit plus longuement le cartel, hésite, fait mine de repartir plusieurs fois (il esquisse un mouvement des hanches, fait un pas et lève légèrement le pied comme pour en faire un second). Il ne compte visiblement pas rester trop longtemps, mais

⁵⁰ L'enquête très riche de Eliseo Veron et Martine Levasseur (*Ethnographie de l'exposition. L'espace, le corps et le sens*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983) mobilise une métaphore animale pour décrire de telles stratégies : les visiteurs qu'ils observent sont fourmis, sauterelles, papillons ou poisson selon qu'ils s'arrêtent systématiquement, de temps à autre, ou jamais. Ici, ce sont les « poissons », qui « glissent » sur l'exposition, qui se dirigent le plus vers Champagne et le moins vers Poussin, alors que les « fourmis », progressant à petits pas, prêtent souvent une attention plus longue à Poussin, et moindre à Champagne.

continue à lire le cartel, jetant parfois, jamais plus d'une seconde, un regard oblique au tableau. Il poursuit finalement sa route, passe devant le tableau, longe le mur sud du même pas rapide, en regardant les cartels, et sort par l'ouest. (notes d'observation, jeudi après-midi, hiver, hors vacances scolaires)

Une réception métonymique

Ces deux figures récurrentes dans les attitudes des visiteurs témoignent bien de l'importance de la reconnaissance des œuvres, au sens d'identification. Les dispositifs qui identifient la toile de Poussin comme un tableau important, *parce qu'il s'agit d'un Poussin*, sont aussi ceux qui provoquent un arrêt qui, sinon, n'aurait sans doute pas lieu. La reconnaissance ne se retrouve nulle part mieux que dans l'exclamation poussée devant le tableau : voilà une toile apparemment quelconque dont on s'aperçoit, à l'approcher, qu'elle est en réalité de la main d'un maître. C'est ainsi que l'on retrouve souvent, dans les entretiens, ce décalage entre le moindre attrait esthétique du tableau, qui passe pour quelconque, ou passait pour quelconque avant que l'on ne l'approche, avec sa valeur intrinsèque qui, si elle reste à percer, est rendue indéniable par son attribution.

« Après, c'est Poussin, donc on s'arrête, on regarde. »
(étudiante en histoire de l'art, 22 ans)

« Maintenant, après, c'est Poussin, quoi (tires). Donc, je vais pas plus dire que c'est du commun (tires). »
(femme, cadre intermédiaire dans le tourisme, formation de guide interprète, 33 ans)

Ça n'est pas *La fuite en Égypte* que voient les visiteurs, mais « Poussin », « le Poussin » ou « un Poussin ». La réception ordinaire de la toile est donc métonymique. Le nom de l'artiste enferme la toile, justement parce que sa valeur ne semble apparaître nulle part ailleurs. Dès lors, le tableau vaut comme un membre de sa catégorie, l'œuvre de Nicolas Poussin. Il est interprété comme tel par les visiteurs, qu'ils disposent de la compétence artistique nécessaire pour le placer là, ou qu'ils s'appuient sur les indices de l'environnement. Dans le second cas, la situation de dissonance est exacerbée. On comprend en effet la valeur du tableau à la lecture des signes, mais l'observation de l'œuvre ne permet pas nécessairement de faire sens de cette valeur. Il reste de petite taille, de facture très classique, difficilement lisible. On ne connaît ni ne comprend pas plus

la scène. L'attrait durable qu'exercent les dispositifs de médiations, « œuvre en poche », audioguide et cartel, semble pouvoir être expliqué par cette dissonance : il démontre le désir des visiteurs de faire sens de la valeur de l'œuvre. Son statut ne saurait être arbitrairement défini. Il a des raisons qu'il s'agit de comprendre.

Là encore, l'observation confirme l'importance de ces dispositifs dans les appropriations, qui prennent souvent le pas sur le tableau lui-même dans l'expérience des visiteurs. Ceux qui compulsent les explications iconographiques données par la brochure le font souvent, soit depuis l'entrée de la salle où ils ont pris cette brochure, et depuis laquelle ils ne peuvent avoir sur le tableau qu'un regard très oblique, soit depuis le banc, mais en ne levant que rarement la tête vers la toile elle-même. Rares sont ceux qui passent de la lecture à la contemplation. De la même manière, nombre d'auditeurs de l'audioguide écoutent le commentaire tout en éloignant leur regard du tableau. Certains profitent des quelques minutes d'explications fournies pour faire un tour de la salle et regarder les autres toiles ; d'autres, restés devant, fixent leur attention tantôt sur le sol, tantôt sur le mur, tantôt enfin sur les toiles alentour. Si ce dernier comportement n'est pas propre au tableau de Poussin — nombreux sont, par exemple, les visiteurs qui, arrêtés devant l'un ou l'autre des tableaux de la salle, ont encore à l'oreille le commentaire portant sur la toile de Rubens située dans la salle précédente — la déconnexion des dispositifs par rapport aux œuvres auxquelles ils se rapportent, qui est opérée par les visiteurs eux-mêmes, témoigne bien de la difficulté de saisir ces œuvres.

L'arrêt provoqué par le cartel ou la brochure conduit alors à une série d'interrogations. Il produit une énigme : ce tableau apparemment quelconque étant manifestement un chef-d'œuvre, il convient désormais de découvrir les justifications de ce statut. En quoi constitue-t-il un chef-d'œuvre ? La rareté de la contemplation directe du tableau, au profit de l'usage des dispositifs d'accompagnements, montre que ces justifications sont cherchées dans l'histoire et la composition du tableau, hors d'atteinte des sens. Les visiteurs cherchent alors la réponse ailleurs : dans la complexité même du tableau, dans son hermétisme et dans sa richesse. Il doit, disent-ils, exister un sens caché, une couche de signification que seul l'œil averti est capable de repérer, mais

que la brochure peut permettre d'effleurer, même si le visiteur non expert, de son propre aveu, ne saurait l'atteindre seul.

Conclusion

Le statut d'une œuvre constitue un souci pratique pour le spectateur. La visite au musée, comme d'autres situations de réception, se caractérise par son incertitude. La valeur des œuvres exposées est rarement évidente. L'attention humaine étant une ressource limitée⁵¹, le visiteur de musée doit opérer des choix. Les noms propres d'artistes, les dispositifs d'accompagnement, et un ensemble d'autres indices environnementaux constituent alors autant de repères, d'appui qui permettent de juger de la qualité des œuvres et de construire son parcours en conséquence.

On reproche parfois à la théorie de la légitimité culturelle de ne considérer le goût que comme un marqueur de position sociale, et non comme une activité en soi (goûter, apprécier une œuvre)⁵². L'étude de l'allocation de l'attention des visiteurs au musée d'art montre cependant que l'on peut construire une approche située des usages interactionnels des hiérarchies culturelles. Il n'existe pas de coupure radicale entre ce qui serait, d'un côté, l'échelle macrosociologique des hiérarchies culturelles, et, de l'autre côté, l'échelle microsociologique de l'expérience esthétique⁵³. Au contraire, les jugements construits, stabilisés et diffusés dans les institutions de l'art sont mobilisés dans des situations concrètes de réception, où ils donnent des appuis aux spectateurs. Les effets interactionnels de ces hiérarchies sont multiples, des stratégies de distinction dans des interactions de face-à-face⁵⁴, à la « honte » que provoquent les objets culturels illégitimes⁵⁵. L'orientation dans un univers artistique incertain comme le musée en fait partie.

Le cas de *La fuite en Égypte* met en lumière les conditions pratiques de fonctionnement du statut d'une œuvre comme guide pour l'attention. Pour que le tableau arrête, il faut non seulement que le visiteur connaisse le prestige de Nicolas Poussin, mais encore qu'il identifie le tableau comme étant de la main du maître. L'ordre de légitimité ne s'impose donc pas sans médiation, ici opérée par les dispositifs d'accompagnement.

Enfin, si le statut constitue un appui dans le moment de la réception, il ne suffit pas, le plus souvent, à faire sens de l'œuvre. Dans le cas de *La fuite en Égypte*, l'énigme des fondements esthétiques du prestige du tableau demeure. La désignation de Poussin accroît certes l'importance du tableau, mais ne modifie pas son apparence. Comment, alors, expliquer qu'une toile si modeste ait une valeur si grande ? Cette réaction est loin d'être idiosyncrasique, et le tableau que j'ai pris pour objet de cet article n'a rien d'unique à cet égard. Au contraire, les rejets critiques de l'art contemporain étudiés par Nathalie Henich⁵⁶, par exemple, obéissent à une logique similaire. Les spectateurs sont alors confrontés à la même dissonance entre, d'une part, l'évaluation institutionnelle de la valeur des objets, qui assigne un statut élevé à des objets d'art nouveaux, et d'autre part des critères de jugement esthétique qui ne permettent pas de retrouver dans ces objets de justification adéquate de cette valeur.

⁵¹ Zerubavel Eviatar, *Hidden in Plain Sight. The Social Structure of Irrelevance*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

⁵² Hennion Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.

⁵³ Benzecry Claudio, Collins Randall, « The High of Cultural Experience. Toward a Microsociology of Cultural Consumption », *Sociological Theory*, vol. 32, n°4, 2014, pp. 307-326.

⁵⁴ Bourdieu Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, op. cit.

⁵⁵ Lahire Bernard, « Distinctions culturelles et lutte de soi contre soi : "Détester la part populaire de soi" », *Hermès*, vol. 42, 2011, pp. 137-143.

⁵⁶ Henich Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, op. cit.