

<b>Zeitschrift:</b>	Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
<b>Herausgeber:</b>	Université de Lausanne, Faculté des lettres
<b>Band:</b>	- (2000)
<b>Heft:</b>	1-2
<b>Artikel:</b>	Le musée devenu source de sensualité : Proust et Valéry
<b>Autor:</b>	Foucart, Claude
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-870209">https://doi.org/10.5169/seals-870209</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 08.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## LE MUSÉE DEVENU SOURCE DE SENSUALITÉ PROUST ET VALÉRY

Par opposition à la définition du musée qui s'impose jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, des écrivains comme Proust et Valéry développent une conception du musée qui met en valeur l'importance de la sensation individuelle au sein même de l'architecture et du musée lui-même.

Le vingtième siècle a marqué une révolution dans la conception même du musée essentiellement caractérisée par la volonté d'offrir au visiteur, qui est celui qui regarde, la possibilité de satisfaire ses intérêts individuels, de briser les contraintes qui s'imposaient à son regard<sup>1</sup>. En effet le musée se présentait, à partir du siècle classique, comme « un marché pour les rois<sup>2</sup> » ou un cabinet de curiosités<sup>3</sup> dont la valeur pécuniaire va acquérir de plus en plus d'importance aux yeux du public, à un tel point que se réalisèrent de spectaculaires transferts de collections<sup>4</sup>. Le musée devenait

---

1. Certes le «spectateur» n'est pas devenu ce qu'il est chez les daïstes, selon Michel ONFRAY (*La Sculpture de soi*, Paris : Livre de Poche, 1996 [1993], p. 96), c'est-à-dire un «acteur». Mais il est cependant l'objet des attentions de tous ceux qui désirent faire de l'architecture une source de sensations. Là est l'essentiel de l'évolution de cet art dans le cadre que nous avons choisi.

2. Roland SCHÄER, *L'Invention des musées*, Paris : Gallimard (Découvertes), 1993, p. 28. Voir aussi l'article de Claude FOUCART dans le *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, Paris : Editions du Rocher, 1999, p. 529-38.

3. R. Schaer, *L'Invention des musées*, p. 26.

4. *Ibid.*, p. 28.

une sorte de coffre-fort de la bourgeoisie et l'organisation même des collections ne tendait qu'à souligner le nombre et la qualité des œuvres, cela d'un point de vue en grande partie matériel. Le tableau de David Teniers le Jeune intitulé *Vue de la galerie de tableaux de l'archiduc Léopold à Bruxelles* (1675) n'est qu'un brillant exemple de cet étalage de valeurs dont il s'agit bien de discerner moins les nuances et la variété que la surcharge. Et les efforts pour mettre en valeur le patrimoine national, au dix-neuvième siècle, n'éliminèrent point cette vue des choses dans son intégralité. D'où une réaction vive au début du vingtième siècle contre cette vision même du contact avec l'art qui ne tient point compte de la véritable fonction du musée telle que les amateurs la conçoivent à cette époque. Et c'est justement dans *La Gaya Scienza*<sup>5</sup> que Friedrich Nietzsche indique ce qui fait la force de l'art, ce qu'il appelle la transfiguration de «ces choses censées donner à l'homme le moyen de se sentir bon ou grand, ivre ou joyeux, ou sain et sage» et de se presser «toujours dans l'entourage des taxateurs proprement dits». Le «Bien» et le «Beau», pour reprendre les termes employés par Nietzsche, sont au centre d'une nouvelle histoire de la culture qui cherche l'«expression d'une anti-nature, d'une convention supérieures et héroïques»<sup>6</sup>. Même si le musée n'a pas encore quitté l'enveloppe architecturale dans lequel il était enfermé et qui ne lui offrait pas un cadre susceptible de dépasser les habitudes traditionnelles, c'est-à-dire celles d'un milieu fermé capable de conserver des trésors (capitalisation et protection de cette richesse), la réflexion nietzschéenne a au moins l'avantage de mettre l'accent sur ce qui va devenir l'objet de multiples débats, parfois trop simplistes, sur le «musée-délectation» ou le «musée-information»<sup>7</sup> au sein desquels plane l'ombre d'une pédagogie des musées. Ce que Nietzsche met en valeur, c'est en fait la volonté de faire de l'art «la grande avenue

5. Friedrich NIETZSCHE, *La Gaya Scienza*, Paris : Club français du Livre, 1956, p. 111.

6. *Ibid.*, p. 105.

7. *Tables Rondes du Premier Salon de la Muséologie*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1988, p. 13. Il est évident que cette discussion est dans le prolongement des réflexions développées dans *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public* de Pierre BOURDIEU et Alain DARBEL (Paris : Minuit, 1969, p. 69) sur «l'accès aux œuvres culturelles» qui «est le privilège de la classe cultivée».

des fêtes de l'humanité<sup>8</sup>». Il s'agira de créer ce cadre, celui qu'un architecte comme Mies van der Rohe définira dans son « projet de musée pour une petite ville » (1942). Il faut « abattre la barrière qui sépare l'œuvre d'art de la collectivité<sup>9</sup>», même si la réflexion nietzschéenne laisse transparaître une tonalité pessimiste face au comportement de l'artiste moderne. Et il suffit de se rappeler la réflexion faite par Paul Valéry à André Gide au moment où, en 1892, celui-ci part pour Munich pour s'apercevoir de la méfiance qui commence à envahir l'écrivain vis à vis du musée traditionnel : « Puisque tu vas à Munich, méfie-toi des fresques et des pinacothèques — on dit que c'est absurde<sup>10</sup> ». Cette entreprise met donc en valeur deux idées qui vont justement faire leur chemin dans les trente premières années du vingtième siècle. D'une part il est devenu nécessaire de reconsiderer le rôle que l'architecture peut avoir non seulement dans l'exposition d'œuvres d'art, mais bien dans la création de ce que Nietzsche venait d'appeler « la grande avenue des fêtes de l'humanité ». D'autre part, à partir du moment où devient évident que les « pratiques esthétiques » vont dépendre d'hommes qui seront de plus en plus « préoccupés de leur rapport aux sens<sup>11</sup> », la conception même du musée et ici essentiellement du rôle donnée au visiteur va être revue. Car « toute la stratégie » du musée-spectacle, c'est bien de découvrir « une image de soi-même<sup>12</sup> ». On peut alors parler de l'impressionnisme et de l'influence qu'il exerça sur cette découverte d'un nouveau musée.

Proust lui-même contribue très largement à définir ce rapport sensuel et intérieur du visiteur avec l'œuvre qui fait du musée le point de rencontres inhabituelles parce que contraires à l'image traditionnelle du musée reposant sur l'admiration des trésors accumulés et conservés. L'écrivain ne manque d'ailleurs pas de rappeler l'existence du Louvre dont Swann avait fréquenté l'École. Mais le décor lui-même est là pour souligner que le musée n'est point tellement différent du salon bourgeois tel qu'il apparaît dans

8. F. Nietzsche, *La Gaya Scienza*, p. 115.

9. R. Schaer, *L'Invention des musées*, p. 104.

10. André GIDE — Paul VALÉRY, *Correspondance*, Paris : Gallimard, 1955, p. 1550 (3 mars 1892).

11. M. Onfray, *La Sculpture de soi*, p. 94.

12. Jean-Pierre LAURENT dans *Tables Rondes du Premier Salon de la Muséologie*, p. 8.

le tableau de David Teniers *Vue de la galerie de tableaux de l'archiduc Léopold à Bruxelles* (1675). La magnificence bourgeoise se confond avec un « palais » dans lequel Mme de Saint-Euverte donne « sa grande machine annuelle ». Pas de doute : le narrateur éprouve un gêne certaine à être plongé dans ce milieu où les œuvres d'art ne sont que le décor d'une garden-party : « Comme camomille, c'est insuffisant<sup>13</sup> ». Le musée n'est encore que le reflet d'une société dans laquelle compte avant tout l'accumulation des objets, un investissement social. Et l'hôtel de Guermantes devient, « comme, nous dit Proust, avait pu être autrefois quelque Louvre » : « une sorte de château entouré, au milieu même de Paris<sup>14</sup> ». On regarde un portrait dont « l'original de la copie » est « au Louvre<sup>15</sup> ». Et lorsqu'il est question de l'*Olympia* de Manet, c'est la conception bourgeoise de l'art qui s'impose par la voix de la duchesse de Guermantes : « Sa place n'est peut-être pas tout à fait au Louvre<sup>16</sup> ».

Arrivé à ce constant rapprochement entre le château et le musée, Proust est amené à préciser ce qui le sépare de cette vision de l'art. Et c'est à l'occasion d'une remarque de M. de Guermantes sur Vermeer lançant l'hypothèse que, dans le cas où les Hals étaient « exposés dehors », il faudrait « ouvrir les yeux tout grands », que l'écrivain intervient pour préciser ce qu'est en réalité sa conception même du visiteur de musée :

Cette parole me choqua comme méconnaissant la façon dont se forment en nous les impressions artistiques, et parce qu'elle semblait impliquer que notre œil est dans ce cas un simple appareil enregistreur qui prend des instantanés<sup>17</sup>.

Cette intervention directe du narrateur est d'autant plus importante qu'elle marque la rupture avec l'idée suivant laquelle l'observation extérieure du réel serait œuvre artistique. Car, souligne Proust, « l'objet qu'il étudie, le monde, le vrai, est en lui<sup>18</sup> ». Il s'agit d'une « marche en sens contraire », de redéfaire « en sens

13. Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, III, Paris : Gallimard (La Pléiade), 1988, p. 68-9.

14. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, p. 315.

15. *Ibid.*, p. 496.

16. *Ibid.*, p. 812.

17. *Ibid.*, p. 813.

18. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, IV, p. 842.

19. *Ibid.*, p. 847.

inverse tout ce qui, déclare Proust, nous éloignait de la vie<sup>19</sup>. L'écrivain sera encore plus clair lorsqu'il dénoncera « les mensonges » qui sont « superposés à la réalité » et « inévitables » dans « l'action si élevée soit-elle<sup>20</sup> », ce qui se résume en une formule : « les enfants du silence ne doivent rien avoir en commun avec les enfants de la causerie<sup>21</sup> ».

Parler de musée, c'est alors se libérer de l'emprise bourgeoise, du monde des bibelots pour définir une approche de l'art qui est contraire à « la culture » que Proust condamne comme étant « baignée de duplicité<sup>22</sup> ». En fait « on ne peut apprendre que de soi-même » et le musée remplit alors une fonction nouvelle. Il ne peut plus s'agir d'admirer par obligation sociale. M. de Guermantes, parlant du musée de La Haye et de la *Vue de Delft* de Vermeer, répond à la question de savoir s'il a vu le tableau : « Si c'est à voir, je l'ai vu !<sup>23</sup> ».

*Le Côté de Guermantes* est le lieu rêvé où s'exprime toute une série de réflexions sur la visite du musée et le triomphe de l'« intelligence » des rois, de l'empereur Guillaume<sup>24</sup>. Ce récit de la banalité est en réalité le point de départ d'une réflexion sur le musée qui ne sera plus le haut lieu de l'intelligence, de la recherche des valeurs sociales, mais bien celui de la création. Parlant de « certains tableaux de Chardin », Proust établit une distinction précise entre le « séjour délicieux habité par l'esprit » que peut être l'« humble salle à manger » décrite par le peintre et « la possession de ce Chardin » qui, elle, « ne nous livrera pas plus de secrets parce qu'au lieu de le voir au Louvre nous l'avons chez nous »<sup>25</sup>. L'essentiel est ailleurs. Il ne s'agit plus en effet de collectionner les œuvres. Proust va lui-même considérer les « photographies des monuments ou des paysages les plus beaux » qui envahissent sa chambre comme les marques de la « banalité commerciale<sup>26</sup> », ce qui se retrouvera d'ailleurs chez Walter Benjamin et sa critique des « reproductions mécaniques » qui « n'arrivent pas à la jouissance »<sup>27</sup>.

---

20. *Ibid.*, p. 858.

21. *Ibid*

22. *Ibid.*, p. 859.

23. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, p.813.

24. *Ibid.*, p. 813.

25. *Ibid.*, p. 974.

26. M. Proust, *À la recherche du temps perd*, I (1987), p. 39-40.

27. Walter BENJAMIN, « Pariser Tagebuch », in *Gesammelte Schriften*, IV,

Cette réflexion sur les procédés modernes de reproduction est en même temps une prise de position sur la nature même de l'exposition des œuvres. Et la parodie de musée que contenait en réalité *Le Côté de Guermantes* est l'illustration d'une certaine « vision » de l'art. Il ne s'agit plus de concevoir le musée comme source de connaissances. Le musée proustien n'est conçu ni comme un « musée-information » avec ce qui est la « mise-en-espace des objets », ni encore moins comme un « musée-école<sup>28</sup> ». La discussion sur le « musée-forum » ou le « musée de masse<sup>29</sup> », les réflexions de Pierre Bourdieu et Alain Darbel sur *L'Amour de l'Art. Les musées d'art européens et leur public* ainsi que celles de P. Gazzola sur la « neutralité » au sein de laquelle les œuvres exposées peuvent « déployer librement leur signification expressive<sup>30</sup> », n'ont point leur place dans le débat proustien. L'idée de monument est d'ailleurs absente de la réflexion proustienne dans l'exacte mesure où tout monument est associé à une représentation sociale qui est, de par sa nature même, dépendante de l'accumulation et donc de la « banalité », les deux termes étant inséparables chez Proust. Car si le « plaisir » est bien au centre de l'expérience de l'écrivain, ce n'est plus l'objet qui est « ce qu'il y a de plus intéressant dans notre plaisir », mais bien « l'organe à qui cet objet fait éprouver ce plaisir<sup>31</sup> ». L'important n'est plus l'observation des œuvres, mais bien ce que Proust va définir comme « vérité »: « ce n'est que dans l'organe qu'on peut saisir la nature du plaisir ». La conclusion qu'il en tire est *capitalissime*, pour reprendre son expression habituelle : « Il faut s'étudier soi-même<sup>32</sup> ».

La conséquence de cette affirmation est une remise en cause de toute définition du musée respectant les critères jusqu'ici mis en avant par les muséologues. Le fameux siège de Proust au musée de Groningue créé par Alessandro Mendini en 1987 est justement un exemple de cette possible adaptation du musée moderne à la

1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag (1979-1982), p. 582. Voir à ce sujet les remarques de Robert KAHN dans *Images, passages : Marcel Proust et Walter Benjamin*, Paris : Kimé, 1997, p. 96-7.

28. *Tables Rondes du Premier Salon de la muséologie*, p.13-5.

29. *Ibid.*, p. 2-4 (Réflexions de Jean-Louis Decotte sur la « muséo-graphie »).

30. Voir l'ouvrage de P. Bourdieu et A. Darbel, *L'Amour de l'Art*, p.14-5, et l'étude de P GAZZOLA in *Musées et Collections publiques en France*, avril-juin 1961, p. 84-5.

31. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, IV, p. 850.

32. *Ibid.*

volonté affirmée par Proust lui-même de donner place au plaisir, à la découverte de soi-même. En associant diverses formes artistiques sous la conception d'un *Redesign*, Alessandro Mendini tente de provoquer cette exaltation des sensations qui dépassent la simple contemplation intellectuelle pour permettre d'« entrer dans le labyrinthe des sens » («*Hinein ins Labyrinth der Sinne*»)<sup>33</sup>. Et l'architecture s'inscrit alors dans le schéma proustien. Elle est « capable de dépasser sa fonction d'origine » et reste « une source de joie de vivre pour les autres ». Ainsi « la bonne architecture relève toujours de l'art », comme l'affirme l'architecte Mario Botta créateur du musée Jean Tinguely à Bâle<sup>34</sup>. Toute définition du musée actuel et de son cadre présente des principes qui, en s'opposant aux principes traditionnels, donnent une place de choix à la nouvelle conception du réel que Proust développe en affirmant justement, à propos d'Elstir, la nécessité du « plaisir profond<sup>35</sup> » dépendant d'une certaine conception de la « sincérité », ce que Proust appelle « la restitution de notre vision sincère avant que le raisonnement ne l'ait déformé<sup>36</sup> », « raisonnement » et « intelligence » se retrouvant alors sur le même plan. Parlant de la peinture, Proust saura insister sur cette vision de l'œuvre littéraire :

L'effort qu'Elstir faisait pour se dépouiller en présence de la réalité de toutes notions de l'intelligence était d'autant plus admirable que cet homme [...] avait justement une intelligence exceptionnellement cultivée<sup>37</sup>.

Le musée n'est pas une école du savoir, de l'intelligence, mais favorise l'éclosion de valeurs intérieures qui reposent sur la sincérité au sens proustien du mot. À propos de l'œuvre de Chardin, l'écrivain résume son expérience :

Du jour où nous l'avons vu au Louvre et où nous avons dégagé sa signification en vertu de cette fécondité incalculable des œuvres d'art, elle essaime chez nous [...] <sup>38</sup>.

33. «Kunstmuseen. Labyrinth in Rosa. Ein internationales Architektenquartett hat im holländischen Groningen eine kunstbunte Museuminsel mitten in einem Kanal gesetzt», in *FOCUS*, 45 (1994), p. 143-5.

34. Mario BOTTA [interview], «Tinguely. Le musée», *Connaissances des Arts*, 533 (novembre 1996), p.72.

35. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, p. 979.

36. *Ibid.*, p. 971.

37. *Ibid.*, p. 196.

38. *Ibid.*, p. 975.

Ce renversement des habitudes traditionnelles qu'impose une vision moderne du musée, est à la source de l'évolution actuelle de cette symbiose des arts qui s'insère dans le labyrinthe de nos sens, ce qui n'est évidemment concevable que si « le problème des musées », tel que Paul Valéry le définit au tout début de l'article paru dans *Le Gaulois* le 4 avril 1923<sup>39</sup>, est pris en considération :

Je n'aime pas trop les musées. Il y en a beaucoup d'admirables, il n'en est point de délicieux. Les idées de classement, de conservation et d'utilité publique qui sont justes et clairs, ont peu de rapport avec les délices<sup>40</sup>.

Nous sommes face à un bilan qui est d'autant plus important qu'il précise les faiblesses qui existent dans le fonctionnement même du musée tout en ne se contentant pas de s'en prendre au principe de « l'utilité publique », c'est-à-dire de la capitalisation des œuvres qui débouche sur la « confusion » déjà mise en valeur à propos de l'Ancien Régime et du caractère d'accumulation de richesses qui régissaient la constitution des musées, mais en plaçant au centre de sa réflexion la question des délices. Valéry insiste lui-même sur le « mécanisme des dons et des legs », « la continuité de la production et des achats », qui « concourent sans relâche à l'accumulation d'un capital excessif et donc inutilisable<sup>41</sup> ». C'est sur ce point qu'il rejoint directement la position adoptée par Proust lorsqu'il mettait en opposition l'intelligence et la fameuse « sincérité<sup>42</sup> » issue des « impressions véritable<sup>43</sup> ». Dans *L'Idée fixe*, Valéry précisera sa pensée et établira lui aussi une distinction par rapport à l'intelligence :

L'intelligence ne comprend rien à la vie, et donc à la mort. La sensibilité de chacun veut, d'autre part, tirer son épingle individuelle du jeu. Résultat : l'individu lutte contre la loi ; l'intellect lutte pour la vie contre la vie<sup>44</sup>.

39. Claude FOUCART, « Le Musée chez Valéry », in *Paul Valéry. Un nouveau regard*, Paris : Minard (Lettres Modernes), 1995, p. 239-45.

40. P. Valéry, *Œuvres*, II, Paris : Gallimard (La Pléiade), 1960, p. 1290.

41. *Ibid.*, p. 1292.

42. P. Valéry (*Ibid.*, p. 1291) parlera lui aussi de « sincérité » dans son étude sur les musées. Mais il prendra ce mot dans sa banalité (« Je me sens devenir effroyablement sincère »). Sur cette question de la sincérité et justement celle de la « dénégation antisincériste » voir l'article de Daniel OSTER, « Valéry et la sincérité », in *Paul Valéry. Un nouveau regard*, p. 11-29.

43. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, p. 191.

44. P. Valéry, *Œuvres*, II, p. 231.

L'allusion à la mort est un des éléments essentiels de cette définition du musée qui est incarné dans « ces solitudes cirées, qui tiennent du temple et du salon, du cimetière et de l'école<sup>45</sup> ». Or lorsqu'il s'agit de « délices », Valéry rejoint Proust dans la mesure où justement il insiste sur le rôle du regard dans l'expérience du musée. C'est lui qui influence la réflexion de Valéry sur le musée. Car il faut avant tout réintroduire les « délices » à l'intérieur du musée, de son architecture, de ses salles et cela dépend en fin de compte de la confrontation des deux notions fondamentales que sont « délices » et « intelligence » :

Comme le sens de la vue se trouve violenté par cet abus de l'espace que constitue une collection, ainsi l'intelligence n'est pas moins offensée par une réunion d'œuvres importantes<sup>46</sup>.

Cette « réunion » suppose un « rapprochement de merveilles indépendantes mais adverses ». D'où une situation concrète qui pose problème : « Elles [ces merveilles] se jaloussent et se disputent le regard qui leur apporte l'existence ». Et lorsqu'il s'agit de « rendre intelligible une certaine structure de l'objet<sup>47</sup> », de réaffirmer la nécessaire présence de la « sensibilité<sup>48</sup> », il devient évident que l'œuvre n'existe que si le regard la saisit comme richesse en soi : « Il doit accueillir dans le même regard des harmonies et des manières de peindre incomparables entre elles<sup>49</sup> ». Encore faut-il se rappeler que la « fonction visuelle<sup>50</sup> » chez Valéry est plus que cette « curiosité<sup>51</sup> » qui se contenterait d'observer le « mouvement » de notre main, ce regard qui « parcourt de larges étendues et entraîne la tête avec lui<sup>52</sup> ». Elle est une des « variations » de la « sensibilité » dont elle traduit la « puissance ». Elle transforme le musée en temple des « sensations ». Car le visiteur y découvre un « enchaînement des excitations<sup>53</sup> » qui contribue au « passage du non-moi au moi<sup>54</sup> ». Là est bien l'essentiel de cette analyse qui dé-

45. *Ibid.*, p. 1290-1.

46. *Ibid.*, p. 1293.

47. *Ibid.*, p. 1304.

48. *Ibid.*, p. 1325.

49. *Ibid.*, p. 1291.

50. Paul Valéry, *Cahiers*, II, Paris : Gallimard (La Pléiade), 1974, p. 273 (« Attention »).

51. *Ibid.*, p. 318.

52. *Ibid.*, p. 272.

53. *Ibid.*, p. 272.

54. *Ibid.*, p. 126.

bouche tout naturellement sur une transformation du rôle pris par le visiteur. Ainsi cette nouvelle conception du musée va rejoindre, en grande partie, celle de Proust et surtout ouvrir la voie à la réflexion moderne et même post-moderne sur le musée, telle que nous l'avons vue notamment en parlant du musée de Groningue, pour ne prendre que cet exemple.

En effet Valéry s'efforce de poser la question première du regard et donc du cadre dans lequel le visiteur doit se retrouver pour découvrir non pas la vertu de l'œuvre comme objet, mais bien l'objet devenu le « bras » du Moi. Car il s'agit d'une « combinaison de [Non-Moi]s et Moi<sup>55</sup> ». Or l'expérience du musée est là pour mettre en valeur l'opposition existant entre le regard et l'objet. Parlant de la sculpture qui sera souvent au centre de la réflexion esthétique dans les années qui suivront, Malraux, dans *Le Musée imaginaire*, décrira cette « profonde métamorphose » transformant « tout le passé » qui « nous est arrivé sans ses couleurs ». Le musée est alors la rencontre permanente du regard actuel et d'une réalité artistique qui est toute entière absente<sup>56</sup>.

Valéry, pour sa part, met en cause la « salle des sculptures où règne une froide confusion<sup>57</sup> », le « tumulte des créatures congelées » dont « chacune exige, sans l'obtenir, l'inexistence de toutes les autres ». Or « le plaisir que peut donner la sculpture est d'abord visuel », il dépend de « l'idée de matière<sup>58</sup> » et le trouble qui s'instaure lors de la visite du musée aboutit à une sensation d'« horreur sacrée » transformant le musée en « cimetière » dans lequel se retrouvent des « êtres parfaits et d'inachevés, de mutilés et de restaurés ». André Malraux soulignera la difficulté même de toute conception moderne du « vrai musée » qui « est la présence, dans la vie, de ce qui devrait appartenir à la mort ». Et « le chef-d'œuvre ne maintient pas un monologue souverain, il impose l'intermittent et invincible dialogue des résurrections<sup>59</sup> ». L'« enchantement<sup>60</sup> » recherché par Valéry, au-delà du musée-école, devrait créer un véritable temple des « sensations ». Dans sa

55. *Ibid.*, p. 127.

56. André MALRAUX, *Le Musée imaginaire*, Paris : Folio, 1996, p. 177.

57. P. Valéry, *Œuvres*, II, p. 1290.

58. P. Valéry, *Cahiers*, II, p. 957.

59. A. Malraux, *Le Musée imaginaire*, p. 256.

60. P. Valéry, *Cahiers*, II, p. 1291.

« présentation du Musée de la littérature » réalisée en 1937, Valéry prolongera ses réflexions de 1923 et rappellera que l'essentiel est bien de « faire voir<sup>61</sup> ».

Cette attitude va amener Valéry à accorder à un art, l'architecture, une fonction capitale à la fois dans la compréhension des arts et dans le découverte des mécanismes profonds du « délicieux ». En effet apprécier l'architecture, c'est « aimer l'organique » et découvrir « l'ivresse de la tectonique<sup>62</sup> ». La sensibilité architecturale « tient de la plante<sup>63</sup> ». Elle est « modulation des formes », figure en mouvement et donc le contraire de ce qui caractérisait le musée traditionnel fragmenté, « congélé » et tourné vers la mort. En tant que « modulation », l'architecture fait alors partie d'une nouvelle réalité artistique. Et Valéry de citer Einstein : « La distance entre la réalité et la théorie est telle qu'il faudrait trouver des points de vue d'architecture<sup>64</sup> ».

Trouver un lien organique, structure entre les faits et l'ordre, le mouvement et l'ordonné, c'est considérer l'architecture comme « une ode de l'espace à lui-même », « faire voir des propriétés de l'espace ». C'est pourquoi Valéry en arrive à définir l'architecture comme le « particulier-universel d'un *être*<sup>65</sup> ». Il s'agit d'une « modulation très subtile » entre une sensibilité aux « masses », aux « couleurs », aux « surfaces » et un « sentiment de construction ». L'idée de « modulation » est d'autant plus importante qu'elle associe ce qui est « perçu » et ce qui est « purement mental<sup>66</sup> ». Le musée n'est point simplement la présentation des objets dans leur variété et leur désordre, mais avant tout la nécessité d'éveiller notre « indivisible attention<sup>67</sup> » tournée vers la « sensation » et se présentant comme « merveille<sup>68</sup> ». Ce difficile équilibre débouche sur une affirmation qui va à l'essentiel. Il s'agit d'« interroger non quelqu'un, mais soi-même<sup>69</sup> ».

61. *Ibid.*, p. 1145.

62. P. Valéry, *Cahiers*, I, p. 81.

63. P. Valéry, *Cahiers*, II, p. 937.

64. *Ibid.*, p. 875.

65. *Ibid.*, p. 966.

66. P. Valéry, *Cahiers*, I, p. 820. Valéry précisera (p. 823) que la modulation est une « composition d'éléments conscients et d'éléments présent-total-instantanés ».

67. P. Valéry, *Œuvres*, II, p. 1291.

68. *Ibid.*, p. 1293.

69. P. Valéry, *Cahiers*, II, p. 977.

Une nouvelle définition du musée s'impose que Valéry résume en décrivant l'architecture comme « la mère morte » de ces « enfants abandonnés » que sont la peinture et la sculpture. Or l'architecture actuelle s'efforce justement de retrouver cette place perdue en réaffirmant un certain nombre de principes qui doivent guider son évolution. Ce n'est pas par hasard que des architectes comme Gerkan et Marg rappellent avec force que l'architecture est avant tout là pour traduire des désirs fondamentaux : « se montrer » et « se cacher »», éprouver un sentiment de bien-être et découvrir les principes premiers de constructions tournées vers les façades de verre<sup>70</sup>. L'architecture retrouve ainsi une fonction sociale et artistique au sein d'une société qui ne néglige pas les liens entre l'art fondamental qu'est redevenu l'architecture et la littérature. Lorsque l'architecte italien Renzo Piano construit, avec l'architecte anglais Richard Rodgers, le Centre Pompidou, il ne manque pas de signaler que c'est le maître de « la légèreté » en littérature qui a guidé sa réflexion<sup>71</sup>.

Cette redécouverte de la fonction architecturale s'accompagne d'une interrogation sur soi-même qui est avant tout un culte des sensations personnelles. Le cadre architectural échappe au monde des bibelots bourgeois et du désordre qui détruit l'enchante ment du regard. En insistant sur le rôle de la sensualité, sous des formes diverses, l'architecte veut « reconstruire la saveur du fruit » et la forme architecturale retrouve ainsi sa place dans le monde des saveurs qu'est le musée<sup>72</sup>.

Claude FOUCART  
(Université Lyon III)

---

70. « Bauen ist lokale Politik », *Der Spiegel*, 22 (1996), p. 199.

71. Martin DOERRY, « Den Fisch ins Boot ziehen », *Der Spiegel*, 21 (1997), p. 179.

72. Voir l'analyse de cette phrase dans l'article de Judith ROBINSON-VALÉRY, « Un Nouveau Regard sur les Cahiers », in *Paul Valéry. Un nouveau regard*, p. 75.