

<b>Zeitschrift:</b>	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerisches Nationalmuseum
<b>Band:</b>	43 (1986)
<b>Heft:</b>	4: L'art suisse s'expose
<b>Artikel:</b>	L'artiste et son public : problèmes de méthode
<b>Autor:</b>	Thuillier, Jacques
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-168788">https://doi.org/10.5169/seals-168788</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:** 14.01.2026

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

# L'artiste et son public: problèmes de méthode

par JACQUES THUILLIER

*L'exposition*, au sens où l'on entend ce mot de nos jours, n'est pas un phénomène récent. Une gravure nous conserve le souvenir direct de celle qui se tint en 1699 dans la Grande Galerie du Louvre: tous les traits principaux s'y voient déjà fixés. Pourtant l'érudition s'est relativement peu souciée d'un problème qui lui semble en marge de ses recherches. On utilise les documents fournis par les catalogues, lorsqu'il en existe. On commence à retracer l'histoire des expositions, et nous ne saurions aborder ce sujet sans rendre hommage au Professeur Georg Friedrich Koch, dont le gros ouvrage, *Die Kunstausstellung: ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, paru dès 1967, a tracé la voie. Mais aucun des grands répertoires indispensables à un travail scientifique n'existe encore (on peut penser que l'informatique seule, désormais, sera à même de les réaliser). S'est-on même soucié d'analyser sérieusement et dans ses diverses composantes un phénomène qui a pris de nos jours une telle ampleur qu'il commande à la fois la vie de l'art contemporain et la connaissance de l'art du passé, qu'il concurrence et souvent menace la vie même du musée?

En marge de ce colloque sur les expositions d'art suisse, on nous permettra de nous arrêter quelques instants sur ces points. De façon trop générale peut-être, et trop abstraite: mais quand un phénomène est devenu familier, ne convient-il pas de remonter de temps à autre jusqu'aux données premières? Nous ne craindrons à l'occasion ni les constats naïfs ni les considérations banales. Notre intention sera de chercher à situer dans le champ de l'historien les réflexions de ces deux journées, réflexions qui pourraient paraître à d'aucuns bien éloignées de la création artistique et bien secondaires par rapport à l'histoire de l'art traditionnelle.

Le phénomène de l'exposition invite en effet à s'interroger sur ce fait simple et du même coup très négligé: l'histoire de l'art a toujours été écrite à partir de l'artiste, à la rigueur à partir des œuvres qu'il a créées. Or l'artiste ne crée pas pour lui-même: il crée pour l'*«autre»*, un autre qui le plus souvent est un *«public»*. Ce second terme n'est certes pas absent de l'histoire de l'art: mais on l'y trouve presque toujours abordé de biais ou comme par ricochet. De là ces questions: n'y a-t-il pas une histoire de l'art qui puisse s'écrire en partant de cet autre - non de l'artiste, mais du public, non du *«producteur»*, mais du *«consommateur»*? Si oui, quel peut être son rapport avec l'histoire de l'art traditionnelle? Et comment situer, à l'intérieur de ce problème, le phénomène particulier de l'exposition qui nous intéresse ici?

## I

L'artiste ne crée jamais pour lui seul. Il faut toujours revenir à la formule hégelienne: l'œuvre d'art est *«Objekt, nicht für sich, sondern für uns, für ein Publikum»*. Création et solipsisme sont à l'extrême opposé l'un de l'autre.

Certes, il est des auteurs qui ont écrit sans jamais publier leur roman ou leurs poèmes. Il est aussi des artistes qui se sont refusés à montrer leurs œuvres, ou du moins certaines de leurs œuvres. Evoquons au passage un des cas les plus singuliers et les moins connus. Au XVII<sup>e</sup> siècle, en plein Paris, vécut un assez grand personnage, Conseiller du roi en ses conseils et fort bien introduit à la cour, M. Martin de Charmois. Ami des arts, il profita de ses relations pour faciliter la fondation de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, qui le choisit pour premier Directeur. Or toute sa vie M. de Charmois pratiqua les arts qu'il protégeait, *«partage(ant) si bien son temps qu'il en employoit toujours une partie à ses affaires, et l'autre à travailler de peinture et de sculpture»*, cela avec une pratique qui, assure-t-on, *«passoit de beaucoup la portée ordinaire de la nation bornée et incommode de nos amateurs»*. De sorte, déclare de son côté Félibien, *«qu'après sa mort on trouva sa maison remplie de quantité de tableaux, de statues et de desseins, la plus part de sa main»*.

On ne sait ce que devinrent ces œuvres, et rien, semble-t-il, n'en a été gravé. Les contemporains nous disent qu'il n'avait peint et sculpté que *«pour son amusement»*: et en effet sa condition sociale ne lui permettait rien d'autre. Mais sans penser à plus qu'à se divertir? C'est un tout autre point. Songeons aux artistes qui déclarent: *«j'ai peint ce tableau pour moi seul»*, *«j'ai fait cette esquisse pour ma seule satisfaction»*. Même lorsqu'ils sont parfaitement sincères, il ne s'agit que d'une formule de style. En fait une création de ce type s'adresse elle aussi à un *«autre»*. Que ce soit le spectateur idéal que l'artiste, par une sorte de jeu de miroirs, appelle lui-même, ou plus souvent un spectateur futur que l'artiste préfère à ses contemporains, le créateur pense toujours au regard qui se posera sur son œuvre, il crée en fonction d'un regard qui changera son œuvre en objet. Gustave Moreau tient cachées ses aquarelles: mais il songe si bien au spectateur futur qu'il organise lui-même son musée posthume. Le vieux Cézanne houssille ses visiteurs: mais il entasse les *Montagne Sainte-Victoire* et les *Baigneuses* en rêvant d'autres visiteurs. Toute œuvre d'art naît du désir d'un dialogue. Par nature et par essence, toute œuvre d'art est lieu d'un dialogue.

Si l'artiste ne souhaite plus ce dialogue, même avec un «autre» projeté dans l'imaginaire ou dans le futur, il cesse de créer. On connaît en littérature le cas de Rimbaud. En peinture, il faudrait méditer sur des abandons tout aussi frappants. Evoquons seulement celui de ce Gustav Adolf Mossa que M. Roger Soubiran a ressuscité au cours des dernières années. A peine sorti de l'adolescence, Mossa crée des chefs-d'œuvre aussi évidents que provoquants. Puis, ayant fait l'expérience du mariage et l'expérience de la guerre, malgré l'avant-goût savoureux de la gloire, il se tait. Il ne dessine plus que des illustrations banales ou des projets de chars pour le Carnaval de Nice. Il se contente d'une carrière de conservateur de musée et renie son œuvre – sans toutefois pousser le reniement jusqu'à la destruction. Ici encore, il s'agit d'un cas extrême. Mais à la vérité combien d'artistes firent de même sans avoir un courage égal, et faute de savoir recommencer une autre vie continuèrent à produire, se répétant ou même se recopiant dans des œuvres banales où ne subsiste plus rien d'eux? Dire qu'ils furent abandonnées par leur génie n'est qu'une formule romantique qui constate sans rien expliquer. Tout ce qu'on sait d'un Rimbaud ou d'un Mossa prouve au contraire que leur personnalité demeurait aussi complexe, aussi profondément originale. Simplement, pour des raisons qui peuvent être très diverses, il arrive qu'un artiste ne ressent plus l'envie ni le besoin d'incarner sa pensée dans une représentation, de l'objectiver. Il a perdu le goût du dialogue.

Or curieusement, ce dialogue, l'histoire de l'art refuse d'ordinaire de s'intéresser à lui. A juste titre, elle place au premier plan le créateur: mais pour rejeter ensuite cet «autre» pourtant indispensable à la création. Tout un vocabulaire a été forgé qui élimine, ou du moins qui minimise ce qui est extérieur à l'artiste. On parle de son «génie», de son «inspiration», de la «réalisation de sa personnalité», de son «langage propre», de l'«authenticité de son œuvre». On ne saurait certes prétendre qu'il est seul au monde: mais face à ce qui est le créateur et l'expression de lui-même, le public apparaît comme un environnement vague, et qui n'intéresse guère que par ses capacités d'inertie ou de résistance. Il se manifeste dans la biographie de l'artiste comme une sorte de chœur anonyme qui tantôt approuve, applaudit, glorifie, vénère, et tantôt méconnaît, critique, multiplie les entraves, méritant alors la réprobation. Parfois il revêt une forme plus personnelle: celle du protecteur, du mécène, du client, ou du simple modèle lorsqu'il s'agit du portraitiste: mais là encore il n'intéresse guère que par rapport à l'artiste et dans la mesure où il le pousse ou l'aide à créer. Et malheur à lui s'il conserve trop de personnalité: Jules II n'a pas le droit de trouver Michel-Ange insupportable, Clemenceau sort des bornes prescrites dès qu'il estime que son cher Monet pousse un peu loin les tergiversations et les ruses avant de livrer les *Nymphéas*. Quant au modèle, il doit admirer son portrait – même la pauvre Yvette Guilbert si férolement traitée par Toulouse-Lautrec, même Anatole France bien obligé de constater que Van Dongen l'a travesti en clochard ivrogne, ce qu'il n'était ni au propre ni au figuré. L'œuvre même est le plus souvent envisagée dans son seul rapport à

l'artiste. On en suit le processus de création, on étudie comment l'artiste «s'y exprime»: et c'est l'une des raisons qui font aujourd'hui préférer le brouillon, plus proche de ce qu'on nomme l'inspiration, à la grande œuvre achevée, synthèse de tous les efforts de l'artiste, mais où l'on ne veut plus guère voir qu'un compromis avec cette zone extérieure dont on estime que tout créateur devrait être protégé.

Il faut faire appel ici à la perspective historique. Notre histoire de l'art est née du vieux genre littéraire qu'est la «vie», la biographie de l'homme célèbre, qui, par un jeu de circonstances qu'on ne saurait exposer dans ces quelques pages, a triomphé de cet autre genre médiéval, la chronique (laquelle eût peut-être conduit l'histoire de l'art par de tout autres chemins). Le père fondateur est Vasari, ses *Vite* sont restées des siècles durant le modèle de toute la littérature sur l'art, et longtemps cette littérature fut écrite par des artistes, non par des historiens. On conçoit qu'elle ait été naturellement axée sur le créateur. Certes, de l'ensemble des biographies on s'efforce à l'ordinaire de tirer certains schémas: les uns de type biologique, désignant un développement de l'art qui passe par la naissance, l'enfance, la jeunesse, la maturité et la décadence de la vieillesse, les autres inspirés par l'idée de progrès, ce progrès qu'Hegel impose comme la dialectique même de l'Esprit et dont les formes simplifiées ont deux siècles durant commandé la pensée occidentale. On finit ainsi par sublimer l'histoire de l'art en *Geistesgeschichte* et par supprimer la biographie elle-même: mais sans pour autant repenser la situation de l'œuvre. La notion romantique du créateur tirant son œuvre du plus intime de lui-même n'en est pas dévaluée: on estime seulement que plus il s'écoute, plus il laisse l'Esprit, ou les forces de l'Histoire, ou la Destinée de l'art parler en lui librement.

Or n'est-ce pas fausser et la compréhension de l'œuvre et la compréhension de l'histoire de l'art elle-même?

Que l'historien songe ici, par exemple, au domaine de l'économie. Les problèmes que posent le maïs, l'acier ou le pétrole ne sont pas étudiés seulement en termes de production: les oscillations des prix, le jeu des investissements, la concurrence entre producteurs, le développement ou le déclin d'une entreprise, d'un courant commercial, les progrès techniques eux-mêmes apparaissent commandés par la consommation et tout le jeu des «intermédiaires»: étant bien entendu que d'autre part la production guide et force parfois la consommation ... Entre les deux termes il existe un ajustement constant – et cet ajustement vient-il à gripper que surgit, plus ou moins grave, la crise. Cela, l'historien de l'économie le sait depuis longtemps, et en tire sa méthode. Or l'œuvre d'art – *horribile dictu ... sed dicendum* – est aussi un produit de consommation. L'historien n'a pas à être là-dessus plus prude que les artistes eux-mêmes: et les plus grands (songeons à Rubens, à Vouet, à Rembrandt) n'ont pas toujours refusé, pour gagner les faveurs des mécènes et des amateurs et pour soutenir leur cote, une politique digne des firmes industrielles, «dumping», remise à l'exportation et cadeaux diplomatiques compris. L'œuvre d'art est à sa manière un produit, et quelle que soit l'attitude

du créateur, ce produit est – *en partie* – affecté par la consommation et les vicissitudes de celle-ci.

Soulignons cette réserve: *en partie*. Il n'est pas question de râver l'histoire de l'art à une sociologie primaire; pas davantage de réduire l'œuvre d'art au produit nécessaire d'une «situation», à un «épiphénomène» dont l'artiste serait tout au plus l'instrument prétentieux. L'histoire de l'art ne pourra jamais se passer de la personnalité de l'artiste. La réduire à une stricte *Geistesgeschichte*, répétons-le, a été une des déviations majeures; il serait pire d'en faire une histoire du client ou une histoire du commerce. La création n'est pas le simple résultat de la demande. Souvenons-nous seulement que l'artiste ne surgit pas par intervention divine et ne crée pas par acte gratuit. Le rôle de l'historien est d'étudier ce qui se passe entre ces deux pôles: la liberté de l'artiste, qu'il faut admettre comme liberté au sens métaphysique du terme, et la situation de l'artiste, qui implique un public et conditionne la création. A notre sens, plus on étudiera ce rapport entre l'artiste et le public, plus on mettra en lumière la liberté du créateur. Souligner l'importance du dialogue ne devrait pas conduire à un renversement des valeurs, loin de là: mais seulement permettre de désigner de nouveaux points de vue, des champs d'enquête encore mal exploités, une méthode qu'il convient d'affiner.

## II

Si l'on s'attache à cet aspect de l'histoire de l'art, on s'aperçoit en effet que des domaines entiers ont été à peine explorés: non pas ignorés, à vrai dire, mais tout juste abordés, d'ordinaire à partir d'autres enquêtes, et parfois avec mauvaise conscience. Il n'est pas question de dresser ici tableaux ou bilans: qu'on nous permette seulement quelques indications sommaires.

Les historiens d'art, nous l'avons dit, et Vasari le tout premier, n'ont pu négliger entièrement le problème du mécène et du client: ils l'ont seulement abordé du point de vue de l'artiste. Vasari décerne quelques phrases élogieuses aux Médicis ou à François I<sup>e</sup>; mais il y a loin de cet hommage aux développements que proposait, par exemple, le catalogue de l'exposition présentée à Turin en 1981 sous le titre *I rami incisi dell'Archivio di Corte* et qui, sous ce prétexte modeste en apparence, analysait toute la politique artistique de la Cour de Savoie au XVII<sup>e</sup> siècle et la manière dont les artistes y répondirent. Voici une centaine d'années Edmond Bonnaffé, en tête de son *Dictionnaire des amateurs français au XVII<sup>e</sup> siècle*, réclamait déjà qu'on s'intéressât à tous ceux qui acquirent ou collectionnèrent les œuvres des artistes, et qu'on s'occupât d'eux, non plus indirectement, mais pour leur goût, leurs choix, pour leur manière de comprendre les œuvres d'art. «*Singulière inconséquence*», écrivait-il, que de vénérer l'artiste et dédaigner l'amateur: «*tous les deux se complètent mutuellement et sont la raison d'être l'un de l'autre; on ne les comprend pas séparés*». Et avec une belle confiance il ajoutait: «*La science moderne a compris qu'elle avait un devoir à remplir, celui de réparer les ingratitudes de l'histoire*,

*de mettre en lumière ces pionniers du passé; elle a ouvert une enquête...*» A la vérité, Bonnaffé eut peu de successeurs, et ce livre paru en 1883 n'a jamais été repris et complété. On pourrait même estimer que son plaidoyer resta longtemps sans grand écho, sans la présence majeure de Frits Lugt et des grands instruments de travail qu'il a su créer dans la première moitié de ce siècle, le dictionnaire des *Marques de collection*, le *Répertoire des ventes d'art*. De nos jours on peut dire avec plus de vérité que ces études ont droit de cité dans l'histoire de l'art, à Oxford avec Francis Haskell, à Paris avec Antoine Schnapper et son équipe de la Sorbonne, à Florence, à Naples, et dans toute l'Italie.

Et toutefois elles portent à l'ordinaire sur le grand «patron»: le roi, le prince, le lord anglais, le parlementaire ou le financier français. On laisse trop souvent de côté la simple clientèle. Or l'artiste ne crée pas seulement pour l'Etat ou pour les «grands»: aucun foyer artistique n'a jamais vécu entièrement sur le mécénat. Il est arrivé dans l'histoire que les cours eussent le rôle majeur; on peut même dire qu'un Bernin ou un Le Brun, à partir de leur maturité, ne travaillèrent plus guère que pour le Pape, le Roi ou de très grands personnages: mais non pas tous les artistes de Paris ou de Rome, fût-ce ceux du premier rang. Et l'on ne peut oublier que de tout temps de grands foyers d'art ont existé sans rois ni princes: Aix-en-Provence n'avait qu'un Parlament, Lyon des échevins, et les villes de Suisse, que l'on sache, n'ont jamais eu de cour petite ou grande. Or cette clientèle sans vrai rapport avec le patron ou le mécène n'a guère préoccupé jusqu'ici l'historien d'art. Quelle est, à telle date, dans tel centre, pour un art donné, la clientèle qui fait vivre les artistes? Comment l'artiste sert-il cette clientèle? Comment de son côté, lui permet-elle de créer?

Nous connaissons au moins un cas où une enquête de cet ordre a été menée avec méthode: celui du Nancy de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, de ce foyer brillant que dominèrent Bellange et Callot. M. Michel Sylvestre a conduit dans les archives, fort bien conservées, des dépouillements considérables et scrupuleux dont les résultats peuvent surprendre. Seuls les spécialistes les soupçonnaient: mais sans avoir la possibilité de les exposer avec assurance. Lorsque ces recherches seront publiées – prochainement, nous l'espérons – elles modifieront bien des perspectives et permettront de comprendre différemment la psychologie même des artistes lorrains, d'interpréter différemment jusqu'aux œuvres de Deruet ou de La Tour. Pareilles analyses mériteraient d'être conduites à propos de tous les grands centres et aux diverses époques: elles n'éclaireraient pas moins l'art du XIX<sup>e</sup> siècle que celui du XVII<sup>e</sup>. Depuis l'artiste qui peut vivre sans clientèle et se contente d'un cercle étroit de quelques amis et amateurs – tel un Gustave Moreau – jusqu'à l'artiste cherchant par tous les petits moyens à vendre ses toiles une à une – un Guignet, un Dupré –, en passant par ceux qui ont passé contrat avec quelque marchand, il y a quantité de catégories intermédiaires: mais presque toujours la création même du peintre ou du sculpteur se trouve directement affectée par cette situation.

Un autre problème, étroitement lié à celui-ci, est la réception des œuvres. Certes, on a déjà étudié les jugements de la critique, depuis les grands textes littéraires de Diderot ou Baudelaire jusqu'aux innombrables comptes-rendus des revues ou des journaux: mais le plus souvent l'enquête s'arrête là. Or la critique est la critique, elle ne représente pas l'opinion, et dans bien dans des cas, surtout les pires et les meilleurs, elle la contredit. Il faudrait étudier le public en son entier, ou plutôt dans ses diverses catégories et avec ses diverses motivations. Il faudrait passer de *l'artiste* – spécialiste comme le critique, mais beaucoup plus intéressant – à ce qu'on nomme le *grand public*, en passant par le *public éclairé*, *l'intelligentsia* (qui ne se confond pas avec lui) et *l'amateur*. Ici encore, il est probable qu'on serait conduit à modifier bien des idées fausses passées en lieu commun, à retrouver bien des significations perdues, à concevoir tout différemment la création de bien des artistes.

Les trois dernières décennies ont vu se développer, en France notamment, l'histoire des mentalités. Cette histoire s'intéresse à des faits jusqu'ici jugés comme très secondaires, elle s'appuie sur des catégories de documents jusqu'ici très négligés, elle a dû mettre au point des méthodes nouvelles. A vrai dire, elle vient malencontreusement compliquer les schémas de l'histoire factuelle et fragmenter la recherche dans la mesure où elle distingue des milieux, des époques, des croisements multiples de motifs et d'attitudes: mais sa richesse est la contre-partie de cette complexité. Le problème de la réception de l'œuvre relève en partie de ce type d'histoire: avec le même succès et des résultats non moins précieux. Lorsque Mme Maria Poprzeka étudie «*Le public aux expositions de peinture polonaise dans la seconde moitié de XIX<sup>e</sup> siècle*» et son attitude devant les grands tableaux à sujets patriotiques, tels ceux de Jan Matejko, lorsqu'elle compare cette attitude à la critique des mêmes œuvres présentées au Salon parisien, on retrouve vivante une des fonctions de la peinture historique que notre temps a oubliée. Lorsque John Turpin analyse les expositions organisées dans le Dublin industriel du XIX<sup>e</sup> siècle, il explique du même coup le développement des collections et l'évolution de l'art au temps des machines à vapeur. Car exploiter ces sources difficiles que sont les rapports administratifs, les correspondances, les journaux intimes, la grande presse ou les représentations gravées ou photographiques, c'est en fait pénétrer plus avant dans la création d'une époque et d'un pays. Instaurer dans l'histoire de l'art, par delà les banalités convenues, et plus profonde qu'une simple histoire du goût, une histoire des mentalités relative à l'art, pourrait bien être l'une des tâches majeures de l'historien actuel.

Mais plus riche encore en promesses apparaît le problème précis de l'accès à l'œuvre d'art.

Presque toujours l'historien d'art raisonne comme si l'œuvre, une fois créée, se trouvait connue partout et de tous, ou du moins pouvait l'être. Il n'a garde de le déclarer: l'absurdité serait par trop évidente; mais c'est une absurdité dont il ne se soucie guère dans ses propos. Il disserte sur Poussin en oubliant que du vivant de l'artiste le commun du

public, celui qui n'avait pas ses entrées chez les collectionneurs, ne pouvait rien voir de lui à Rome, excepté le tableau de Saint-Pierre, qui remontait à 1629 et se trouvait en contradiction avec le reste de son œuvre, ni à Paris, excepté le monumental *Miracle de saint François-Xavier*. Il déplore le manque d'intérêt des contemporains et du pouvoir envers Cézanne ou Van Gogh comme si le public de bonne volonté avait pu voir dès leur création les *Montagne Sainte-Victoire* et les *Champ de blé*. Ce mépris des règles les plus simples du raisonnement scientifique ne saurait guère trouver qu'une explication: nous vivons aujourd'hui dans une société «ouverte», disposant de moyens de diffusion très puissants, et dans la plupart des pays du monde, même ceux où l'information nous paraît scandaleusement limitée, tout ce qui concerne un domaine donné est vite à la portée de qui s'y intéresse. De là cette illusion que le fait, par nature, est appelé à être connu, et qu'il ne reste ignoré que par obstruction volontaire et coupable.

Or il s'agit d'une situation relativement récente et fragile; on ne saurait la généraliser, ni rétrospectivement, ni géographiquement. Pour notre part, nous sommes beaucoup plus sensibles au phénomène de «fermeture», aux obstacles de tout ordre qui s'opposent à ce qu'un fait soit connu, une vérité sue, un tableau vu, et que cette connaissance prenne un certain degré d'universalité. Nous dirions volontiers, et sur un plan tout général, que l'idée d'«ouverture naturelle» est aussi mythique, aussi dangereuse, que l'idée de «bonté naturelle» chère à Jean-Jacques Rousseau: elle relève du même romantisme, elle est pareillement cultivée par l'hypocrisie internationale, qui refuse de reconnaître qu'il ne peut s'agir que d'une conquête toujours difficile et toujours à recommencer. L'œuvre d'art n'échappe pas au sort général. Un peintre tient le pinceau: quelle chance le tableau fini a-t-il d'être vu par une autre personne que sa femme de ménage, ou peut-être un petit groupe d'intimes? Comment dépassera-t-il ce petit groupe pour un cercle plus large? Par quel jeu d'efforts conjugués et de hasards heureux atteindra-t-il à une certaine notoriété? Par quel véritable miracle pourra-t-il maintenir cette notoriété à travers des décennies, parfois des siècles? Il faut toujours avoir présente à l'esprit l'effroyable mortalité des œuvres d'art. Il faut rétablir, dans toute son évidence, la notion de «risque», que notre civilisation tend toujours à voiler, et que l'historien d'art devrait garder présente à la pensée: car c'est elle qui fait de la création de l'artiste la plus inconsciente, la plus dangereuse, la plus admirable des aventures.

L'étude de l'accès à l'œuvre d'art prend son sens véritable, croyons-nous, lorsqu'on réfléchit au destin tragique qui est celui de l'œuvre d'art. Sur ce fond tout négatif elle rétablit, désigne, étudie les moments de chance, parfois brefs, parfois prolongés sur des siècles, où l'œuvre existe, où elle accomplit ses fonctions d'œuvre d'art, où elle conserve ses significations et agit par elles. Et en dégageant ces significations, elle peut les ranimer pour le présent et les préserver pour l'avenir.

Nous ne saurions décomposer ici les délicats mécanismes de cette survie, ni souligner l'effort nécessaire pour circon-

scrire les lieux, les temps, les catégories de public concernés, ni montrer l'importance de ces recherches pour définir le «musée imaginaire» de chaque époque, de chaque public - ou celui de chaque artiste, d'autant plus important qu'à son tour il va commander la création. Soulignons seulement qu'à notre sens pareil effort ne se conçoit pas sans le souci inverse de dégager les éléments négatifs: le jeu des retards qui font que certaines œuvres peuvent n'être connues qu'après la mort de l'artiste, ou un siècle, deux siècles plus tard; le jeu des destructions: usure naturelle, guerres, violences et vandalismes, et plus grave peut-être, le jeu des prohibitions et des condamnations, toujours présentes malgré les apparences, et sur lesquelles il reste bien risqué d'écrire, même aujourd'hui.

### III

On pensera que nous nous sommes fort éloigné du problème de l'exposition. Nous croyons, au contraire, ne pas l'avoir quitté un instant.

Dans la perspective que nous avons voulu dégager, l'exposition apparaît comme un phénomène majeur. Elle est, par excellence, le lieu du dialogue entre l'artiste et son public. Elle constitue le mode de contact le mieux adapté. On conçoit que très vite les peintres se soient montrés soucieux d'en assurer l'organisation régulière: la présentation des toiles dans l'atelier, ou dans la boutique sur rue qui s'y adjoignait souvent, pour avantageuse qu'elle fut sur le plan matériel, réduisait par trop leur œuvre à l'état de marchandise, leur visiteur au rôle de client, eux-mêmes au statut de l'artisan vantant et vendant le produit de son travail. L'exposition, au contraire, fait passer au premier plan le contact avec un vaste public: la fonction commerciale n'apparaît qu'en second, même lorsqu'elle conserve son importance, et le client, généralement souhaité, n'est qu'un privilégié parmi des centaines de spectateurs. Ni l'estampe hier, ni la photographie et l'album aujourd'hui, ni demain l'image informatique n'ont pour l'artiste la même importance. Le contact qu'ils offrent peut être encore bien plus vaste: mais il s'établit au niveau de la reproduction. Il y manque toujours la présence physique de l'œuvre, de cet objet directement engendré par l'artiste et dont on résume les vertus imprescriptibles par le terme d'«original».

On retrouve donc avec l'exposition tous les problèmes principaux que nous avons désignés. Elle offre une occasion privilégiée pour étudier les rapports entre le peintre et sa clientèle. Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle surtout, le Salon, national ou provincial, devient pour la plupart des artistes une sorte d'intermédiaire nécessaire, qu'il s'agisse de l'Etat et du grand mécène, lesquels achètent souvent les œuvres exposées, ou qu'il s'agisse d'une clientèle plus générale, soucieuse de venir y fixer ses préférences et ses hiérarchies. Les correspondances des peintres montrent tous les soins que beaucoup prennent pour envoyer à grands frais et grand' peine leurs œuvres dans des expositions qui nous semblent aujourd'hui fort secondaires, mais qui non seulement répandaient leur nom, mais assuraient leur vente. Si l'on se

penche, par exemple, sur la diffusion des toiles de Corot, on constate que toute une partie en fut dès l'origine acquise localement, et non pas à Paris, grâce aux multiples expositions qui se tenaient dans les villes de province française, de Suisse, d'Allemagne ou de pays plus lointains...

L'exposition est aussi le champ le plus riche pour étudier la réception des œuvres. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, mais surtout à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, une grande partie de la critique d'art se cristallise autour des expositions. Les journaux, les revues offrent à cette occasion de multiples tribunes: les sondages faits pour la France par Mme Sevin laissent stupéfait de leur nombre durant le dernier siècle, qui fut le grand siècle de la presse. Il s'y ajoute les correspondances officielles, les correspondances privées, les journaux intimes, sans parler des illustrations, des caricatures et autres documents graphiques, témoins bien rares hors de ce domaine. Touchant un public très vaste et de tout ordre, l'exposition offre la possibilité de comparer les lectures, les attitudes, les goûts, en descendant parfois jusqu'aux catégories de public les plus difficiles à cerner. Avec le phénomène du musée, c'est l'une des rares occasions où l'historien d'art peut affiner son enquête jusqu'au niveau de l'histoire des mentalités.

Mais surtout, et de toute évidence, l'exposition est au centre du problème de l'accès. Elle n'a pas tardé à supplanter les deux modes les plus répandus: l'édifice public et l'estampe. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, le Salon propose, au lieu de contacts fortuits avec des œuvres très dispersées, une sorte de panorama qui semble résumer aux yeux du public tout l'art contemporain et qui imprime dans son esprit une image globale. Depuis une centaine d'années la multiplication, puis le fourmillement des expositions, y compris celles qui concernent l'art du passé, leur donnent le premier rôle dans l'élaboration de ce qu'on peut nommer notre «musée imaginaire».

La toute-puissance de cet instrument est devenue évidente. Il est fort remarquable, par exemple, que les nombreux rapports de Hodler avec la France, les occasions fréquentes qu'avaient les Français d'apercevoir ses œuvres dans les musées ou les édifices suisses, les livres divers publiés sur lui, n'avaient pas réussi à intéresser à ce maître la critique et le grand public parisiens, ce qu'a fait une exposition au Petit Palais. Le phénomène est si bien senti que la plupart des grands pays se sont mis à doubler l'action des historiens d'art et des musées par une véritable politique d'expositions confiée aux services culturels officiels et aménagent systématiquement l'accès des étrangers à leur art national. Inversement, l'impossibilité d'exposer désormais les primatifs, trop fragiles et trop souvent peints sur bois, explique sans doute le déclin progressif, depuis la dernière guerre, de l'intérêt privilégié que leur vouait naguère le public: ni le livre, ni les présentations attentives des musées ne peuvent entièrement remédier à la vacance de grandes expositions. Il faut aller plus loin, et se demander si, multipliant et précipitant le dialogue entre l'artiste et son public, le réduisant à un contact bref et fréquent, l'exposition n'a pas été et ne demeure pas, pour le meilleur et pour le pire, le facteur majeur des métamorphoses de l'art contemporain.