

***L'expérience muséale ou le phénomène de la rencontre avec l'œuvre d'art au musée :
Une venue à soi du visible***

Anne-Laure Bourdaleix-Manin, D.E.A.

Muséologue, Doctorante en Sciences humaines appliquées
Université de Montréal

Résumé

Nous considérons l'expérience muséale comme une expérience subjective forte que l'homme fait de lui-même et du monde. En se rendant au musée et en cherchant ainsi à voir et à saisir l'art par ses œuvres visibles exposées, l'homme opère une rupture à divers titres : spatiale, temporelle, sociale, et se lance plus ou moins consciemment dans une quête de l'autrui qu'est l'œuvre, et par cette même relation qu'il réussira à établir avec l'œuvre, il tendra à se re-trouver, voire à se réconcilier avec lui-même et peut-être du même coup avec sa quotidienneté. C'est sous forme d'essai que nous nous proposons d'approfondir sous un angle phénoménologique ce en quoi l'expérience muséale participe de cet art du vivre.

Introduction

Il nous semble une belle occasion ici de réfléchir plus avant à ce que représente l'expérience muséale dans le vécu du sujet, en considérant qu'il s'agit bien d'une expérience subjective que l'homme fait de lui-même et du monde. Nous parlerons même d'une expérience intersubjective qui donne au musée son humaine et personnifiée présence et qui donne à l'œuvre d'art le statut de l'Autre. Nous explorerons ce que nous appelons la rupture muséale et ce en quoi cette rupture ou fracture dans la quotidienneté du sujet lui permet d'opérer une forme de réduction ou de suspension pour mieux revenir à son essence. Nous nous questionnerons sur ce que peut signifier l'œuvre d'art et la relation qu'instaure le sujet avec celle-ci. Il ne s'agira pas dans cet essai de traiter de la création artistique, sujet abordé par d'éminents penseurs et chercheurs (Heidegger, Merleau-Ponty, Levinas, Gadamer, Deschamps et bien d'autres) et du rapport du créateur à son œuvre, ou encore de théorie esthétique qui, selon Gadamer, « se laisse restreindre par le concept de vérité qui est celui de la science¹ », mais davantage d'interroger l'expérience active du spectateur, aussi esthétique, qui entre dans un espace-temps autre, et qui se retrouve sympathiquement confronté à ces autres que sont les œuvres d'art exposées, pour « défendre l'expérience de vérité qui nous est communiquée par l'œuvre d'art² » et mieux comprendre ce que Merleau-Ponty nomme cette « venue à soi du visible³ ».

On ne peut pas parler (sauf exception) de l'expérience muséale comme d'une expérience signifiante de la quotidienneté, mais davantage d'une expérience du vivre, qui offre un horizon du vivre extra-ordinaire ou extra-quotidien, où apparaissent en filigrane des intentions fortes, comme celle de se re-connaître à partir du lien établi avec l'œuvre d'art, d'une réconciliation offerte par l'œuvre exposée pour celle ou celui qui acceptera d'entrer en relation avec celle-ci. Établir une telle relation est-il aisé, inné ? Nous pensons que non et que de ce non découlent bien des difficultés des musées d'art à rallier un public plus diversifié. En effet, nous rejoindrons Gadamer et par la suite Jager dans l'idée qu'ils proposent de la *formation* et de la capacité de *recevoir* ou *d'accueillir* et d'être reçu. « Accueillir l'altérité de l'œuvre d'art [nécessite une] ouverture maintenue à l'altérité, à des perspectives autres et plus générales. Il y a en elle un sens général de la mesure et de la distance par rapport à soi, d'où procède une élévation, au-delà de soi-même, à l'universel⁴ ». Nous n'évoquons pas ici une formation pratique du regard, de la science de l'observation d'un historien d'art, d'un quelconque averti, donc du niveau de lecture de l'œuvre d'art, ce qui relève de la méthode et ce sur quoi les études de fréquentation des musées d'art butent en termes d'explication à l'impossibilité d'une démocratisation totale. Pour mémoire, Paul Valéry écrivait déjà en 1923 sur la difficulté d'être un visiteur de musée d'art :

Nos trésors nous accablent et nous étourdissent. La nécessité de les concentrer dans une demeure en exagère l'effet stupéfiant et triste. Si vaste soit le palais, si apte, si bien ordonné soit-il, nous nous trouvons toujours un peu perdus et désolés dans ces galeries, seuls contre tant d'art. (...) Nous devons fatalement succomber. Que faire? *Nous devenons superficiels.*

Ou bien, nous nous faisons érudits. En matière d'art, l'érudition est une sorte de défaite : elle éclaire ce qui n'est point le plus délicat, elle approfondit ce qui n'est point essentiel. Elle substitue ses hypothèses à la sensation, sa mémoire prodigieuse à la présence de la merveille; et elle annexe au musée immense une bibliothèque illimitée. Vénus changée en document⁵.

On ne naît pas visiteur de musée... Cela rejoint notre idée de cette perception très délicate de l'œuvre comme un autre, et dès lors de cette difficulté à être ouvert à une autre forme d'altérité.

Musée et rupture spatio-temporelle

Cependant, avant d'explorer cette relation à l'œuvre d'art, il nous faut évoquer le contexte de cette rencontre qu'est le musée d'art.

Le musée ou, pour parler plus généralement, l'institution muséale a, comme finalité définie rigoureusement par l'ICOM⁶, d'être au service de la société qui l'a créée. Or toute la pertinence et la complexité du musée ne résident-elles pas dans le fait qu'il *destitue*, que sa

raison d'être première n'est fondamentalement pas de transmettre des savoirs, mais d'offrir la liberté ou plutôt la possibilité de la liberté par une rupture ?

Cette rupture s'opère sur différents niveaux. Il s'agit d'abord d'une rupture en termes d'espace-temps puisque le monde extérieur est suspendu ou relégué au-delà des portes du musée. On pourrait dire que le musée est une parenthèse « enchantée » par l'espace qu'il exploite et met en scène. Prenons l'exemple du musée du Louvre, lequel comme bon nombre de musées fait vivre un espace qui ne lui était pas destiné; dans ce cas il s'agissait d'un palais royal qui contient de multiples « fantômes » de son existence antérieure. Nous parlons alors de *l'esprit du lieu*, si fort dans certains cas que le sujet qui y pénètre ne peut échapper à cette rupture spatiale qui se double nécessairement d'une rupture temporelle.

D'ailleurs est-il possible de parler d'espace sans parler de temps ? Car concrètement les repères spatiaux sont aussi temporels dans le musée : chaque indication de salle est accompagnée de l'évocation d'une période chronologique. En revanche il est rare, pour parler du temps ordinaire, mesuré, de trouver des horloges qui indiquent au sujet le temps mesuré extérieur.

L'expérience muséale aurait ceci d'exceptionnel par cette angoisse et cet apaisement qu'elle procure dans un même temps à l'individu. Cette angoisse et cet apaisement ne sont-ils pas liés fortement à l'expression de l'espace-temps dans le musée ?

D'abord comment le musée se définit-il par rapport au passé ? Certains diront que le musée est l'institution du passé par excellence, d'autres iront jusqu'à critiquer une forme de passéisme excessif, mal de notre temps, en quête de racines et de compréhension de notre histoire humaine. Là n'est pourtant pas l'excuse du passé dans l'expérience muséale.

À première vue, le musée semble tourné vers le passé. N'est-ce pas de là que viennent les objets qu'il collectionne et qu'il expose ? Et n'est-il pas patent que, si un temple catholique ou orthodoxe met en scène des épisodes de l'histoire sainte qui est en fait une théographie, le musée, lui, ne rend visibles que les vestiges des époques révolues de la nature ou de la civilisation⁷ ?

Pomian nous démontre rapidement par la suite que le musée n'est pas un temple mais un « anti-temple » parce qu'il est « en d'autres termes, un produit de la marginalisation de la coupure entre l'ici-bas et l'au-delà et de l'éloignement de ce dernier. Ou encore, ce qui revient au même, de la sécularisation du temps qu'il a contribué par sa présence à approfondir⁸. »

Pomian va nous montrer à sa manière que le musée est en fait autant lieu du passé, lieu du présent et de l'avenir. Il est un lieu du présent par sa destination « publique ».

...Or, en exposant les objets qu'il possède avec le respect pour le goût en vigueur, sinon pour la toute dernière mode, et de manière à leur faire répondre aux interrogations des

visiteurs, de manière, autrement dit, à les faire s'insérer dans les préoccupations et les curiosités du jour, les responsables du musée utilisent les vestiges d'un temps révolu pour communiquer avec le public qui leur est contemporain. Les objets sont ici un moyen qu'il s'agit de mettre en œuvre pour susciter l'intérêt du public. Abordé sous cet angle, le musée n'est nullement tourné vers le passé. Ce qu'il vise, c'est le présent⁹.

Et il est aussi lieu de l'avenir dans tout l'aspect de préservation pour les générations futures : « Il s'agit de l'avenir : de l'avenir du musée et de l'avenir des objets qu'il détient et qu'il faut faire parvenir à nos successeurs¹⁰... ».

En fait, nous pourrions dire que le musée nous place au cœur de cette tripartie du temps, il est donc par cela même un lieu fort de temporalité.

Nous pouvons aller plus loin dans la relation que créerait l'expérience muséale. Le musée nous permet aussi « d'embrasser nos morts » selon l'expression de Kierkegaard reprise par Pucelle¹¹. Car cet acte symbolique est nécessaire à la poursuite de notre existence et le musée devient le lieu de cette réconciliation avec notre fin et donc notre avenir. « La nouvelle relation avec la finitude et la vérité se fait représenter de façon absolue dans le musée... Quelle autre représentation culturelle peut donner à l'homme une telle sensation d'éviter la mort – du corps et de l'esprit – par la présence de l'objet-témoin¹² ? »

Ce n'est pas alors la notion d'éternité qui nous fascinerait lors de l'expérience, puisque le musée est absolument temporel et que nous rejoignons le point de vue de Merleau-Ponty¹³, à savoir que le sentiment d'éternité est hypocrite car l'éternité se nourrit du temps. Ce serait en fait l'attrait pour cette « remontée » dans le temps que Pucelle qualifie aussi de fuite, fuite dans le passé pour l'immortalité à rebours ou fuite dans le mirage de l'avenir. Peut-être s'agit-il plus simplement d'un moyen d'apaiser notre maladie du temps¹⁴, car l'art serait, selon Nietzsche¹⁵, un moyen d'échapper à notre folie historique, de revenir à la vérité de l'être.

Nous sommes temporels, nous sommes le surgissement du temps¹⁶, nous sommes « l'entraîné-et-mort¹⁷ », et la force du musée est qu'il nous permet de sentir ce surgissement. Il est le lieu, pour reprendre Nietzsche une fois encore, qui permet de « fertiliser le passé et produire l'avenir, tel est pour moi le présent¹⁸ ».

Et parce que « tout effort pour reprendre de façon critique un héritage du passé est désormais accompagné du sentiment de sa différence avec telle ou telle autre vision du monde¹⁹ », l'expérience muséale nous ramène à nous-mêmes par les autres, par le temps. « *Humanists are becoming more and more aware of how, in their quest for ways to enhance our understanding of ourselves, the museum is not only a useful but also an indispensable ally*²⁰. » Le musée serait donc notre allié.

Musée et fête

L'absence de temps dont nous parle Malraux²¹ au sujet de l'art est ici remise en question. Ce qui déstabiliserait et pourrait devenir source d'angoisse pour le visiteur ne serait pas en fait l'absence de temps, il y a des repères partout, mais la domination intérieure de l'intuition du temps sur le temps « vulgaire » imposé.

« Car le temps du monde ou du sens commun compromet l'intuition du temps car il le thématise ou l'objective, ce qui est justement la plus sûre manière de l'ignorer²² ». Il s'agit plus alors de l'angoisse d'une retrouvaille, de soi avec soi. L'expérience muséale ferait émerger et dominer l'intuition du temps.

Elle appartient de plus au temps de loisir qui ne cesse d'augmenter par rapport au temps de travail, et l'expérience muséale concorde avec l'idée de Sue²³ et Grossin²⁴ du temps de loisir comme temps de *se réaliser*. Le mythe du travail, du labeur a passé, il deviendrait une désillusion car nous nous y serions perdus²⁵ et le musée deviendrait alors un lieu d'une possible réconciliation du sujet avec lui-même...

L'idée de s'évader d'une réalité contraignante n'est pas nouvelle. Mais tandis que jadis c'était le messianisme essentiellement tourné vers le futur dans un temps autre qui donnait de l'espoir, aujourd'hui, c'est dans le présent et dans l'ailleurs – dans un espace « autre » – que l'on entend réaliser ses « désirs », malgré la contrainte sociale. L'attention est centrée par le mythe du loisir sur le présent social²⁶.

Et je retrouve alors l'idée développée par Jager de ce

(...) monde de la vie quotidienne [qui] rétrécit notre horizon et nous force à rejoindre les limites qui nous sont imposées par la nature mortelle et finie de notre vie. Par contre, le monde de la fête nous conduit aux portes des possibilités qui s'ouvrent au contact de la vraie réciprocité et de la véritable hospitalité²⁷.

Le musée appartiendrait au monde de la fête tel qu'ainsi défini. Il offre de franchir un seuil : le sujet devient l'invité et l'hôte est cet Autre global qu'est le musée. « Le seuil incarne la rencontre entre un hôte et un invité, un étranger et un indigène, un voyageur et un habitant, un homme et son Dieu, l'homme et ses morts²⁸ ».

Le musée nous permet de recouvrer une forme de maîtrise sur la mort à travers ses objets qui l'évoquent indirectement ou directement parce que « l'objet que je rencontre est compris, et somme toute construit par moi, alors que la mort annonce un événement dont le sujet n'est pas le maître, un événement par rapport auquel le sujet n'est plus sujet²⁹ ».

Ainsi le musée me permet d'exister d'autant plus en tant que sujet, par l'objet visible... cette venue à soi du visible. Mais « l'art ne rend pas le visible, il rend visible » comme le dit Paul Klee³⁰. La condition à la possibilité de cette relation naît aussi du temps :

L'esthétique c'est-à-dire l'espace-temps de la singularité et de l'être-ensemble moderne, est dessaisie par l'irruption de la nécessité du gain de temps, alors que ces entités ne peuvent se (re)constituer que dans la retenue et la latence, dans le ralentissement et l'arrêt³¹.

Entrer au musée c'est donc accepter, rechercher, désirer cet autre espace-temps.

L'Éveil à l'Autre et à soi : la force de l'œuvre d'art ?

Le musée n'est dès lors pas un lieu de solitude au sens social du terme : peut-être beaucoup moins qu'un centre commercial bondé un samedi après-midi...

Je suis présente à moi-même parce que je vois l'Autre, parce que je suis à la fois l'invitée du lieu et l'hôte : j'accepte de recevoir, j'accepte de m'émouvoir, j'accepte le dialogue, une autre forme de dialogue, qui a plus de résonance en moi parce que je l'ai désiré. Le syndrome de Stendhal³² devient par exemple un excès de réceptivité : je reçois l'Autre qu'est l'œuvre et je le reçois si intensément, si véritablement que l'émotion ressentie dépasse toute intention pressentie.

C'est donc de la capacité de se sentir accueilli sans ostentation ni gêne (ce que le musée aurait beaucoup de difficultés à suggérer dans sa mise en scène et qui peut provoquer une certaine peur, angoisse face à une froideur, un esthétisme désincarné), puis la capacité qui découle en partie de la première d'accepter l'Autre – l'œuvre –, et de le recevoir avec autant de sincérité qu'un ami cher.

Ces capacités peuvent être affaiblies par la mise en forme de l'espace mais aussi par ces autres que sont les visiteurs alentour, les gardiens...

Une attitude

Le silence, souvent critiqué ou perçu comme un frein au bien-être du visiteur dans le musée, est pourtant bien plus naturel qu'on ne le croit : le silence, l'*expérience de Silence*³³, s'impose. Notre silence s'impose pour entrer en relation avec l'œuvre. Il s'agit ici d'une *écoute* profonde qui passe dans la majorité des cas par la puissance de notre observation (on pourrait évoquer le toucher mais ce sens est souvent brimé dans la relation possible ou autorisée avec l'œuvre d'art). Nous passons assurément devant un très grand nombre d'œuvres sans avoir pris le temps de nous laisser toucher, l'œuvre ira rarement à nous, c'est le fantasme de l'œuvre humainement vivante du portrait de Dorian Gray d'Oscar Wilde³⁴ ou de la Vénus d'Ille de Prosper de Mérimée³⁵. Et c'est dans ce temps qu'il prendra que le sujet reviendra à une forme de maîtrise de soi par une autre connaissance de soi. Il ne s'agit

pas ici d'un miroir banal, il s'agit d'autre chose : une œuvre d'art. Mais la déception existe aussi.

La déception ressentie à la suite de la confrontation, plus que de la rencontre, avec une œuvre, est parfois inévitable. Par exemple ces centaines de visiteurs qui s'empressent devant la Joconde ou la Vénus de Milo; j'entends par déception le fait de ne pas avoir pu ou su entrer en relation avec l'œuvre et d'en rester alors à un survol plastique : « Je l'ai vue, elle est belle ». Mais ce qui est si génial dans ces œuvres (sans parler de techniques, de sciences), ne m'a-t-il pas échappé ? Et je reste amer de cette rencontre avortée et pourtant si peu subtilement conseillée par le musée. Ce n'était pas tant l'intention d'aller voir l'œuvre de près que celle de la conquérir d'une certaine manière ou qu'elle me conquît, en fait d'arriver intimement à entrer en relation avec elle et d'en extraire un sens propre à moi.

Alors oui, il y a un certain recueillement ou plutôt une concentration nécessaire de l'esprit, une solitude au sens que lui a accordé Lévinas, soit « une absence du temps » mais du temps donné, matérialisé, qu'apprivoisent celles et ceux dont le désir profond et rarement avoué est d'établir ce lien si spécifique avec une œuvre d'art.

La solitude du sujet tient à sa relation avec l'exister dont il est le maître. Cette maîtrise sur l'exister est le pouvoir de commencer, de partir de soi; partir de soi non pas pour penser, mais pour être³⁶.

C'est pourquoi aussi l'idée d'une démocratisation des musées d'art (beaux-arts) au sens d'une rentabilisation du musée par l'évaluation en pourcentage de sa fréquentation la plus vaste possible et de l'intégration-digestion des savoirs transmis par telle ou telle exposition est une supercherie. On n'accède pas au Requiem de Mozart sans l'Écouter et permettre à la musique de nous pénétrer l'âme, on n'entre pas en relation avec une œuvre d'art sans la Regarder, de la même façon que l'autre ne devient ami ou ennemi que si l'on prend le temps de le considérer. Et regarder, écouter au sens où nous acceptons et plus encore où nous recherchons l'Autre à travers nous-mêmes, à travers la possibilité de l'accueillir enfin et en confiance, c'est ce que le musée est censé nous offrir. Et la phénoménologie est là : dans cette relation même qui fait voir et fait valoir l'autre et moi-même. Je cite l'explication étymologique du mot regarder par Maldiney qui rejoint et précise ma pensée :

Regarder est un mot que bien des langues pourraient envier au français. Il est composé de « garder » : prendre sa garde et du préfixe « re » qui marque le retour. Regarder implique un retour du regard à l'origine de sa garde. Il ne s'agit pas d'un retour au ici du guetteur mais d'un retour à son là, d'un retour « là-bas » où il est en surveillance et à partir d'où se déploie tout son champ visuel. C'est un retour en deçà. Non pas simplement un retour en deçà des choses vues, desquelles il doit sans cesse en effet se déprendre, mais en deçà de la chose à voir et qui n'est pas là : un retour à la possibilité même de tout surgissement. Il s'agit de revenir en deçà de l'apparition des choses pour les surprendre³⁷.

Le sens de l'œuvre d'art : temps et existence

C'est au moment précis où il échappe des mains de son créateur que l'objet d'art prend possession d'une personnalité distincte à l'abri de l'action transformatrice des mains de son auteur. À partir de cet instant, l'objet commence à ressembler à une personne. Il est dorénavant en mesure de répondre à nos questions, de contredire et d'influencer notre point de vue et de s'engager dans un véritable échange entre un hôte et un invité³⁸.

Dans l'œuvre d'art, il y a cet autre. Non seulement donc cet autre qui a réalisé l'objet et qui n'est plus ou n'est pas là, et ces autres qui ont utilisé cet objet le cas échéant et dont la présence transpire de l'objet, mais aussi cet autre qu'est l'œuvre dans son existence par moi qui la regarde, la scrute : « Sur le même objet s'entre-croisent les rayons venus d'innombrables regards, proches ou lointains, qui lui prêtent leur vie³⁹ ». L'œuvre est à la fois cénotaphe et source de vie. Elle nous fascine et nous interroge aussi sur sa beauté ou sa laideur, bref son esthétique, et Bernet rejoint ici Jager :

Le plaisir de l'expérience esthétique est (donc bien) une auto-affection d'un sujet et non le ravissement d'une dépossession de soi par la contemplation d'un objet parfait ou parfaitement beau. C'est le plaisir du « repos », du « Sabbath des travaux forcés de la volonté (Zuchthausarbeit des Wollens) » de la suspension provisoire des travaux, préoccupations et passions de la vie ordinaire. Ce plaisir tient à la fois du week-end bourgeois et de la réduction phénoménologique⁴⁰.

Pour entrer en relation avec l'œuvre d'art, il faut en fait la prendre comme un tout ou comme dit Bernet un « représentant du tout⁴¹ », c'est-à-dire que l'œuvre est lue au-delà de sa signification empirique qui l'isole de son contexte phénoménal. Il n'y a plus ici de relation de cause à effet qui caractérise le monde empirique, l'œuvre d'art nous apparaît comme l'Autre parce qu'elle nous interpelle « au sein de l'être perdu, au sein du vertige que cette apparition provoque en ouvrant le vide⁴² ».

Ce vide résulterait de cette angoisse première due à une perte des repères traditionnels, à notre fatuité mise à mal et à cette intuition surgissante du temps, ignorée de prime abord. Ce vide est en fait une suspension, une *réduction*.

Car l'apaisement réside dans la compréhension de ce que l'œuvre est en train de nous apporter, dans ce qu'elle nous emmène brutalement ou tranquillement, selon le sujet et l'œuvre qu'il rencontre, vers un retour à soi. Et cela se fait absolument par la puissance temporelle qui émane de l'objet et de l'esprit du lieu (le musée), parce que l'objet nous permet de ressentir ce surgissement du temps, il nous amène à notre essence même. L'œuvre d'art recouvre le passé, engendre le surgissement du présent par ce *regard* que nous lui accordons et nous offre par là même la possibilité de l'avenir et si « l'empiètement du présent sur l'avenir n'est pas le fait d'un sujet seul, mais la relation intersubjective », comme l'écrit Lévinas⁴³, alors on ne peut définir autrement l'œuvre d'art que comme un hôte, un Autre.

Conclusion

Le musée n'a de sens que par les oeuvres qu'il expose. Ces oeuvres deviennent, aidées par le contexte qu'offre le musée, autant de possibilités, de chemins (« Œuvre est voie » dit Paul Klee⁴⁴) pour revenir aux choses mêmes. En effet, l'oeuvre d'art est à la fois chose du passé comme l'écrit Hegel, mais aussi un autre commencement de la pensée, elle est à la fois morte, gisante, et vivante. Mais sa puissance n'est révélée qu'à celui qui entrera en relation avec elle et il y a relation s'il y a une « scission intérieure⁴⁵ » qui est liée à ce surgissement de soi, de sa vérité, et le temps est au cœur de cette scission, il est notre noyau. C'est ce qui rend cette relation si spécifique, tant par sa forme originale que par ce qu'elle contient et déclenche.

Par cette relation, il nous est possible d'*apparaître*, nous sommes en plein phénomène selon la définition de Heidegger⁴⁶ : « Le phénomène comme apparition de « quelque chose » ne signifie justement pas : se montrer soi-même; mais le fait pour quelque chose qui ne se montre pas, de s'annoncer par quelque chose qui se montre. L'*apparaître* ainsi entendu est un "ne pas se montrer". » Si je permets à l'oeuvre qui se montre de devenir l'autre, je suis sur le seuil, et j'ai la liberté d'entrer alors dans « cette venue à soi du visible⁴⁷ ».

Références bibliographiques

- Bernet, R. (2001). Le sujet comme spectateur esthétique (Schopenhauer et Nietzsche). Dans E. Mejia (éd), *Phénoménologie et herméneutique : Penser leurs rapports*. Lausanne : Payot.
- Blanchot, M. (1996). *Le musée, l'art et le temps*. Critique, 591.
- Constantopoulou, C. (1988). *La gestion sociale du temps libre – Les temps sociaux*. Bruxelles : De Boeck Université.
- Déotte, J.-L. (1993). *Le musée, l'origine de l'esthétique*. Paris : L'Harmattan.
- Gadamer, H.-G. (1996). *Vérité et méthode : Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Seuil.
- Grossin, W. (1974). *Les temps de la vie quotidienne*. Paris, La Haye : Mouton.
- Heidegger, M. (1986). *Être et temps*. Paris : Gallimard.
- Jager, B. (1997). Concerning the Festive and the Quotidian: A Phenomenological Exploration of Lived Time. *Journal of Phenomenological Psychology*, 28(2), 196-234.
- Lanfranchi, G. (1993). *Paul Valéry et l'expérience du moi pur*. Paris : La Bibliothèque des Arts.
- Lévinas, E. (1985). *Le temps et l'autre*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Maldiney, H. (1993, 1994). *L'art au regard de la phénoménologie*. Essai présenté à l'« Esquisse d'une phénoménologie de l'art », Toulouse.
- Maldiney, H. (1994). *Esquisse d'une phénoménologie de l'art – L'art au regard de la phénoménologie*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail (École des Beaux-Arts, Mairie de Toulouse).
- Mérimée, P. (1926). Colomba. La Vénus d'Ille. Dans *Les âmes du purgatoire*. Paris : Garnier.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'oeil et l'esprit*. Paris : Gallimard.

- Nietzsche, F. W. (2000). *Deuxième considération intempestive*. Paris : Mille et une Nuits.
- Nye, R. B. (1981). The Humanities and the Museum: Definition and Connection. Dans Z. W. Collins (éd), *Museums, Adults and the Humanities*. Washington : American Association of Museums.
- Pomian, K. (1998). *Le musée et le temps*. Paris : Flammarion.
- Pucelle, J. (1972). *Le Temps*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Reinberg, A. (1979). *L'Homme malade du temps*. Paris : Pernoud/Stock.
- Ricoeur, P. (1975). *Les cultures et le temps*. Paris : Payot.
- Scheiner, T. C. (1999). Les bases ontologiques du musée et de la muséologie. Dans M.-P. Zentrum, *Muséologie et philosophie*. Munich : ICOFOM Study Series.
- Sue, R. (1995). *Temps et ordre social : Sociologie des temps sociaux*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Valéry, P. (1960). Le problème des musées. Dans *Œuvres, vol. 2*. Paris : Gallimard.
- Wilde, O. (1975). *Le portrait de Dorian Gray*. Paris : Presses de la Renaissance.

¹ Gadamer, H.-G. (1996). *Vérité et méthode : Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Seuil, p. 13.

² *Ibid.*

³ Merleau-Ponty, M. (1964). *L'oeil et l'esprit*. Paris : Gallimard.

⁴ Gadamer, H.-G. *op.cit.*, p. 33.

⁵ Valéry, P. (1960). Le problème des musées. Dans *Œuvres*, vol. 2. Paris : Gallimard, pp. 1292-1293.

⁶ International Council of Museums.

⁷ Pomian, K. (1998). *Le musée et le temps*. Paris : Flammarion, pp. 431-447.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Pucelle, J. (1972). *Le Temps*. Paris : Presses Universitaires de France.

¹² Scheiner, T. C. (1999). Les bases ontologiques du musée et de la muséologie. Dans M.-P. Zentrum, *Muséologie et philosophie*. Munich : ICOFOM Study Series, p. 124.

¹³ Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

¹⁴ Reinberg, A. (1979). *L'Homme malade du temps*. Paris : Pernoud/Stock.

¹⁵ Nietzsche, F. W. (2000). *Deuxième considération intempestive*. Paris : Mille et une Nuits.

¹⁶ Merleau-Ponty, M. *op. cit.*

¹⁷ Heidegger, M. (1986). *Être et temps*. Paris : Gallimard.

¹⁸ Nietzsche, F. W. *op. cit.*

¹⁹ Ricoeur, P. (1975). *Les cultures et le temps*. Paris : Payot.

²⁰ Nye, R. B. (1981). The Humanities and the Museum: Definition and Connection. Dans Z. W. Collins, *Museums, Adults and the Humanities*. Washington : American Association of Museums, pp. 5-15.

²¹ Blanchot, M. (1996). *Le musée, l'art et le temps*. Critique, 591, pp. 601-627.

²² Merleau-Ponty, M. *op. cit.*

²³ Sue, R. (1995). *Temps et ordre social : Sociologie des temps sociaux*. Paris : Presses Universitaires de France.

²⁴ Grossin, W. (1974). *Les temps de la vie quotidienne*. Paris, La Haye : Mouton.

²⁵ Sue, R. *op. cit.*

²⁶ Constantopoulou, C. (1988). *La gestion sociale du temps libre – Les temps sociaux*. Bruxelles : De Boeck Université, p. 255.

²⁷ Jager, B. (1997). Concerning the Festive and the Quotidian: A Phenomenological Exploration of Lived Time. *Journal of Phenomenological Psychology*, 28(2), 196-234.

²⁸ *Ibid.*, p. 42.

²⁹ Lévinas, E. (1985). *Le temps et l'autre*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 57.

³⁰ Klee, P. Cité par Maldiney, H. (1994). *Esquisse d'une phénoménologie de l'art – L'art au regard de la phénoménologie*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail (École des Beaux-Arts, Mairie de Toulouse), p. 219.

³¹ Déotte, J.-L. (1993). *Le musée, l'origine de l'esthétique*. Paris : Harmattan, p. 73.

³² Le syndrome de Stendhal est en réalité un état d'extase accompagné d'une forte charge émotionnelle au contact d'une oeuvre d'art. Cette expérience reste assez rare et touche les âmes les plus sensibles. Leur coeur s'accélère, ils sont pris de vertiges, ils suffoquent. Et puis rapidement ils retrouvent leurs esprits. (www.alliancespirite.org/message-12396.html)

³³ Lanfranchi, G. (1993). *Paul Valéry et l'expérience du moi pur*. Paris : La Bibliothèque des Arts, p. 21.

³⁴ Wilde, O. (1975). *Le portrait de Dorian Gray*. Paris : Presses de la Renaissance.

³⁵ Mérimée, P. (1926). Colomba. La Vénus d'Ille. Dans *Les âmes du purgatoire*. Paris : Garnier.

³⁶ Lévinas, E. *op.cit.*, p. 38.

³⁷ Maldiney, H. (1993, 1994). *L'art au regard de la phénoménologie*. Essai présenté à l'« Esquisse d'une phénoménologie de l'art », Toulouse, p. 200.

³⁸ Jager, B. *op.cit.*, p. 43.

³⁹ Déotte, J.-L. *op. cit.*, p. 73.

⁴⁰ Bernet, R. (2001). Le sujet comme spectateur esthétique (Schopenhauer et Nietzsche). Dans E. Mejia (éd), *Phénoménologie et herméneutique : Penser leurs rapports*. Lausanne : Payot, p. 148.

⁴¹ *Ibid.*, p.149.

⁴² Maldiney, H. *op. cit.* p.200.

⁴³ Lévinas, E. *op. cit.*, p. 69.

⁴⁴ Maldiney, H. *op. cit.*, p. 201.

⁴⁵ Nietzsche, F. W. Cité dans Bernet, R. *op. cit.*, pp. 143-164.

⁴⁶ Maldiney, H. *op. cit.*, p. 204.

⁴⁷ Merleau-Ponty, M. (1964). *L'oeil et l'esprit*. Paris : Gallimard.

Notice biographique

Madame Anne-Laure Bourdaleix-Manin est diplômée de l'École du Louvre et du Muséum national d'histoire naturelle de Paris en Histoire de l'art et muséologie. Étudiante au doctorat en Sciences humaines appliquées à l'Université de Montréal, sa thèse en Muséologie, sciences et société est un regard phénoménologique sur la relation du visiteur de musée de beaux-arts avec l'œuvre d'art antique, ce qui lui permet de révéler d'une manière originale l'expérience muséale (albourdaleix_manin@yahoo.fr).